Civitas Vaticana. La nuova pianta della Città del Vaticano

Barbara Jatta

Il 25 giugno 2007, nel corso della "prima visita" ufficiale alla Biblioteca Apostolica Vaticana di Papa Benedetto XVI, è stato presentato il bozzetto finale per una moderna pianta della Città del Vaticano: la *Civitas Vaticana. La nuova pianta della Città del Vaticano**.

Il progetto prende le mosse dalla prossima celebrazione degli 80 anni della fondazione dello Stato della Città del Vaticano (1929-2009) ed anche dal fatto che quest'anno ricorre il 150° anniversario della nascita di Papa Pio XI (31 maggio 1857) promotore dello Stato Vaticano. Un'iniziativa del genere è anche e soprattutto frutto della tradizione della Biblioteca Apostolica che l'ha vista sempre attiva nello studio e nella valorizzazione dell'immagine della città di Roma e del Vaticano. Tale tradizione è testimoniata sia dalle preziose collezioni acquisite e conservate nel corso del tempo in Biblioteca, ma anche dagli studi che su

* Il 25 gennaio scorso, quando questo articolo era già in bozze, la prima copia dell'incisione è stata presentata in un'udienza privata al Santo Padre, Benedetto XVI. Il pontefice ha apprezzato l'iniziativa, complimentandosi con i promotori, ed ha anche comunicato che l'opera verrà utilizzata quale omaggio nelle visite ufficiali. Nel prossimo aprile, infatti, un esemplare della *Civitas Vaticana*, verrà portato nella visita ufficiale che il Santo Padre farà negli Stati Uniti e sarà donato all'ONU.

questi argomenti si sono intrapresi fra le sue antiche mura. I fondamentali studi di Padre Franz Ehrle, Prefetto e poi Bibliotecario di S.R.C.[1], ma anche di Roberto Almagià, di Pietro Amato Frutaz[2] e di tanti altri studiosi sono scaturiti grazie alle preziose collezioni che conserva e che documentano la topografia e l'immagine del Vaticano nel corso dei secoli. Fu comunque durante l'amministrazione Ehrle (1895-1914 e poi 1929-1934)[3] che presero il via numerosi studi sull'immagine di Roma e del Vaticano. Prima fra tutte va ricordata la serie delle riproduzioni de *Le piante maggiori dei sec. XVI e XVII, riprodotte in fototipia a cura della Biblioteca Vaticana – Piante e vedute di Roma e del Vaticano*[4]. Negli stessi anni vennero acquisite importanti collezioni cartografiche come quella del nucleo speciale delle stampe geografiche[5] e quella prestigiosa dell'archeologo inglese Thomas Ashby[6].

[1] Per gli studi sull'immagine della città di Roma e del Vaticano pubblicati dalla Biblioteca Apostolica Vaticana si veda: F. EHRLE, *La pianta di Roma Du Pérac Lafréry del 1577*, Città del Vaticano, 1908; Id., *La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551* Città del Vaticano 1911; T. ASHBY, *La Campagna romana al tempo di Paolo III. Mappa della Campagna romana del 1547 di Eufrosino della Volpaia riprodotta dall'unico esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana*, Roma 1914.; F. EHRLE, *La grande veduta Maggi Mascardi (1615) del Tempio e del Palazzo Vaticano stampata sui rami originali*, Roma 1914; Id., *La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi*, Città del Vaticano 1915; Id., *La pianta di Roma di G.B. Falda*, Città del Vaticano 1931; Id., *La pianta di Roma di Antonio Tempesta*, Città del Vaticano 1932; Id., *La pianta di Roma di G.B. Falda*, Città del Vaticano 1932.; R. ALMAGIÀ, *Planisferi, carte nautiche e affini. Dal secolo XIV al XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana, (*Monumenta cartographica Vaticana I), Città del Vaticano 1944. R. ALMAGIÀ, *Carte geografiche a stampa di particolare pregio o rarità nei secoli XVI e XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana (*Monumenta cartographica Vaticana II), Città del Vaticano 1948; R. ALMAGIÀ, ROBERTO, *Le pitture murali della Galleria delle carte geografiche(*Monumenta cartographica Vaticana III), Città del Vaticano1952. R. ALMAGIÀ, *Le pitture geografiche murali della terza loggia e di altre sale vaticane (*Monumenta cartographica Vaticana IV), Città del Vaticano 1955; F. EHRLE-H. EGGER, *Piante e vedute di Roma e del Vaticano dal 1300 al 1676, illustrate da P.A. Frutaz*, Città del Vaticano 1956. P.A. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma 1962; B. JATTA, *Forma Vrbis Romae. Pianta monumentale di Roma per il grande Giubileo dell'anno Duemila*, Città del Vaticano 2000.

[2] Sulla figura di Pietro Amato Frutaz si veda B. JATTA, *Possedere Roma. Collezioni e collezionismo delle immagini della Città Eterna*, in *Le piante di Roma delle collezioni private* (a cura di C. MARIGLIANI) cat. mostra Roma 2007 pp.97-108 (con bibliografia relativa).

[3] Padre Franz Ehrle fu dapprima nominato Primo Custode della Biblioteca nel 1895, quindi nel 1910 ricevette il titolo di Prefetto, carica che detenne fino al 1914. Nel 1929 venne nominato XXXVII Cardinale Bibliotecario, incarico che ricoprì fino al 1934. Si veda A.M. PIAZZONI, *Il Governo della Biblioteca Apostolica Vaticana (1451-2005)*, in J. MEIJA, C. GRAFINGER, B. JATTA, *I Cardinali Bibliotecari di S.R.C.. La quadreria nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Documenti e Riproduzioni n. 7, Città del Vaticano 2006, pp. 371-390.

[4] Si veda nota n. 2.

[5] La raccolta di alcune fra le più significative piante di Roma, dal XVI al XVIII secolo venne acquistata nei primi decenni del XX secolo da papa Pio XI e venne integrata nelle raccolte del Gabinetto delle Stampe della Biblioteca. Si tratta delle maggiori piante dell'Urbe dal XVI al XVIII secolo (le opere di Bufalini, Tempesta, Falda, Matteo Gregorio De Rossi, etc.) che presentano la segnatura *Stampe.Geogr.I.620-638*. Padre Ehrle ci riporta che: "Tempo fa il Santo Padre ebbe in dono una raccolta di piante di Roma e della Campagna Romana di singolare valore. Conoscendo bene la sua importanza, Pio X da generoso Mecenate dei buoni studi, la fece subito consegnare alla Biblioteca Vaticana" (EHRLE, *cit.* 1911, p. 5). Nella Biblioteca Apostolica Vaticana vi è un fondo denominato *Stampe Geografiche* dove sono raccolte miscellanee di piante, carte geografiche e carte topografiche in esemplari sciolti. Tale fondo è composto di diverse migliaia di incisioni. Stampe geografiche, piante, vedute, fotografie sono raccolte in altri fondi della Biblioteca; notizie relative sono disponibili nella pagina Web della BAV all'indirizzo http://www.vaticanlibrary.vatlib.it

[6] Il fondo Ashby pervenne alla Biblioteca Apostolica Vaticana nel

In occasione del Grande Giubileo del Duemila, la Biblioteca ha promosso l'iniziativa di una "nuova" pianta calcografica della città di Roma, artistica ma esatta ed aggiornata con le modifiche urbanistiche e topografiche della fine del Millennio. È stata pubblicata quindi la *Forma Vrbis Romae. Pianta Monumentale di Roma per il Grande Giubileo dell'Anno Duemila* in tiratura limitata e realizzata secondo il raffinato disegno di Riccardo Tommasi Ferroni.

Il grande successo ottenuto dalla citata pianta (le maggiori istituzioni pubbliche italiane e internazionali la conservano) ha indotto a pensare alla realizzazione di una nuova opera artistica, che segua questa tradizione ma che sia ancora più specifica del Vaticano. È nata quindi la *Civitas Vaticana. La Nuova pianta della Città del Vaticano*, un'opera che illustra questa particolarissima "città", luogo di fede ma anche di lavoro e vita.

La pianta, dedicata al pontefice, il cui stemma di "pietra" tiene saldo il foglio sul quale è disegnata, presenta anche gli stemmi di S. Em. il Cardinale Segretario di Stato Tarcisio Bertone e del Presidente del Governatorato dello Stato della Città del Vaticano, S. Em. il Cardinale Giovanni Lajolo, le massime autorità vaticane dopo il pontefice e quelli delle massime autorità della Biblioteca, il Cardinale Bibliotecario e il Prefetto. La dedica a Papa Benedetto XVI, inserita in un cartiglio in primo piano, lo esorta sostenere le lettere, le scienze, la storia, le arti e la cultura ed a prendersi cura della Biblioteca, un'istituzione antica cinque secoli che deve stare al passo con i tempi.

La data del 25 giugno 2007 ha segnato un momento importante per la Biblioteca Apostolica Vaticana. Il pontefice in quella data ha voluto nominare il Cardinale Bibliotecario S.Em. il Card. Jean-Louis Tauran Presidente del Pontificio Consiglio del dialogo interreligioso, l'allora Prefetto, S. E. Raffaele Farina alla carica di XLVI Bibliotecario di S.R.C. e porre al suo posto Don Cesare Pasini che fino a quel momento aveva ricoperto la funzione di Vice-Prefetto della prestigiosa Biblioteca Ambrosiana di Milano.

* * *

Fino al 1870 Roma è stata la città del pontefice e non esisteva una vera distinzione fra la città e il Vaticano[7]. Quest'ultimo era una zona importante dell'urbe, ricco della memoria apostolica e delle imprese architettoniche, artistiche che si erano sovrapposte per secoli. Di una "città del Vaticano" si può parlare soltanto dopo i Patti Lateranensi del 1929. Prima di questa data per *Vaticano* si è intesa quella zona oltre Tevere compresa fra le mura leonine, prima, e quelle sangallesche poi, cioè quella zona corrispondente al XIV rione di Roma, il rione di Borgo.

Rimanendo nell'ambito delle opere a stampa si può tracciare l'evoluzione del territorio scegliendo alcune tra le opere più significative, dal XVI secolo ai nostri giorni, che sono conservate presso la Biblioteca e che costituiscono le basi storico-artistiche dell'iniziativa attuale.

È con la pianta di Roma del Bufalini del 1551 e con la sua

1933 con l'acquisto della ricca collezione di disegni e stampe raccolti dal celebre archeologo e topografo inglese Thomas Ashby (1874-1931). Oltre alla più nota collezione di disegni, l'Ashby raccolse circa 7000 incisioni, in gran parte piante, vedute e opere cartografiche. Le opere sono tutte contrassegnate da un timbro ad inchiostro che attesta l'appartenenza alla collezione. Sull'argomento si veda anche B. JATTA, *Il fondo Ashby*, in *Guida ai fondi manoscritti, stampati e numismatici della Biblioteca Apostolica Vaticana*, (a cura di F. D'AIUTO e P. VIAN) in corso di pubblicazione.

[7] La bibliografia sull'origine, la storia e l'immagine di Roma e del Vaticano è talmente vasta che è difficile indicare dei titoli senza ometterne altri importanti.

esattezza topografica che ci si può rendere conto della realtà urbanistica del Vaticano del XVI secolo. La pianta, di tipo zenitale, venne realizzata dell'intagliatore e ingegnere militare Leonardo Bufalini per il Giubileo del 1550[8].

Nella pianta il Vaticano è delimitato dalle mura sangallesche. Le fortificazioni leonine sono ben evidenziate sebbene il perimetro dei luoghi sia dato dalle opere di difesa militare cinquecentesche da poco tempo innalzate. Sono evidenziati, e recano un'iscrizione, soltanto alcuni edifici o luoghi, ritenuti importanti come il *TEMPLVM S. PETRI,* il *PALATIUM PONTIFICIUM,* il *CIRCUS NERONIS,* la zona delle guardie svizzere denominata *CUSTODIA* il palazzo del *BELVM VIDERI,* i giardini (*PRATUM, VIRIDARIVM, SILVA)*, le porte e le chiese di Santo Stefano degli Abissini e del Camposanto Teutonico.

La pianta del Borgo di Roma di Donato Bertelli databile intorno alla fine degli anni Cinquanta del XVI secolo, offre una situazione analoga a quella del Bufalini[9]. Anch'essa è una pianta zenitale e icnografica. La sua delimitazione delle fortificazioni sangallesche è evidente, ancora più che nella pianta bufaliniana, le mura leonine sono ben riconoscibili ma sono quelle cinquentesche che danno il carattere al sito.

Nella celebre pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593 il Vaticano occupa una posizione preminente[10]. Il punto di vista laterale, dal meridione, favorisce il godimento dell'abside e della cupola michelangiolesche, finite di costruire da poco tempo. La piazza presenta l'obelisco vaticano eretto, essendo la pianta celebrativa delle imprese sistine, sebbene venne pubblicata nel 1593, tre anni dopo la morte del pontefice Peretti.

Con l'inizio del Seicento si ebbero numerose trasformazioni, localizzate soprattutto nella Basilica e nella zona limitrofa, ma che interessarono anche altre parti del Vaticano. In particolare con il pontificato di papa Paolo V Borghese (1605-1621) vennero realizzate importanti testimonianze grafiche relative a questi cambiamenti.

Una delle stampe più significative sotto questo aspetto è il *VATICANUM S. PETRI TEMPLUM TOTO TERRARUM ORBE CELEBERRIMUN CUM ADIUNCTIS PONTIFICUM AEDIBUS HORTIS Q. ACCURATE DELINEATUM*, cioè la grande *Veduta del Tempio e dei Palazzi Vaticani* incisa da Giovanni Maggi nel 1615[11].

[8] Per la pianta del Bufalini della Biblioteca Apostolica Vaticana si veda *BAV Stampe Geografiche I 620* ed anche il contributo citato di EHRLE, *La pianta di Roma di Leonardo Bufalini* ..., cit. 1911." Leonardo Bufalini da Udine fu falegname e valente misuratore. Grazie all'abilità nei lavori geodedici fu introdotto nei circoli degli architetti militari, raccolti a Roma da Paolo III. Questi fu dipintore e intagliatore all'acqua forte, et in particolare disegnava di prospettiva, e faceva diversi paesi al naturale assai belli, che s'ei gli avesse coloriti di buona maniera (come hanno operato, et operano alcuni), haverebbe assai nome acquistato, perch'egli ben possedeva il disegno. (....). L'importanza del Bufalini e il suo vero carattere ci sono manifestati in piena luce soltanto dalla testimonianza del celebre ingegnere Francesco De Marchi, contemporaneo e collaboratore di Leonardo nella preparazione della celebre pianta. L'ultima notizia su di lui ci è data da un suo contemporaneo, tale Antonio Trevisi, che pubblicò la seconda edizione della pianta nel 1560; egli ci informa che l'artista morì dopo il 18 luglio 1552, poco dopo la stampa della sua pianta realizzata ...in sette anni continui con molta diligenza e fattica". Dal punto di vista cronologico la pianta del Bufalini è preceduta solamente dalla veduta di Roma del *Supplementum Chronicarum* di Filippo Foresti da Bergamo e da quella della *Chronica* di Norimberga. Non vi è dubbio, però, che sia la prima pianta monumentale a stampa della città e quella che con maggiore fedeltà e rigore raffigura l'Urbe (P.A. FRUTAZ, cit. pp. 168-169 con bibliografia relativa).

[9] La stampa è conservata alla segnatura *BAV Stampe Geografiche I.363.*

[10] La Biblioteca Apostolica Vaticana possiede un raro esemplare di I stato della pianta di Antonio Tempesta (*BAV, Riserva S. 79*).

[11] La stampa è conservata alla segnatura *BAV Stampe.IV.172.*

La *Veduta del Tempio e dei Palazzi Vaticani* è fra le opere di maggior impegno eseguite all'artista, date le sue dimensioni e il soggetto riprodotto. È infatti la maggiore pianta-veduta del Vaticano incisa a stampa[12].

La stampa raffigura la Basilica petriana nel nuovo assetto all'indomani della realizzazione della facciata del Maderno, ma anche l'intero Vaticano è illustrato con dovizia di particolari che permettono di analizzarlo fin nei minimi dettagli. Come recita il titolo stesso dell'opera, la stampa non dedica la sua attenzione solo al Tempio Vaticano, bensì all'intero complesso del Palazzo Pontificio, degli edifici e dei Giardini vaticani[13].

La stampa è dedicata a Paolo V Borghese, il cui stemma troneggia sulla sinistra dell'incisione, e venne probabilmente concepita a scopo celebrativo ed encomiastico delle grandi imprese legate alla Basilica e al Vaticano in generale sostenute e portate a termine dal pontefice.

Sempre al pontificato di papa Paolo V Borghese va riferita la pianta di Martino Ferrabosco inserita nel celebre trattato *Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano. Opera di Bramante Lazzari, Miche Angelo Bonarota, Carlo Maderno e altri famosi architetti,* dato alle stampe nel 1620 per volere di monsignor Giovanni Battista Costaguti, maggiordomo di Paolo V

[12] F. EHRLE, *La grande veduta Maggi Mascardi (1615) del Tempio e del Palazzo Vaticano.., cit,* Roma 1914

[13] La legenda, alla quale si riferiscono i numeri indicati all'interno della stampa, non è presente nell'esemplare vaticano (né sono state rinvenute le matrici di questa). Essa è nota grazie agli esemplari dell'incisione conservati al British Museum e alla Bibliothèque Nazionale de France e fu trascritta da padre Ehrle nel suo testo di accompagnamento alla riproduzione della pianta. Nella legenda appare anche l'indicazione dell'editore, Giacomo Mascardi, e la data 1615 (*Romae ex typographia Iacobi Mascardi MDCXV*) e in quasi tutti i numeri si fa riferimento, diretto o indiretto, al pontefice regnante.

Borghese[14]. L'opera è un trattato sulla storia della Basilica basato prevalentemente sul cospicuo apparato illustrativo ed è caratterizzato prevalentemente dai progetti del Ferrabosco. Questi fu *Architetto della Fabbrica*, incisore, abilissimo decoratore di stucchi ed anche *fontanaro* pontificio[15].

Apre il volume la dettagliata pianta del Vaticano, in due tavole, che costituisce il fulcro centrale delle altre che sono studi, progetti, approfondimenti e proposte sui diversi edifici contenuti nella pianta[16]. Questo è rappresentato *recinto di Fortificazioni fatte da Paolo Terzo, Pio Quarto e Pio Quinto*. Al centro vi è la Basilica di San Pietro, *verso Levante a detta Basilica, una gran Piazza per Portici da fabbricarvisi. Verso Mezzogiorno la pianta dell'Abitazione da fabbricarsi per il Clero, e il luogo dove abitano i Cavalligieri della Guardia. Verso Ponente. L'Altezza del monte, e incontro al Tempio un Disegno, per slargarci un'altra Piazza con Portici ...*[17] e così via continua nel trattato la descrizione della pianta, soffermandosi sempre sulle opere *da fabbricarsi* grazie al suo disegno architettonico.

[14] L'*Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano* venne riedito dalla Reverenda Camera Apostolica nel 1684 per volere di Giovanni Battista Costaguti il giovane, nipote del primo e decano della Camera.

[15] Su Martino Ferrabosco si veda A. MUÑOZ, *Martino Ferabosco architetto*, in "Vita d'arte" anno IV, VII, 1911, pp. 83-103; G. BELTRAME, *Martino Ferabosco architetto*, in "L'Arte", XXIX, 1926, pp. 23-37; H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, London, 1971, pp. 163-197; T. MARDER, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace*, Cambridge, 1997, pp. 56-81; B. JATTA in *Il Giovane Boromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, cat mostra Lugano 1999 a cura di M. KAHN ROSSI e M. FRANCIOLLI n. 200 p. 388-389 (con bibliografia).

[16] Un esemplare di questo è conservato nel Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Vaticana *BAV Cicognara X 3690.*

[17] FERRABOSCO, *L'Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano,* cit. p. XXII.

Di pochi anni successivi alla pianta di Ferrabosco è l'immagine del Vaticano dell'elegante e dettagliato[18] *Disegno Nuovo di Roma Moderna...* di Matthias Greuter[19], realizzato nel 1618. Il Vaticano si trova nella parte bassa, a sinistra. Ha un punto di vista insolito, e cioè è preso da ponente. Infatti in primo piano vi è l'abside della Basilica e la visione della nuova facciata è interdetta. La piazza è caratterizzata dallo svettante obelisco, eretto qualche anno prima, che è ingrandito di scala per essere più in evidenza. Da notare, nella zona dei giardini, *le fornace per la Fabbrica di S. Pietro*, a testimonianza di un cantiere che andava avanti da oltre un secolo.

Nella pianta di Roma del 1676, Giovanni Battista Falda riprende il Vaticano dallo stesso punto di vista della pianta del Greuter, utilizzando delle proporzioni molto simili, ma ridisegnando completamente l'opera con grande ricercatezza[20].

Rispetto al Vaticano del Greuter quello raffigurato dal Falda è meno "fabbrica": sono trascorsi quasi cinquant'anni e tanti lavori sono stati realizzati. La piazza non è più caratterizzata solo dall'obelisco ma è lo straordinario colonnato berniniano che ormai dà il carattere al luogo.

Nel 1748 il "celebre geometra" Giovanni Battista Nolli, pubblica a sue spese la pianta *la più esatta di quante fin ora siano uscite alla luce*[21].

Concepita verso il 1736 con l'ambizioso progetto di rappresentare la summa enciclopedica di tutta la conoscenza storica dell'Urbe, si può considerare l'espressione del profondo rinnovamento della cultura romana ed europea del diciottesimo secolo.

Il Vaticano di Nolli[22] è minuziosamente descritto ed aggiornato. Ritroviamo nella pianta numerose iscrizioni e numeri. Questi ultimi corrispondono ad un ampia legenda di oltre ottanta voci che descrivono nel dettaglio i fabbricati e le cose notabili del XIV Rione di Borgo.

La zona del *Monte Vaticano* è quella del bosco e delle vigne. Il bosco denominato *Giardino pontificio* corrisponde alla parte dei giardini storici. La zona dietro la Basilica presenta la suddivisione in *Orto della Fabbrica di San Pietro, Vigna della R. Camera* e *Vigna di S. Spirito,* nella quale sono poste in evidenza *l'Acquedotto dell'acqua Paola* e le mura leonine.

L'area del Belvedere è antecedente alla costruzione del Braccio Nuovo e presenta l'indicazione dei due cortili, quello *degli Archivi* e quello delle *Statue*.

La Basilica e la piazza presentano l'assetto della metà del Settecento. È ancora presente la vecchia Sagrestia di S. Pietro e dietro l'abside sono visibili numerosi corpi di fabbrica che ven-

[18] La pianta di Greuter della Biblioteca Apostolica Vaticana è l'esemplare *Stampe Geografiche.I.199*. Su di essa si veda B. JATTA, *Disegno nuovo di Roma moderna: la pianta di Roma di Matthias Greuter della Biblioteca Apostolica Vaticana,* in "Strenna dei Romanisti", 2007, pp. 383-394.

[19] Per la biografia e il catalogo delle opere del Greuter si veda G. BAGLIONE, *Vita di Mattheo Greuter Tedesco,* in *Le vite de' pittori scultori et architetti del pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino ai tempi di Papa Urbano VIII, nel 1642*, Roma 1643, pp. 389-399; R, ZIJLMA, in F.W.H. HOLLSTEIN, *German engravings, etchings and woodcuts, XII,* Amsterdam 1983; M. GUERRIERI BORSOI, *ad vocem,* Dizionario Biografico degli Italiani pp. 343-345.

[20] La pianta di Falda è conservata in numerosi esemplari presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Padre Ehrle riprodusse in fototipia l'esemplare *Stampe Geografiche S.93*, con un commento critico, si veda il citato *La pianta di Roma di Giambattista Falda del 1676* ..., cit., Città del Vaticano 1931.

[21] Sull'argomento si veda il volume di MARIO BEVILACQUA, *Roma nel secolo dei lumi. Architettura erudizione scienza nella Pianta di G.B. Nolli "celebre geometra"*, Napoli 1998.

[22] La stampa è conservata alla segnatura *BAV Stampe Geografiche. S. 528.*

nero in parte smantellati nelle epoche successive e che corrispondono alle chiese di Santa Marta, non più in quel luogo, Santo Stefano degli Abissini, le chiese di Santo Stefano degli Ungheresi e del Camposanto Teutonico, il *Seminario del Capitolo di San Pietro*.

Il XIX secolo si caratterizza grazie alla *Pianta di Roma della Direzione Generale del Censo* del 1829[23]. Nel 1816 papa Pio VII aveva istituito un'apposita Congregazione dei catasti, cui affidò la compilazione del Catasto parcellare generale di tutto lo Stato Pontificio e poi del Catasto urbano di Roma. La Congregazione del Censo, sulla base delle mappe del Catasto urbano, pubblicò una carta in scala 1:4000 (ossia la metà del Catasto)[24].

Il Vaticano della *Pianta del Censo* è descritto nel dettaglio[25]. Sono presenti le denominazioni delle porte d'accesso e delle vie principali; in evidenza sono poste le chiese e i cortili. Rispetto alla pianta del Nolli è presente la nuova Sagrestia Vaticana ed altri fabbricati costruiti nell'arco di tempo intercorso fra la pubblicazione delle due opere.

Nel 1866, pochi anni prima del suo scioglimento, la Congregazione del Censo ristampò la pianta, aggiornando l'edizione del 1829 con la stessa grafia e precisione; nell'area vaticana si evidenziano cambiamenti soprattutto nella zona denominata *Prato di Belvedere* che diventerà poi la zona "servizi" del nuovo Stato della Città del Vaticano[26].

Per l'immagine del Vaticano della prima parte dell'Ottocento va segnalata anche l'importante e poco conosciuta *Pianta Generale del Vaticano* di Luigi Ricciardelli. Questi fu architetto e calcografo, nativo di Imola, ma attivo prevalentemente a Roma agli inizi del XIX secolo[27]. Autore di diverse vedute di luoghi romani è conosciuto per la serie delle venticinque vedute delle *Porte e delle mura di Roma* (1832) e per questa bella pianta del Vaticano. Ricciardelli incise la pianta in una sola lastra di quasi un metro di altezza per circa settanta centimetri. La pianta è icnografica; è molto dettagliata e non presenta altre iscrizioni se non quelle relative al titolo e all'autore, almeno nei due esemplari conservati in Biblioteca Vaticana[28].

Durante il periodo della "questione romana" non abbiamo raffigurazioni di rilievo e soltanto dopo i Patti Lateranensi iniziarono delle rappresentazioni del nuovo Stato[29]. In particolare vanno menzionate due belle piante litografiche di grande formato del Vaticano eseguite da Lorenzo Tealdy nel 1931-32 e nel 1934. Le piante sono poco conosciute[30]. La prima intitolata *Stato della Città del Vaticano. Pianta Ufficiale* reca l'indicazione *Laurentius Tealdy exaravit – descripsit A.D. MCMXXXI PII P.P. XI PONT. A. X* e venne pubblicata dalle Arti Grafiche fratelli Pozzo di Torino. L'autore riservò per sé il copyright dell'opera.

[23] La Congregazione dei Catasti venne istituita con *motu proprio* del 6 luglio 1822 e nel 1822 assunse il nome di Congregazione generale del Censo.

[24] Sull'argomento si veda I. Insolera, *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo,* Le città della storia d'Italia, Bari 1980 pp. 319-352.

[25] La stampa è conservata alla segnatura *BAV Stampe Geografiche. S. 56.*

[26] La stampa è conservata alla segnatura *BAV Stampe Geografiche. S. 55.*

[27] La sua parentela con il vedutista napoletano Gabriele Ricciardelli (c.1740-1780) è oggetto di una ricerca in corso.

[28] La Calcografia Nazionale conserva la matrice Calcografica. Si veda C. PETRUCCI, *Catalogo generale delle stampe...*, Roma 1953 n. 1447. La Biblioteca Apostolica Vaticana possiede due esemplari della pianta che si trovano alla segnatura BAV *Stampe.Geografiche.S.441*. L'opera si può datare intorno al 1830 considerati anche i confronti con la pianta del Censo del 1829.

[29] Il Frutaz riporta l'esistenza di una pianta della Città del Vaticano del 1929 utilizzata come illustrazione dello Stato nella voce dell'Enciclopedia Cattolica

[30] La BAV possiede soltanto una copia ridotta della pianta del 1931 (*BAV Stampe.Geografiche.II.240*) e recentemente ha acquisito delle riproduzioni in formato reale delle due opere.

L'ampia legenda della pianta (di oltre 100 voci) porta la dicitura *Circa i nomi delle vie, piazze e cortili, la presente dicitura si riferisce al decreto del Governatore dello Stato della città del Vaticano in data 24 maggio 1932 – n. XXIX,* ed è probabile che la pianta venne pubblicata dopo tale data nonostante l'indicazione 1931 posta dall'autore. Lorenzo Tealdy scelse l'orientamento est-ovest, con l'ovest posto in alto, in modo da dare risalto alla Basilica di san Pietro.

L'opera, che reca il sottotitolo di *PIANTA UFFICIALE,* illustra la città del Vaticano secondo i confini stabiliti dagli accordi Lateranensi e con i "nuovi" edifici dello Stato: il Palazzo del Governatorato, la Stazione Ferroviaria, l'Ospizio di Santa Marta (Collegio Etiopico), la nuova cappella del Governatorato, dedicata a Santa Marta (in sostituzione di quella distrutta dietro l'abside della Basilica), la Stazione Radio, la Nuova Pinacoteca Vaticana, lo scalone e il nuovo ingresso dei Musei Vaticani, la Tipografia Poliglotta Vaticana, l'Osservatore Romano e la "zona industriale" con altri fabbricati. In alto al centro è posto lo stemma di papa Pio XI, Achille Ratti (1922-1939), fondatore dello Stato.

Due anni dopo l'autore, sempre in omaggio a papa Pio XI, ed in occasione dell'Anno Santo straordinario della Redenzione, realizzò un'altra pianta, la *Civitatis Vaticanae fedelissima descriptio ... HANC TABULAM ANIMO DEVOTO EXARATAM AC DELINEATAM D.D. DIE UNDECIMA MENSIS FEBRUARII MCMXXXIV.* Egli concepì la litografia in seicento esemplari e questa volta disegnò una pianta tutta prospettica e con un altro orientamento rispetto alla precedente[31].

[31] Nella parte bassa dell'immagine l'autore riporta che:" Della presente tavola sono state riprodotte 50 copie fuori serie, contrassegnate "F.S."; 50 copie in edizione speciale contrassegnate "E.S.", in edizione di lusso contrassegnate "E.L." 500 copie dal 101 al 600".

Le due piante del Vaticano sono un'importante documentazione del nuovo stato ed in qualche modo la testimonianza tangibile del desiderio di riconoscimento di uno Stato sovrano dopo i lunghi anni di incertezze[32].

Nel corso del XX secolo non abbiamo piante specifiche del Vaticano se non opere a carattere prevalentemente turistico[33] o piante generali della città che si caratterizzano soprattutto per la loro esattezza topografica.

Nel Duemila la Biblioteca Apostolica Vaticana ha promosso, come già accennato, la pubblicazione della *Forma Vrbis Romae. Pianta Monumentale per il grande Giubileo dell'Anno Duemila*[34], una grande pianta calcografica, in nove tavole, nata dall'interesse del Cardinale Bibliotecario di Santa Romana Chiesa, S.E. Jorge M. Mejía e del Prefetto della Biblioteca, Don Raffaele Farina di fare omaggio al Pontefice di un'immagine simbolica e rappresentativa della Roma alle soglie del Terzo Millennio.

Il Vaticano della *Forma Vrbis Romae* è presentato nell'assetto che aveva alla vigilia del Grande Giubileo del Duemila. Il

[32] P.A.Frutaz riporta l'esistenza di una pianta del Vaticano del 1929 che venne pubblicata nell'Enciclopedia Cattolica del 1954 (e probabilmente realizzata in quegli anni) ed una di Roma nella quale sono segnalati i luoghi sul suolo italiano ma dichiarati extra territoriali dai Patti Lateranensi. SI veda P.A. FRUTAZ, *cit.*, 1962 nn. p.

[33] Fra le piante turistiche che raffigurano il Vaticano vanno segnalate la pianta di Amedeo Gigli e la pianta de *Ilvivicittà* di Daniele Sabbatici design-Universo Editoriale del 2006.

[34] *Forma Vrbis Romae. Pianta monumentale di Roma per il Grande Giubileo dell'Anno Duemila* (a cura di B. JATTA), Città del Vaticano 2000. La Biblioteca possiede i disegni preparatori per l'opera, le matrici originali e diversi esemplari montati (all'ingresso della Biblioteca, nell'abitazione del Prefetto, nel Gabinetto delle Stampe, nel Laboratorio di Restauro) e alcuni esemplari sciolti della tiratura limitata che ne è stata fatta.

nuovo edificio di Santa Marta, costruito per ospitare i cardinali durante il Conclave, è già presente nell'area accanto all'Aula per le Udienze Pontificie Paolo VI (Aula Nervi). I Musei Vaticani mostrano le trasformazioni intraprese in previsione del grande afflusso di pellegrini previsti per il Giubileo. Dietro la Basilica e di fronte al Palazzo del Governatorato è posta in evidenza l'aiuola con lo stemma del pontefice regnante, Giovanni Paolo II, al quale l'opera è dedicata.

* * *

Il progetto della *Civitas Vaticana. Nuova Pianta della Città del Vaticano* è nato quindi dal proposito di mantenere viva la tradizione della Biblioteca Apostolica di promuovere iniziative grafiche legate alla cartografia e all'immagine di Roma e del Vaticano. Si è voluto realizzare un progetto analogo alla *Forma Vrbis Romae*, di dimensioni minori ma forse ancora più ambizioso: una pianta che illustri la *Civitas Vaticana*, la "città vaticana" nel suo complesso e nel suo aspetto odierno e che sia al tempo stesso un prodotto artistico originale.

L'impostazione dell'opera, che vuole essere innanzitutto un prodotto godibile esteticamente, è stata affidata al Maestro Pierluigi Isola che vanta una lunga esperienza in campo vedutistico e paesistico ed è sembrato il più idoneo a rendere l'archetipo di questa città così particolare e la sua speciale natura. Considerata la sua sensibilità intellettuale si è ritenuto che Isola fosse capace di cogliere e di trasporre in invenzione anche il sottile legame che lega le immagini grafiche antiche e quelle attuali ad un'istituzione come la Biblioteca Apostolica.

La sua ricca e complessa elaborazione inventiva, caratterizzata anche da frequenti riferimenti simbolici alla tradizione pittorica e grafica dei secoli precedenti, ha condotto a risultati di estrema originalità ma, anche in linea con la tradizione figurativa.

P. Di Sciullo, G. Greco da P. Isola, *Civitas Vaticana. Nuova pianta della Città del Vaticano*, incisione ad acquaforte e bulino (2007).

Nella parte alta dell'immagine l'artista ha presentato una stretta veduta raffigurante la cupola della Basilica di San Pietro e uno scorcio dei celebri giardini vaticani. In questo paesaggio ha voluto simbolicamente rappresentare la figura di papa Pio XI, il cui stemma si trova scolpito su un cippo marmoreo, quale omaggio al "fondatore" della Città del Vaticano nel 1929.

Sulla sinistra della veduta due putti sorreggono un grande libro che reca lo stemma del Card. Jean-Louis Tauran, XLV Bibliotecario di Santa Romana Chiesa, promotore insieme al Prefetto dell'iniziativa.

Nella parte bassa l'artista ha rappresentato ugualmente un'immagine allungata dove l'impianto vedutistico ha lasciato il campo ad una raffigurazione più complessa e simbolica. L'elaborato pavimento a maioliche policrome è direttamente ispirato a quello del famoso dipinto del *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina, oggi alla National Gallery di Londra, ambientato in un luogo straordinario che coniuga purezza, erudizione e la grande tradizione prospettica rinascimentale. Il richiamo al santo, protettore delle biblioteche, non è casuale.

La scelta di elementi simbolici diversi, parte del linguaggio figurativo di Pierluigi Isola, è ben adattabile allo spirito di un'opera del genere: il pavone, la conchiglia, la pigna, la pietra filosofale, i putti di bartolozziana memoria, e chiaramente tanti libri e carte diverse sono tutti elementi che alludono all'intento spirituale, morale, speculativo e intellettuale che è alla base non solo di un'iniziativa del genere ma della stessa città della Chiesa di Roma.

La bella natura morta di libri al centro ci riporta al promotore dell'iniziativa, S.Em. il card. Raffaele Farina, Prefetto della Biblioteca, che è riconoscibile nel suo stemma vescovile, titolo che aveva prima del 25 giugno 2007.

Pierluigi Isola ha poi raffigurato la pianta nella parte centrale dell'immagine, in forma di antico documento, un foglio che ribadisce ulteriormente la sua natura di un'immagine grafica ma

che nel contempo allude alla tradizione della Biblioteca Apostolica e soprattutto dei suoi preziosi documenti.

Un'ampia pietra con raffigurato lo stemma del pontefice regnante, Sua Santità Benedetto XVI, ferma il foglio, lo fissa al resto della composizione, a testimonianza di come sia lui, il pontefice, colui che conduce e rende stabile la Chiesa Romana e la sua città-stato.

Sul foglio si dipana la raffigurazione della città vaticana, con le sue chiese, i palazzi più o meno antichi, gli edifici adibiti ad uffici, i dicasteri, le strade, i giardini e le celebri e bellissime fontane. Gran parte dei quarantaquattro ettari della città, infatti, è costituita dai giardini, che hanno una secolare tradizione, ma che furono grandemente ampliati proprio con la formazione novecentesca della città del Vaticano.

La pianta presenta un orientamento cartografico con il nord posizionato nella parte destra dell'immagine, l'oriente nella parte bassa e l'occidente in quella alta. La scelta è stata determinata dalla volontà di presentare in primo piano e in posizione preminente e privilegiata la Basilica di San Pietro.

La Direzione Generale dei Servizi Tecnici del Governatorato è stata fattivamente collaborativa nel fornire i rilievi esatti della città con i recenti aggiornamenti architettonici. Attraverso le competenti consulenze dell'Arch. Roberto Pulitani sono stati messi a punto i diversi luoghi vaticani e disegnato in alzato gli edifici. Il lungo e difficile lavoro di elaborazione e revisione topografica va apprezzato ancora di più viste le ristrette dimensioni della pianta stessa.

Per il disegno d'insieme, invece, il Comitato scientifico della pianta (composto dai due Cardinali Bibliotecari, il Segretario Generale del Governatorato S.E. Mons. Renato Boccardo, il Prefetto della Biblioteca Mons. Cesare Pasini, il Vice Prefetto della stessa Prof. Ambrogio Piazzoni, il Direttore del Dipartimento degli Stampati Dott. Adalbert Roth ed io stessa in qualità di promotrice e cu-

ratrice dell'iniziativa) ha selezionato alcuni elementi imprescindibili per la sua realizzazione e li ha comunicati a Pierluigi Isola.

In una fase iniziale l'artista ha ideato quattro bozzetti preparatori nei quali ha presentato alcune varianti di composizione. I bozzetti sono stati esaminati dal Comitato scientifico che ha fornito suggerimenti ed alcune indicazioni di carattere generale, sugli edifici da inserire e sulle simbologie desiderate, che sono state determinanti per la realizzazione del disegno definitivo.

Pierluigi Isola ha quindi eseguito il disegno definitivo in grande su carta da disegno. Questo è stato realizzato a matita con effetti tonali simili a quelli ottenuti da un disegno a punta d'argento.

In alcuni punti Isola ha realizzato un segno più sfumato, in altri più incisivo, volutamente differenziandoli a seconda dell'effetto desiderato.

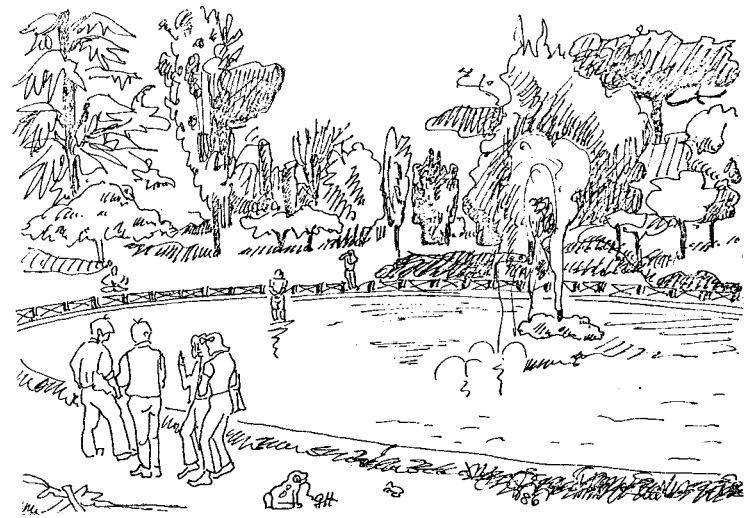
Il disegno a matita di Pierluigi Isola è stato tradotto graficamente dagli incisori Patrizio Di Sciullo e Giuseppe Greco, professionisti che vantano numerose committenze "vaticane"[35], che sono in grado di padroneggiare una tecnica tanto antica quanto difficile. La pianta è stata incisa su rame ad acquaforte e bulino. Per la sua realizzazione è stato utilizzato del rame crudo preventivamente preparato e laminato in un formato di 80 x 60 cm per uno spessore di 1,5 mm. Gli incisori hanno quindi provveduto a trasferire, con un'operazione di spolvero, il disegno preparatorio e ad inciderlo con punte ed aghi sulla vernice ricoprente la lastra.

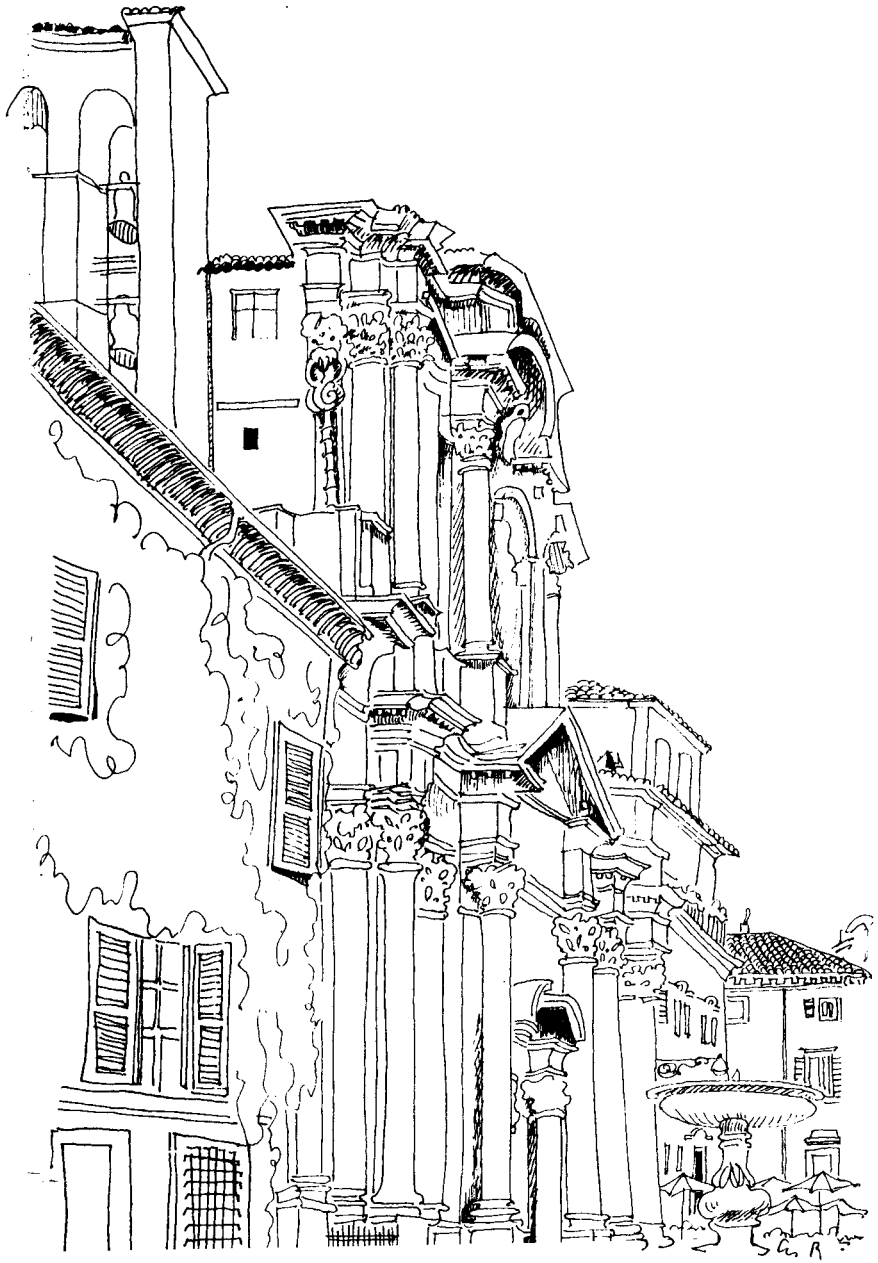
La lastra è stata quindi lucidata a specchio, con pasta abrasiva, e preparata per la tiratura calcografica a mano. Questa operazione è molto laboriosa ed implica un lungo tempo di lavorazione; la lastra è stata inchiostrata con inchiostro calcografico

[35] I due artisti hanno inciso le nove tavole della *Forma Vrbis Romae. Pianta Monumentale di Roma per il grande Giubileo dell'anno Duemila* (2000) ed anche la serie dei quarantacinque stemmi dei Cardinali Bibliotecari di Santa Romana Chiesa (2006).

Charbonnel ed è stata quindi sottoposta all'accurata azione di pulitura, con la tela tarlatana. La lastra così preparata è stata stampata con il torchio calcografico.

Lo stampatore dell'opera è stato Antonio Sannino e si è scelto di limitare la tiratura a 330 esemplari in tutto (30 come prova d'autore, 50 numerati in numeri romani e 250 numerati in numeri arabi).





Tre negozi e tre tinozze

ALESSANDRA LAVAGNINO

Fra i ricordi di chi va verso gli ottant'anni, le tinozze alle fontanelle dell'acqua marcia.

Stavano lì per far bere i cavalli delle carrozze pei forestieri e i cavalloni di zoccoli grossi e zampe capellute che tiravano i carri dei traslochi.

Le tinozze erano colme e l'acqua ne colava morbida e quasi silente giù per i fianchi di doghe mezzo marce e nere; dentro danzavano filamentose alghe verdi. Dalla bocchetta il getto cadeva nell'acqua limpida armonizzando il proprio canto a quel sodalizio di mormorii. Non tutte le fontanelle avevano la tinozza, ma molte sì: sontuosamente.

Un privilegio e una ricchezza esser cresciuti ascoltando il mare, un fiume, un ruscello; anche, la mite canzone d'una fontanella e della sua tinozza.

Ce n'era una al cantone ombroso di via Gioacchino Belli con Cicerone, e la sentivo dalle finestre del nostro quarto piano. D'inverno no, ma l'estate, coi vetri aperti e le persiane a capannuccia, me ne arrivava la voce serena e perennemente varia, amica e consolante, protettiva financhè dai gridi improvvisi dei rondoni. Poi le passavo accanto condotta da mia zia, e lei mi salutava col suo canto più pieno e qualche gorgoglio. Andavamo, all'angolo opposto, nel nezozio di foderami e mercerie con sopra scritto: "La Città Nova". Era un'insegna d'oro, lunga ed in bel corsivo, con la N sdraiata languida su quell'"ova". Imparavo allora a leggere: su un librone di mia nonna chiamato Abecedario con bambine ottocentesche in sottane lunghe, grembiali e

trecce coi nastri. Le parole da leggere sull'Abecedario erano in "stampatello", corsivo o "grassetto" – mi piaceva moltissimo – con brevi poesiole in mezzo alle pagine decorate da fregi fioriti. A scrivere invece mi insegnava mia zia: nonna paterna e zia sorella di mamma, due maestre per due diverse discipline o arti: così come l'una mi insegnava a cucire, l'altra il ricamo.

La Città Nova era un negozio grande. Arrivavo appena al piano del banco lucidissimo dove il Sor Angelo, piccolo, calvo e tutto ovale, svolgeva le grandi pezze di fodera facendole girare saltare e distendersi piano come cavalloni sulla rena, per quei pochi mezzi metri che mia zia ne avrebbe comperati. Ambedue parlavano, intanto, con grande accuratezza di esse e dolcezza di erre; non so di che parlassero, ma li sentivo affettati e finti entrambi, così che di mia zia diventavo gelosa. La misura della fodera era sempre abbondante rispetto al metro di legno dalle estremità di rame lucido, e poiché nel negozio non c'era mai nessun altro che noi tre – il Sor Angelo di là, mia zia e io piccola di qua dal bancone – immaginavo quanto tempo infinito ci sarebbe voluto perché tutta quella fodera sugli scaffali potesse esaurirsi. Io non so di un'amicizia fra il Sor Angelo e mia zia, ma certo lei, oltre la fodera, gli chiedeva altri articoli del suo commercio: matassine di filo da ricamo colorato e gomitoletti di "cotonperlé", e "...se avesse poi da darmi un po' di bisso..." avanzava con un sospiro. Io non sapevo cosa mai fosse il bisso, ma quella parola sibilosa e senza corpo indicava – oh, indicava appena... – qualcosa di voluttuoso e proibito. E un che di misterioso doveva esserci nell'aura ombrosa e segreta della Città Nova, ché la sua luce era ingannevole e non vera, se ogni comparazione fra "il campione" e matassine e gomitoli proposti, andava fatta "fuori, alla luce", come dicevano sottovoce, complici, il Sor Angelo e mia zia. E lui la accompagnava fuori, alla luce verde degli alberi di via Cicerone.

Il Sor Angelo manifestava poi la propria grandiosità, piccolo com'era, col far volare fino all'alto dello scaffale la ricomposta pezza di fodera.

Nonna Enrichetta invece i suoi acquisti li faceva soltanto, passato il Ponte, dentro Roma. Lei non ricamava ma cuciva, e, con voce un poco lugubre, "qui ci vorrebbe del filo carcerato", dichiarava a volte, a riprova dell'importanza e serietà del suo lavoro. Non osavo chiedere notizie sul filo carcerato.

Da molti anni La Città Nova non esiste più ed il Sor Angelo sarà tornato nel cielo da cui era disceso per dare gioia matassine e bisso a mia zia, e avrà ripreso le sue ali di fodera iridata orlate a giorno con il cotonperlé.

Sulla mia strada un altro negozio, piccolissimo questo, era "Le Sorelle Adamoli": la prima sede, in via Lucrezio Caro. Ricordo due sorelle; se ce n'era una terza non so, e se c'era forse restava a casa a cucinare, né potrei giurare che le due visibili fossero sempre le stesse. Erano piccolette e gentili, alacri dietro il piccolo banco. Vendevano cuffie da bagno e corset, ma io avevo occhi solo per le palle di gomma. Ce n'era un cesto presso l'ingresso – il campanello suonava tirato da un cordino – ed era un cestone enorme, alto quanto me piccola e colmo – questa la meraviglia! – di palle nude, ossia color palla di gomma. Erano di tutte le misure, tutte diverse e tutte uguali: palline minuscole fra palle medie e grandi che le sostenevano come brave sorelle, palle grandissime che non avrei potuto abbracciare, e se ne avessi mai portata una non avrei saputo dove mettere i piedi. Desideravo e ho amato solo quelle di misura giusta: da tenere con le due mani ma anche con una mano sola. E mi piaceva averne una così, senza colori né disegni, da poter lavare e far "tornare nuova" nell'acqua del lavandino, tenerla sotto e vederla saltar fuori, poi girare e girare silenziosa senza fatica. Una la persi entro la fitta siepe che chiudeva il salto nel vuoto a corona del gran prato inclinato sotto l'Osservatorio di Montemario. L'ho ripensata a lungo, quella palla: distrutta dal sole e dall'acqua; ma, anche, che

continuasse a rotolare e rimbalzare giù per la china, in fuga verso una sua libertà da palla di gomma.

Gli altri miei negozi delle Sorelle Adamoli, quello di Via Marianna Dionigi e l'altro, immenso, al Plebiscito – ce ne fu uno anche a Porta Pia, ma non lo conobbi – non avevano il cestone. Da allora, di palle di gomma nude così, senza colori né disegni, non ne ho vedute più.

* * *

La seconda tinozza apparteneva alla fontanella sotto le Mura accanto a Porta San Pancrazio. Ci si specchiava il cielo, e la mossa, tenera fronda di un'acacia che le cresceva accanto. A quella fontanella e alla sua bellissima tinozza dai fianchi generosamente irrorati d'acqua piena di colori, arrivavo di corsa con Antonietta che mi tirava ridendo. Antonietta aveva esattamente dieci anni più di me, e fu per tutta la vita legata a mia nonna. Questa l'aveva "levata alle pecore", come diceva, perché Antonietta era nata pastora. Era venuta da noi, al nostro quarto piano su via Gioacchino Belli, che aveva quindici anni, e io cinque. Il suo arrivo era stato accompagnato dal rito del petrolio in testa: un rito di spidocchiamento, anche se non lo si diceva. I capelli della ragazza, e "per sicurezza" quelli miei, venivano lavati, asciugati sommariamente e cosparsi di petrolio: lo stesso, pensavo, che imbeveva la pezza di lana da passare tutti i giorni sui pavimenti a cera – esagoni rossi e blu e bianchi, disegni diversi in corridoio e nelle stanze – per mantenerli lucidi.

Per una notte e mezza mattinata poi, la ragazza ed io stavamo con la testa fasciata da un turbante bianco, morbido. Una seconda saponata, e l'iniziazione cittadina della ragazza era fatta, la mia sorvegliata amicizia con lei consacrata e permessa.

Già ammaestrata da nonna e zia, io andavo a scuola, e Antonietta imparò da me a leggere e scrivere; l'aritmetica no, quella già la sapeva e la chiamava "i conti"; e per questo, forse, io non acquistai mai vera confidenza coi numeri.

Alla tinozza della fontanella di Porta San Pancrazio andavo d'estate con lei a prendere due fiaschi d'acqua fresca per pranzo, e a luglio, col cielo ancora rosso, anche per cena. Ai fiaschi mia nonna aveva fatto "il vestitino" della stessa stoffa a scacchettini dei grembiuli "da fantesca", maniche corte o lunghe, che cuciva per Antonietta. Scacchettini bianchi e celesti o bianchi e rossi. I vestitini dei fiaschi, da sovrapporre alla paglia che il fiasco aveva già, servivano ad evitare che quel materiale vile e soggetto a sporcarsi posasse sulla tovaglia. Così, a tavola veniva solo il fiasco col vestitino, e l'abilità di Antonietta era nel non farlo bagnare alla fontanella, "sinnò la paglia se fracica tutta". Era importante che la paglia non si fracicasse. Certi giorni correvamo a prendere l'acqua a Porta San Pancrazio – la pila pei maccheroni era già sul fuoco! – che il vestitino dei fiaschi era uguale al grembiule di Antonietta, altri no, ma lei correva, all'andata coi fiaschi vuoti, pieni al ritorno, che il petto le ballonzolava negli scacchettini.

Povera Antonietta! Stava con noi da tanto quando una sua sorella, Ida, venne a servizio in una famiglia vicina. Ma Ida non era come lei e "guastò la testa ad Antonietta". La cosa finì male perché Antonietta e mia nonna si lasciarono, e Antonietta se ne andò.

Ma avvenne, un paio di anni dopo, un fatto tristissimo e bello: Antonietta, nella casa dov'era a servizio, si ammalò di una malattia grave e violenta: una tubercolosi ossea. Nonna lo seppe e mi portò con sé quando la andò a trovare al Forlanini. Stava a letto, Antonietta, e nel rivedere nonna, e anche me, si mise a piangere, e poco dopo piangevamo tutte e tre. Ma fu anche un fatto bello perché al Forlanini, luogo da cui non si esce mai presto, Antonietta "fece un incontro". Era "tanto una brava persona" e, guariti tutti e due, si sposarono. È una storia un po' lunga,

ma la devo finire. Perché quando mia nonna, che era stata sempre diligente e precisa come dimostrano i vestitini dei fiaschi, morì il giorno del suo novantesimo compleanno, già da anni paralizzata da una mitragliata di ictus, era assistita da Antonietta, che se l'era presa in casa. Sì, un poco zoppa come era uscita dal Forlanini, ma sposata con la sua brava persona e felice, Antonietta stava sempre con nonna e le parlava come a una bambina, chiamandola "Enrichettina mia" con il tu, e questo mi commuoveva. Piccola piccola nel grande letto bianco, Enrichettina aveva sempre al capezzale la grande testa di San Giuseppe da lei stessa dipinta tanto tempo prima: perché mia nonna era stata pittrice.

* * *

E l'altro negozio? Era grandissimo, immenso: un mondo intero pieno di luce e di colori. Era Zingone in via Cola di Rienzo. Ogni altro negozio di quella strada pure lunga, vasta e ricchissima di commerci, pareva suddito a quello. "Zingone veste tutta Roma" stava scritto sui muri: chi non lo ricorda? E con la guerra venne la storiella che, se Zingone era il primo ad alzarsi la mattina avendo da vestire tanta gente, sapevamo chi era ad andare a letto per ultimo la sera: colui "che spoglia tutta la nazione".

Sì, allora Zingone a Cola di Rienzo, con la bella scalinata ricurva dal corrimano dorato alla ringhiera, era il più bello di tutti i negozi! Dentro il suo grande spazio, se chiudo gli occhi rivedo un fitto ondeggiare di palloni colorati trattenuti qua e là da fili lunghi e corti: per me quanto di più splendido Zingone offrisse: più dei vestiti "belli che fatti" pronti per tutti. Questi, comperati da mamma, erano anzi motivo di qualche fastidio alle coscienze: perché nonna i vestiti miei teneva a farli lei, magari con l'aiuto di Maria la sarta che veniva periodicamente a casa

per una giornata intera. Era il tempo che stavamo ancora in Prati ed era fuori della vita mia l'altro Zingone, quello "alla Maddalena", detto "La Casa dei Bambini" perché vendeva indumenti per l'infanzia, ovvero "per chi ha soldi da buttare", diceva nonna. Adesso di Zingone ce n'è molti, per bambini e ragazzi, centrali e non, e sono i nipotini del grande nonno di via Cola di Rienzo. Che era bellissimo, col suo libero spazio, le luci, i palloni: quante volte siamo rimasti a vederli volare in cielo dapprima dondolanti, un po' incerti ma contenti, poi sempre più piccoli e alti nell'azzurro?

* * *

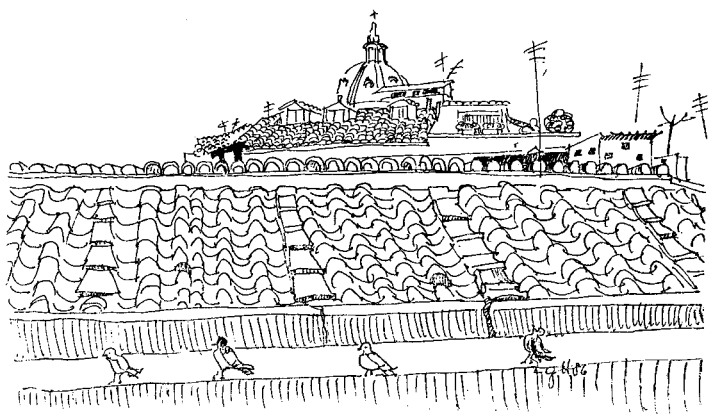
L'estate del '43, la più insicura e brutta, dopo il bombardamento di San Lorenzo e del Verano, in certe zone della città mancò l'acqua nelle case. Ma le fontanelle buttavano.

Nella tinozza della fontanella di Viale Giulio Cesare angolo via Virginio Orsini, s'erano specchiati i platani e occhi di cielo, in un canto d'acqua discreto cui nessuno forse aveva mai porto ascolto. Ma in quei giorni di fine luglio la tinozza tranquilla fu abbattuta, sfasciata, l'acqua ne andò perduta, le vecchie doghe, aperte, sparirono presto: potevano servire a fare il fuoco d'inverno. La fontanella divenne una qualunque, e le mettevano sotto damigiane e bagnapiedi, secchi, fiaschi e brocche.

A far la fila vecchi dai muscoli come corde, donne magre di volto amaro, ragazzine. Gli uomini non c'erano, i ragazzi stavano nascosti per non farsi prendere dai tedeschi e l'anno appresso non sarebbero venuti a scuola. Si andava a far la fila appena finito il coprifuoco. Si taceva, poi si parlava, ci si guardava attorno. Pochi leggevano.

Ma io avevo la bicicletta, quindici anni, le scarpe di corda che m'ero fatta da me e nessuna voglia di riascoltare già note lamentele di sconosciuti. Con otto fiaschi tenuti dalle reti di spago

– grande invenzione! – al manubrio, alla canna, al sellino, pedalavo leggera ed oscillante, cantando fra me, su per il Viale. Facevo Ponte Littorio che adesso è Matteotti, andavo giù per gli Scialoja, traversavo Piazzale Flaminio deserto. A Piazza del Popolo il sole aveva già preso l'obelisco e toccava appena le teste calve delle leonesse. Fin lassù mi arrampicavo con due fiaschi alla volta, e che l'acqua bagnasse le paglie non mi importava ché, senza i vestitini di nonna, all'aria si sarebbero asciugate presto. Certo, al ritorno la bicicletta pesava ed era difficile tenerla dritta, ma questo, – un'altra sfida! – mi piaceva. Ero abbronzata e magra, ancora con le trecce e le ginocchia scorticate di un'infanzia non tutta allegra; ma in quella brutta estate di distruzioni, di entusiasmi e di fame malconsolata dalle fusaje, pure se eravamo pieni di guai, noi, piccolo popolo rimasto soltanto femminile del Mamiani, avevamo ancora la libertà di muoverci, e i nostri quindici anni.



Il Pincio e i suoi parcheggiatori

PIERLUIGI LOTTI

A un suo breve studio del 1923, sul colle romano, Emilio Chiorando poneva un titolo quanto mai intrigante: *Il Pincio e i suoi abitatori*.

La pubblicazione voleva essere una guida a quelli che, nonostante incuria e ricorrenti vandalismi, rimangono tra i più suggestivi giardini romani. Secondo l'autore, anzi, "nessun pubblico giardino d'Italia può contrastare il primato al Pincio, per la sua posizione ridente, per quell'impronta aristocratica ch'è una delle sue caratteristiche; ma sopra tutto pel godimento degl'impareggiabili tramonti, che, osservati dalla terrazza, con San Pietro di fronte, lasciano in cuore un ricordo incancellabile".

L'autore consiglia di recarvisi al tramonto, quando "il sole va a coricarsi, sera per sera, nel suo bighellonamento tra il Gianicolo e Monte Mario, entro il periodo de' due solstizi". Meglio ancora nelle "giornate della mezza stagione, in cui esso va a tuffarsi dietro il cupolone, e par lieto d'aver serbato i suoi raggi più sfolgoranti per festeggiare quel miracolo d'arte, che mille fantastici bagliori contribuiscono a ingigantire; bagliori repentini, mutevoli e pur sempre nuovi, sempre più affascinanti; s'indugi costà sino a che allo sfolgorìo d'oro lucente succede una porpora infocata, sì che tutto di là dai monti pare un incendio; e poi ancòra, e sino a che una sfumatura di violetti sull'orizzonte viene a incorniciare il bruno della sottostante città, dove già è caduta la sera, e i lumi vanno accendendosi lungo le vie e dietro i vetri delle finestre".

Dopo questa lirica introduzione ricorda come anche il Pincio possa vantare una sua "storia antica quanto Roma".

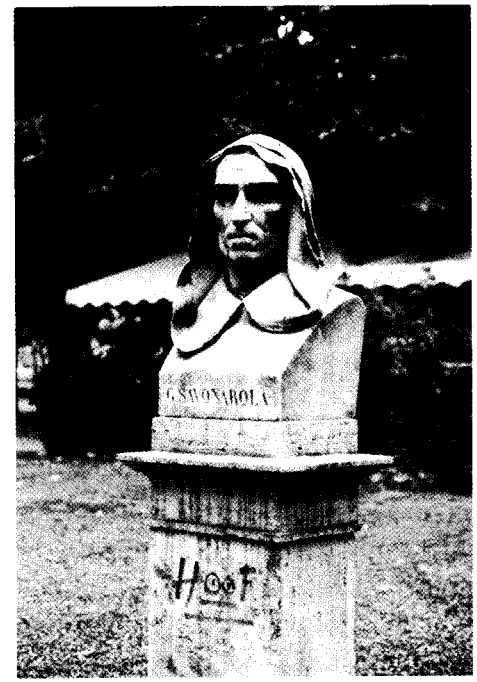
Ricorda che sul luogo sorgeva la villa dei Domizi (e quindi di Nerone); più a sud la villa di Lucullo, poi di proprietà imperiale, donata da Traiano al popolo romano come pubblico giardino, e tale sino a tutto il IV secolo. Verso nord, e porta Salaria, era invece la villa di Sallustio. Ricorda ancora come la zona ebbe il nome, quanto mai appropriato di *Monte dei giardini* e che, tra i proprietari furono gli Acilii e i Pincii che legarono poi il loro nome al colle.

Nel 271 Aureliano sfruttò l'emergenza del colle, esaltata dalla profonda gola corrispondente all'attuale Viale del Muro Torto, per per includerlo nel suo recinto urbano. Difesa che non impedì, nel 409, le devastazioni delle ville per opera dei Goti di Alarico.

Chiorando ricorda ancora le vicende e le leggende medievali con l'insediamento dei Crescenzi e il ricorrente fantasma di Nerone; le ristrutturazioni rinascimentali e barocche (che fecero di piazza del Popolo l'ingresso alla città privilegiato e di rappresentanza); fino alle ultime trasformazioni operate da Giuseppe Valadier, in epoca napoleonica, per trasformare il colle a residenza del futuro, e mancato, Re di Roma.

Esaurita la premessa storica, Emilio Chiorando passa ad esaminare il giardino con i suoi tre accessi (le rampe, il cavalcavia, il viale di Trinità de' Monti), i suoi edifici (l'edificio dei Crescenzi, poi palazzo Ricci, poi Villa Medici), il suo sistema a verde tradizionale (pini, cipressi, salici) ed esotico (kaki, papiri, cedri, palme), la sua decorazione architettonica (obelisco, colonne rostrate, balaustre, fontane, ecc.) e monumentale (gruppi scultorei ed erme).

È questo il nucleo principale del suo studio: "i busti marmorei degli uomini illustri che onorarono in ogni tempo la patria; dall'arte alla scienza, dal fòro alla letteratura, dalle virtù domestiche all'eroismo sul campo della gloria". Sono appunto quelli che, con suggestiva definizione, Chiorando chiama nel titolo gli *abitatori del Pincio*.



Pincio. Il busto del Savonarola. Dopo aver subito le censure pontificie, e i vandalismi dei graffittari. guarda perplesso un suo futuro da guardamacchine.

Se la decorazione con busti e statue rientra nella tradizione della villa romana la decisione di ricordare i grandi italiani fu, come scrive, "un gentil pensiero di Giuseppe Mazzini, il quale, nei tre mesi della sua repubblica, comprese l'utilità di questo muto ammaestramento della cittadinanza, e sopra tutto della giovinezza". Si potrebbe anche tradurre, parafrasando il Foscolo, "a egregie cose il forte animo accendono l'*erme* dei forti".

Così mentre gli altri, come Garibaldi, si concentrano sulla di-

fesa armata della città (distruggendone, per esempio, i ponti allora esistenti, come ponte Milvio, per far convergere il possibile attacco nemico, e la relativa difesa, sul Gianicolo) Mazzini si dedica alla "costruzione" dell'Italia futura.

La scelta mazziniana, e repubblicana, fu mantenuta anche con la successiva restaurazione pontificia, anche se non mancarono ripensamenti ed epurazioni. Li ricorda Paola Hoffmann nella sua guida rionale di Campo Marzio. Vennero allora esclusi, per vari motivi di opportunità, Napoleone, Savonarola, Beato Angelico e Leopardi; l'Alfieri, in quanto antifrancese come autore del *Misogallo*, venne trasformato in Vincenzo Monti, Savonarola in Pietro Aretino, Paolo Sarpi nel Palestrina.

Anche Emilio Chiorando, nel suo saggio scritto quasi ottant'anni dopo gli avvenimenti, avanza alcune perplessità sulle scelte. Pur con tanti italiani meritevoli di memoria non capisce le scelte di "signori assai più prossimi all'età del mito che non alla nostra, stranieri per giunta, o per origine o per nascita, come Pitagora, Stesicoro e Zeusi". Non capisce poi la scelta di "un conte Raimondo Montecuccoli, valoroso capitano che trascorse la vita al soldo dello straniero" e antenato dell'ammiraglio austriaco, "uno dei più astiosi ed accaniti nemici d'Italia, durante le guerre per l'indipendenza". Non accetta poi la mancanza di Pietro Micca, Balilla e Galileo Ferraris "che insegnò al mondo come si possa utilizzare la forza da lontane contrade".

Fatte queste premesse Chiorando prosegue il suo testo con le schede dei 187 busti allora presenti (dopo il 1923 è stata fatta qualche aggiunta), quasi un "Chi è?" dei grandi italiani, un indice analitico ed una planimetria per un itinerario tra gli "abitatori del Pincio".

* * *

Mi è tornata alla mente, ed ho ripreso, questa vecchia pubblicazione del 1923, in seguito alle polemiche che negli ultimi tempi hanno nuovamente interessato il Pincio.

Sembra che dopo Goti, Vandali, Unni e Lanzichenecchi il Pincio sia nuovamente minacciato da orde corazzate. Sono le moderne automobili e la minaccia è un mega parcheggio da scavare nel cuore del Pincio.

Non conosco (né è stato granché pubblicizzato) il progetto. Non si sa se sia a un livello di massima o già in fase esecutiva. Le cronache ci dicono solo che verrà realizzato in 29 mesi e che sono iniziati i sondaggi nel giardino (con relativi buchi e sventramenti tra le aiuole).

Personalmente ho molte perplessità in proposito.

Vi potrebbero essere problemi geologici. I colli fatali di Roma non sono di solida roccia dolomitica, ma ma di tenero e friabile tufo. Nella costruzione dei parcheggi già realizzati nei moderni quartieri romani spesso le vicine costruzioni hanno subito lesioni.

Vi potrebbero essere problemi idraulici. Le numerose acque meteoriche hanno, nei millenni, già scavato dei loro percorsi che potrebbero essere alterati. Lo stesso acquedotto Vergine attraversa, ormai da secoli, l'interno del colle e non sarebbe simpatico se, per esempio, qualche utente rimanesse all'asciutto. Tra questi, fino a qualche tempo fa, era anche la Fontana di Trevi, oggi alimentata a ciclo chiuso.

Vi sono poi i continui problemi di circolazione automobilistica. Le strade di questo brano di città, il Tridente per intenderci, sono nate per essere percorse a piedi e, al più, da qualche carrozza. Basterebbe osservare una qualunque stampa antica della città, per esempio del Falda, ed esaminare le scene di animazione: gente a piedi, carrozze, qualche carretto a mano. Il traffico automobilistico è stato tollerato da queste strade fino agli anni '50 del secolo scorso, poi ci si dovette inventare vari marchingegni. Come, negli anni '60 il famoso "quadrilatero di

scorrimento", che incanalava le auto in sensi unici, o successivamente la chiusura, progressiva e poi totale, di ampie zone di città.

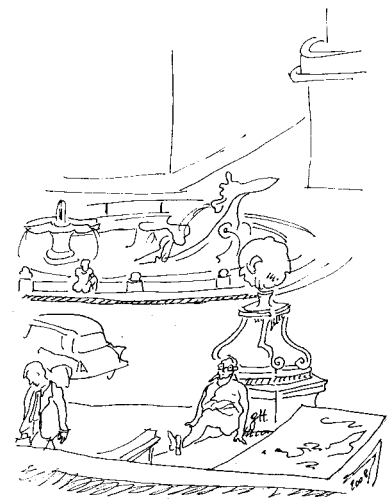
Anche nei lungotevere, che per progettazione e dimensione sopportano meglio le correnti di traffico, furono introdotti nel tempo i sensi unici e i vari sottopassi. Ma anche qui il problema si ripropone continuamente. Al proposito basterebbe citare Fellini, un grande romagnolo di nascita ma romano, per vita ed ambientazione dei suoi film. In uno dei suoi capolavori, *Fellini 8 e 1\2*, una scena chiave è proprio un blocco di traffico in uno dei sottopassi appena costruiti (con Mastroianni in auto che guarda sbalordito le altre auto, all'interno delle quali una pittoresca popolazione litiga, chiacchera, si accoppia). Molti anni dopo, in uno dei suoi ultimi film, *Roma*, la scena con le auto bloccate si ripete quasi identica. Scena d'ingorgo che ancor oggi, almeno nelle ore di punta, può rivivere qualunque automobilista romano a dimostrazione che non è tanto sul sistema viario del centro storico che si deve intervenire quanto su quello dei trasporti pubblici.

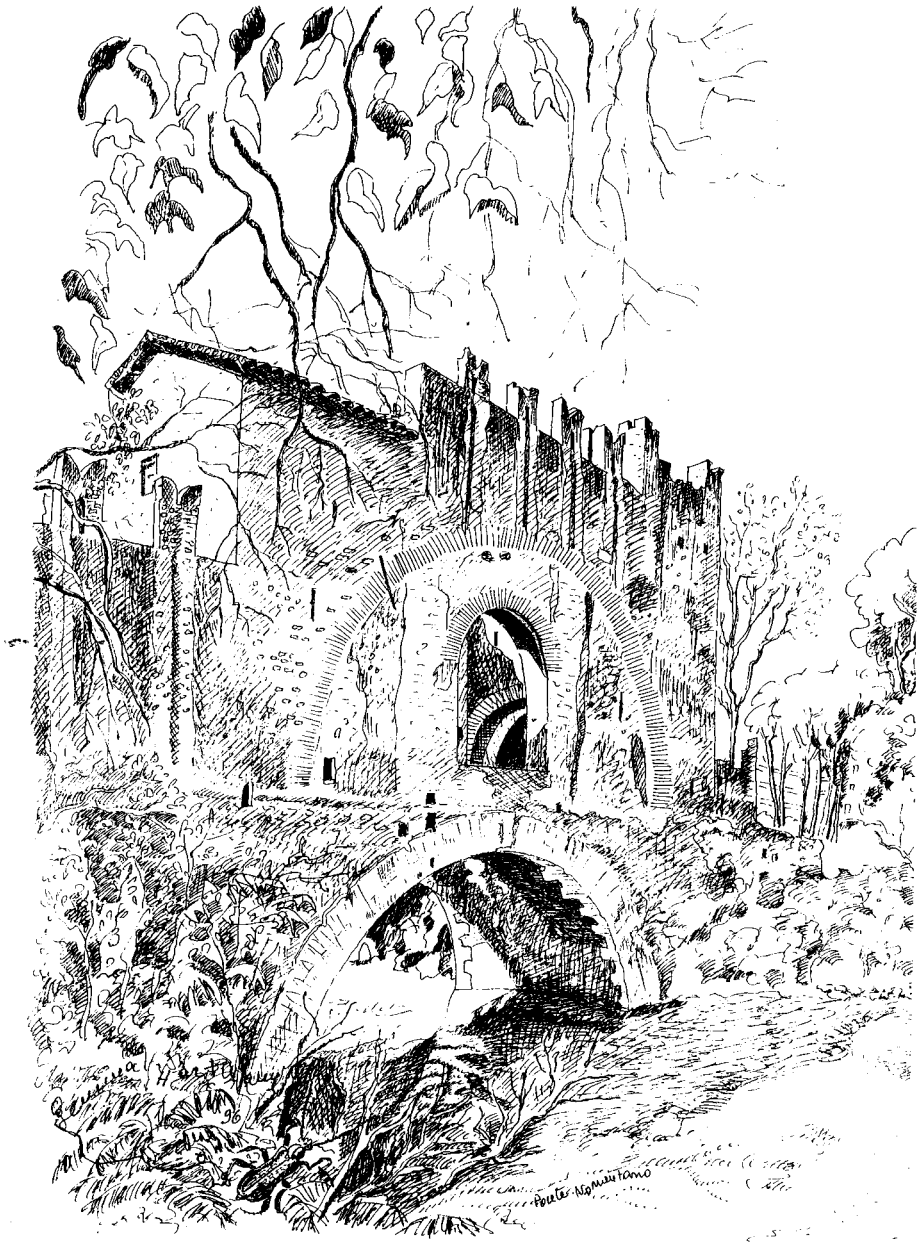
La storia di questi errori sembra replicarsi anche oggi. I parcheggi finiscono per attirare, è il loro scopo, le automobili. È invece la stessa proprietà dell'auto che dovrebbe essere vincolata al possesso di un parcheggio. Per gli antichi palazzi romani si dovrebbero riutilizzare quelle che erano le rimesse delle carrozze (ma ormai sono state tutte trasformate in negozi e locali che attirano nuovo traffico).

La stessa automobile (mobile?), da motore dell'industrializzazione e del *boom* economico degli anni '50 e '60, è diventata ormai un malinteso simbolo di prestigio. Si insegue la moda degli ingombranti fuoristrada (che sarebbero superflui forse anche nelle autostrade del Nevada e del Texas) o delle enormi familiari per 6-8 persone, che magari a bordo portano solo l'autista. Per non parlare delle *microcar*, quelle che si guidano senza patente e che quindi, spesso, sono guidate da minorenni immaturi o da maturi maggiorenni ai quali è stata ritirata la patente.

L'automobile, che pure è stata un'icona, un oggetto simbolo del 900, non sembra avere un grande futuro: né per i trasferimenti a medio e lungo raggio (più confortevoli aerei e treni ad alta velocità), né per i trasporti urbani (dove dovrebbero prevalere i mezzi collettivi, meglio se su rotaia).

Per questi ed altri motivi rimango molto perplesso sull'idea di sventrare il Pincio, con le erme dei grandi trasformate in posteggiatori, in guardiamacchine. Oltre al rischio di danneggiare la struttura fisica ed estetica dell'ambiente del centro avremmo anche quello di ritrovarci tra qualche decennio (e a Roma l'unità di misura è il millennio, come diceva il grande romanista D'Onofrio) con un impianto inutile e superato, una ferita da ricucire in quello che probabilmente è il più bel centro storico del mondo.





Cent'anni! ma se li porta bene

GIULIANO MALIZIA

Chi è molto avanti negli anni e riesce a custodire buona memoria, è in grado di parlarci, grazie a Dio, di un Testaccio che non esiste più. Quel lembo di terra che scende dall'Aventino fino alle sponde del Tevere negli ultimi anni del 1800 appariva squallido e pericoloso e dovette attendere il 9 dicembre 1921 per essere aggettivato XXI rione di Roma.

Su una realtà così penosa e inaccettabile pose la sua attenzione papa Pio XI (Achille Ratti) quando il 27 marzo 1927 accolse in udienza un gruppo di parrocchiani testaccini e fece loro rilevare che in qualità di studente di scienze sacre, andava curiosando qua e là per conoscere meglio una Roma, a quei tempi nascosta: "Andavamo spesso, dopo le lezioni e gli scrutini, nella regione Testaccio. Nessuno di voi può farsi un'idea di quello che noi abbiamo veduto con gli occhi nostri. Vi era qualche catapecchia, simulacri di case, e poi ...il deserto".

Subito dopo i fatti del 1870 il futuro della zona del Testaccio fu uno dei problemi gravissimi che esigevano tempo e denaro. Le parole del Papa testimoniavano una realtà che portava a definire il Testaccio "terra di missione". E il "deserto" esisteva e come! A popolarlo ci pensò prima di tutti la teppa di Roma formata da poveri emarginati che, privi di tetto e di pane, spesso si agglomeravano alla periferia romana per eludere la vigilanza della Pubblica Sicurezza e per realizzare più facilmente e impunemente le più assurde bravate. Questo stato di cose spingeva la popolazione ad aumentare di giorno in giorno tirando avanti alla buona, senza alcuna speranza in un tempo migliore. La situa-

zione era tutt'altro che facile per cui fu utile l'intervento di Domenico Orano, attivista politico e consigliere comunale dell'amministrazione Nathan: Orano portò alla fondazione di una ventina di istituzioni adibite come educatori e in parte come ricreatori.

Intanto già da qualche tempo anche i Salesiani di don Bosco volgevano la propria attenzione al Testaccio, tanto è vero che nel 1887, con molto coraggio, data l'aria che si respirava, in quella zona romana i Salesiani compirono il primo atto di culto nella bottega di un calzolaio trasformata per l'occasione in cappella. Così non mancarono i numerosi scontri dovuti al diverso modo di pensare e di agire. Il Testaccio divenne allora campo operativo tanto delle istituzioni religiose quanto di quelle laiche. I Salesiani ormai godevano di una certa fama grazie alla loro capacità di inserimento con particolare riguardo ai punti nevralgici della città, dove la gioventù, carente di calore umano aveva urgente necessità di essere avvicinata, compresa, amata. Erano del resto le basi su cui don Bosco aveva fondato il suo impegno educativo, perché sentiva il dovere di formare "bravi cristiani e onesti cittadini". Lo stesso obiettivo era programmato da Domenico Orano anche se con strumenti e metodi diversi.

Per rifare la storia della parrocchia di Santa Maria Liberatrice è necessario ricordare che nel 1879, sotto il pontificato di Leone XIII, la Santa Sede acquistò un terreno per costruirvi un grande edificio riservato al culto. Per tale acquisto ci fu l'intervento diretto dello stesso Pontefice con una lettera personale e un'offerta di £ 600000, appena sufficiente per comprare il terreno e per gettare le fondamenta. L'incarico della costruzione fu affidato ai padri Benedettini di Sant'Anselmo sull'Aventino. Purtroppo però i lavori furono abbandonati per ovvi motivi. Il nuovo tempio rimase in attesa di tempi migliori. La Chiesa Cattolica da parte sua dopo il 1870 volse i propri interessi ai Piani

Regolatori di Roma che fecero nascere le prime case sui terreni fino a quel momento sfruttati a vigne, baracche e orti.

La presenza di un rifugio fu perciò sentita necessaria tanto che mendicanti e inabili al lavoro ebbero finalmente un primo aiuto. L'ospizio fu costruito sulla Via Marmorata e fu dedicato a S.ta Margherita Maria Alacoque. Per la sua gestione intervennero le suore della Divina Provvidenza, guidate dalla loro fondatrice Suor Maria Elena Bettini, scomparsa nel 1894 e tumulata nella prima casa madre di via Galvani.

Pertanto il 25 aprile 1887 ebbe inizio un'opera di evangelizzazione non facile in quanto i testaccini non si erano ancora amalgamati tra loro perché in prevalenza erano conciatori di pelli provenienti dal rione Regola e addetti al nuovo mattatoio comunale. Alle suore restò pertanto la possibilità di operare in locali di fortuna consistenti in un asilo per l'infanzia, una scuola elementare e una sala per l'assistenza ai lattanti situati in Via Luca della Robbia. Nel 1889 la Casa Madre fu ultimata e, dalla parte che si affaccia sulla via Alessandro Volta venne consacrata una piccola chiesa, elevata a parrocchia per volontà di Leone XIII.

Primo Parroco fu don Anselmo Zenicola cui successe nel 1908 mons. Romeo Gambalunga.

Nel1898, si capì che i tempi si erano maturati e che era giunto il momento di chiedere aiuto ai Salesiani di don Bosco per concretizzare meglio il proprio programma.

A Testaccio operava una scuola elementare istituita e sussidiata da Leone XIII e pertanto detta "pontificia". Nell'anno 1899-1900 vi insegnarono alcuni maestri elementari direttamente dipendenti dal Vicariato di Roma; ogni giorno dalla chiesa del Sacro Cuore a Termini raggiungevano Testaccio a piedi e viceversa. La situazione si fece pesante non avendo alloggio nella sede di lavoro.

Si legge negli *Annali* della Società Salesiana: "Nell'ottobre

del 1900 mons. Lenti del Vicariato di Roma e don Marengo, procuratore generale dei Salesiani, indussero don Cerruti, consigliere generale dell'Opera di don Bosco, che si trovava di passaggio a Roma, a recarsi con loro da quelle parti per far visita alla scuola. I tre percorsero in carrozza, inosservati, un tratto del quartiere senza incidenti; ma al ritorno, risalendo in carrozza, furono osservati e un sasso, scagliato da un ragazzino, entrò per uno sportello e uscì dall'altro, mandando in frantumi i due vetri: data la violenza, guai se il proiettile avesse colpito nel segno! Riavutosi dal momentaneo sbigottimento, mons. Lenti disse a don Cerruti: " Vede se c'è bisogno che i Salesiani vengano a stare qui?". E don Cerruti con l'abituale sua imperturbabilità: "Sì, monsignore, c'è proprio bisogno. Li manderemo".

I Salesiani allora presero un locale in via Marmorata 102, con annesso cortile. Poi fu aperto anche un oratorio festivo, cui fu incorporato il ricreatorio maschile "Marcantonio Borghese", istituito e realizzato dal commendatore Romeo Santini. Si ebbero in tal modo due interessi di lavoro che agivano nella stessa direzione: Domenico Orano voleva testaccini educati alla solidarietà e alla democrazia; i Salesiani volevano lo stesso, secondo naturalmente i principi cattolici e allo scopo di neutralizzare gli avversari. La buriana non mancò e contrasti d'ogni sorta furono all'ordine del giorno. I religiosi sentivano la necessità di rafforzare la loro presenza con la costruzione di una chiesa parrocchiale la cui realizzazione dipendeva unicamente dal loro diretto intervento, dietro incarico ovviamente della commissione Cardinalizia. Le norme per disciplinare l'esecuzione della grande impresa, sollecitata al papa dagli stessi testaccini, furono redatte da Pio X (Giuseppe Sarto) in un suo chirografo datato 22 maggio 1904 e indirizzato a don Ildebrando de Hemptinne, abate di Sant'Anselmo e primate dell'Ordine Benedettino. Tra l'altro il papa stabilì che per l'edificazione

della madre chiesa doveva essere impegnata l'area di proprietà dei Sacri Palazzi Apostolici secondo i disegni già da Lui stesso approvati.

"La nuova chiesa", precisò il pontefice, "terrà luogo di quella già esistente al Foro Romano di patronato delle Dame di Tor de' Specchi e prenderà il titolo di Santa Maria Liberatrice, la cui immagine sarà posta in venerazione nell'altare principale della chiesa medesima". Il titolo quindi voluto da Pio X doveva mantenere in Roma il ricordo di una chiesa antichissima, detta di Santa Maria Antiqua e demolita nei primi anni del Novecento per gli scavi del Foro Romano.

Con la demolizione vennero messi in luce i resti di una chiesa primitiva, "Sancta Maria libera nos a poenis inferni", ritenuta il più antico dei templi di Roma dedicati alla Vergine, poiché risaliva al pontificato di San Silvestro, quando Costantino decretò il riconoscimento ufficiale del Cristianesimo. L'immagine è quella che si venera ancora oggi nella parrocchia testaccina. Si tratta di un affresco eseguito su una superficie leggermente concava, perché l'ignoto autore si servì della parete curva dell'absidе della piccola Chiesa.

Il dipinto, riapparso in buono stato di conservazione fu staccato e lasciato in custodia nel monastero delle Nobili Oblate di Tor de' Specchi.

Al chirografo di Pio X l'abate di S. Anselmo rispose dal Belgio che il suo ritorno a Roma non sarebbe avvenuto prima del 1906. Fu allora che don Michele Rua, primo successore di don Bosco, offrì al papa la propria disponibilità per l'erezione della nuova chiesa, purchè i Benedettini dichiarassero dal canto loro, di rinunciare all'impresa. E la rinuncia ci fu: i Salesiani allora si impegnarono a realizzare l'opera in breve tempo.

I lavori ebbero inizio nel 1906 e per autorizzazione pontificia furono vendute due aree fabbricabili adiacenti al terreno della parrocchia e di proprietà dei Palazzi Apostolici.

Primi anni 1900 – Scavi al Foro Romano con la demolizione della chiesa di S.ta Maria Antiqua.

Il prezzo, dalle sessanta alle centomila lire, doveva essere erogato nelle spese della costruzione. Il ricavato di tale vendita e il contributo delle Suore Oblate con l'offerta dell'indennizzo di 230.000 lire loro assegnato dallo Stato Italiano in quanto risarcimento dell'esproprio e della demolizione della loro chiesa al Foro Romano, costituirono la prima base finanziaria. I Salesiani dovettero affrontare con non poche difficoltà la carenza di fondi, ricorrendo al proprio denaro e a varie oblazioni.

Il progetto dell'erigenda chiesa portò la firma dell'architetto torinese Mario Ceradini; egli, nonostante dovesse lavorare su fondamenta già realizzate dai Benedettini, volle affermarsi in Roma attraverso una costruzione assolutamente originale.

Il tempio, in laterizio e travertino, si estende a croce latina, col braccio maggiore a tre navate, per una lunghezza di 51 metri, mentre la larghezza del transetto è di 35 metri e mezzo. La facciata, con tre portali e finestra polifora, ha nella parte superiore, corrispondente alla navata centrale, un bellissimo grande mosaico bizantino racchiuso in una cornice fatta di successive rientranze della cortina. Nella parte superiore è raffigurato Cristo in croce con quattro chiodi, rivestito da una specie di dalmatica e con gli occhi aperti in quanto trionfatore sulla morte. Ai suoi piedi, sulla sinistra si notano la Madonna e S. Longino con la lancia; sulla destra, San Giovanni apostolo e un soldato con la spugna imbevuta di fiele. Nella parte inferiore del mosaico, ricostruito nel 1925 perché caduto e distrutto l'anno precedente, fra palme e fiumi simbolici, la Madonna appare seduta in trono col Bambino in grembo. Alla sua destra ha S. Paolo, S. Giulitta e papa Zaccaria; alla sua sinistra ha San Pietro, San Quirico (figlio di S. Giulitta) e Teodato che eresse e decorò Santa Maria Antiqua. Zaccaria e Teodato hanno dietro il capo il nimbo, ossia un'aureola quadrata, intesa a significare che i due personaggi erano ancora viventi quando venne eseguita la loro figurazione. Il mosaico riproduce fedelmente un affresco di Santa Maria Antiqua della metà dell'VIII secolo e ciò giustifica il nimbo perché papa Zaccaria pontificò dal 741 al 752.

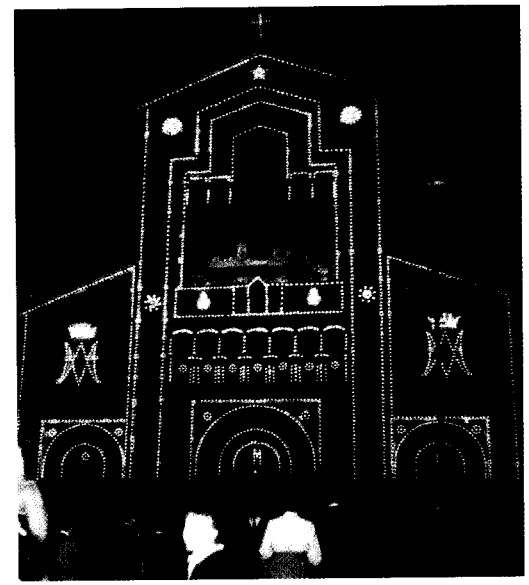
All'interno, le tre navate sono divise da quattro colonne levigate di granito rosso di Baveno, che recano scolpite sui capitelli i simboli dei quattro evangelisti. Sempre all'interno sulla parete della porta centrale si affacciano sette artistiche vetrate policrome raffiguranti episodi della vita della Vergine, eseguite dall'artigiano vetraio di Testaccio Spartaco Migliotti, su disegni del prof. Giuseppe Moroni. Viste dall'esterno le vetrate fanno parte di una loggetta sorretta da colonne con capitelli a canestro. Nel centro, quasi sporgenti, si notano molto bene tre stemmi marmorei: il più grande, centrale, è di Pio X, che ricevette in dono la nuova chiesa in occasione del suo giubileo sacerdotale; il secondo, a sinistra, è della Congregazione Salesiana e il terzo, a destra, è delle Oblate di Tor de' Specchi. Sulla parte centrale del pavimento una guida lavorata a mosaico e recante i simboli zo-

1910 – Le campane sono pronte per la salita verso il campanile.

diacali conduce all'altare maggiore posto sotto un baldacchino con gli stemmi di Pio X e lavorato in marmo rosso; lo sorreggono quattro colonne di granito rosa.

Una particolare attenzione merita il pulpito sia per la sua posizione, sia per la forma. Si eleva a destra di chi guarda l'altare maggiore. La sua bellezza fa rimanere ammirati: si tratta di un pulpito in marmo lucido candido ornato di bei mosaici scendenti verso il pavimento come stole. L'opera, oggetto di ricerca e di studio, non si dimentica facilmente.

Ai lati del presbiterio si trovano due piccoli cori. Da quello di destra guardando l'altare fu rimosso nel 1977 l'organo che poi fu sistemato nella tribuna dell'abside, affrescata tra il 1956 e il 1964 dal pittore Luciano Bartoli unitamente alla cappella del fonte battesimale. Quasi tutti i dipinti degli altari laterali sono opera del pittore Mario Barberis: a destra appaiono S. Giuseppe e don Bosco; a sinistra, quasi come un cerimoniere,



1910 – Uno scenario storico indimenticabile (ideato da Alfredo Giulio Giulianelli).

appare S. Antonio da Padova alle prese con un gruppo di affamati; segue Gesù in croce e la Vergine Addolorata, Sant' Anna, madre di Maria, e concludono il quadro delle anime del Purgatorio e quello del Sacro Cuore e di S.ta Margherita Maria Alacoque.

Sempre all'interno della chiesa, sopra le sette vetrate policrome, si legge la seguente iscrizione: "Questa chiesa/ perpetua/ il culto di S.ta Maria Liberatrice/ ereditando titolo e icone/ dell'omonima chiesa demolita che dal secolo XVI all'anno MDCCCXCIX nel foro romano/ tenne il luogo e custodì le memorie/ di S. MARIA ANTIQUA/ primo santuario della Madre di Dio/ nel mondo./ I Salesiani del Venerabile Giovanni Bosco/ con l'aiuto dei loro cooperatori/ e delle Nobili Oblate di Tor de' Specchi/ eressero/ il rinnovato santuario/ perché fosse solenne e

1929 – Il testaccino d.o.c. Mario Giulianelli, primo paggetto, fa la scorta nella processione mariana.

non perituro/ omaggio/ a S. S. Papa Pio X/ nell'anno giubilare del suo sacerdozio/ Anno D. MCMVIII".

Nel mese di maggio la parrocchia festeggia S.ta Maria Liberatrice e ne espone, a sinistra dell'altare maggiore, la statua che in un'apposita macchina dorata ogni anno, la sera dell'ultima domenica del mese già citato, viene portata a braccia in processione per le vie del rione.

Fino a qualche anno fa, a conclusione dei festeggiamenti mariani, la facciata della chiesa assumeva un aspetto favoloso e del tutto originale: centinaia e centinaia di lampadine venivano accese di colpo lungo le linee architettoniche, creando uno scenario unico nel suo genere e rimasto senz'altro vivo nei ricordi di

2007 – Veduta aerea del complesso salesiano.

chi ha avuto la fortuna di vivere momenti ed entusiasmi un po' particolari.

Il grande edificio parrocchiale venne terminato nel 1908 e don Rua ne fece omaggio al papa.

La consacrazione ebbe luogo il 29 novembre di quell'anno: Cento anni giusti giusti ricchi di fede e di coraggio, di orgoglio e di amore.

Da quel 1908 nella direzione della parrocchia si sono succeduti uomini degni di ammirazione e di lode: don Carlo Gatti (oltre quelli già citati), don Angelo Lovisolo, mons. Luigi Olivares, don Francesco Colombo, don Luigi Albisetti, don Arturo Monterumici, don Claudio De Portu, don Giovanni Nonne, don Mario Nocelli, e l'attuale don Manfredo Leone.

La piazza antistante la parrocchia, il 20 novembre 1908 mutò denominazione: da piazza dell'Industria a piazza Santa Maria Liberatrice.

Scendono intanto le ombre della sera e la madre di Dio saluta dal sacrato chi crede in Lei e nella sua benedizione. Un'altra pagina si aggiunge al libro dei ricordi, dove un posto d'o-

2007 – Facciata principale della chiesa di S.ta Maria Liberatrice.

nore spetta a due pontefici venuti a Testaccio in visita pastorale: Paolo VI il 20 marzo 1966 e Giovanni Paolo II il 14 Gennaio 1979.

Roma dall'inno al cachinno

UMBERTO MARIOTTI BIANCHI

Vennero qui in tanti, soprattutto dal Settentrione, pieni d'entusiasmo, al grido di "Roma o Morte". Molti di loro la morte gloriosa la trovarono al Gianicolo, come Manara, Mameli. Quest'ultimo anzi aveva scritto, in quello che oggi è divenuto l'inno ufficiale italiano, che la vittoria fu da Dio creata "schiava di Roma". La spiegazione d'un tale slancio verso i Sette Colli d'un popolo che cercava nell'unità una maggiore dignità internazionale la dettero i grandi di quel processo storico. Garibaldi fece proprio il motto "Roma o Morte"; Mazzini affermò che "a Roma non è concesso di essere mediocri"; Cavour fu il più deciso di tutti, davanti al Parlamento Subalpino: "Senza Roma capitale d'Italia l'Italia non si può fare"; Gioberti disse che Roma era "l'antemuro spirituale dell'indipendenza".

Così l'Italia venne a Roma per fare di quella città unica al mondo e che del resto l'aveva tanti secoli prima generata attraverso l'unificazione, il proprio titolo di vanto davanti alle Potenze.

Trascorsero gli anni. Carducci celebrò in versi la figlia Italia che ritrova la grande Madre Roma e, nel 1911, nella celebrazione del cinquantenario dell'unità, vennero emessi francobolli commemorativi, in cui sono rappresentati i Dioscuri che giungono ad abbeverare i cavalli alla fonte di Giuturna. Frattanto allo sventrato Campidoglio veniva addossato il monumento all'unità nazionale, con le scritte: *Patriae Unitati, Civium Libertati* ben visibili provenendo dal nord e nell'aula della Camera dei Deputati Sartorio dipingeva il grande ciclo simbolico, ispirato anch'esso a Roma.

La guerra che scoppiò pochi anni più tardi fu combattuta invocando la difesa della civiltà latina, figlia cioè di Roma: e quando, anticipando ogni previsione di tempi, nella seconda metà dell'ottobre 1918 la battaglia di Vittorio Veneto fece precipitare le sorti del conflitto determinando il crollo dell'Austria Ungheria e costringendo così alla resa anche la Germania, ancora forte, ma minacciata ormai sul fianco dalla parte del Tirolo, fu un solo coro osannante che si levò verso la Città Eterna. Il Sindaco di Trento, Faes, inviò un messaggio al collega di Roma: "L'aquila romana strappò alfine dagli artigli dell'avvoltoio austriaco Trento. Sia gloria ai martiri e agli eroi che hanno rivendicato le terre sacre a Roma." Il sindaco Valerio di Trieste a sua volta scrisse pregando il Sindaco della Capitale "di dire al popolo romano il saluto della fedele di Roma". Per bocca del sindaco Ziliotto, Zara inviò "a Roma immortale il saluto augurale della propria liberazione". Il Consiglio Nazionale di Fiume mandò "il saluto filiale alla grande madre Roma". E si potrebbe continuare. Le nuove terre italiane facevano a gara nell'esprimere, nel momento in cui entravano a far parte della comunità statale italiana, la fierezza di avere ora per capitale Roma.

In questo momento di generale esaltazione il sindaco Don Prospero Colonna pensò ad un modo straordinario e caratteristicamente romano di celebrare la vittoria il prossimo Natale di Roma, che sarebbe caduto il 21 aprile, a pochissimi mesi di distanza. Una grande manifestazione a piazza di Siena, in cui addirittura riprendere l'antica tradizione del pubblico canto corale di un inno alla Città Eterna, per l'ultima volta osservata nel 246 d.Cr. in occasione dei *Ludi Saeculares* ripristinati dall'imperatore Filippo detto l'Arabo, quando fu ancora una volta cantato in pubblico il *Carmen Saeculare* di Orazio. Non si poteva certo pensare di ripetere una simile cerimonia; ma un grande coro sì, con un inno scritto per l'occasione. Fu dunque contattato il poeta romano Fausto Salvatori (1870-1929) seguace della poetica dannunziana, autore di poemi, tragedie, libretti d'opera e soggetti cinematografici. Per la musica si pensò a Giacomo Puccini, che accettò ben volentieri. Così poeta e musicista si misero al lavoro. Da notare che a quell'epoca di Fascismo non si parlava ancora. Non solo non era giunto quel 23 marzo 1919 in cui esso fu fondato in una riunione di pochi entusiasti, ma la sua nascita era ancora *in mente Dei*, forse neppure ancora definita nella mente del suo fondatore.

Mentre cominciavano i preparativi organizzativi per la festa del 21 aprile l'inno prendeva forma. Il lavoro del poeta e del musicista dovette essere abbastanza affrettato e il loro coordinamento non certo precisissimo. Probabilmente il Salvatori inviò al Maestro soltanto la prima strofa, perché su di essa si calca perfettamente la musica, mentre qualche scompenso fra ritmo musicale e ritmo poetico si nota nel settimo verso della seconda e della terza strofa. In ogni caso l'inno fu ben presto pronto per le prove (all'Adriano) del coro che doveva cantarlo nel corso di un concerto della banda municipale diretta dal celebre maestro Vessella, in cui si sarebbero suonate anche musiche di Spontini, Verdi, Rossini e Bellini.

L'attesa della festa di primavera fu viva ed è interessante leggere i giornali romani di quei giorni. L'ufficioso e governativo *Giornale d'Italia* annunciò: "L'inno sarà cantato dalle alunne delle scuole elementari e normali, da 500 soldati e dalla massa corale del Costanzi... Il M° Puccini, venuto espressamente da Venezia, assisterà all'esecuzione dell'inno... Parteciperà il Principe di Piemonte... L'inno maestoso echeggia come una suprema invocazione di fede e di amore."

Ancora più entusiasta *Il Messaggero,* tradizionalmente di tendenza radicale e di sinistra moderata. Sotto il titolo *Salve, divina Roma* si legge: "Salve Roma bella grande indistruttibile che tocchi oggi il tuo 2672° anniversario. Tu rinnovi la festa celebrante la superba immortalità delle tua gente.....Maestra delle genti.....

Noi ti salutiamo: salutiamo il tuo nome vittorioso e ti porgiamo l'elogio più devoto e più commosso. Roma divina, salve!"

Poi si passa al pratico. Sotto l'occhiello *La festa a Villa Umberto* e il titolo *Il "Carmen Saeculare" del M° Puccini* si legge: "Il Sindaco Colonna ha voluto che questo Natale della Vittoria assumesse una particolare significazione. Patriottica festa scolastica a Villa Umberto, piazzale di Siena, dove circa 5000 voci – alunni e alunne delle scuole comunali, studentesse delle scuole normali, massa corale del teatro Costanzi e soldati delle brigate Re e Cuneo – canteranno l'Inno a Roma del M° Puccini, il novello Carme Secolare che il Maestro genialissimo ha composto sui bei versi di Fausto Salvatori. La festa alle 17.30. Dirigerà la bacchetta mirabile del M° Vessella." E per concludere *Il Messaggero* riporta in corsivo il testo dell'inno, sicché i lettori – spettatori possano partecipare al coro. Lo trascriviamo, così come stampato sul quotidiano, perché la sua lettura attenta chiarisce molte cose, oggi incomprese o addirittura incomprensibili.

Roma Divina, a te sul Campidoglio
Dove eterno verdeggia il sacro alloro
A te nostra fortezza e nostro orgoglio
Ascende il coro.
Salve Dea Roma, ti sfavilla in fronte
Il sol che nasce nella nuova storia
Fulgida in arme, all'ultimo orizzonte
Sta la Vittoria.

Sole che sorgi, libero e giocondo
Sul colle nostro i tuoi cavalli doma;
Tu non vedrai nessuna cosa al mondo
Maggior di Roma.

Per tutto il cielo è un volo di bandiere

E la pace del mondo oggi è latina,
Il tricolore canta sul cantiere,
Sull'officina.
Madre che doni ai popoli la legge,
Eterna e pura come il sol che nasce
Benedici l'aratro antico e il gregge
Folto che pasce.

Sole che sorgi etc.

Benedici il riposo e la fatica
Che si rinnova per virtù d'amore,
La giovinezza florida e l'antica
Età che muore.
Madre di messi e di lanosi armenti,
D'opere schiette e di pensose scuole,
Tornano alle tue case i reggimenti
E sorge il sole.

Sole che sorgi etc.

I versi, in fondo non eccezionali, sono tuttavia significativi. Si tratta d'un inno alla vittoria e soprattutto alla pace romana che ne consegue. È evidente che il poeta s'è ispirato al *Carmen Saeculare* di Orazio, ma sono anche evidenti riferimenti a immagini che troviamo oggi nei rilievi dell'*Ara Pacis*, a quel tempo ancora sepolti in gran parte sotto palazzo Fiano. E che essi si inquadrano in quel filone di pensiero che parte dal primo Risorgimento e che vede in Roma la sola garante dell'unità d'Italia e la sola fonte di vanto collettivo di tutti gli Italici per la sua storia gloriosa.Che poi una parte politica abbia usato l'inno per rivendicare una continuità del suo agire con quei precedenti storici, antichi e recenti, non è certo un buon motivo per dargli l'ostra-

cismo. L'inno è dedicato a Roma e Roma è sempre, nella sua storia millenaria, un simbolo che sta ben al disopra delle fazioni e delle ideologie transeunti. Estrapolando dal Foscolo possiamo affermare che "ove speme di gloria agli animosi – intelletti rifulga ed all'Italia – quinci trarrem gli auspici".

Ma prima di parlare del triste presente dovremo concludere la storia della nascita dell'inno, narrando che il 28 luglio di quello stesso 1919, essendo nuovo sindaco Adolfo Apolloni, il Consiglio Comunale all'unanimità approvò l'operato della Giunta, che aveva deliberato "di offrire come dono al poeta Fausto Salvatori ed al maestro Giacomo Puccini per aver scritto e musicato l'Inno in occasione del MMDCLXXII Natale di Roma" due orologi d'oro, acquistati presso la Ditta Ernesto Haussmann per complessive 2200 lire[1].

* * *

Oggi non si canta più l'inno in onore di Roma, salutata come Grande Madre e orgoglio dell'Italia tutta. Nella migliore delle ipotesi di Roma non se ne parla affatto; quando se ne parla ci si rivolge a lei con becero schiamazzo come a "Roma ladrona".

Ladrona? Può darsi: ma non Roma. Tutto quello che la politica nazionale cucina a Roma non ha nulla a che fare con la città. Se i discendenti di coloro che la vollero a tutti i costi come Capitale, si riportassero istituzioni e rappresentanze in un'altra città, avremmo automaticamente Milano o Bergamo ladrone o qualunque altra città del Nord, del Centro o del Sud dove ministri e parlamentari si trasferissero a continuare i loro giochi spesso incomprensibili a quasi tutti i cittadini. A Roma e a danno di

[1] È con orgoglio che il Gruppo di Romanisti annovera fra i suoi soci l'Ernesto Haussmann di oggi, che continua l'attività della bisecolare e prestigiosa azienda in via del Corso.

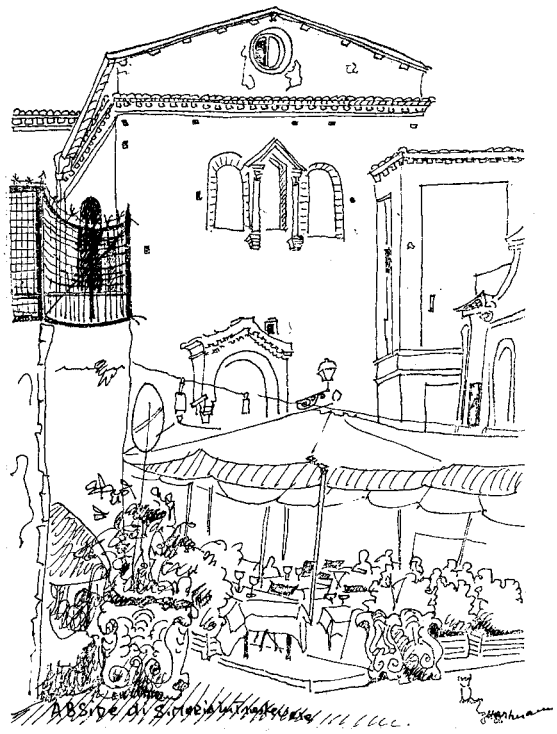
Roma la politica impazza nei palazzi del potere (più di venti ormai solo per il Parlamento che si è requisite, accaparrate e riservate perfino piazze e strade pubbliche). E a fare la politica sono 950 degne persone provenienti da tutte le regioni e da ogni angolo d'Italia, di cui solo una settantina elette nel Lazio e ben pochi Romani.

Alla base della gratuita aggressione ingiuriosa sta purtroppo il fatto è che dell'unità d'Italia non interessa più niente a nessuno, che siamo tornati al più squallido cantonalismo e che perciò avere per capitale una grande e collaudata unificatrice (a lei si deve l'unificazione originaria non solo dell'Italia, ma anche della Francia e della Spagna) non serve più. Né serve avere nel nome di Roma un passato glorioso, perché anche della storia non importa più niente a nessuno, dopo decenni di trionfo della banalità quotidiana e di ideologie che in nome del "progresso" rinnegano ogni collegamento con la tradizione ed ogni significato alle glorie di quel passato senza del quale non saremmo quelli, magari decaduti, che noi tutti Italiani ci troviamo ad essere..

Ma come una madre davanti a figli ingrati, Roma può dire: Non ho bisogno di voi. Sono onorata e lieta d'ospitare le istituzioni della Repubblica, ma ho, di mio, i miei monumenti unici al mondo, la mia storia, le mie istituzioni culturali (spesso trascurate), la mia gente (purtroppo spesso dimentica della sua dignità), il mio Fiume, il mio sole, il mio cielo e il mio ponentino; e il Papa d'una Chiesa che sente tuttora il dovere di proclamarsi sempre in tutto il mondo "Romana", il che anche per Lei è segno di unità.

E allora riprendiamo l'orgoglio, noi, di essere per grazia divina, come diceva Petrolini, Romani. E ricantiamo il nostro inno in faccia a coloro che, come scrisse il Poeta, non romano, hanno "cerchiato il senno di fredda tenebra" e a cui "nel reo cuore germoglia – torbida la selva di barbarie". Il mio è un invito preciso: per asseverare il senso di fierezza di essere Romani, si

torni a cantare, ogni anno il 21 aprile, ufficialmente e pubblicamente, come simbolo di quell'orgoglio che nessuno ci può strappare, l'ormai antico inno a Roma del maestro Puccini.



Luigi Perego Salvioni stampatore negli "anni funesti di Roma"

GIAN LUDOVICO MASETTI ZANNINI

In virtù d'un chirografo di Clemente XI, la Stamperia Vaticana già unificata con quella Camerale da Paolo V, riebbe la sua autonomia e fu affidata a Giovanni Maria Salvioni (1676-1755) con uno stipendio insieme alla concessione gratuita di locali presso la Sapienza.

Nel catalogo della Mostra delle edizioni romane del Settecento possedute dalla Biblioteca Provinciale di Roma figuravano, tra le altre opere uscite dai torchi romani, la *Camera ed inscrizioni sepulcrali de' liberti, servi ed ufficiali della casa di Augusto scoperte nella via Appia, ed illustrate con le annotazioni di Monsignor Francesco Bianchini veronese l'anno MDCCXXVI,* con l'elegante marca tipografica raffigurante il volo di un giovane che reca nella mano sinistra una fiaccola ed ha il capo sormontato da una stella, mentre nella destra agita il cartiglio con il significativo motto *Novissimus exit* (1727), ed il *De noxiis paludum effluviis eorumque remediis* di Giovanni Maria Lancisi, archiatro di Clemente XI ed a lui dedicato nel 1727[1].

[1] Cfr. *Tipografi, stampatori e librai. Edizioni romane del Settecento nella Biblioteca Provinciale di Roma,* Roma 2006, pp.66-67, 110. La ricostruzione dei percorsi topografici e le notizie sulle botteghe, gli editori, gli stampatori e librai nel detto catalogo della mostra sono di Luciana Chicarella, mentre le schede bibliografiche e quelle di approfondimento degli esemplari esposti e qui citati, sono di Maria Chiara di Filippo, *Premessa*,

L'attività dei Salvioni venne continuata da Luigi Perego milanese che, per il suo matrimonio con Anna Maria Salvioni aggiunse questo cognome al suo patronimico, tanto che in alcuni casi lo si nomina semplicemente Salvioni. Nel 1796 cessò il suo incarico di Stampatore vaticano continuando però a lavorare come Tipografo del Senato e Tribunato. Dai locali dell'Archiginnasio romano il Perego Salvioni si trasferì in via dei Burrò 171.

Tra le opere da lui stampate emerge il suo nome nel colophon de *Le cappelle pontificie e cardinalizie descritte da Francesco Cancellieri con una spiegazione storico liturgica e bibliografica dell'origine de' riti antichi e moderni e degli scrittori di tutte le feste in cui cadono, oltre l'illustrazione di tutte le chiese in cui si tengono e degli Ordini della gerarchia ecclesiastica che la compongono*. L'opera, in 8 volumi uscì nel 1788 quando ancora lo stampatore vaticano lavorava nei locali della Sapienza[2].

Della sua attività e, dei suoi beni, possediamo alcuni documenti che illustrano le peripezie in cui egli incorse in modo particolare per la stampa affidatagli della *Collezione* di leggi della Repubblica Romana. Si tratta di un fascicolo composto da 42 documenti e da una lettera a stampa diretta al "cittadino generale Napoleone Bonaparte Primo console della Repubblica Francese", in data 24 maggio 1801, per aver giustizia riguardo alle sue spettanze di stampatore[3].

La sua attività svoltasi nella tipografia dei Salvioni gli consentì, in un primo tempo, un certo benessere tanto da poter essere enfiteuta fin dal 1776 di una delle case già appartenute al Collegio Romano "situata nella strada che dalla Dogana di Terra tende alla Piazza Sant'Ignazio e fa prospetto al Portone che resta dietro la dogana medesima". Come prosegue la memoria datata 21 agosto 1791, "la detta casa non soggetta ad alcun peso di canone o altro aggravio fu nel settembre 1776 dall'ora defunto Pietro Camporese architetto camerale stimata scudi 5710,052". L'edificio si componeva di tre botteghe, altrettanti mezzanini e due piani superiori che davano un reddito netto di scudi 190,02. Nei mezzanini secondo un'altra perizia del Camporese si trovavano due stanze e cucina per ciascuno sovrastanti le botteghe, mentre da un'appartamento affittato a Maria Teresa Poli vedova di Simone Bischi si ricavava scudi 112, oltre cioè la metà del reddito complessivo di scudi 217,80.

Ma si contestava il valore attribuito dall'architetto riducendone il prezzo a scudi 4800.

Nel 1806 il debito del Perego Salvioni per canoni non corrisposti ascendeva a scudi 1200 ossia a quanto pagati dall'acquirente del diretto dominio dell'edificio, Giovanni Battista Valentini, contro il quale lo stampatore milanese aveva fatto valere i suoi diritti di prelazione. Inoltre dovette far fronte alle spese fatte dal Valentini per l'acquisto del canone enfiteutico, cosicché la somma era salita a scudi 1340 amichevolmente concordata tra le parti. Infine, per completare il valore dell'immobile, il Perego Salvioni dovette consegnare al Valentini sessantasei luoghi di Monte.

Il papa condonò allo stampatore milanese la metà del suo debito ed il Valentini commentava: "Chi sa quanto dovrà stentare esso Patrimonio (ex gesuitico) per avere il residuo".

Ma non fu quello il solo caso di ricorsi al Pontefice per grazie impetrate dal Perego Salvioni. Durante la Repubblica Romana infatti lo stampatore milanese aveva ottenuto il privilegio di pubblicare la "*Collezione di carte pubbliche, proclami, editti, ragionamenti ed altre produzioni tenenti a consolidare la rige-*

ibid. p. 11. Si veda inoltre F. BARBERI, *Libri e Stampatori nella Roma dei Papi*, Roma, 1965.

[2] *Tipografi, stampatori e librai...*, cit., p. 110-111.

[3] I documenti citati nel testo e che non trovano riscontro nelle note, si intendono conservati nel detto fascicolo nella Biblioteca Masetti Zannini di Bologna.

nerata Repubblica Romana" a partire dal 1798, cioè l'anno I di essa. Il "cittadino" Luigi Perego Salvioni, avrà poi insieme a Mariano De Romanis l'incarico della edizione del *Bollettino di Amministrazione del Dipartimento di Roma, ossia atti della Prefettura di Roma* che durò per quasi tutto il periodo della riunione degli Stati della Chiesa all'Impero Francese (1809-1813).

Della *Collezione* si ricavano molte notizie per l'anno 1798 nelle puntuali note di M. Teresa Bonadonna Russo che ha curato la edizione critica del *Diario dell'anni funesti di Roma*, mentre del più tardo *Bollettino delle leggi e dei decreti imperiali pubblicati dalla Consulta straordinaria degli Stati Romani* in 22 volumi se ne dà in succinto ragione nel libro IV, articolo LXXVI del *Diario* [4] dell'anonimo romano (forse l'orefice Giuseppe Giordani) il cui carattere e personalità "emergono con sufficiente chiarezza", come scrive la curatrice nella introduzione dell'opera, "un caso unico del panorama vasto della diaristica contemporanea in quanto genuina espressione degli umori e della condotta di un ceto sociale di cui raramente è dato di ascoltare la voce"[5]. Scrive dunque l'anonimo: *Allorché l'Imperator Bonaparte spedì a questa Città tre persone che (...) incominciarono a dar fuori vari decreti da essi pubblicati, in vari fogli ad uso di un libro in quarto col titolo di Leggi accadendo poi che nel fine del 1811 questa Consulta venisse disfatta e restasse solo il Generale Capo del Governo di Roma* (Miollis) *il medesimo essendo stato autorizzato da un decreto dell'Imperatore, segnato sotto li 9 settembre 1811 di far pubblicare tutte le leggi tanto anteriori all'epoca dell'Impero, ossia nel tempo della Repubblica, quanto dell'istesso Impero. L'istesso Generale ordinò con altro suo decreto segnato li 14 gennaio 1812 che col medesimo sistema tenuto nel tempo della Consulta si pubblicassero tutte le leggi come sopra anteriori all'elezione dell'Imperatore e dal medesimo pubblicate,e che il numero di questi successivi Bollettini dovessero seguitare quello dell'istessa consulta*"[6].

La prima serie della collezione, stampata da Perego Salvioni e da De Romanis (1809-1813) occupava 14 volumi (la *Collezione* del 1798-1799 era di altri 5), la seconda (9 settembre 1811-9 febbraio 1813) era di 8 volumi dal numero 142 al numero 200[5].

Associato a Paolo Salviucci e figlio, il Perego Salvioni pubblicò (dal luglio 1809 a tutto dicembre 1812) *il Giornale del Campidoglio* e, con il solo suo nome in quegli anni *il Catalogo di prodotti delle arti belle esposti in Roma, ibi.*, 1810 e la *Descrizione della solenne installazione del Concistoro israelitico eseguita in Roma il dì 1 agosto 1811, ibi* 1811.

Le carte in nostro possesso recano le minute dei ricorsi a Pio VII ed a Napoleone e sono in relazione alle vicende assai gravi della *Collezione*, al sequestro dell'opera ed alla concessione fatta di compensare con i canoni non corrisposti la perdita subita dal Perego Salvioni.

Era accaduto infatti che dopo la fine della Repubblica lo stampatore milanese era stato spogliato delle copie delle Collezioni da lui tenute in magazzino.

E cosi scriveva al Papa:

[4] *Diario dell'anni funesti di Roma, dall'anno MDCCXIII al MDCCCXIV*, edizione critica a cura di M.T. Bonadonna Russo, Roma 1995, pp. 232-234. La *Collezione* è largamente citata, *ibid*, pp. 60-90, passim. Si rimanda alla ampia bibliografia su quel periodo storico, *ibid*, pp. XI-XIII, e alle tavv. LXII, LXXVI, LXXX (che riproducono decreti prefettizi in data 4 aprile, 30 luglio, 5 agosto, 30 giugno 1813, stampati dal Perego Salvioni). Della stessa autrice e sullo stesso periodo storico si veda Bonadonna Russo, *La comunità oratoriana interprete del sentimento antifrancese*, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 11, 2006, pp. 105-124.

[5] Bonadonna Russo in *Diario dell'anni funesti...*, cit., p. X.

[6] *Diario dell'anni funesti...*, cit., p. 233.

"Lo stampatore Luigi Perego Salvioni fin da che sotto il 24 ottobre 1799 d'ordine del Reggente di Giustizia e Polizia in allora Pallavicini gli fu tolta con la forza l'opera delle Collezioni delle Leggi, Proclami ed altre carte pubbliche, stampate in tempo della Repubblica Romana, consistente in duemila cento undici volumi, oltre tutti i Tomi spezzati, che servivano per compimento agli Associati, ognuno de quali si vendeva una Piastra effettiva per ogni Tomo, e per i Tomi spezzati ne ha sofferto il danno al di sopra di piastre cinquecento, che in tutto forma la sua perdita a la vistosa somma di Piastre duemila seicento undici.
Ricorse in seguito al Generale Naselli e la supplica fu da questo rimessa alla Suprema Giunta di Governo; ma quantunque niuno mai abbia potuto accusare la bona condotta dell'oratore, invano però ha fin qui reclamato la restituzione delle stampe o il pagamento della suddetta Collezione, avendo la medesima rescritto che non poteva condiscendere all'istanza. Intanto però ha veduto che la detta Collezione è stata distribuita a diversi dallo stesso Governo, lo che dimostra che l'averle stampate niente presenta di delittuoso, ed obbliga certamente il Governo a soddisfar l'oratore del suo credito subito che ha approfittato, e delle sue fatiche e del suo denaro.

Proseguiva chiedendo giustizia, con la restituzione od il prezzo relativo dei volumi, oppure con l'affrancazione dell'annuo canone di scudi 180 dovuti al Patrimonio ex gesuitico "facendolo libero possessore e padrone della medesima (casa) onde possa avere un compenso per la perdita della suddetta Collezione".

Con il "rescritto che si ottiene per organi di S.E. Monsignor Tesoriere nella udienza avuta da N.S. Pio Papa VII", lo stampatore fu graziato dal pagamento dei censi decorsi (scudi 237,35 1/2)e di quelli dei quattro anni futuri.

Non soddisfatto il Perego Salvioni si rivolse all'ambasciatore di Francia, allegando una supplica fatta nuovamente al Papa e precisando che "trattatisi di un affare che ha per fondamento la

verità, e la giustizia, e che tuttavia non è stato fin qui disbrigato come portava il dovere, forse per voler riferire la colpa al Governo Provvisorio Napolitano, quel che poi è stato tutt'opera del Pontificio", e confidando nella sua "valida ed autorevole protezione".

In un'altra supplica al Papa "spinto dalla necessità di ricorrere di nuovo ad implorare la sua Sovrana Giustizia" scriveva:

Di quale delitto, Santissimo Padre, è reo il supplicante per non essere reputato degno della implorata protezione?Se la Collezione il di cui prezzo reclama fosse un'opera ingiuriosa, o dannosa alla Santa Sede, ed al Principato, si riconoscerebbe egli da se stesso immeritevole di reclamarla come stampatore di libelli informatori. Ma quante volte la Collezione stessa altra non è se non la compilazione delle Leggi e dei Proclami e di quanto altro durante il sistema Repubblicano si pubblicò per il regolamento dello Stato, sul Giudiziario, sull'Economico e sul Militare, questa stessa Collezione era necessaria allora e necessaria fu creduta ancora dagli stessi Ministri della Sanità Vostra dopo la ripristinazione del Pontificio Governo: perciò ne distribuirono non tenue quantità di esemplari ai Signori Cardinali, Prelati, Giudici, Ministri, e Superiori ed esitarono il rimanente a tutti indistintamente ed a chiunque si presentò per farne l'acquisto.

Scagionando i Napoletani che avevano soltanto fatto custodire "sotto sigillo" i volumi, e facendo presente l'abuso dei ministri camerali il Perego Salvioni contestava l'atto illegittimo e chiedeva giustizia. Ma nel rescritto papale si ordinava che egli producesse le sue ragioni contro la Camera Apostolica e frattanto pagasse i canoni arretrati.

Nel fascicolo a stampa si precisa la successione delle suppliche al Pontefice, in quanto la prima fu presentata dal Cardinale

Litta e la seconda invece dal suo successore quale Tesoriere generale, monsignor Alessandro Lante (poi cardinale). Rivolgendosi a Napoleone il Perego Salvioni elevava altra protesta cosi scrivendo:

> la tranquillità, la pace, la sicurezza ridonata alle Nazioni, ed agli Stati dovrebbero ormai avere estinto l'amarezza dei partiti e la preoccupata avversione a nomi senza significato, ed a delitti senza infingimento di Leggi. A preferenza delle cupe voci delle passioni che paiono in fondo del cuore umano, dovrebbero scoltarsi le grida della ragione e della giustizia. Ma essa è ancora oppressa dalla calunnia, che si maschera di falso zelo, e che involge nelle sue machine anche l'uomo più giusto, e il più indifferente. Luigi Perego Salvioni Stampatore Romano sente verificata a suo danno una simile oppressione. Alieno per natura e per educazione dalle fazioni e da quei partiti che sono indegni dell'uomo onesto ha vissuto sempre tranquillo e pacifico sotto qualunque Governo. Non è però che abbia sentito ancor esso il peso delle rivoluzioni e del disordine; ma, per quanto sia egli disposto a tollerarne tuttora il danno colla massima e più rispettosa rassegnazione, non può dispensarsi dal tentare tutti i mezzi più valevoli e giusti per sostenere il suo diritto, e il suo proprio interesse.

Come si vede l'elegante dizione non può essere dello stampatore milanese, ma di qualche letterato, o meglio di un giureconsulto che stese l'indirizzo all'Imperatore. Il Perego Salvioni comunque teneva a precisare la sua condotta, non dimenticando i benefici ricevuti dalla Camera Apostolica, ma nello stesso tempo teneva a precisare il carattere della sua collaborazione dissociandosi da quanto era stato compiuto dagli usurpatori e reclamando i suoi diritti vanificati dal sequestro e dalla vendita delle copie, fra l'altro stampate a sue spese.

E cosi prosegue:

> "La Proclamazione della Repubblica Romana, nel 1798 sostenuta dalla volontà e dalla forza della Nazione Francese obbligava senza dubbio qualunque privato cittadino alla più esatta ubbidienza. Nè mai si sarebbe creduto, ne si potrà mai credere, che potesse volgersi a delitto, se il trafficante, l'artista, il mercenario, l'uomo industrioso, che hanno bisogno di vivere con l'impiego de loro capitali, col loro traffico, colla loro industria siensi applicati in quel tempo al servigio di quel governo, che per quanto si voglia dire usurpativo, ed ingiusto avea però un possesso naturale e una forza per obbligare. Appoggiato a questi principi di ubbidienza e di indifferenza il Perego Salvioni si prestò egli nell'esercizio della sua Stamperia ai bisogni di quei magistrati colla massima buona fede ed espose a profitto loro l'intiero suo capitale di carte di ogni specie e vi consacrò a proprie spese anche l'opera de' suoi mercenari".

Fatta questa premessa reclamava i suoi crediti verso il Senato, l'Archiginnasio romano, i vari ministeri, l'amministrazione dei Beni Nazionali e le caserme e la Sussistenza militare per un totale di piastre 6196,13 1/2, non avendo potuto, per l'arrivo dei Napoletani valersi dei beni rustici dei Carmelitani Scalzi di San Silvestro di Montecompatri assegnatigli con decreto consolare.

Fatta poi relazione del risultato negativo dei suoi ricorsi il Perego Salvioni concludeva con una sviolinatura al Buonaparte "che ha oscurato il valore, e la salvezza degli antichi Consoli Romani, che ha restituito alla civilizzazione la Francia, che ha saldamente pacificata l'Europa, che ha fatto tremare i barbari, e che estende l'influsso e la tutela di un potentissimo Governo ristoratore a tutte le vicine, e rimote nazioni per difendere gli amici, e per proteggere, e liberare gli oppressi".

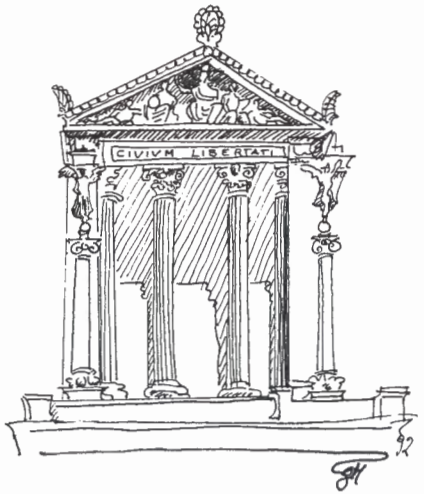
E faceva ancora appello ai sentimenti del Buonaparte ("il Vostro cuore non è insensibile alle lagrime degli infelici") dando per referenze il nome "dello illustre (...) fratello cui il ricorrente

è personalmente cognito" e che "potrà disporre delle qualità dell'Oratore, e della sua equità delle umili sue richieste".

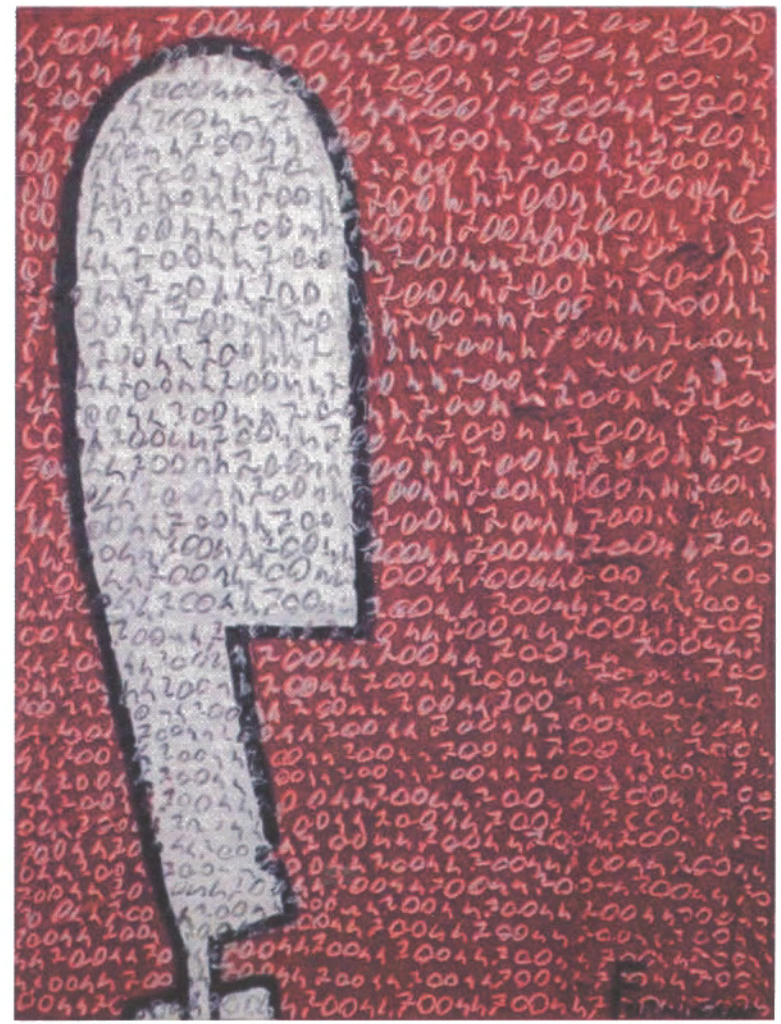
Alcuni anni dopo, il 26 aprile 1813, lo stampatore milanese ottenne una sentenza favorevole dal Tribunale di Prima Istanza contro la Amministrazione della Santa Casa di Loreto che, da lui e da Luigi Fiorelli, reclamava certi diritti sulla casa ai Burrò.

Nella stessa strada al numero 154 abitavano i nipoti del Perego Salvioni, Cristoforo Michelangelo Perego e la moglie Antonella Staderini la quale agì presso la Conservazione delle Ipoteche "per sicurezza e conservazione della somma di sudi 5468,75" cioè della sua dote compresi scudi 1093,75 assegnatale dallo sposo e dallo zio.

Nove anni dopo, il Perego Salvioni mancò ai vivi in età di 74 anni, essendo nato a Milano nel 1747.



AURELIO TIRATELLI
(Roma 1839-1900)
La fontana dei Cavalli Marini a Villa Borghese
Olio su tela
(Collezione privata)



MARIO MAFAI, 1941
Dal Gianicolo
Olio su tela cm 35x45
(Collezione privata)

FORMISANO
Della serie 00447
Tecnica mista su tela cm 30x40
2008
(Collezione privata)

360 Gradi di
Niké Borghese
Acquaforte panoramica dall'Ambasciata del Belgio a Roma (dettaglio)
2007
(Collezione privata)

STELLARIO BACCELLIERI
Caffè Greco - 2008
(Collezione Privata)

ALBERTO BALZANI
Roma S. Cesareo in Palatio
Disegno su carta cm 34x44 - 2006
(Collezione Privata)

GAETANO GIOJA
(in studio con il padre Via Margutta poi Via del Babuino, 61)
seconda metà sec. XIX
L'arco dei Pantani con le colonne del tempio di Marteultore,
sullo sfondo Via Baccina
Acquerello su carta cm 37,5x54,5
(Collezione Privata)

RICHARD GEIGER (1870-1945)
Concerto in maschera
Olio su tela cm 75x100
(Collezione Privata)

Sangue viennese (Wiener Blut) e cuore romano

ALIGHIERO MARIA MAZIO

So hell ist die Welt und so ausser sich
(Così luminoso è il mondo e così dissennato)
Ingeborg BACHMANN[1]

Molte cose uniscono e assimilano queste due ineguagliabili città di Roma e Vienna, quasi fossero due quartieri della stessa città (grazie anche ai voli *low cost*), con i bimbi che egualmente si rincorrono nell'andare a scuola, con i vecchi androni di palazzi un po' malandati, i tram che fischiano in curva, il profumo delle panetterie, il cioccolato e le signore portatrici, a tutte le età, di un sicuro fascino, ma soprattutto l'inesauribile stratificazione di arti e culture che hanno concorso in larga misura a formare la fisionomia inconfondibile della civiltà europea.

I romani scelsero Vienna quale ultimo baluardo di fronte alla steppa e ai suoi popoli ma decisero pure di piantarci sulla corona di colline circostanti ottimi vigneti, come a Roma, e come a

[1] La scrittrice austriaca vissuta a Roma per diciannove anni e ivi scomparsa nel 1973, abitò in via Bocca di Leone 60 ed era solita, dopo aver visitato il vicino mercatino o il negozio di giornali (scomparso) su Piazza di Spagna, raggiungere il Pincio in una passeggiata insieme sportiva e letteraria. Coniugò il rigore di una formazione culturale austriaca con il tepore del clima romano negli anni '50 e '60. (Dal catalogo della mostra dedicata a Ingeborg Bachmann, alla Casa di Goethe a Roma nel 2006).

Roma trovarono un fiume che segnò fortemente i tempi della storia. I popoli che vi hanno abitato e che tuttora vi abitano hanno sviluppato un carattere molto personale e autoreferenziato anche nei rispettivi vernacoli, che hanno prodotto copiosa poesia e teatro.

Una città funge da specchio delle vicende dell'altra: lo storico del Papato Leopold von Ranke sottolinea l'importanza degli archivi asburgici a Vienna per ricostruire la storia e le vicende di Roma, nel pontificato di Gregorio XIII e di Sisto V[2].

Dal linguaggio barocco all'afflato romantico

La sensazione di respirare aria romana la si ha fin dal primo incontro con il barocco viennese in particolare con la Karlskirche che richiama la sua omonima romana, la Chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, sia per la presenza del grande Borromeo, simbolo di forte connotazione cattolica romana per la Casa asburgica, sia per l'eleganza delle forme architettoniche analoghe (a pianta circolare a Roma, ellittica a Vienna) quali l'alto tamburo a finestrature oblunghe, gli oculi aperti alla base della curvatura della cupola che donano leggerezza all'esterno e giochi di luce all'interno. Il progettista, Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) vanta una prolungata permanenza a Roma in particolare nella cerchia prestigiosa del Bernini e con le *élites* vicine alla Sede Apostolica (incontra Cristina di Svezia): dal soggiorno romano nasce la realizzazione di una storia universale dell'architettura, *Entwurf einer historischen Architektur*[3], che gli varrà anche il ruolo di architetto dell' Impero.

[2] L. Von Ranke, *Storia dei Papi*, Firenze 1965, p.4.

[3] J.B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien 1721.

Già dal '600 maestranze provenienti dall'Austria si erano insediate a Roma in svariati settori, nell'orificeria e nell'ornamentazione: Johann Paul Schor detto Giovanni Paolo Tedesco riceve innumerevoli commissioni decorative quali la transenna traforata a tralci d'acanto posta innanzi alla Cattedra di San Pietro (per scelta del Bernini), numerose carrozze di gala, motivi di oreficeria e ricami, frontespizi di libri. La famiglia Pichler si afferma come incisori di pietre, gli Hameran (poi Amerani) quali medaglisti. Alla fine del '600 giunge a Roma il pittore viennese Daniel Seiter, attivo a S.Maria in Vallicella, a S.Maria del Popolo (*Martirio di S.Caterina*), all'Aracoeli, a S.Maria in Montesanto; sposato ad una romana diviene altresì accademico di San Luca (ancora una volta il cuore e le arti uniscono Roma e Vienna).

Una fucina di pittori dell'epoca è senza dubbio il Tirolo: basti pensare che un minuscolo paese del Tirolo Settentrionale, di meno di mille anime, di nome Grins, vanta nel soffitto della parrocchiale barocca un grande affresco con l'allegoria dei continenti che richiama in scala ridotta quella presente nella volta di S. Ignazio a Roma: l'autore Matthaeus Guenther proviene dalla scuola barocca bavarese di K.D. Asam, influenzato nel suo soggiorno romano da Andrea Pozzo[4]. Roma ere divenuta nel frattempo il luogo di incontro tra il mecenatismo imperiale e gli artisti austriaci, Hans Adam von Lichtenstein come pure Alexander Sobieski si fanno ritrarre da Johannes Kupezky, pittore che aveva lasciato Vienna per aprire il proprio studio a Roma ove abitò per venti anni affermandosi poi fra i più famosi ritrattisti dell'Europa centrale nella prima metà del '700[5].

[4] P. Naredi Rainer, *Kunst in Tirol*, Innsbruck 2007, p.97.

[5] Le notizie relative ai pittori presenti a Roma, provenienti dall'Austria, sono desunte principalmente dal Catalogo della mostra *Artisti austriaci a Roma, dal barocco alla Secessione*, a cura di J. Garms. Marzo-aprile 1972, Museo di Roma-Palazzo Braschi. Roma 1972.

Molti artisti austriaci a Roma, come avveniva per altre nazionalità, sono borsisti, legati ad un impegno di fedeltà e di celebrazione della Corona Imperiale (*Apoteosi di Giuseppe* II di Fueger), sia per contributo di nobili ed ecclesiastici che per intervento statale, altri giungono individualmente per il richiamo dell'ambiente artistico romano. Tra questi Anton von Maron, viennese, giunge a Roma a ventiquattro anni, nel 1755. Collabora inizialmente con Anton Raphael Mengs, di cui sposa la sorella Therese Concordia, miniaturista. Diviene membro dell'Accademia di San Luca, a Vienna esegue ritratti per la famiglia imperiale da cui riceve titolo nobiliare e si occupa della formazione dei giovani borsisti a Roma. Qui esegue affreschi (*Fatti di Enea* a Villa Borghese) e molte sue opere, soprattutto ritratti, si trovano a Roma (Accademia di San Luca, Palazzo Braschi, S.Maria dell'Anima). Sono gli anni in cui a Roma si affermano due grandi personalità dell'arte austriaca, Angelica Kauffmann e Joseph Anton Koch, quest'ultimo con la nota discendenza romana.

Ma dopo la restaurazione si apre il dissidio politico, in seno alla comunità degli artisti austriaci, fra i classicisti dell'Accademia di Vienna e i giovani nazionalisti che si richiamano alle radici cristiane, al gotico, all'*Altdeutsch*, sulla scia dei colleghi germanici. Ciò suscitò lo sdegno di Metternich in visita a Roma al seguito dell'imperatore, a fronte della mostra di giovani artisti organizzata a Palazzo Caffarelli nel 1819 presso la legazione prussiana.

In sede "ufficiale" si commissionarono paesaggi ideali con fine idealistico-patriottico. Johann Rebell, paesaggista viennese della prima metà dell'800 viaggia a Roma e nel Sud Italia ove realizza quattro grandi tele di Napoli che gli vengono commissionate dall'Imperatore, oggi presenti a Vienna alla Oesterreichische Galerie al Belvedere assieme ad una veduta delle mura antistanti San Giovanni in Laterano verso i Colli Albani, nonché vedute di Piedimonte Matese all' Oberoesterreichisches Landesmuseum di Linz; vicino allo stile di Koch, ha successo internazionale e, notato dall'imperatore a Roma, viene da questi nominato a Vienna quale conservatore della collezione imperiale e docente alla Akademie der Bildenden Kuenste.

Anton Romako (1832-1889), *Veduta di Roma da Monte Mario* (1865), olio su tela 80x124,5. Vienna, Belvedere .

L'opposizione all'Accademia prosegue, i "nazareni " austriaci, differenziandosi dai colleghi tedeschi non rinnegano i richiami classici e barocchi[6] mentre si afferma un'arte religiosa commissionata ad artisti residenti a Roma per i paesi della Monarchia: Franz Plattner prepara a Roma i bozzetti per la chiesa di Zirl-Tirolo, si eseguono ritratti dei papi, opere di soggetto religioso per la chiesa di S. Alfonso de'Liguori e per il Cimitero Acattolico. Curiosità dell'epoca, un gruppo di "tardo-romantici cristiani" realizzò un messale dipinto quale dono all'imperatrice

[6] *Artisti austriaci...*, cit., p.11.

Elizabeth (Sissi) in occasione delle sue nozze con Francesco Giuseppe e di cui fu eseguita una copia donata dall'imperatore a Pio IX. Non mancano, come per gruppi di pittori di altre etnie, opere autocelebrative di colleghi e di luoghi come il Caffè Greco, Ponte Molle, Tor Cervara, soprattutto per mano di Joseph von Fhuerich, formatosi alla cerchia dei "conservatori" del Belvedere, *protegé* di Metternich; a Roma lavora a Villa Massimo ma si distingue pure come ritrattista dei colleghi artisti e della stessa famiglia Massimo.

Una menzione particolare merita il pittore Anton Romako (1832 Atzgersdorf bei Wien-1889 Vienna), giunto venticinquenne a Roma nel 1857. Soggiorna nei pressi di Porta Pinciana con lo studio dapprima a Villa Malta e poi a Palazzo Venezia ed ha un notevole successo artistico e mondano; lascia diverse vedute di Roma, *Il Colosseo* all'Akademie di Vienna, ritratti di Pio IX nella collezione del suo mecenate Trauttmansdorff, ambasciatore austriaco a Roma, il ritratto della Marchesa Emma Marignoli Torelli al Museo di Roma, nota per l'episodio della sua morte improvvisa nell'assistere al Carnevale dalla finestra del palazzo di famiglia sul Corso, veduta di Capri al Wien Museum, veduta panoramica di Roma con i Prati di Castello dalle pendici di Monte Mario del 1865 alla Galleria del Belvedere a Vienna (come da illustrazione).

La presenza austriaca a Roma trova una sua manifestazione nella costituzione della "Insigne Artistica Congregazione Pontificia de' Virtuosi al Pantheon" sodalizio di artisti ma soprattutto di alti esponenti del mondo politico e militare imperiale, segnalatisi per la difesa dello Stato Pontificio negli eventi del 1848. Ne fanno parte lo stesso imperatore Francesco Giuseppe, l'Arciduca Ernesto, il Primo Ministro Felix Schwarzenberg, il feldmaresciallo Alfred von Windisch Graetz, il bano di Croazia conte Joseph Jellacic de Buzim, la Principessa Caroline Wittgenstein, nobili e alti ufficiali e qualche artista.

Nel settore ecclesiale la presenza a Santa Maria dell'Anima del cattolicesimo di lingua germanica godette del patrocinio della Corona Imperiale (ancora oggi è tradizione che fra le nazionalità di lingua tedesca il rettore venga scelto in quella austriaca) comprendendo oltre alla chiesa e all'annesso collegio, alcune proprietà di edifici in via Monte della Farina, presso uno dei quali, al numero civico 18, abitò per molti anni il poeta Giuseppe Gioachino Belli, ospite dei parenti materni, la famiglia Mazio. Di questa famiglia era presente a Vienna, durante il Congresso del 1815, nella delegazione dello Stato Pontificio guidata dal Cardinale Ercole Consalvi, Monsignor Raffaele Mazio (poi cardinale), latore della notizia della restituzione delle province italiane a Pio VII, evento celebrato da Thorwaldsen nel bassorilievo del cenotafio di Consalvi al Panteon.

Altra presenza asburgica a Roma si ritrova nella Chiesa del Santissimo Nome di Maria, presso il Foro Traiano, sede dell'omonima Arciconfraternita[7]. Questa venne istituita, con Bolla di Innocenzo XI il 7 settembre 1688, in memoria e per ringraziamento alla Beata Vergine per la liberazione di Vienna assediata dai turchi, il 12 settembre 1683, per opera dell'imperatore Leopoldo I e di Giovanni III Sobieski re di Polonia; l'imperatore stesso ne divenne membro, come pure i suoi eredi, ponendola sotto la sua protezione e nel suo emblema appare la corona imperiale sulla cifra SSMA.

Nella seconda metà dell'800 l'Accademia di San Luca accoglie numerosi architetti, che si attiveranno poi a Vienna nella realizzazione degli edifici del Ring di Vienna, sullo spazio delle mura appena demolite, con uno stile eclettico che verrà poi aborrito con l'avvento dello Jugendstil e della Secessione: fra gli edifici il complesso museale del Kunsthistorische Mu-

[7] M. MARONI LUMBROSO-A. MARTINI, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma 1963, p.314.

seum realizzato da Karl von Hasenauer, il Parlamento di Theophil Hansen,a Roma nel 1885, la Votivkirche di Heinrich Frestel, a Roma nel 1887 ove i progetti della chiesa neogotica furono presentati a Ludwig di Baviera e all'Arciduca Massimiliano.

Nondimeno la presenza di opere italiane a Vienna si concretizza nella realizzazione, su patrocinio dell'Accademia di San Luca, del monumento a Pietro Metastasio nella Minoritenkirche, la chiesa degli italiani a Vienna, ove verrà posto il mosaico che riproduce l'*Ultima Cena* di Leonardo in ragguardevoli proporzioni, realizzato a Roma dai Raffaelli, i noti mosaicisti romani dello storico opificio tra via del Babuino e Vicolo d'Alibert (oggi sede della pregevole *showroom* di arredi di Rita e Flavia Di Castro), trasportato da Milano a Vienna per volere dell'Imperatore nel 1819.

La sede dei borsisti austriaci era veramente prestigiosa anche se non troppo comoda, si trattava infatti del torrione di Palazzo Venezia, sede dell'Ambasciata d'Austria dal 1814 al 1916. La presenza di borsisti a Roma risaliva al 1772 per interessamento del pittore Maron e del principe Kaunitz, concerneva pittori, scultori e architetti e, come per l'Accademia di Francia, comportava l'obbligo di *envois* all'Accademia a Vienna. Una rappresentazione della corte interna di Palazzo Venezia è opera del pittore viennese Thomas Ender (borsista negli anni 1819-1823)[8]. Nella torre, rappresentata in un disegno di Joseph M. Olbrich, il futuro architetto del padiglione della Secession, faceva molto freddo, gli allievi si dovevano comprare e trasportare su per 170 scalini la legna; la direzione della torre, dei suoi artisti e dei suoi gatti per un trentennio faceva capo alla mitica signora Martha. Solo dopo la presenza austriaca all'Esposizione Internazionale d'Arte a Valle Giulia con il prestigioso ed innovativo padiglione di Josef Hoffmann, le condizione di vita dei borsisti poterono migliorare per intervento dell'Imperiale e Reale (la immancabile sigla *K. und K.*) Ministero per il Culto e l'Istruzione[9].

[8] *Italienische Reisen – Landschaftbilder Oeterreichischer und Ungarischer Maler* (Viaggi in Italia – Paesaggisti italiani e ungheresi) *1770-1850,* Catalaogo della mostra al Belvedere di Vienna. Vienna, 2001, ill. 21.

La Secessione e la diffusione dello Jugendstil

È una vera esplosione di vitalità e di immaginazione quella che contrappone le nuove generazioni di fine '800 all'eclettismo accademico e all'arte ufficiale. Ma non si può non ricordare che due fra i maggiori esponenti dell'architettura viennese *Secession*, Josef Hoffmann e Joseph Olbrich, si erano "fatti le ossa" da giovani borsisti nella torre di Palazzo Venezia, percorrendo con carta e matita vie di Roma e strade del sud Italia: il primo, allievo di Otto Wagner giunge a Roma nel 1895 realizzando con rapida mano schizzi, acquerelli e disegni dell'Acqua Acetosa, della Villa Falconieri a Frascati, del Ponte Rotto, di Villa Malta, delle Terme di Caracalla e di numerosi dettagli architettonici classici. Ma più del motivo accademico sarà l'architettura "spontanea" e rurale, specie nel Sud Italia, a Capri, a formare la sua personale intuizione di un'architettura tendente alla semplificazione del linguaggio e al funzionalismo.

Suo coetaneo e compagno dello studio Otto Wagner è Joseph Maria Olbrich, fecondo produttore di un opera grafica rilevante: partendo dalla sede di studi ritrae Palazzo Venezia, Ss. Apostoli, il Gesù, Ss. Luca e Martina, S.Maria del Popolo, il cortile di Palazzo Massimo, l'Aracoeli, San Pietro in Vincoli,

[9] *ArtistiAustriaci...,* cit., p.2.

San Clemente. Ovviamente si tratta per entrambi di un "passaggio obbligato" quello dell'esercizio dei motivi classici che verrà rielaborato, anche per influsso del nascente Art Nouveau in Francia, negli esempi più clamorosi dello *Jugendstil* viennese.

Per il raffinato Hoffmann, *dandy* nella socialità di una Vienna colta e benestante (nel 1925 sposò in seconde nozze la bellissima modella della Wiener Werkstaette – l'*atelier* di produzione e vendita degli oggetti della "nuova arte"- Karla Schmatz) come nel tratto inconfondibile dei suoi progetti[10], significò portare perfezione quasi maniacale e bellezza (*Im Universum der Schoenheit*) nel *design* di innumerevoli oggetti (mobili, vetro, argenteria,gioielli) come nelle opere civili: residenze private di grandi committenti come Karl Wittgenstein magnate della siderurgia e grande *patron* della nuova arte (padre di Ludwig, ben noto filosofo della logica matematica e del linguaggio, di Paul il musicista, mutilato nella I guerra mondiale e a cui Ravel dedicò il celebre concerto per piano per la mano sinistra e di Margarethe, ritratta in un celebre quadro di Gustav Klimt), o per i colleghi d'arte Koloman Moser e Carl Moll.

Realizzò edifici e spazi espositivi per le varie mostre della *Wiener Secession* a Vienna, il *pavillon* dell'Austria all'Esposizione Internazionale d'Arte del 1911 a Roma, in Germania, a Parigi ed a Venezia, ove nel 1934 realizzò il padiglione austriaco, tuttora *in situ*.

Olbrich, nutrito dall'esperienza romana e italiana nell'arte anonima e artigianale e influenzato dalle idee di Ruskin e di William Morris sui valori delle *Arts and Crafts* realizza a Vienna la celebre palazzina della *Secession*, quasi il manifesto del movimento.

[10] A. SARNITZ, *Josef Hoffmann 1870-1956,* Colonia 2007, p. 7.

Padiglione dell'Austria all'Esposizione Internazionale d'Arte, Roma 1911, progetto di Josef Hoffmann (dal Catalogo).

Con la realizzazione da parte di Hoffmann del padiglione di Roma, a Valle Giulia, con il vasto corredo di opere di pittura, di scultura e di oggetti di arredo, si concretizza un'osmosi di pensiero e di stile fra Vienna e Roma. L'area circostante viale delle Belle Arti viene sistemata urbanisticamente da Cesare Bazzani autore, come noto, del palazzo delle Belle Arti sede della GNAM, richiamando nel movimento di giardini, terrazze e rampe i modelli viennesi. Il padiglione austriaco si erigeva sull'area (oggi a giardino all'italiana) sovrastante la rampa carrabile che porta a piazzale Firdowsi (o Firdusi) da Piazzale Cervantes, contigua a Villa Strohl Fern, all'Accademia d'Egitto e all'esedra con fontana dedicata a Giulio Carlo Argan. Il progetto, con la supervisione del *Generalkommissariat* Friederich Doernhoeffer, Direttore della Galleria di Arte Moderna a Vienna, viene attuato dallo stesso Hoffmann coadiuvato dall'architetto Karl Braeuer (vedi illustrazione).

La presenza del pendio comportò il superamento di problemi

statici, trattandosi poi di una struttura provvisoria[11], che si presentava con una pianta ad U (ripresa nel padiglione astriaco alla Biennale di Venezia), con una corte d'onore centrale e due ali simmetriche, accompagnate nella parte interna, prospiciente la corte, da due portici a pilastri scannellati, privi di basamento e di capitello, motivo neoclassico e funzionalista ripreso da Hoffmann a Vienna, nei pressi del Castello di Schoenbrunn, nella Villa Skywa-Primavesi (banchiere e finanziatore della Wiener Werkstaette). Uno stile che a detta della critica successiva[12] ha esercitato la sua influenza anche sullo stile di Marcello Piacentini, anch'egli attivo nella realizzazione dell'Esposizione e forse incontrato personalmente.

Nella stessa zona, a viale Bruno Buozzi sorgerà negli anni '30 l'edificio dell'attuale Forum Austriaco di Cultura a Roma su progetto razionalista dell'architetto viennese Karl Holey ma l'inaugurazione, a seguito degli eventi dell'*Anschluss,* potrà essere effettuata solo nel 1950.

Nello sviluppo interno l'edificio del Padiglione austriaco all'Esposizione di Roma constava di un atrio e sette sale espositive il cui fulcro era rappresentato dalla sala absidale, sull'asse longitudinale, dedicata all'opera di Gustav Klimt. Nel cortile campeggiava il gruppo *Austria, simbolo di forza creativa* di Anton Hanak, fiancheggiato da due aste portabandiera e due figure marmoree *Fra cielo e terra.*

Il percorso espositivo seguiva un filo rosso storico e geografico[13] iniziando con il Biedermeier, uno stile che pur se del primo Ottocento può vantare un certo influsso, specie negli arredi interni, sul successivo linguaggio *Secession*, con mobili provenienti dal Kaiserliches Hofmobiliendepot, l'originale deposito di mobili e arredi della Corte visitabile a Vienna in Andreasgasse.

Seguivano i ritratti ufficiali, quello di Franz Josef I, opera di Ferdinand Waldmueller (1849) il pittore dell'intimità borghese che contraddistingueva quell'epoca, quadri di genere e paesaggi rurali; una sala è dedicata, nella rappresentanza delle province dell'Impero, a scultori e pittori polacchi della scuola di Cracovia con ritratti, nature morte e scene rurali della Polonia, su prestito di collezionisti di Cracovia come il Conte Raczinski; segue una rassegna dell'800 viennese ove si annovera un olio sulla Campagna Romana e sul Palatino del pittore Othmar Brioschi, di origine italiana, borsista nel 1883 a Palazzo Venezia, poi Accademico di San Luca e presente alla Mostra del 1972 a Roma con l'opera *Cortile di Palazzo Venezia*, gouache oggi all'Albertina.

Presente è altresì con due olii Carl Moll, *Interieur* e *Winterlandschaft* (Paesaggio d'inverno) e opere in xilografia, voce di spicco nella *Secession*, patrigno di Alma Mahler, e il pittore divisionista Friederich Koenig, con il bel quadro *Jaegerinnen* (Cacciatrici), una grande tela di soggetto mitologico di Rudolf Jettmar, un paesaggio di Karl Mediz *Einsamkeit* (Solitudine) visibile oggi al Belvedere di Vienna.

Ma il *clou* del Padiglione è costituito dalla Klimtsaal. Il pittore, all'epoca qarantonovenne, venne personalmente a Roma ove presentò disegni, *Die Schwestern* (Le sorelle) di proprietà di Karl Wittgenstein, *Der Tod* (La morte); un *Paesaggio* a olio ed il celebre ritratto della *Fraulein Wittgenstein*, la Margaretha Wittgenstein Stonborough, oggi alla Neue Pinakothek di Monaco di Baviera; il quadro *Das Recht* all'epoca di proprietà dell'esponente della Secession Koloman Moser, un *Damenportraet*, ma soprattutto il celeberrimo, quasi un vero e proprio oggetto *cult*, *Der Kuess* (Il bacio) oggi come allora proprietà della Mo-

[11] E.F. SEKLER, *Josef Hoffmann – das Architektonische Werk,* Salzburg und Wien, 1982, p. 143.

[12] P. PORTOGHESI, *L'eclettismo a Roma, 1879-1922,* Roma 1968. Riportato da E.F. SEKLER, cit., p. 146.

[13] Catalogo *Internationale Kunstausstellung Rom-1911 Oesterreichischer Pavillon,* Roma 1911.

derne Galerie divenuta la Oesterreichische Galerie del Belvedere. La presenza di Klimt fu feconda: lo stesso Stato italiano provvide ad acquistare il ben noto quadro esposto alla GNAM de *Le tre età*, la cui presenza all'Esposizione non risulterebbe dal catalogo, ma il cui acquisto per lire 16.900 (si può riflettere un attimo sui 135 milioni di dollari pagati dal collezionista Lauder per il ritratto di Adele Bloch-Bauer del 1907 di Klimt a fine 2006[14]) è menzionato nel carteggio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.[15]

Ulteriori citazioni concernono pittori cechi e praghesi (Josef Manes) o austriaci come il tirolese Albin Egger Lienz, una forte mano nel rappresentare le asperità della vita contadina fino agli inizi del '900, prima che lo sviluppo del turismo alpino toccasse il Tirolo e Ferdinand Andri, autore di paesaggi alpini, sculture e medaglie di Anton Hanak autore delle statue esterne; di grande interesse, ovviamente, le realizzazioni in maiolica, gli intarsi e il mobilio (Koloman Moser), una coppa dorata dello stesso Hoffmann. I prestiti provengono sia da privati (Karl Wittgenstein, la Principessa Arnulf di Baviera, il sig Gombrich di Vienna, Arthur Krupp, la Galleria Lemberg) che da istituzioni pubbliche come a Vienna l'Accademia di Belle Arti, la Galleria d'Arte Moderna, il Museo per l'Arte e l'Industria (poi MAK, Museo delle Arti Applicate), la Secession, l'allora Land di Boemia, la Moderne Galerie di Praga, il National Museum di Cracovia.

Una menzione particolare merita il catalogo del Padiglione austriaco all'Esposizione di Roma del 1911, di cui una copia è conservata presso la biblioteca del Forum Austriaco di Cultura di Roma: un agile volume di 220 pagine, formato 15 per 15, un

[14] S. MELIKIAN, *How Christie's kept top spot over Sotheby's in 2006 sales*, in "International Herald Tribune", 12 gennaio 2007.

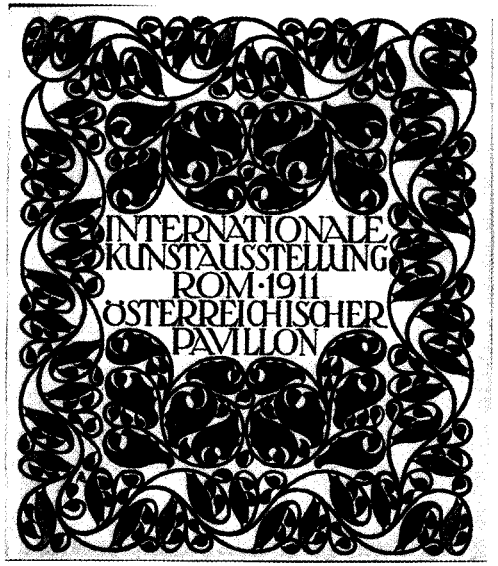
[15] *Artisti Austriaci...*, cit., p. 4.

piccolo gioiello della grafica *Jugendstil*, stampato a Vienna dalla Christoph Reisser's Soehne; presenta (come da illustrazione) un frontespizio a tralci scuri e campanelle in viola, siglato "RL", motivo ripreso nell'interno, ed in ogni pagina vi è un inquadratura con cornice a tratti viola. Il catalogo riporta più di 390 opere esposte da oltre 220 fra architetti, pittori e scultori. In aggiunta alla rassegna delle opere e degli artisti appaiono le norme per l'iscrizione delle opere alla mostra e le modalità per l'acquisto delle stesse.Lo stesso schema grafico e compositivo lo si ritrova nei cataloghi *Secession Junge Kuenstler Oesterreichs MCMXIV* e *MCMXV* conservati presso il Museo delle Arti Decorative-MAK di Vienna, come pure nei cataloghi di tre mostre della Secessione a Roma (1913, 1914, 1915).

Il seguito della Secessione a Roma fu rimarchevole[16] sia nell'architettura, di cui si ritrovano tracce importanti nell'edilizia romana del primo '900, che nella pittura, nella scultura e nelle arti decorative, richiamando alle mostre romane, oltre ad un'ampia schiera di seguaci delle nuove tendenze italiane, scuole e artisti di fama internazionale, dai russi di Pietroburgo (*Mir Iskousstva* – Il mondo artista – tra i quali il celebre illustratore di favole russe Ivan Bilibin) agli impressionisti francesi, agli espressionisti tedeschi, agli incisori inglesi della litografia del *Senefelder Club*.

L'Austria fu ancora presente con Ferdinand Andri, Anton Faistauer, Oskar Laske, Carl Moll ma anche con l'apparizione di Egon Schiele, (con quattro disegni in colore, tra cui due nudi di donna condotti con il consueto tratto forte e sensuale), molto discusso all'epoca, oggi autore di prima grandezza gra-

[16] Per un'ampia disamina dell'argomento si veda l'accurato studio *Secessione Romana 1913-1916* a cura di R. BOSSAGLIA, M. QUESADA, P. SPADINI, Roma 1987.



Catalogo del Padiglione dell'Austria all'Esposizione Internazionale d'Arte. Roma, 1991 (Frontespizio).

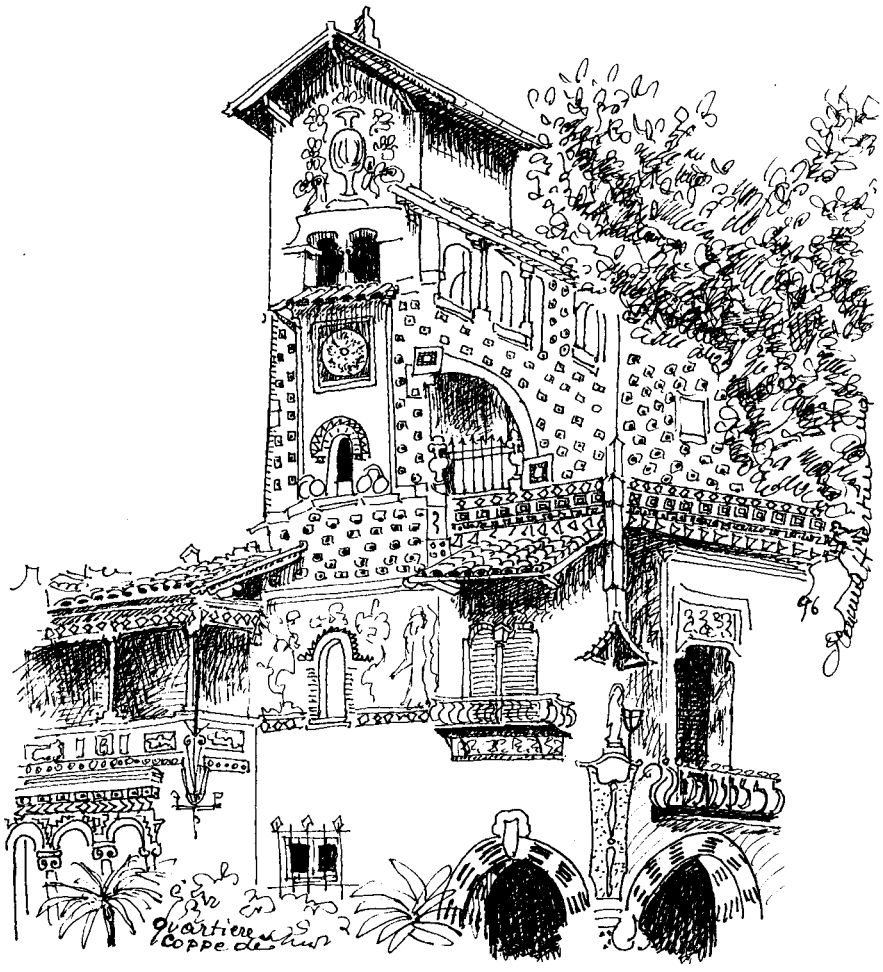
zie anche all'opera di collezionismo e di critica di Rudolf Leopold[17], noto oculista a Vienna e soprattutto mecenate, creatore della splendida realizzazione del Leopold Museum al Museums Quartier di Vienna negli anni recenti, Museo che annovera, nell'ambito della pittura e delle arti decorative, oltre 220 opere di Schiele, tornato recentemente a Roma, grazie anche ad un prestito del Leopold, in un mostra al Vittoriano nel 2001.

Naturalmente se si volesse aprire un'altra storia infinita dei legami fra Vienna e Roma si avrebbe facile gioco parlando, oltre che delle arti figurative, della storia, della politica e della diplomazia, soprattutto di musica, da Mozart a Mahler visitatori a

[17] R. LEOPOLD, *Schiele, Gemaelde, Acquarellen, Zeichnungen,* Vienna 1972.

Roma, ma ne andrebbe a scapito della pazienza dei lettori, fin qui messa a dura prova ma certamente consolabile rivedendo di persona tante meraviglie che costituiscono patrimonio insostituibile della vecchia, cara Europa[18].

[18] Particolari ringraziamenti per le informazioni, le ricerche e i suggerimenti vanno al Dr. Cristoph Ludwig, vera fonte di conoscenza, del Forum Austriaco di Roma e, a Vienna, al Dr. Klinger della Biblioteca del Museum fuer Angewandte Kunst, al Dr. Wolfgang Heidrich dell'Architekturzentrum Wien, al Mag. Bernhard Andergassen, del Centro Documentazione dell'Oesterreichische Galerie, alla cara amica Evi Engelberger, delle Relazioni Esterne del MUMOK (Museo di arte moderna) al Museums Quartier, e – *ça va sans dire* – alla preziosa, immancabile e insostituibile cura di Laura Biancini, della Biblioteca Nazionale di Roma.



Giovanni Andrea Lorenzani letterato e artista romano del secolo XVII

GIORGIO MORELLI

Singolare personaggio della vita civile e culturale della Roma seicentesca: stimato artigiano, ma anche poeta, letterato, diarista, autore di teatro e di relazioni di cavalcate, cortei, processioni. Figura certamente minore, ancora poco conosciuta, ma che godette, ai suoi tempi, meritata notorietà.

Giovanni Andrea Lorenzani nasce a Roma il 29 novembre 1637 da famiglia di antichi *ottonari*, produttori di oggetti devozionali, aveva abitazione e bottega in via dei Coronari[1]. Maestro egli stesso nell'arte paterna, acquistata raffinata perizia nell'incisione, divenne ricercato fornitore del patriziato romano e della Curia pontificia. Collaborò ai bassorilievi dell'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù; rinomata fu la serie di 115 medaglioni in rame con l'effigie dei papi che suscitò l'ammirazione dei contemporanei che la giudicarono il suo capolavoro.

Lorenzani sposa nel 1659 Giovanna Petrucci, nacquero otto figli, tre delle quattro femmine sposarono stimati artisti: Maddalena sposa il pittore torinese Antonio Colli, autore della tela dipinta prospetticamente della finta cupola della chiesa del Gesù a Frascati; Teresa il musicista Carlo Flavio Lanciani (Roma)

[1] Fonte bio-bibliografica su G.A. LORENZANI in "Studi Secenteschi. Rivista Annuale" Firenze, XIII (1972), pp. 193-251.

1662-1706); Anna fu la moglie del famoso pittore olandese Gaspar van Wittel (Amersfoort 1653 – Roma 1736), genitori dell'ancor più celebre architetto Luigi Vanvitelli (Roma 1700 – Caserta 1773).

Non soltanto rinomato ottonaio, Lorenzani si distinse anche nel mondo letterario: dette alle stampe diciotto opere teatrali e cinque drammi e oratori per musica. Carlo Flavio Lanciani, suo genero, musicò i drammi *Il Visir amante geloso* (1685), *La Forza del sangue* (1686) e l'oratorio *S. Dimna* (1687). Mentre Paolo Lorenzani (1640-1713), suo fratello, valente compositore, allievo di Orazio Benevoli, maestro di cappella del Gesù e del Collegio Romano (1671) e dal 1694 della Cappella Giulia in S. Pietro in Vaticano, risulta non aver musicato testi di Giovanni Andrea.

Il Nostro autore di teatro era ambito frequentatore dei trattenimenti musicali e teatrali presso le nobili famiglie romane dove ebbe contatti con i più noti rappresentanti dell'arte e della cultura del momento. Anche lo stesso Lorenzani allestì nella propria casa ai Coronari recite ed esecuzioni musicali frequentate, tra gli altri, anche da Alessandro Strabella e Bernardo Pasquini, il quale gli musicò un'aria dell'Oratorio *La Purità trionfante* (1688).

Frequentatori di casa Lorenzani erano il principe Lelio Orsini che tenne a battesimo il secondogenito, Lelio Francesco, i letterati Nicolò Minato e Giovan Paolo Monesio, il conte Giacomo Alibert segretario della Regina Cristina di Svezia, della quale il Lorenzani godeva la stima e protezione e la vide attenta spettatrice del *Visir amante geloso*, dramma musicale messo in scena in via dei Coronari nel 1685.

Il primo marzo 1689, in seguito alla guarigione di Cristina di Svezia da una grave infermità, si svolsero in Roma varie manifestazioni di giubilo alle quali il Lorenzani partecipò erigendo a fronte della sua abitazione un baldacchino su disegno del pittore, suo genero, Antonio Colli. Appena un mese dopo (19 aprile) la Regina muore. In seguito, papa Alessandro VIII, Ottoboni, acquisì la sua biblioteca donandola, nel 1690, alla Biblioteca Vaticana, la cui ricca Collezione di manoscritti forma, oggi, i fondi vaticani *Reginensi latini* e *Reginensi greci*.

A celebrare il munifico dono, Lorenzani coniò un'artistica medaglia commemorativa.

Leggendo il testamento di Giovanni Andrea Lorenzani e l'annesso inventario dei beni aperto alla morte avvenuta il 12 aprile 1712, appare in tutta la sua umanità la straordinaria figura dell'uomo, del letterato, dell'artista. L'apprezzata maestria professionale gli permise di vivere agiatamente: possedeva una carrozza personale e diverse proprietà immobiliari, tuttavia preferì risiedere, in affitto, nell'ampio appartamento ai Coronari che adibì a casa-museo dove erano esposte le ammirate collezioni di antichità ed arte. Possedeva:

– 2800 medaglie con i loro conii
– 772 rari sigilli antichi in gran parte medioevali
– 151 monete
– 20 busti in marmo, tra i quali quello di Cristina di Svezia che lasciò al nipote Luigi Vanvitelli
– 500 bassorilievi in rame, in parte opere dello stesso Lorenzani
– 213 quadri tra cui *La Maddalena* del Cavalier d'Arpino; *Madonna* di Sebastiano del Piombo, il *S. Sebastiano* di Michel Sweert e ancora opere del Borgognone, Domenichino Simon Vouet, Gasper van Wittel ed altri
– dodici volumi di incisioni a stampa di ritratti e vedute di città
– collezione di rare curiosità naturali
– 2500 volumi a stampa, 348 manoscritti

Per espressa volontà testamentaria tutte le collezioni, dopo la sua morte, vennero poste in vendita. Conosciamo soltanto chi acquistò parte dei manoscritti. Clemente XI incaricò, nel 1720, il Custode della Biblioteca Vaticana mons. Carlo Maielli di scegliere accuratamente ed acquistare i manoscritti Lorenzani, rimasti ancora presso gli eredi, che potessero arricchire ulteriormente la Biblioteca. Per 60 ducati ne furono acquistati 116, soltanto nel 1751 essi vennero inventariati e inclusi nel fondo *Urbinate latino*, collocazione attuale, 1632 – 1748. I manoscritti che attirarono maggiormente l'attenzione di Carlo Maielli furono i *Diari o Giornali dei Pontefici*, la serie dei *Conclavi*, quelle delle *Giustizie* e delle numerose *Relazioni* o descrizioni di diversi avvenimenti, raccolti in sessanta volumi. Che i suddetti scritti, stilati dalla stessa mano e senza nome d'autore, fossero dello stesso Lorenzani lo attesta il recente, occasionale, rinvenimento dell'autorevole testimonianza data dallo scrittore e suo amico Francesco Posterla nell'opera *Roma Sacra e Moderna*[2].

I rimanenti manoscritti, in genere miscellanei, contengono scritti firmati dal Lorenzani: *Memorie della vita e morte del mago Pietro Bailardo* (*Urb. Lat.* 1732); *Contagio di Roma del 1656* (*Urb. Lat.* 1704); *Inondazioni r terremoti accaduti a Roma* (*Urb. Lat.* 1699) e nello stesso manoscritto *Terremoti di Norcia e dell'Aquila del 1703*. Inoltre si hanno varie relazioni di matrimoni, nascite, partenze, di personaggi di nobili famiglie. Poi negli *Urb. Lat.* 1665, 1688, 1699 si trovano sparsi: prologhi intermezzi, canzoni per musica e rime varie[3].

La figura, dunque, di questo singolare personaggio romano e la sua copiosa produzione artistica e letteraria merita di essere

[2] F. POSTERLA, *Roma sacra e moderna* [...] Roma 1707, p. 418.

[3] *Codices Urbinates Latini*, recensuit Cosimus Stornajolo, Romae, Typis Polyglottis Vaticanis, MCMXXI, tomus III, codices 1001-1779, pp. 545-669.

meglio conosciuta e studiata. Va segnalato, con piacere, che Giovanni Andrea Lorenzani si trova meritatamente ricordato nel volume su *Il Seicento* della storia letteraria d'Italia edita da Vallardi[4].

[4] Cfr. C. JANNACCO-M. CAPUCCI, *Il Seicento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano 1986, vol. V.

Minima rossiniana

FRANCO ONORATI

OUVERTURE

In occasione della presentazione del primo volume dell'Epistolario rossiniano, avvenuta nel febbraio 1992 a Pesaro, Bruno Cagli, rossiniano *en titre*, dichiarò tra l'altro: "Nessuna lettera d'amore. D'altra parte, quanti duetti d'amore figurano nelle opere di Rossini? L'epistolario riflette la sua musica. Rossini non esterna mai, quando scrive, la minima emozione personale. Stupisce, per esempio, la freddezza coi genitori, che pure adorava..."

Il tempo ha fatto giustizia di quelle impressioni: perché a pochi anni di distanza ha visto la luce il terzo volume di quell'epistolario, contenente le lettere ai genitori, scritte in un arco temporale che va dal 18 febbraio 1812 al 22 giugno 1830.

Per le cure dello stesso Cagli e di Sergio Ragni, questo tomo si inserisce quale volume III/ a nella ormai monumentale serie di *Lettere e documenti* che la Fondazione Rossini di Pesaro va stampando.

E da queste *Lettere di proprio carattere scritte dal Sig.Maestro Rossini alli Suoi Genitori* – come si legge nel frontespizio del volume che ora le raccoglie, edito nel 2004 – andrò piluccando qualche spunto biografico, per arricchire la già fitta trama dei rapporti del musicista con Roma.

Nella trascrizione di alcuni brani di questo epistolario mi sono attenuto al testo originale, conservando errori di grammatica, di sintassi, di ortografia e omissione di punteggiatura generosamente sparsi negli autografi rossiniani.

Busto di Rossini al Pincio.

Seppure non esaustiva e frammentaria – visto lo stile telegrafico che caratterizza molte di queste missive, quasi tutte indirizzate alla amatissima madre, Anna Guidarini – questa nuova documentazione consente di colmare alcuni vuoti nella biografia di un artista tanto restio a vergare passaggi epistolari che parlassero di sé, dei suoi sentimenti, delle sue impressioni di viaggio (in un'epoca che aveva portato ad esiti non di rado eccelsi il genere letterario del *Journal de voyage*), quanto prodigo nell'alimentare con generose confidenze e lunghe conversazioni (oggi diremmo "interviste") quella memorialistica che, basata soprattutto sulle ricordanze spesso tardive, sottopone fatalmente le notizie a diversi passaggi di mano e che ha concorso a creare intorno a lui quel groviglio che ha insieme della mitologia, della leggenda, dell'aneddotica e dell'agiografia.

Possiamo così disboscare quelle "intermittenze" che sembravano aver colpito i soggiorni romani di Rossini, quei soggiorni in larga misura coincidenti con il lungo contratto che lo legava all'impresario napoletano Barbaja, contratto che gli consentiva,

con formali "licenze", di assumere impegni per i teatri romani e di recarsi pertanto a Roma per soste, è il caso di dire, brevi ma intense.

Atto primo: una prima "differita"

I rapporti fra la nostra città e il compositore ebbero inizio diversi anni prima che egli giungesse a Roma: e cominciarono con un fatto davvero singolare. Si dà il caso infatti che la prima opera scritta da Rossini per il teatro sia stata eseguita per la prima volta a Roma, dopo essere rimasta nel cassetto per molti anni. Questa operina (un dramma serio in due atti, intitolato *Demetrio e Polibio*) risale al 1806: epoca in cui, quattordicenne, Rossini era ancora studente al Liceo Musicale di Bologna.

In quei mesi si esibiva in quella città la compagnia Mombelli, un complesso a gestione familiare: capocomico ne era il tenore Domenico Mombelli che pur avendo superato i 60 anni era ancora in carriera. Con lui cantavano le due figlie: Ester, soprano, e Marianna, contralto. Fungeva poi da occasionale librettista Vincenzina Viganò, moglie di Mombelli, la quale si dilettava di poesia.

Un'amichetta di Rossini aveva assistito alla recita di un'opera di un certo Portogallo, eseguita con successo dalla compagnia Mombelli: invaghitasi di una delle arie dell'opera, pregò Rossini di procurargliela. Per farla contenta il giovane musicista la chiese al copista, ma ricevette un rifiuto. Gioachino provò allora con lo stesso Mombelli, ma con analogo esito. Rossini tornò allora a teatro per sentire nuovamente l'opera e rientrato a casa ne scrisse a memoria l'intera partitura, per voce e pianoforte; dopo di che la mostrò all'incredulo Mombelli, dichiarandosi in grado di fare un'altra trascrizione dello spartito, ma stavolta per tutti gli strumenti dell'orchestra.

Ritratto di Anna Guidarini, madre di Rossini, destinataria di tutte le lettere familiari.

Tanto bastò per convincere l'incredulo impresario del talento del giovane musicista: ne nacque un rapporto di stima e di amicizia, dal quale scaturì la commissione di un'opera, che fu appunto il *Demetrio e Polibio*.

Quella prima composizione teatrale non fu subito rappresentata: si pensa che il Mombelli abbia voluto aspettare qualche anno prima di metterla in scena perché, pur credendo nelle capacità del compositore, voleva attendere che Rossini fosse più noto. Fu così che solo nel 1812, in tournée a Roma, l'opera fu data in prima esecuzione al Teatro Valle, e con successo.

L'autore non era presente alle rappresentazioni romane, perché in quel periodo si trovava a Venezia, ma l'eco di quel successo dovette certamente pervenirgli se è lui stesso a darne notizia alla madre in una lettera del 29 maggio di quell'anno, nella quale scrive: "*L'opera di Roma a piaciuto mentre ho letto nel foglio delle belle cose*", facendo un chiaro riferimento ad una recensione, che era stata ripresa nel "Giornale del Dipartimento del Reno" del 2 giugno 1812.

Da Roma l'operina cominciò a circolare per l'Italia; è ancora l'autore che da Milano, ove s'era recato per comporre *La pietra del paragone*, in data 11 luglio 1812 così scrive alla madre: "*Qui si stampano Pezzi dell'Opera di Roma le mie Musiche Composizioni sono per tutto il Mondo*".

Come può notarsi Rossini continua a designare il *Demetrio e Polibio* come "opera di Roma"; la sua segnalazione si riferisce alla stampa da parte dell'editore Ricordi del duetto "Questo cor ti giura amore"

I Mombelli detennero per qualche anno l'esclusiva dell'opera; le prime riprese li videro al Teatro Comunale di Faenza nel gennaio 1813 e al Teatro Comunale di Modena nell'aprile dello stesso anno. Le recite tenute al Teatro Carcano di Milano, nel luglio 1813, furono recensite dal Berchet che, rimanendo anonimo, pubblicò una sua *Lettera* sull'opera. Le repliche del settembre 1813 al Teatro Sociale di Como suscitarono l'entusiasmo di Stendhal, che ne scrisse diffusamente nella sua *Vie de Rossini*.

In definitiva, quella prima "differita" inaugurò in modo favorevole il rapporto di Rossini con Roma. Ma dovevano passare altri tre anni prima che il Pesarese giungesse nella capitale dello Stato pontificio: dobbiamo infatti arrivare ai primi di novembre del 1815, quando il musicista aveva ormai 23 anni. Non che fossero mancati contatti con gli impresari locali; ne fa cenno egli stesso sia nel novembre 1813 (...*Io Sono per la terza volta stato trattato per Roma*...), sia l'anno successivo (...*Sto scrivendo per Genova e dopo se si Potrà Vado a Roma*...).

Ma ecco che da questo epistolario emergono particolari ine-

diti; uno attiene agli approcci interlocutori con la piazza romana, dei quali così scrive alla madre nel dicembre 1814: "*Ho avuto di bel Nuovo il Trattato di Roma per il Carnevale venturo ed'ho già mandate le mie pretese...*".

Ma la notizia di rilievo è contenuta in una lettera del 26 giugno 1815, la prima che Rossini scrive da Roma, ove sosta nel corso del viaggio che lo stava portando a Napoli. Vi si legge: "*Ho fatto un Eccelente viaggio. Se vedeste che accoglienza ho in questo paese restereste incantata: il Cavalier Canova Il Principe N.N. Tutti mi vogliono ed'io sono stato da tutti e come buon Sovrano li ho felicitati...*".

Spiccano nella lettera due nomi: uno in chiaro, quello di Canova, e uno celato dietro la sigla "N.N."

A proposito dell'incontro con il celebre scultore, Stendhal nella sua *Vie de Rossini* attribuisce a Rossini queste parole, invero sfrontate: "*Quel est mon véritable titre à l'immortalité? C'est d'etre le plus bel homme de mon siècle. Canova m'a dit qu'il compte me prende un jour pour modèle pour une statue d'Achille*".

Quanto al secondo personaggio, la rosa dei prìncipi in quel momento presenti a Roma include Luciano Bonaparte, Camillo Borghese e Manuel Godoy detto "il Principe della Pace"

Qualche ipotesi di individuazione del personaggio, che si cela dietro il prudenziale "N.N." di Rossini, assegnerebbe la massima percentuale di probabilità alla persona di Luciano Bonaparte. Dopo la liberazione del papa, Luciano gli aveva scritto per felicitarsi con lui. Contando sul suo favore, Luciano poté tornare a Roma il 27 maggio 1815, esattamente un mese prima della data della lettera rossiniana. Nella sera stessa del suo arrivo venne ricevuto da Pio VII e insignito del titolo di principe romano.

Un altro riferimento a Roma è contenuto nella lettera del settembre 1815; vi si legge: "*...ho avuto una Comissione dal famoso Cardinale Pacca Che Sta in Roma per scriverci una Gran Messa questa la Farò in Roma, dopo Aver Scritto in Roma ritornerò a Napoli...*"

Allo stato delle ricerche compiute in proposito, non risulta che Rossini abbia portato a compimento la commissione del cardinale, noto, tra l'altro, per l'editto con il quale si vietava l'esodo da Roma dei tesori artistici conservati nelle gallerie private.

Atto secondo: finalmente a Roma

Quello che nel novembre 1815 giunse a Roma era ormai un musicista affermato, conteso dai principali teatri italiani. In tre anni aveva scritto qualcosa come 14 opere, tra cui figurano tutte le farse scritte per Venezia e capolavori come *Tancredi* (1813), *L'Italiana in Algeri* (stesso anno) e il *Turco in Italia* (1814).

Nel frattempo s'era trasferito a Napoli, legandosi per contratto col famoso impresario Barbaja; come detto, questo impegno prevedeva che Rossini potesse usufruire delle c.d. "licenze", cioè dei permessi che gli consentivano di lasciare Napoli e di accettare committenze da parte di altri teatri.

E così fu per il primo soggiorno a Roma, dove sostò fra il novembre 1815 e il febbraio 1816, scritturato dagli impresari del Teatro Valle Pietro Cartoni e Vincenzo De Santis per scrivere un'opera nuova, il cui testo gli fu fornito dal romano Cesare Sterbini.

Ecco le prime reazioni del musicista (la lettera alla madre è del 4 novembre 1815): "*Sono arrivato felicemente in Roma, ed'accolto secondo il Solito...Sono qui bene allogiato e lo sono perche in compagnia del mio Caro Zamboni il quale mi fa mille pulitezze, e vi Saluta...*"

Apprendiamo così che Rossini divideva l'alloggio, nel palazzo Paglierini in Vicolo de' Leutari, con Luigi Zamboni, il barito-

no che di lì a poco avrebbe impersonato per primo il ruolo di Figaro nel *Barbiere di Siviglia*.

In attesa dell'allestimento della nuova opera, sulle scene dello stesso Teatro Valle veniva rappresentato il *Turco in Italia*; così il compositore ne scrive alla madre: "*L'altra sera ando qui in scena il Turco in Italia ed'hà fatto più furore che l'Italiana in Algeri...Tutte le sere sono chiamato tre volte sul Palco a ricevere i comuni plausi questi Romani sono veramente fanatici...*"

E chiude la lettera con questa significativa affermazione: "*Sono felice in Roma.*"

Finalmente il 26 dicembre di quell'anno andò in scena l'opera scritta per il Teatro Valle: *Torvaldo e Dorliska,* a cui fu però riservata una fredda accoglienza, nonostante che nel cast figurassero cantanti di cartello, come il tenore Domenico Donzelli e i bassi Filippo Galli e Raniero Remorini.

Di quel freddo esito (o "incontro", come si diceva allora) troviamo conferma nella recensione comparsa sulle "Notizie del Giorno" del 18 gennaio 1816, ove tra l'altro si legge: "L'esito dell'opera semiseria intitolata *Torvaldo e Dorliska* del Sig.M.Rossini non ha corrisposto alle speranze, che con ragione se n'erano concepite. Convien dire che il soggetto del dramma molto tetro e poco interessante non abbia risvegliato Omero dal suo sonno; per cui nella sola introduzione e principio di un terzetto ci è riuscito di conoscere il celebre Autor del *Tancredi*, della *Pietra del paragone*...".

All'insuccesso concorse certo la modestia e banalità del libretto scrittogli dallo Sterbini; e, in qualche misura, anche lo scarso livello dell'orchestra di cui disponeva il Valle; elemento del resto comune a tutte le orchestre romane dell'epoca e che gli osservatori del tempo, soprattutto quelli stranieri – fra i quali Stendhal, Mendelssohn e Berlioz – non mancarono di stigmatizzare.

Della tiepida accoglienza riservata a quest'opera si avverte

La lapide affissa sulla facciata di Palazzo Paglierini in via dei Leutari, ricorda il soggiorno romano di Rossini all'epoca della composizione del *Barbiere di Siviglia*.

l'eco nella missiva che, puntualmente, l'autore indirizza alla madre il giorno dopo: "*Ieri Sera andò in Scena La mia Opera Intitolata* Torvaldo e Dorliska ossia una le paga Tutte. *L'esito di questa fu buono e Galli Donzelli e Remorini fecero un fanatismo, e veramente La fanno bene Il Publico Non ride perché L'opera è Sentimentale ma però aplaudisce e questo basta Ne scriverò un'altra Subito al Teatro d'Argentina questa sarà Buffa mentre il mio buon'amico Zamboni vi canterà e son sicuro d'un buon esito.*"

Il nuovo anno si apre dominato dalle musiche del mattatore Rossini: al Teatro Argentina viene ripresa *L'Italiana in Algeri,* che era andata per la prima volta in scena a Roma esattamente un anno prima. Al Valle le repliche di *Torvaldo e Dorliska* si alternavano a una singolare "compilazione", di moda in quel periodo: alcune serate erano cioè composte dal primo atto di *Torvaldo e Dorliska* e dalla farsa intitolata *L'inganno felice*.

Di questo *en plein* il compositore così riferisce alla "Carissima madre" il 17 gennaio 1816: "*Sabato Sera Andò in Scena l'Italiana in Algeri e al Solito fece piacere. La Gertrude Canta e fa L'azione in'una maniera portentosa ed è chiamata fuori a ricevere i comuni applausi ad'ogni pezzo che ella Canta. Ieri sera volevano La Replica del Suo Rondò ma* non *essendo qui permesso il Replicare furono obligati di raddoppiar le guardie in Platea per impedire e far cessare il tumulto che era nato nei Spetatori. Io Sono Chiamato Sul Palco tutte le sere in tutti due i Teatri...A Valle nella sera stessa che si aprì Argentina andò in Iscena l'Inganno Felice il quale fa un fanatismo questo completa lo spettacolo mentre il Prim'atto dell'Opera nuova fa un immenso piacere e sempre più ma il secondo restava al dissotto perche troppo serio ed'apoggiato alla donna che è Zero.*

Salutatemi il Papa vogliatemi bene e Siate certa che non cesso di amarvi..."

Da notare che l'autore non risparmia al soprano Adelaide Sala, prima interprete del ruolo di Dorliska, un giudizio spietato ("la donna è Zero").

Le cronache del tempo confermano quanto è contenuto nella missiva del Pesarese: il successo che nell'*Italiana* riscuoteva Gertrude Righetti Giorgi ("la Gertrude") nel ruolo di Isabella era tale da costringere la cantante a replicare il rondò "Pensa alla patria, intrepido": causando la stizzita reazione della censura, contraria in genere ai bis; nel caso specifico, poi, gli occhiuti censori romani masticavano male per quell'*Italiana* posta nel titolo

dell'opera e più tardi vollero che la parola "patria", inserita nel testo, fosse sostituita da quella di "sposo".

A confermare l'enorme popolarità di cui Rossini godeva a Roma, basti sottolineare che la stagione dell'Argentina doveva essere composta da quaranta recite; se ne ebbero trentanove e trentuno furono dedicate all'*Italiana in Algeri*: dal 13 gennaio al 1 febbraio 1816. L'opera venne anche ribattezzata *Il naufragio felice* e *Il pampaluco*.

Atto terzo: dal tonfo al trionfo

L'inciso "*il Prim'atto dell'Opera nuova fa un immenso piacere*", contenuto nella lettera sopra trascritta, si riferisce al *Torvaldo e Dorliska*; con quest'opera prende avvio una singolare costante nella carriera romana di Rossini: quasi tutte le sue opere furono fischiate alla prime rappresentazioni, poi dalla seconda replica in poi si mutarono in successi, se non addirittura in trionfi; come fu il caso del *Barbiere di Siviglia*.

Siamo così giunti al capolavoro di Rossini, la successiva opera scritta espressamente per Roma.

La genesi di questo "melodramma buffo in due atti" e la sua prima rappresentazione, avvenuta il 20 febbraio 1816, sono tutte all'insegna di una serie di ritardi, inconvenienti, disgrazie che ne hanno fatto un evento leggendario, arricchendo la biografia del compositore di un altro capitolo memorabile.

Eventi troppo noti perché debbano essere qui ricordati; poco nota è invece la diretta testimonianza dell'autore, quale risulta da questo epistolario; la lettera che indirizza alla madre all'indomani della prima è una lucida e orgogliosa autodifesa: "*Ieri Sera Andò in Scena la mia Opera e fu Solennemente fischiata o che pazzie che cose Straordinarie si vedono in questo paese sciocco. Vi dirò che in Mezzo a questo la Musica e bella assai e nascono*

di già sfide per questa Sorè Seconda Recita dove si sentirà la Musica cosa che non accadde ieri mentre dal Principio alla fine non fu che un'immenso sussurro che accompagno lo spettacolo".

Ed infatti, alle repliche il tonfo si trasforma in trionfo e riferendone alla madre, poco prima di lasciare Roma per tornare a Napoli, Rossini non nasconde la sua soddisfazione: "*Io Vi scrissi che la Mia Opera fu fischiata, ora vi Scrivo che la Sud.a ha avuto un'esito il più fortunato mentre la seconda sera e tutte le altre Recite date non hano che aplaudita questa mia produzione con un fanatismo Indicibile faccendomi sortire Cinque e sei volte a ricevere aplausi di un genere tutto novo e che mi fece Piangere di soddisfazione...*

Io parto dopo domani per Napoli e dopo torno a Roma il Venturo Carnevale ed'ho già *fatta la Scrittura. Il mio Barbier di Siviglia e un Capo d'Opera e son Certo che se lo sentiste vi piacerebbe essendo questa una musica Spuntanea ed'immitativa all'eccesso.*"

Atto quarto: l'Angiolina mancata

Dopo alcuni mesi trascorsi a Napoli, Rossini è di nuovo a Roma per una seconda "licenza" che si protrarrà fra il dicembre 1816 e il febbraio 1817.

Alloggiò in casa di Cartoni, nel mezzanino di Palazzo Capranica: si narra che dapprima egli ricevesse dall'impresario anche il vitto, ma, quando si accorse che il Cartoni (che faceva il droghiere) sovraccaricava di aromi le vivande, pensò di nutrirsi a sue spese.

Del suo arrivo in città dà tempestiva notizia alla madre il 23 dicembre 1816, come al solito con poche stringate parole: "*Eccomi giunto in Roma sano e salvo. Vi basti per'ora sapermi in buona Salute in Seguito vi dirò di più. La Sandriglia ossia La Covacenere sarà l'Opera ch'io scrivo in Roma...*"

La letterina apre un simpatico spiraglio sul titolo della nuova opera, per il cui testo il librettista Jacopo Ferretti si era ispirato alla fiaba *Cendrillon* di Perrault. Nelle sue *Memorie* Ferretti racconta: " Io aveva intitolata quell'opera *Angiolina, ossia la bontà in trionfo*, perché allora v'era un'Angiolina che faceva strage di cuori con due bellissimi occhi, e si sospettò un'allusione."

Archiviata "Angiolina", il titolo da dare all'opera, dovendosi ricavare dal francese *Cendrillon*, costituì per Ferretti e per Rossini un problema non facilissimo da risolvere. Accantonata per fortuna la Sandriglia cui il musicista fa cenno nel messaggio alla madre, gli autori, più saggiamente, si rifecero a Giovan Battista Basile e al suo *Lo cunto de li cunti*, estrapolando da *La gatta cennerentola* il titolo definitivo dell'opera.

Sulla composizione dello spartito il musicista tiene al corrente i genitori; così l'11 gennaio: "*Il Prim'atto della mia Opera è Finito e mi pare adattata al gusto di questo Paesaccio*"; e con altra lettera lo stesso giorno: " *Ho di già Scritto il Prim'atto della Mia Opera, e il 20 andra (completa) in Scena.*"

In verità la prima del nuovo "dramma giocoso in due atti" ebbe luogo il 25 gennaio 1817 e puntualmente l'autore ne dà notizia ai suoi: "*Meglio tardi che mai Ieri L'altro andò in Scena La Mia Cenerentola, e fece veramente un fanatismo, addonta però che i poveri cantanti per le troppe prove non potessero corrispondere al pregio della mia Porca Musica non ostante il Publico mi ama e mi vuole solo maestro al mondo.*"

Tale entusiastica accoglienza trova riscontro nelle recensioni comparse su "*Le Notizie del giorno*"; nei due brevi articoli si legge il 30 gennaio 1817 quanto segue: "Sabato sera poi fu posta in scena sul Teatro Valle l'opera nuova intitolata la *Cenerentola*. L'argomento di questo dramma è tratto dal notissimo libro di novellate *Mille ed una notte*. La musica è del Signor Maestro

Rossini, ed è sparsa di tante e sì originali bellezze da sorprendere veramente. Il pubblico difatto l'applaudì col maggiore entusiasmo. Avesse potuto rendere un eguale tributo a coloro tutti, cui ne era affidata l'esecuzione!"

Nel numero del 6 febbraio 1817 leggiamo questa nota: "Continuano al Teatro Valle gli applausi ben meritati dal Signor Maestro Rossini per la sua bellissima Opera *La Cenerentola*. Introduzione, duetti, quintetto, finale, sestetto e *rondeaux* di Cenerentola al compiersi del second'atto, sono tutti pezzi veramente aurei ed isquisiti. La Signora Giorgi poi canta soavemente la sua parte, ove fa spiccare altresì la mimica più nobile e persuasiva. Difatti sono costanti e reiterati gli applausi ch'essa ne riporta a fede dell'universale pubblico gradimento."

Atto quinto: un"successo di stima"

Verso la metà di dicembre del 1817 Rossini è di nuovo a Roma, scritturato dall'impresario Cartoni per il Teatro Argentina. *Adelaide di Borgogna*, questo il titolo del "dramma per musica", su testo di Giovanni Schmidt, andato in scena il 27 dicembre:

"*La mia Opera è andata benino e me ne contento...*" scrive il Pesarese all'indomani della prima; è il riconoscimento di un esito fiacco, confermato dall'articolo apparso su "Le Notizie del giorno" il 9 gennaio dell'anno successivo.

Ma, dico, sarà pur concesso a un genio prolifico come il "Cigno di Pesaro" concedersi una pausa fra un capolavoro e l'altro?

Gran finale: a carnevale...

Il quarto ed ultimo soggiorno di Rossini a Roma si colloca tra la metà di dicembre 1820 e i primi di marzo 1821.

"*Io andrò probabilmente a Roma questo carnevale a Scrivere, e sarò ben Pagato...*" annuncia alla madre nel settembre 1820, e un mese dopo le conferma: " *E dunque deciso che io Vada a Roma, e vado in Casa del Duca Torlonia la Paga è la solita* 1000..."

E ancora il 7 novembre scrive: " *Io ho Finita L'Opera il Maometto, che va in scena Fra Sei Giorni. Dopo Parto Subito per Roma, e Vado ad'Abitare In Casa del Duca Torlonia ed'alla sua Tavola...*"

È lui stesso dunque a confermare che Giovanni Torlonia, duca di Bracciano, l'ha scritturato per il Teatro Apollo: così un terzo teatro, oggi scomparso, si aggiunge alle altre due sale che ospitarono le prime rossiniane.

Il libretto fu scritto, ancora una volta, dal Ferretti: il nuovo melodramma si intitolò *Matilde di Shabran ossia Bellezza e cuor di ferro* e andò in scena il 24 febbraio 1821.

Quale fosse il suo stato d'animo in quei giorni possiamo desumerlo da alcune affermazioni contenute nelle lettere inviate alla madre; ad esempio il 9 dicembre le scrive: " *Eccomi in Roma in perfetto stato di Salute. Io ho già principiata la mia Opera e spero farla in breve tempo...*"

Ancora più esplicito il 23 dello stesso mese: " *Io sto scrivendo la nuova Opera mi diverto e stò benissimo di Salute...*"

Che il suo ultimo soggiorno nella Città eterna sia stato il più divertente, complice il carnevale romano, è confermato da due celebri episodi dei quali egli è protagonista.

Il primo è narrato da Giovanni Pacini nelle sue memorie: "Negli ultimi giorni di carnevale il Rossini progettò con una quantità d'amici (fra i quali io pure era del bel numero uno) di fare una mascherata. Ci acconciammo e ci vestimmo a foggia dei maestri antichi, vale a dire, con toga nera e gran parrucca in capo, alterando di poco con segni neri e rossi le nostre fisionomie. Imparammo un coro del *Pellegrino bianco*, che tanto aveva in-

contrato il genio del pubblico romano. Così trasformati c'inoltrammo verso il Corso con un pezzo di solfa in mano, cantando a piena gola il precitato coro, ed arrivati in faccia al caffè Ruspoli ci fermammo. La folla dei curiosi sempre più aumentava. Tutto ad un tratto molte persone, supponendo (lascio la verità al suo luogo) che si volesse con tale mascherata porre in ridicolo il maestro Grazioli e la sua musica, ci indirizzarono una quantità d'improperii, e ci minacciarono con argomenti non troppo per noi persuasivi, per cui prudentemente uno di qua, uno di là ce la svignammo. Così finì la nostra mascherata, e fu grazia cavarsela, ma la sera una buona cena fece dimenticare ogni passato pericolo."

L'altro episodio è rievocato da Massimo D'Azeglio nei *Miei ricordi*: "Erano a Roma Paganini e Rossini; cantava la Lipparini a Tordinona, e la sera mi trovavo spesse volte con loro e con altri matti coetanei. S'avvicinava il carnevale, e si disse una sera: – Combiniamo una mascherata.- Che cosa si fa: che cosa non si fa – Si decide alla fine di mascherarsi da ciechi, e cantare, come usano, per domandare l'elemosina. Si misero insieme quattro versacci che dicevano:

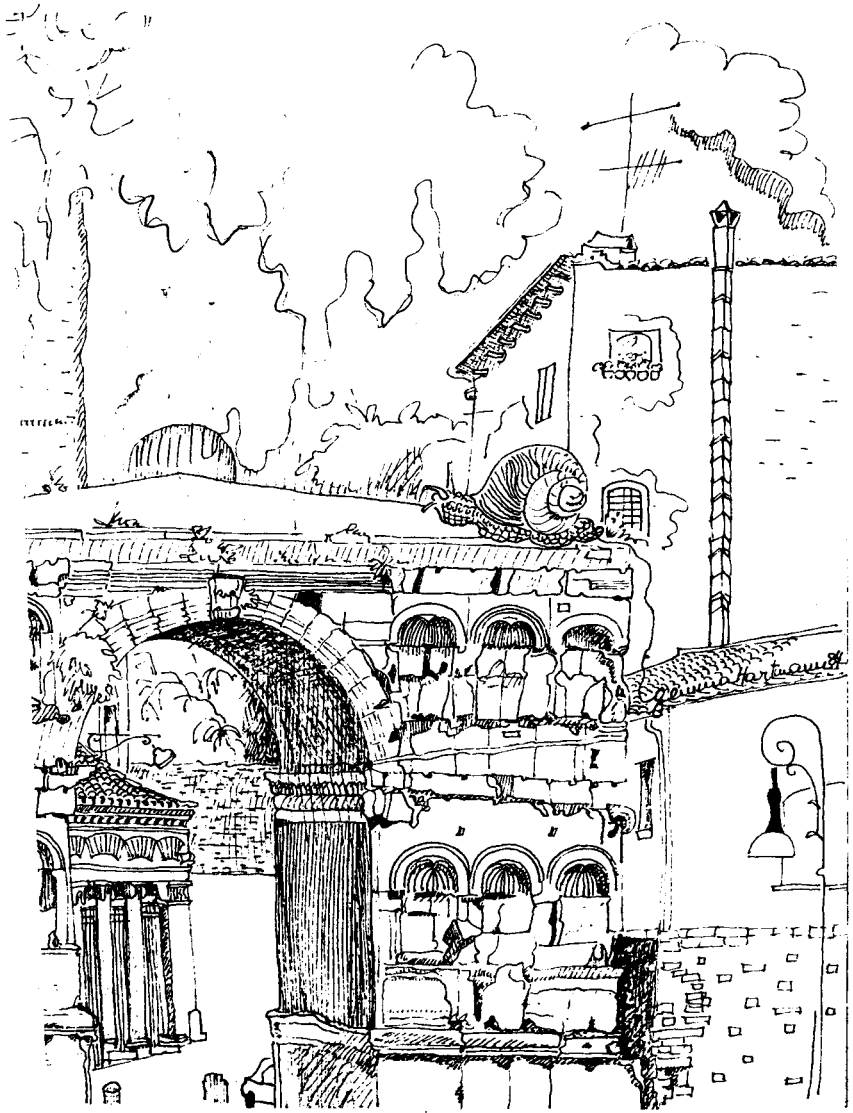
Siamo ciechi/ Siamo nati/ Per Campar/ Di Cortesia,/ In giornata d'allegria/ Non si nega carità

Rossini li mette subito in musica, ce li fa provare e riprovare, e finalmente si fissa d'andare in scena il giovedì grasso. Fu deciso che il vestiario al disotto fosse di tutta eleganza, e disopra coperto di poveri panni rappezzati. Insomma una miseria apparente e pulita. Rossini e Paganini dovevano poi figurare l'orchestra, strimpellando due chitarre, e pensarono vestirsi da donna. Rossini ampliò con molto gusto le sue già abbondanti forme con viluppi di stoppa, ed era una cosa inumana! Paganini poi secco come un uscio, e con quel suo viso che pareva il manico del violino, vestito da donna, compariva secco e sgroppato il doppio. Non fo per dire, ma si fece furore; prima in due

o tre case dove s'andò a cantare, poi al corso, poi la notte al festino."

* * * *

Che le ultime note che Rossini scrisse a Roma abbiano messo in musica quei "quattro versacci" è davvero un "segno del destino", un gesto con il quale egli sembra volersi congedare dalla città all'insegna di quelle melodie la cui grazia lieve, ilare e leggera non cessa di incantarci.



Il primo viaggio a Roma di Giacomo Casanova

UGO ONORATI

Della lunga e avventurosa vita di Giacomo Casanova (Venezia 2.4.1725 – castello di Dux, oggi Duchcov, in Boemia 4.6.1798) il soggiorno romano del 1743 rappresenta la prima e forse la più importante tappa della sua giovinezza. Mentre è al servizio del cardinale Acquaviva egli matura la certezza di una brillante carriera ecclesiastica, apprende la lingua francese, frequenta e impara a conoscere la corte e la società romana, di cui dà giudizi e da cui trae insegnamenti che gli saranno presenti per tutta la vita. Con i suoi intrighi politici Roma rappresenterà per lui la quintessenza dell'esercizio del potere. Inoltre Roma, con le gioie della vita colà sperimentate e con l'agognata sicurezza economica finalmente raggiunta, contribuirà probabilmente a improntare per sempre il suo carattere all'ottimismo e alla fiducia nelle sue capacità e nelle sue inossidabili risorse umane e intellettive.

La prima entrata a Roma di Giacomo avviene alle nove del mattino del 1 settembre 1743[1] attraverso Porta del Popolo, essendovi giunto a piedi per la via Flaminia da Castelnuovo, dopo aver fatto varie tappe da Ancona, raggiunta per mare da Chioggia e da Pola, passando per Loreto, Macerata, Tolentino, Valci-

[1] Questa e tutte le successive citazioni sono tratte dall'edizione italiana della *Storia della mia vita*, Milano, Dall'Oglio, 1964; cfr. vol. I, cap. VIII, pp. 210 e 211.

mara, Serravalle, Collefiorito, Foligno, Pisignano, Spoleto, Soma, Terni, Otricoli. L'ultimo tratto di strada, iniziato prima del levare del giorno, è segnato dall'apparizione di una meteora sul bordo del sentiero; una fiamma piramidale alta un gomito che gli è visibile soltanto quando si pone in direzione di Roma. Giacomo non è superstizioso, ma non sa spiegare il fenomeno con le scarse conoscenze della fisica che ha e, scherzando, trae l'auspicio di una sua brillante carriera a Roma. È stanco, Giacomo, ed è in ansia per l'appuntamento fissato a Monte Magnanapoli con il suo protettore Bernardo De Bernardis, vescovo in pectore di Martirano[2], e quindi commenta nei suoi ricordi: "*Quando misi*

[2] Regolare dei Minimi di S. Francesco di Paola, De Bernardis (1699-1758) era nativo di Fuscaldo. Divenuto famoso come predicatore a Venezia fu chiamato, in qualità di teologo, dal re di Polonia Augusto III nel 1739 a presiedere la diocesi di Varsavia. Qui la madre di Giacomo Casanova, Zanetta, all'anagrafe Giovanna Farusso (in arte *Buranella*), un'attrice di fama della commedia dell'arte che aveva calcato le scene a Venezia, a Londra, a Vienna, a Pietroburgo e a Dresda, conobbe il frate calabrese, al quale raccomandò il figlio Giacomo, perché lo prendesse al suo servizio per avviarlo alla carriera ecclesiastica, alla quale ella aveva voluto destinarlo. Nel 1743 Giacomo Casanova aveva già ricevuto la tonsura e i quattro ordini minori; dottore in diritto ecclesiastico a Padova, per un certo periodo egli era stato anche predicatore. In una lettera (agosto 1743, op. cit., p. 138), indirizzata al figlio Giacomo, la Zanetta diceva di aver conosciuto a Varsavia un monaco calabrese dei Minori osservanti, al quale lo aveva raccomandato. Il frate le aveva assicurato che avrebbe preso Giacomo con sé, se a sua volta la Zanetta lo avesse raccomandato presso la regina di Polonia Elisabetta, affinché questa premesse sulla figlia Amalia, regina di Napoli, per fargli ottenere la nomina di vescovo. Così fece la Zanetta e il papa nominò De Bernardis vescovo di Martirano il 22 dicembre 1743. Il frate mantenne la sua promessa, rientrando dalla Polonia conobbe Giacomo a Venezia e gli diede appuntamento a Roma, dovendo percorrere strade separate, con la promessa di proseguire da lì in poi insieme verso la Calabria. Il luogo dell'appuntamento a Roma con il frate, indicato come *Monte Magnanapoli*, va identificato con il convento delle domenicane costruito intorno alla Torre delle Milizie annesso alla chiesa di Santa Caterina a Magnanapoli, demolito e quindi recuperata l'area circostante da Antonio Muñoz fra il 1914 e il 1924. Sul convento cfr. M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, Roma 1887, pp. 178-9 il quale riferisce pure esservi nella zona un albergo denominato al suo tempo *Laureati*.

piede nell'antica capitale del mondo non avevo in tasca che sette paoli; quindi nulla attirò il mio sguardo: né il bell'ingresso da porta dei pioppi, che l'ignoranza chiama pomposamente porta del Popolo, né la bella piazza dallo stesso nome, né i portali delle belle chiese; nulla infine di tutto quanto ha di imponente quella bella città mi fece impressione".

Il suo protettore, però, non è più a Roma, da dove è partito dieci giorni prima per Napoli, e quindi si capisce perché Giacomo non può visitare la città: deve rimettersi subito in viaggio senza perdere tempo[3]. Giacomo rincorre il suo protettore fino a Martirano, passando per Napoli e poi per Cosenza, ma qui subisce una profonda delusione: il vescovo Bernardo De Bernardis non gli può assicurare la carriera brillante che lui spera e per di più la Calabria gli appare povera e provinciale oltre ogni misura. Quindi si congeda dal suo protettore che gli consegna una lettera di presentazione per don Gennaro Polo a Napoli, dove arriva il 16 settembre 1743, per essere accolto nella sua casa e per ricevere un sussidio una tantum di sessanta scudi. Qui Giacomo sa farsi apprezzare per le sue doti letterarie, ma soprattutto per l'affabilità e le buone maniere che gli aprono le porte per accedere alla buona società. Gennaro Polo lo presenta ad Antonio Casanova (un suo presunto consanguineo) che lo introduce nella casa della duchessa di Bovino, dove incontra don Lelio Carafa duca di Maddaloni intimo e potente amico del re di Napoli

[3] Op. cit., p. 212: "*Mi dissero che era ripartito da dieci giorni e che partendo aveva lasciato l'ordine di mandarmi a Napoli spesato di tutto all'indirizzo che mi fu rimesso. Una vettura partiva l'indomani: senza curarmi di vedere Roma, mi misi a letto fino al momento della partenza*".

Carlo IV, nonché ambasciatore di questo a Parigi. Il duca gli propone di entrare al suo servizio, offrendogli un "grosso onorario" per curare gli studi del nipotino, ma Giacomo Casanova resta fermo nella sua decisione di andare a Roma, dove dichiara di voler intraprendere la carriera ecclesiastica. Al duca chiede di beneficiarlo, se vuole, in altro modo: una sua buona presentazione alla corte pontificia che non conosce affatto. Il Carafa lo accontenta con due lettere di raccomandazione: una per Troiano Acquaviva[4], di antica e nobile famiglia napoletana; l'altra per il padre agostiniano di origine emiliana Antonio Agostino Giorgi (1711-1797), un professore di teologia molto stimato dal bolognese Prospero Lambertini, al momento papa Benedetto XIV. Da parte sua Antonio Casanova scrive una lettera per presentare Giacomo al marchese romano Gaspare Vivaldi (1699-1767) e dona al ritrovato "parente" un orologio, oltre a un elegante abito da abate cucito su misura da un sarto napoletano. Roma affascina e attrae il giovane Giacomo come un'avventura galante, tanto che in vecchiaia così commenta quella sua scelta di lasciare Napoli per Roma: "*Se il mio destino mi avesse fermato a Napoli, vi avrei fatto fortuna; ma, benché senza scopo, mi sembrava che la sorte mi chiamasse a Roma, e quindi respinsi tutte le istanze che mi fece mio cugino Antonio perché accettassi l'onorevole impiego in parecchie case di prim'ordine, di dirigere l'educazione dell'erede della famiglia*"[5].

Nella diligenza, trainata da mule, prendono posto in quattro[6], gli uomini da una parte, le donne di fronte: un avvocato napoletano con la giovane moglie Lucrezia e la sorella di lei Angelica, entrambe romane, oltre a Giacomo Casanova che sfoggia "*un abito da viaggio e un soprabito azzurro con i bottoni d'oro, il tutto del più bel drappo*"[7] e destreggia una canna con il pomo d'oro, tutti preziosi doni del cugino Antonio. Dopo Aversa, sostano a Capua in una locanda per trascorrere la notte: una camera soltanto con due letti, "*cosa solita in Italia*" rimarca Giacomo[8], e allora gli uomini nell'uno, le donne nell'altro. Secondo pernottamento a Garigliano e un terzo a Terracina, dove Giaco-

[4] Il cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona e non "Traiano", come appare erroneamente nell'opera di G. Casanova, già arcivescovo di Monreale, fu cardinale dal 1739 al 1747 con il titolo della chiesa dei SS. Quirico e Giulitta in Roma, fu ambasciatore del re Carlo di Napoli e della Spagna presso la Santa Sede. Nel 1741 firmò il nuovo concordato fra il Regno e la Chiesa. Durante la guerra di successione austriaca fu segreto informatore dei movimenti del Lobkowitz (cfr. P. COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli*, cap. III, XLII). Appare come dedicatario dell'opera storica di Castruccio Bonamici (cfr. successiva nota n. 9). Infine cfr. S. MARTELLI, *La floridezza di un reame (circolazione e persistenza della cultura illuministica meridionale*, Battipaglia, Laveglia Ed., 1996, dove il cardinale Acquaviva, descritto come spirito liberale in rapporti con Vico, mons. Celestino Galliani, Voltaire e Casanova, è appellato con il nome di battesimo "Troiano".

[5] Op. cit., cap. IX, p. 229.

[6] L'avvocato siede a fianco di Giacomo Casanova, di fronte al primo siede Angelica, di fronte al secondo Lucrezia. Il causidico napoletano, il cui cognome, Castelli, ci viene rivelato soltanto nel cap. LXXXV, ha quasi cinquanta anni (cap. IX, p. 231), Angelica ne ha diciassette (p. 273) e Lucrezia è pressoché coetanea di Giacomo che si avvia ai diciannove anni. L'avvocato si reca a Roma per una causa ecclesiastica e reca con sé la moglie e la cognata. Della prima si dice (p. 236-7) che da due anni, cioè da quando si è sposata e accasata a Napoli, non è più tornata a Roma per rivedere sua madre, la vedova Cecilia Monti genitrice di altri due figli (p. 245): un maschietto, di cui non è riferito il nome, di quindici anni e una bambina di nome Orsola (p. 256) di nove. Terminata la trasferta lavorativa a Roma, l'avvocato ritorna a Napoli con Lucrezia, mentre Angelica rimane a Roma per convolare a nozze nel gennaio del 1744 (cap. X, p. 275) con un tale Francesco impiegato del Banco di Santo Spirito (cap. IX, p. 237).

[7] Op. cit., cap. IX, p. 229.

[8] Op. cit., p. 232.

mo osserva che l'avvocato continua a russare, allorquando nottetempo la giovane moglie si alza dal separato giaciglio per coricarsi vicino a suo marito. Tra Piperno (oggi Priverno) e Sermoneta, dove pernottano di nuovo, Giacomo trova il modo di corteggiare la dama, ogniqualvolta le soste della diligenza gli permettono di parlarle a quattrocchi. Con il passare dei giorni la galanteria e il fascino del Casanova cominciano a fare breccia nel cuore della donna: "*In vettura i nostri occhi si dicevano poche cose; ma, collocato di fronte a lei, il linguaggio dei piedi aveva tutta l'eloquenza desiderabile*". Nuova sosta a Velletri per il pranzo e poi a Marino. Qui "*nonostante le molte truppe che vi si trovavano allora, avemmo due camerette e una buonissima cena*[9]". La locanda è situata sulla piazza principale, cui confluisce la via di Napoli, e mette a disposizione dei viaggiatori una camera con un letto e uno stanzino attiguo senza porta, anche questo dotato di un solo letto. Per dormire le dame scelgono lo stanzino. Giacomo, che ha deciso di tentare un approccio notturno, aspetta che il marito dorma profondamente per alzarsi e guadagnare il giaciglio della dama, ma i vari tentativi vanno a vuoto. Per quanto voglia muoversi senza far rumore, le assi del cubicolo scricchiolano talmente forte da svegliare ogni volta l'avvocato con cui condivide il letto. Sul punto di desistere Giacomo è soccorso dalla fortuna. A notte fonda uno scambio di fucileria per strada, acute grida dalla piazza, gente che sale e scende rumorosamente le scale dell'albergo, probabilmente occupato da soldati austriaci, e impazienti fragorosi colpi sull'uscio della camera svegliano tutti di soprassalto[10]. Le donne, spaventate, chiedono di avere luce e l'avvocato si alza per andare a cercare un lume fuori dell'appartamento. Lesto lesto Giacomo chiude la porta in modo che possa essere aperta soltanto con la chiave e quindi si dà da fare per tranquillizzare le signore. Con non poca audacia si corica dalla parte della moglie dell'avvocato, ma il letto cede di schianto e tutti e tre si ritrovano sul pavimento. Subito dopo Angelica, la sorella di Lucrezia, si alza da terra per aprire all'avvocato che è tornato con la lampada ma ha trovato la porta chiusa. Giacomo a quel punto deve lasciare la signora e tornare al proprio letto, non senza aver prima effuso un'ultima carezza alla bella.

L'alba del 30 settembre 1743 infonde nei viaggiatori una par-

[9] Sulla locanda v. U. ONORATI, *Una piazza di Marino*, in "Lazio ieri e oggi" XLIII, n. 2 (febbr. 2007), p. 56-7. Riguardo ai movimenti di truppe ricordati da Giacomo, va detto che alla fine di settembre del 1743 erano in corso i preparativi della campagna per la conquista del Regno di Napoli da parte della regina Maria Teresa nell'ambito della guerra per la successione al trono d'Austria. Dopo la battaglia di Camposanto dell'8 febbraio 1743 le truppe spagnole si erano riposizionate in Abruzzo e quelle austriache nelle Marche. La battaglia di Velletri sferrata dal generale Lobkowitz contro il re di Napoli Carlo IV di Borbone avvenne l'anno successivo, l'11 agosto 1744. Non credo si possa dubitare delle date riferite da Casanova per il semplice motivo che, se il suo viaggio a Roma si fosse svolto nel 1744, anziché nel 1743, non vi sarebbe stata possibilità per lui e per gli altri viaggiatori di attraversare il fronte di guerra, né di essere alloggiati a Marino che, dal 16 agosto 1744, fu sede del comando generale austriaco. Cfr. L. DEVOTI, *La battaglia di Velletri nella guerra del 1744 detta guerra per la successione d'Austria*, Roma, Il Minotauro, 2004; ove l'autore presenta una minuziosa ricostruzione dei luoghi e delle date del conflitto austro-napoletano nella zona dei Castelli Romani, condotta sulla scorta del *De rebus ad Velitras gestis Commentarius* di C. BONAMICI; *Delle cose operate presso Velletri nell'anno 1744 e della guerra italica*, tomi 2, trad. it. di I. MONTANARI, Lucca 1841. Il Bonamici era stato sollecitato a scrivere il resoconto dei fatti bellici, di cui peraltro era stato partecipe, dal cardinale Troiano Acquaviva.

[10] Il fatto d'arme è spiegato dallo stesso Casanova, op. cit. p. 239, per bocca dell'avvocato rientrato in camera: "*un distaccamento tedesco ha sorpreso le truppe spagnole del luogo, che hanno sgomberato sparando qua e là*".

ticolare allegria: una buona colazione alla posta di Torre di Mezza Via[11] e poi eccoli finalmente a Roma, "la città – dichiara Giacomo – ove l'uomo, partendo dal nulla, può arrivare a tutto[12]". La società romana rappresenta per lui una sfida alla sua intelligenza e alle sue capacità di affermazione, una plausibile risposta alle ambizioni di carriera, ma soprattutto è attratto dalla curiosità di conoscere e interpretare i codici, mediante i quali il potere si estrinseca nelle istituzioni; di scoprire i complessi meccanismi delle relazioni politiche in una corte che si perpetua nei secoli, quanto la sua natia Repubblica veneta; di confrontare la fauna umana con quella che la sua pur breve esperienza gli ha finora

[11] Si distinguono nella Campagna Romana più località con questo nome un tempo dotate di posto di cambio dei cavalli e di osteria; cfr. G. M. De Rossi, *Torri medievali della Campagna Romana*, Roma 1981, p. 45. Poiché la diligenza di Giacomo deve aver percorso l'Appia Nuova, entrando a Roma per Porta San Giovanni, piuttosto che per Porta San Sebastiano o per Porta Latina, escludo che possa trattarsi di Tor di Mezza Via di Frascati al km. 11,400 della via Tuscolana sul bivio per la via Anagnina. Giacomo si sarà fermato a Tor di Mezza Via di Albano, al km. 13,400 di via Appia Nuova. Qui c'era anche una cappella per le soste del pontefice, quando questi si recava a Castel Gandolfo con la sua corte, disdegnata da Gregorio XVI per la cantina, stando a G. G. Belli: "*Circa a ventitré e un quarto er Padre Santo/ s'affermò a beve a Tor de mezza via*".

[12] Op. cit., p. 240. Più avanti nel testo dichiara: "*L'uomo chiamato a far fortuna in quella antica capitale del mondo deve essere un camaleonte, capace di riflettere tutti i colori dell'atmosfera che lo circonda, un Proteo pronto a rivestire tutte le forme. Deve essere pieghevole, insinuante, simulatore, impenetrabile, spesso umile, perfidamente sincero, far sempre le viste di saper meno di quello di quello che sa, sempre con un uguale tono di voce, paziente, padrone della propria fisionomia, freddo come il ghiaccio, quando un altro al suo posto sarebbe tutto fuoco; e se ha la disgrazia di non aver la religione nel cuore, cosa abituale in quello stato d'animo, deve averla nello spirito, soffrendo in pace, se è un uomo onesto, la mortificazione di vedersi costretto a riconoscersi ipocrita. Se aborre questa condotta, deve lasciare Roma e andare a cercar fortuna altrove.*"

consentito di conoscere. Pronto a sedurre e a essere sedotto da Roma, incomincia a recapitare di persona le lettere di raccomandazione che lo riguardano. Inizia con padre Giorgi, che diventa suo mèntore e chiave di accesso agli ambienti vaticani. Quindi incontra Gaspare Vivaldi che lo accoglie nella sua biblioteca e gli conferma l'amicizia in nome del cugino Antonio. La prima sorpresa è a cena, una tavola rotonda frequentata da romani e da forestieri, dove con tutta tranquillità si parla male del Papa e dove si mangia di grasso, sebbene sia venerdì. Il commento di Giacomo è molto acuto: "*Non vi è città cattolica in cui l'uomo sia meno infastidito in materia di religione. Roma è come gl'impiegati alla lavorazione del tabacco, ai quali è permesso prenderne gratis quanto ne vogliono. Vi si vive con la massima libertà, però gli ordini santissimi sono temuti come lo erano a Parigi le famose lettres de cachet prima della rivoluzione*"[13]. La mattina del primo ottobre è dedicata all'incontro con il cardinale Acquaviva che a mezzogiorno lo riceve a Villa Negroni[14]. L'eminenza squadra da capo a fondo il giovane aspirante segretario e gli chiede se ha "qualche gusto per le faccende politiche". Giacomo Casanova si schermisce, rispondendo di volere soltanto prestare i suoi servigi al prelato. Il cardinale gli ordina di imparare al più presto la lingua francese, poi lo invia a Patrizio Gama de Silveira, un segretario portoghese che ha servito vari car-

[13] Op. cit., p. 243.

[14] È la villa del cardinale Felice Peretti Montalto (papa Sisto V) estesa sull'area dell'Esquilino fra Santa Maria Maggiore e via Marsala. Al suo interno l'architetto Domenico Fontana vi aveva posto un giardino di delizie con portali e fontane. Nel 1685 fu ceduta al cardinale Francesco Negroni, da cui il nome della villa al tempo di Casanova. Poi nel 1789 passò ai Massimo. L'area di 45 ettari fu lottizzata nel 1874 e al suo interno vi trovò posto la stazione Termini e un intero quartiere. Resta di tanta grandezza soltanto l'edificio centrale ricostruito nel 1883: il Palazzo del Collegio Massimo alle Terme, oggi sede del Museo Nazionale Romano.

dinali, perché curi la sua formazione cancelleresca. Giacomo incomincia a lavorare, curando la corrispondenza della segreteria; alloggia a Palazzo di Spagna[15], residenza dell'abate Gama; prende lezioni di francese dall'avvocato romano Dalacqua che gli abita di fronte; ma soprattutto impara a vivere Roma: frequenta nobili ed ecclesiastici; partecipa a pranzi, cene ed altri eventi mondani, nei quali si mostra brillante senza esporsi più di tanto, così come gli è stato consigliato da padre Giorgi: "*ascoltate e non parlate. Studiate quelli che vi interrogano, e se la cortesia vi obbliga a rispondere, eludete la domanda se questa è tale da aver conseguenze. Parlate il francese?... – Male, ma sono infarinato al punto che nella conversazione mi tengo su. – Bene, ma siate circospetto, poiché Roma è la città degli infarinati che si smascherano tra loro e si fanno sempre la guerra*"[16]. Nonostante il suo spirito libertino, Casanova resta meravigliato da un episodio avvenuto in casa del cardinale Acquaviva, dove questi tutte le sere dà ricevimento, accogliendo la "*prima nobiltà di Roma dell'uno e dell'altro sesso*". Patrizio Gama, avvicinatosi a Giacomo, gli chiede quale sia fra le presenti la dama più amabile. Giacomo senza esitare pronuncia il nome e un cortigiano lo va subito a riferire alla nobildonna, la quale lo inquadra con l'occhialetto e gli sfodera un bel sorriso. Costei – dice Casanova – "*era la marchesa di G., il cui cavalier servente era il cardinale S. C.*"[17]. Pettegolezzo, maldicenza, denigrazione e calunnia, oltre a tanta ipocrisia, sono parte integrante di un sistema politico e sociale chiuso, ma che agli occhi del giovane Giacomo appaiono come ineluttabili elementi del potere e della politica con

[15] È il Palazzo, già Monaldeschi, che ha dato il nome alla celeberrima piazza. Dopo i rifacimenti di Antonio Del Grande fu sede dal 1647 dell'ambasciata di Spagna presso la Santa Sede.

[16] Op. cit. p. 241-2.

[17] Op. cit., p. 251.

cui misurarsi per affermare la propria superiorità[18]. L'ambiente, poi, doveva essere pieno di delatori e di provocatori, come sta a dimostrare l'invito, o piuttosto l'ordine, rivolto a Giacomo da parte dell'abate Gama, di prendere posto al caffè dove i due si incontrano lungo via Condotti[19], al solo fine – dice il prelato – "*di farvene un'idea*". Una volta dentro il caffè Giacomo ascolta un abate raccontare a voce alta un fatto forse vero, forse inventato, ma comunque volto a denigrare la giustizia papale. Un altro, in mezzo alle risate generali, spiega di essersi licenziato da un cardinale, perché questi non si sentiva "*obbligato a pagargli a parte certi servizi*". Un altro abate si avvicina a Patrizio Gama e gli propone di passare il pomeriggio a Villa Medici, ché l'avrebbe trovato in compagnia di "*due romane che si contentavano di un quartino*". E Giacomo ci tiene a precisare che il quartino romano è una moneta d'oro, equivalente a un quarto di zecchino veneziano. Un altro abate legge un sonetto rivoluzionario contro il governo e un altro ancora recita "*una satira da lui composta nella quale faceva a pezzi l'onore di una famiglia*". Per ultimo entra un abate che Giacomo scambia per una ragazza, mentre trattasi di un famoso castrato.

A corollario di questo atteggiamento spregiudicato sta il suo interesse erotico per donna Lucrezia che dissimula, mostrando semplice amicizia per la famiglia di lei. Così le dà appuntamento alla Minerva, insieme alla sorella Angelica, per fare cono-

[18] Op. cit., p. 248: "*Pranzai a palazzo accanto all'abate Gama, a una tavola di una dozzina di coperti occupati da altrettanti abati; poiché a Roma tutti sono abati o vogliono sembrare tali, e siccome non è vietato a nessuno di portarne l'abito, chiunque vuol essere rispettato lo porta*"... "*L'afflizione da cui ero preso non mi permetteva di aprir bocca durante tutto il pranzo e quel silenzio fu preso per una prova della mia sagacia*".

[19] Op. cit., p. 249. Si tratta senza dubbio del Caffè Greco, il più antico fra quelli ancora attivi a Roma; cfr. D. SILVAGNI, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Napoli, Berisio, 1967, vol. I, p. 22-23.

scenza della madre Cecilia Monti e degli altri componenti. Nonostante il nuovo portamento assunto da Giacomo, donna Lucrezia dichiara di trovarlo non cambiato, mentre Angelica asserisce che "*l'aria di Roma dà agli stranieri un aspetto particolare*". Poi Giacomo indirizza un complimento alla genitrice: "*una giovane vedova che pare sorella delle sue leggiadre figliole*". La gentilezza dei modi e una studiata dignità dell'assunto abito ecclesiale gli spalancano la porta di casa e lui vi si insinua completamente. Il marito di Lucrezia, pur avendo intuito i teneri sentimenti dell'abate Giacomo, ricambiati da sua moglie, lo invita ugualmente a una merenda da consumare a Testaccio con tutta la famiglia Monti. "*In quel tempo* – ricorda Casanova – *i giovedì di ottobre erano a Roma giorni di allegria*". Alla scampagnata partecipa anche Francesco, promesso sposo di Angelica, un giovane onesto e ricco, impiegato presso la banca dello Spirito Santo[20]. Al ritorno Giacomo resta solo con Lucrezia nella carrozza che aveva noleggiato e i due, nei trenta minuti di percorso, possono scambiarsi profonde effusioni, senza che il marito di lei,

[20] Op. cit., p. 237 e 253-4. La gita a Testaccio avviene giovedì 17 ottobre, quattro giorni prima della nuova visita di Giacomo a casa Monti. Il giorno di Sant'Orsola, 21 ottobre, data di riferimento del racconto, nell'anno 1743 cade di lunedì. Quindi la gita a Frascati avviene esattamente dieci giorni dopo quella a Testaccio. Sulle ottobrate romane e le gite a Testaccio v. *Enciclopedia di Roma*, a c. di C. RENDINA, alla voce *Testaccio, Prati del Popolo Romano* e alla voce *Ottobrate*, p. 1222 e 831; C. MAES, *Curiosità Romane*, Roma, Perino, 1885, parte III, p. 73; E. VEO, *Dalle vignate alla Sagra dell'Uva*, in *Roma popolaresca*, Roma, Optima, 1929, p. 145-151, ove si rimanda ai folcloristi di Roma F. SABATINI e G. ZANAZZO. Infine, sull'iconografia in argomento, v. il catalogo della mostra *L'ottobrata. Una Festa Romana*, a c. di G. BONASEGALE, Roma, Museo del Folklore, 15 ott. – 2 dic. 1990, in part. di E. RICCI, *Le 'ottobrate romane' la vendemmia, il saltarello e le feste a Testaccio*, ivi, p. 13-15 e di A. CAMPITELLI, *Ottobrate a Villa Borghese*, ivi, p. 16-21.

l'avvocato, si accorga di nulla, essendo a bordo dell'altra vettura.

L'ardore dei due giovani ormai è inestinguibile. Passano quattro giorni dalla gita a Testaccio e il giorno di Sant'Orsola, il 21 ottobre, Giacomo si reca a casa dell'amata per ricambiare l'invito alla famiglia Monti che, nelle sue intenzioni, dovrebbe consentire a lui e a Lucrezia di poter godere di nuovo di qualche momento di intimità[21]. Tutti accettano di buon grado la proposta di fare una gita a Frascati la domenica successiva. La carrozza noleggiata da Giacomo li avrebbe attesi sotto il palazzo alle sette di mattina del 27 ottobre, mentre lui sarebbe arrivato su una vettura a due posti[22]. Giunta a Frascati la comitiva, si provvede subito a ordinare all'albergo un pranzo scelto, poi si va passeggiare a Villa Ludovisi[23] e "siccome poteva darsi che ci smarris-

[21] Giacomo palesa il suo progetto a Lucrezia con queste parole: "*Ho pensato d'invitarvi tutti a pranzo a Frascati: vi manderò una carrozza e spero che là qualche felice caso favorirà il nostro amore*", cit. p. 256.

[22] Giacomo sceglie per la gita a Frascati, oltre alla carrozza che avrebbe dovuto trasportare il resto della famiglia, anche una vettura a due posti "*assai elegante, soffice e così ben molleggiata che donna Cecilia ne fece l'elogio*" (p. 258), che oggi definiremmo una fuoriserie. Il disegno è quello di ripetere le opportunità occorsegli a Testaccio: viaggiare con la madre Cecilia all'andata e con l'amata figlia di lei, Lucrezia, al ritorno.

[23] Naturalmente non si tratta di Villa Ludovisi a Roma, presso Porta Pinciana, ma della frascatana Villa Torlonia. Il primo nucleo della villa fu edificato nel 1565 da Annibal Caro, che qui vi tradusse l'*Eneide*, su un terreno che apparteneva all'abbazia di Grottaferrata. La "Caravilla" fu venduta dagli eredi del poeta alla famiglia Cenci e da questa al cardinale Tolomeo Galli vescovo di Frascati. Nel 1607 appartenne a Scipione Borghese. Nel 1614 subentrò il duca Giovanni Angelo Altemps duca di Gallese che la vendette al cardinale Ludovico Ludovisi nipote di papa Gregorio XV. In seguito la villa passò di proprietà ai Colonna, poi ai Conti e ai Cesarini Sforza che nel 1841 la vendettero ai Torlonia. Cfr. L. B. DAL MASO e A. VENDITTI, *I Castelli Romani. Frascati*, (s. l. e d. ma 1981), p. 72 e L.

simo, ci demmo appuntamento alla una all'albergo". Donna Cecilia prende sottobraccio l'avvocato, suo genero, Francesco la promessa sposa Angelica e Giacomo resta indietro con Lucrezia, mentre i bambini scorrazzano qua e là. Rischiando di essere scoperti dal marito e dalla madre di Lucrezia, i due si attardano per concedersi una spericolata intimità. Al termine del pranzo Francesco legge un sonetto indirizzato all'abate Giacomo che, però, non lo ascolta granché, mentre medita come concludere in modo ancora migliore la gita. Dopo il caffè, Giacomo paga l'oste e poi invita tutti a visitare la vicina Villa Aldobrandini, della quale egli ci ha lasciato una deliziosa descrizione: "*Che dolci ricordi hanno lasciato in me quei luoghi! Mi sembrava di vedere la mia divina Lucrezia per la prima volta. I nostri sguardi erano ardenti, i nostri cuori palpitavano all'unisono della più tenera impazienza; e l'istinto ci guidava verso l'asilo più solitario, che la mano dell'amore pareva avesse creato per consumarvi i misteri del suo culto segreto. Là, a metà di un lungo viale e sotto un ciuffo di verzura, s'innalzava un largo sedile d'erba addossato a una folta macchia; di fronte a noi gli occhi s'immergevano in una pianura immensa e i nostri sguardi percorrevano i viali a destra e a sinistra per una estensione che ci metteva al riparo da ogni sorpresa*". Due ore dopo i giovani amanti guadagnano la vettura per tornare a Roma con il resto della compagnia che viaggia in carrozza come all'andata. Seguono due ore di viaggio, da soli, che non vanno sprecate in chiacchiere: "*oltrepassammo per così dire la natura, domandando più che non potesse dare: arrivando a Roma fummo obbligati ad abbassare la tela prima dello scioglimento del dramma che avevamo recitato con grande soddisfazione degli attori*".

DEVOTI, *Frescati, Frascata, Frascati*, voll. 3, Velletri 2003, vol. I, p. 237-243. Al tempo di G. Casanova la villa era della famiglia Conti, ma era comunque nota come Villa Ludovisi.

Durante uno dei serali ricevimenti a casa del cardinale Acquaviva, la bella marchesa di G. si rivolge a Giacomo con una domanda che non lascia dubbi al senso malizioso: "*Vi è piaciuta molto Frascati?*". Giacomo fa il finto tonto, oppure non coglie al volo la malizia e risponde: "*Molto, madama: non ho mai veduto nulla di tanto bello*". E la marchesa: "*Ma la compagnia con la quale eravate era ancor più bella, e assai galante la persona che era con voi in carrozza*". Giacomo è sorpreso e replica soltanto con una riverenza. Il cardinale di Acquaviva gli chiede se sia stupito che loro siano a conoscenza dell'accaduto. Molto diplomaticamente Giacomo risponde che non è stupito che loro lo sappiano, ma piuttosto che se ne parli: "*Non credevo Roma così piccola*". E il cardinale: "*Più vi starete e più la troverete piccola*". Quindi gli fa sapere, per il tramite dell'abate Gama, che l'indomani è atteso dal papa.

L'incontro avviene al palazzo pontificio di Montecavallo, come allora era chiamato il colle del Quirinale, ed è improntato alla massima familiarità[24]. Dopo il bacio del piede il papa gli chiede di non affaticarsi a parlare toscano (cioè italiano) ma di usare la sua lingua madre, il veneziano, così come lui ama parlare il dialetto di Bologna. Prima di accomiatarsi Giacomo gli chiede il permesso, che gli viene accordato con tanto di benedizione, di leggere tutte le opere proibite. Una seconda volta Giacomo incontra il papa, mentre passeggia per Villa Medici[25], in compagnia del cardinale Albani e dell'ambasciatore veneto. Dopo una brillante conversazione, ottiene la benedizione e anche la dispensa dal mangiare di magro. Giacomo Casanova ci lascia un

[24] Op. cit., p. 266.

[25] È la villa posta sul viale di Trinità dei Monti che prende il nome dal cardinale Ferdinando de' Medici, ora sede dell'Accademia di Francia.

breve ritratto della figura di Benedetto XIV: "*era dotto, molto amabile e amante dei motti di spirito*"[26].

Il carattere brillante di Giacomo si impone negli ambienti mondani di Roma e la marchesa di G. lo vuole fra i suoi ospiti. Giacomo, però, non ha l'animo del cortigiano. Fa la sua presenza e poi se ne va, commentando: "*La marchesa era bella, era potente, ma io non potevo risolvermi a strisciare: sotto quest'aspetto, i costumi di Roma mi pesavano*"[27]. In realtà egli ama teneramente Lucrezia e teme che la marchesa possa 'interessarsi' di lui.

Per la famiglia di Lucrezia è venuto il momento di ricambiare la cortesia della gita a Frascati offerta loro da Giacomo e verso la fine di novembre del 1743 il fidanzato di Angelica, Francesco, ricambia l'invito, essendo proprietario di una bella casa a Tivoli. La città dista sedici miglia da Roma e richiede tempo per visitarla; quindi non basta partire presto, occorre anche sostarvi una notte. Partono prima dell'alba, alle sette e mezza sostano per una colazione, alle dieci giungono a Tivoli. Un rapido cambio di abito a casa di Francesco, poi sei ore di visita alle antichità. Al ritorno, stanchi e affamati, li attende un'ora di riposo e poi la cena: "*un pasto di due ore, i piatti più succulenti, i vini più squisiti, soprattutto quello eccellente di Tivoli*". Si dispongono per dormire, due per camera: in una le sorelle Angelica e Lucrezia; in un'altra il marito di questa con il fratello piccolo, l'abatino; in un'altra ancora donna Cecilia con la bambina. Giacomo non ci dice dove Francesco sia andato a dormire, ma ci fornisce ogni

[26] Op. cit., p. 267.

[27] Op. cit., p. 269; a p. 278 ripete il precedente giudizio sulla nobildonna: "*Era bella, giovane, piena di spirito e di istruzione; era letterata e per di più potente in Roma. Che altro occorreva?*", con l'aggiunta di aggettivi che denotano per lei un'attenzione non da cortigiano, ma da vero seduttore.

particolare della sua camera, attigua a quella delle sorelle e comunicante tramite una porta interna, dalla cui serratura egli osserva la toletta delle due donne. Giunto il momento del silenzio sulla casa, Giacomo forza la porta ed entra nel letto di Lucrezia che lo attende. Angelica dall'altro lato del letto, voltata verso la finestra che dà sulla serra, è costretta a tacere e cercare di dormire; finché anche lei, coinvolta e convinta dalla sorella, prova per la prima volta i piaceri dell'amore. Il ritorno a Roma Giacomo lo fa in compagnia di Lucrezia, inutile dirlo, nel solito carrozzino a due. Quattro giorni dopo l'avvocato ottiene la sentenza e dopo altri due giorni passati da Giacomo con la famiglia di Lucrezia, questa riparte per Napoli. Giacomo per farle una sorpresa la precede a una locanda (presumo quella di Marino) dove lei con il marito avrebbero sostato per desinare. Quindi il doloroso addio.

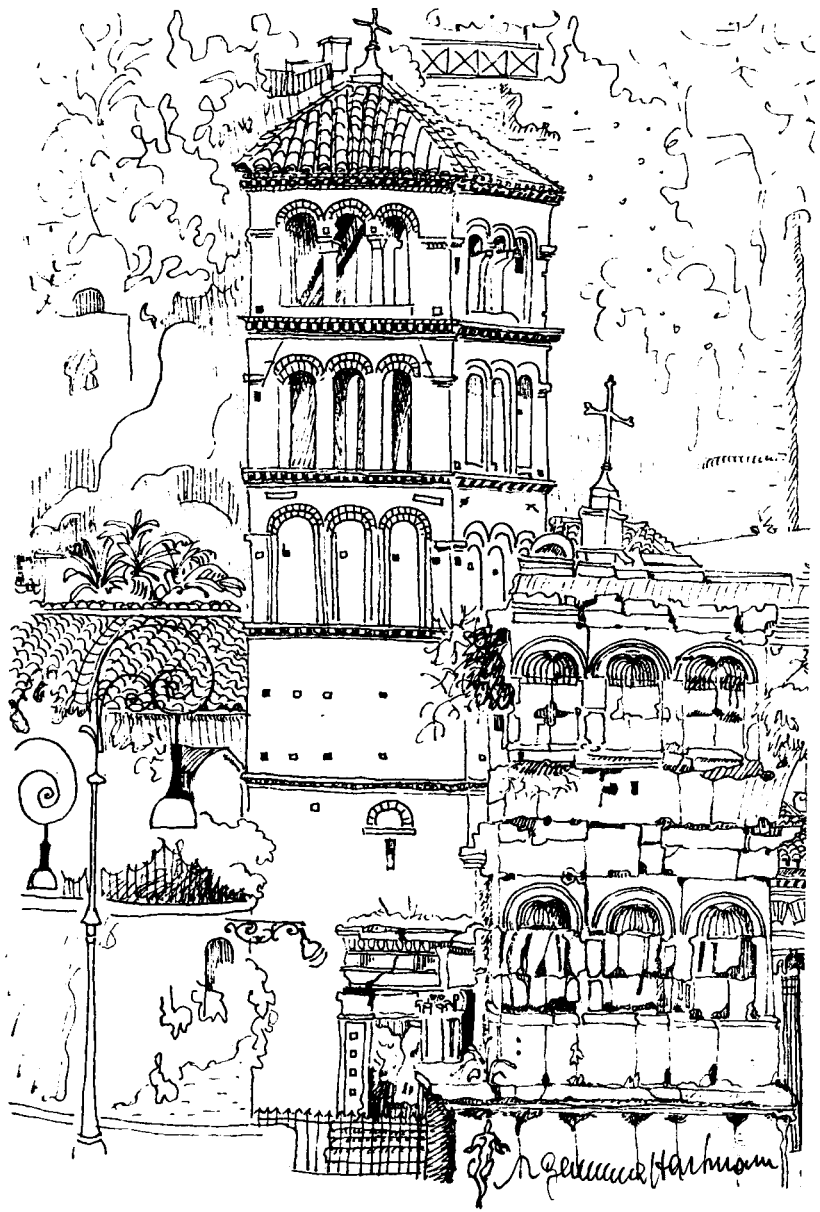
La carriera di Giacomo sembra essere in ascesa irresistibile, entra nelle grazie della potentissima marchesa di G. che inizia a sedurre con impareggiabile audacia e intelligenza; ma la sorte gli tira un colpo mancino che lo porterà ad allontanarsi da Roma e a troncare la sua carriera ecclesiastica. All'inizio di gennaio 1744 Barbara, la figlia del suo insegnante di francese Dalacqua, viene sedotta da un giovane che la convince a fuggire di casa, perché il padre di lei non consente al loro matrimonio. Giacomo è al corrente del proposito dei due innamorati e per di più viene avvertito dall'abate Gama, durante una passeggiata a Villa Medici, di una possibile operazione di polizia, che il bargello sta per condurre a seguito di un *ordine santissimo* (cioè per diretta volontà del papa). Barbara, travestita da abate, sfugge per un soffio alla trappola tesa dagli sbirri a danno degli innamorati, dove vengono catturati il suo ragazzo e la serva, che viene scambiata per lei, e trasportati in prigione con la stessa carrozza, che li attendeva sotto la scalinata di Trinità dei Monti per garantire loro la fuga e la libertà. Barbara si rifugia nella casa di Giacomo per

chiedere aiuto. Da parte sua il libertino conosce le ragioni dell'amore e non tradisce la fiducia della ragazza, pur intuendo che gli sarebbero piovuti grossi guai. Studia e attua uno stratagemma geniale, che lo metta al riparo da possibili ritorsioni, ma Roma non lo merita e le calunnie, non le prove, lo additano come collaboratore della fuga dei due giovani. L'ipocrisia che si tocca è totale: nella Roma papale l'amore trasgressivo è tollerato, purché non sia di dominio pubblico. L'amore puro e sincero sbocciato al di fuori delle convenzioni sociali non ha diritto di patria ed è perseguitato. Giacomo non è un contestatore, anzi in questo tipo di società ci sguazza. Soltanto che non ha il cuore di consegnare quella ragazza alle guardie[28]. Di per sé il fatto non avrebbe grande rilevanza politica, né penale, se non costituisse per alcuni avversari un utile strale per bersagliare il cardinale Troiano di Acquaviva, nella cui giurisdizione si trova il Palazzo di Spagna. Dopo alcuni giorni il fatto di cronaca del tentato rapimento della figlia dell'avvocato Dalacqua non è più l'argomento principale, ma per quanto potente neanche il cardinale può sfidare impunemente le chiacchiere. Occorre un capro espiatorio. Uno dei primi giorni della Quaresima del 1744 Giacomo è convocato dal cardinale. Questi, pur dichiarando di non disapprovare la condotta del suo protetto, comunque gli ordina di lasciare la città per evitare che lo scandalo possa soltanto sfiorare la sua figura di principe della Chiesa. Giacomo obietta che la calunnia non può sostituirsi alla verità; ma questo, risponde il cardinale: "*È il vizio dei Romani*". Giacomo si confida allora con l'abate Gama per avere comprensione, ma gli si obietta che "*Roma non voleva saper le cose com'erano, ma solo come le piaceva che fossero*",

[28] Op. cit., p. 291: "*Appena le ebbi detto di uscire, ella s'inginocchiò scoppiando in lacrime e mi supplicò di aver pietà di lei. Qual'è il cuore di acciaio che non si commuove al pianto e alle preghiere di una donna bella e infelice? Io cedetti avvertendola che ci saremmo perduti tutti e due*".

"*Non si vuol saper ciò che distruggerebbe la calunnia, ma solo ciò che la fortifica, perché essa è amata in questa santa città*". Giacomo, passeggiando in solitudine per Villa Borghese, è in preda alla disperazione, perché vede crollare un castello di ambizioni costruito con sagacia e pazienza giorno dopo giorno. Piange una carriera ormai alle spalle e le meravigliose opportunità che gli si sarebbero potute schiudere. L'ultimo colloquio con il cardinale Acquaviva è nel giardino della sua Villa Negroni, dove Giacomo propone di essere trasferito a Costantinopoli. Lo dice un po' per provocazione, un po' per rabbia. Infatti, alla fine, si sfoga con il lettore delle sue memorie dicendo: "*Ove andare? Questa domanda mi pareva insolubile; ci pensai tutta la notte e tutta la mattinata; ma inutilmente: tolta Roma tutto mi sembrava uguale*"[29].

[29] Op. cit., p. 301. Dal momento che preferisce imbarcarsi da Venezia, anziché da Napoli, Giacomo ottiene dal cardinale un "ampio passaporto", perché in Romagna, in quel momento, vi sono due eserciti nei quartieri d'inverno. Quando avviene la partenza da Roma? L'arrivo ad Ancona è dichiarato da Giacomo il 25 febbraio 1744 (p. 304), quindi deve essere partito da Roma intorno ai 20 di febbraio. Giacomo dice pure che lo scandalo di Barbara Dalacqua avviene negli ultimi giorni di carnevale e che il chiacchiericcio va scemando (p. 299) al principio della Quaresima, che nell'anno 1744 entra il 25 febbraio, essendo Pasqua il 5 aprile, poi resta a Roma ancora una settimana dopo l'incontro con il cardinale prima di partire per Venezia. Tra le due affermazioni contrastanti ci sono una decina di giorni di differenza. È plausibile che sia uscito da Roma nei primi giorni di marzo 1744.



Cecilia trasteverina la santa della musica tra storia e leggenda

ARCANGELO PAGLIALUNGA

Cantantibus organis Cecilia virgo... Al suono degli strumenti, Cecilia vergine cantava nel suo cuore al solo Signore dicendo: "Fa, o Signore, che il mio cuore e il mio corpo siano immacolati affinché io non sia confusa...". Quante volte, il 22 novembre, nella festa liturgica di Santa Cecilia, ho ascoltato nella solenne polifonia di Giovanni Pierluigi da Palestrina, questa antifona nel vespro e nella messa; e tutta la Chiesa a Lei dedicata in Trastevere – e sorta, si dice, sulla sua casa – si riempiva di suoni con il dialogare delle voci dei cantori della Cappella Sistina.

Ma la Chiesa è sorta proprio sulla casa della Santa e le stanze romane, che si visitano nel sotterraneo, erano proprio appartenenti alla sua abitazione? È uno degli interrogativi che si pongono gli archeologi; in questa sede lasciamoli da parte. Interessa chiedersi, invece, perché la Santa trasteverina è diventata patrona della musica? La Santa sapeva proprio cantare e suonare? Nessun dubbio hanno i pittori come Raffaello che l'ha ritratta, da par suo, con nelle mani un organo, mentre calpesta e disprezza gli strumenti profani; e così Carlo Dolci che, nel quadro conservato nell'Accademia di Dresda, la presenta col suo bellissimo profilo di ragazza romana, intenta a toccare i tasti dell'organo.

Studiosi della antica liturgia e storici insigni hanno sollevato più di un dubbio sulle sue cognizioni musicali. In sintesi: hanno detto che dalla antica antifona nella quale si diceva che Cecilia cantava *in corde suo* era stata depennata proprio la frase *in cor-*

de suo e, pertanto, si doveva convenire che la giovane cantava con la sua voce – che si suppone bellissima e che usciva dalla sua bocca.

Da qui ha preso l'avvio la storia o se si vuole la leggenda secondo cui, a nessuna altra persona – uomo o donna – poteva spettare il titolo di proteggere musica e musicisti.

Ma non basta. Sono venuti altri studiosi a dire che l'inizio della celebre antifona era stato manipolato. Non si deve leggere *Cantantibus organis*, ma *Candentibus organis* con chiaro riferimento ai tubi di stagno del bagno nel quale Cecilia fu posta perché morisse soffocata dai fumi. E dunque, secondo questa versione, la antifona si dovrebbe leggere così: "Mentre i tubi (*organa*) erano incandescenti e surriscaldati ella cantava in cuor suo al Signore...".

Ricordo che nell'accompagnare i visitatori e i pellegrini nella Chiesa il degnissimo sacerdote romano, don Umberto Dionisi, che per tanti anni è stato rettore del luogo sacro, si diceva convintissimo che Cecilia conoscesse la musica e cantasse al Signore anche durante il martirio. Faceva sostare il gruppo a metà della navata per vedere, appunto, i tubi del bagno predetto. Ella, come è noto – a quanto recitano storia e leggenda – non morì ma sopravvisse e ci vollero tre colpi di spada per toglierle la vita.

Forse tenendo conto di quanto sopra un certo giorno, una quarantina di anni fa, un illustre cardinale, Gaetano Cicognani, che era Presidente dell'Associazione italiana Santa Cecilia, ritenne opportuno avanzare la proposta di rivedere la questione del patronato della musica a Cecilia per confermarlo o per prendere qualche altra decisione.... La idea del porporato suscitò un vespaio. Ricordo che in un ventidue novembre, mentre accompagnavo il grande don Lorenzo Perosi, che si recava in Trastevere per dirigere nella Chiesa la Cappella Sistina, mi venne l'idea di interrogarlo sulla questione. Il Maestro rimase sorpreso della mia domanda che trovò un po' stravagante. Poi mi disse:

Carlo Dolci, *Santa Cecilia* (Accademia di Dresda).

"A mio parere Santa Cecilia deve restare protettrice della musica... Da sempre mi ha accompagnato nella mia vita di musicista". Tacque un po', e, quindi, aggiunse: " Tutt'al più si potrebbe nominare un vice protettore". Incuriosito gli dissi: " E quale sarebbe il suo candidato?". Mi rispose: "Presto detto: il mio candidato è Sant'Alfonso Maria de Liguori, vescovo in Campania, che non ha scritto solo il "Tu scendi dalle stelle" e altre musiche sacre popolari, ma anche partiture con voci e strumenti. Io le ho lette e sono rimasto ammirato nel constatare accenti e movenze della scuola napoletana, di Leo e di Durante...".

Monsignor Raffaele Casimiri, direttore della Cappella Lateranense, grande studioso di Palestrina ed interprete della sua musica, ammirato anche da D'Annunzio, non voleva nemmeno sentir parlare della questione sollevata dal cardinale. Mi disse sorri-

dendo: "Fra tanti anni, e quando andrò in Paradiso correrò subito da Santa Cecilia e le domanderò: è vero che conoscevi la musica e suonavi? Sono certo che mi risponderà di sì".

Poco tempo dopo, mi fece avere un suo scritto breve che qui mi piace riprodurre. In esso diceva che se anche si vuol parlare di "canto spirituale" Cecilia ha tutto il diritto di essere considerata protettrice della musica: "La pia tradizione cristiana ti fece Patrona della musica perché cantasti nel cuore a Dio, ed è il canto più profondo, più bello e più degno di questo nome, in una parola quello che solamente è canto perché è canto del cuore. Sii dunque nostra Patrona... A noi piace, Cecilia, che il tuo nome sia sempre come quello della Santa più musicale e più santa dei musicisti".

A questo punto mi piace richiamare quanto scrive nella sua *Storia di un'anima* a Santa Teresa del bambino Gesù che, nel suo viaggio a Roma nel novembre 1887, visitò la basilica di Santa Cecilia. Le sue parole sono in consonanza con quelle del Maestro Casimiri. Dopo aver narrato che, con la sorella si calò nel sotterraneo e aveva raccolto un sasso in ricordo del sacro luogo, Teresa Martin scrive: "Prima del mio viaggio a Roma non avevo una devozione particolare per questa santa; ma, visitando la sua casa trasformata in chiesa e il luogo del suo martirio, e sapendo che era stata proclamata regina della armonia, non per la sua bella voce né per il suo talento musicale ma in memoria del canto verginale che fece sentire al suo Sposo Celeste, canto nascosto in fondo al cuore, sentii per lei più che devozione un tenero affetto di amica. Divenne la mia santa preferita, la mia intima confidente...".

Il Maestro don Licinio Refice, illustre compositore e Maestro del coro di Santa Maria Maggiore, non voleva sentire storie. Lui Santa Cecilia l'aveva fatta cantare nella sua opera o, meglio, 'Azione scenica' per soli coro e orchestra che ottenne uno straordinario successo nel 1934 al Teatro dell'Opera di Roma.

Visitandolo un giorno nella sua casa nella canonica della basilica mariana mi fece vedere la partitura autografa in cima alla quale aveva riportato la definizione di Cecilia di Jacopo da Voragine: *quasi coeli lilia*

Osservai su una parete il ritratto della cantante Claudia Muzio, che aveva interpretato per prima il ruolo della Santa, ripetendo le parole che erano state scritte dal librettista Emidio Mucci.

La prima esecuzione fu un successo memorabile nelle sue tre parti: le nozze, la messa nelle catacombe e la conversione di Valeriano, e, infine, il martirio.

Nella seconda parte il gran palco del Teatro dell'Opera era stato trasformato in una immensa basilica catacombale nella quale il vescovo Urbano celebrava il rito eucaristico e avveniva un miracolo...

Indimenticabili i temi gregoriani armonizzati in modo quasi liturgico su melodie ripetute dai violini, dalle viole, dai violoncelli e dagli strumentini col sottofondo dei contrabbassi e dei corni.

Certamente la scrittura orchestrale è del tutto diversa da quella sempre su temi gregoriani proposta dal grande Ottorino Respighi, nella seconda parte del poema sinfonico "I Pini di Roma" dedicata proprio ai Pini presso una catacomba. Note, quelle di Refice e di Respighi, che danni i brividi all'anima.

Peccato che da tantissimo tempo non si è più ascoltata a Roma la *Legende de Sainte Cecile* che Franz Liszt, innamorato di Roma, concepì nel suo eremo del Rosario, in cima alla collina di Monte Mario, e poi scrisse a Tivoli a Villa d'Este che gli era stata messa a disposizione dal cardinale Hohenlohe.

Il richiamo ai tre atti di Licinio Refice che riecheggiano momenti cruciali della vita di Cecilia inducono a parlare della sua storia.

Diciamo subito che le notizie che la riguardano sono tardive,

risalgono al quinto secolo contenute in una *Passio Ceciliae*, che non ha la importanza di altre *Passio*, quella, ad esempio della Sante Perpetua e Felicita. Non è mancato chi abbia posto in dubbio l'esistenza stessa della santa proprio per la mancanza di documenti probanti antichissimi. Così alcuni studiosi, incaricati prima da Papa Giovanni e poi da Paolo VI, di studiare il calendario dei santi per depennare i nomi dubbi, credettero opportuno di ignorare Cecilia nella lista dei santi autentici consegnata a Papa Montini. Paolo VI scorse con attenzione la lista, poi senza dir nulla, prese la penna e aggiunse il nome "Santa Cecilia". Così cadde subito una questione relativa alla esistenza stessa della giovane trasteverina.

Bosio, grande studioso delle catacombe, poté dire a suo tempo di avere individuato la tomba primigenia della Santa dietro la cripta dei Papi nella catacomba di San Callisto e affermò di aver addirittura trovato nella parete alta una immagine della giovane martire romana, andata distrutta.

A questo punto riassumiamo la sua storia così come è narrata nella *Passio*, così sintetizzata da Maria Chiara Celletti in uno studio esauriente della Biblioteca Sanctorum: nel racconto appaiono persone che non hanno alcun riferimento con Cecilia dal punto di vista strettamente storico, come i martiri del Cimitero di Protestato, Valeriano, Tiburzio e Massimo. Il testo presenta Cecilia come *virgo clarissima*, sposa del giovane pagano Valeriano al quale nella notte delle nozze rivela che l'Angelo di Dio custodisce il suo corpo e la sua verginale illibatezza e invita lo sposo a credere in un solo Dio e a "farsi purificare dalla fonte perenne": solo allora potrà vedere l'Angelo che diverrà anche il suo protettore. Lo esorta pertanto a recarsi al terzo miglio della Via Appia dove i poveri gli indicheranno il santo vecchio Urbano nascosto tra sepolcri.

Valeriano viene istruito e battezzato, con le candide vesti ritorna da Cecilia e la trova assistita dall'Angelo, che porge loro

una corona di rose e gigli, e al quale chiede la grazia della conversione del fratello Tiburzio.

Scomparso l'Angelo giunge Tiburzio che, a sua volta, è condotto da Valeriano *ad papam Urbanum* e battezzato. I due fratelli cristiani si prodigano a seppellire i martiri messi a morte da Almachio prefetto della città. A loro volta sono interrogati e condannati ad essere decapitati in un "pago" al quarto miglio dove esisteva un piccolo tempio di Giove, custodito da un certo Massimo che, poi, a sua volta viene convertito alla fede.

Almachio fa uccidere anche lui e Cecilia lo depone presso Valeriano e Tiburzio in un nuovo sarcofago su cui fa scolpire una fenice, simbolo della Resurrezione.

Il prefetto vuole impossessarsi dei beni dei fratelli e intanto Cecilia viene condannata ad essere soffocata nella sua casa. Ma esce illesa dal fumo dei vapori mortali del bagno.

Allora Almachio ordina che sia decapitata. Il carnefice la colpisce tre volte, ella sopravvive per tre giorni.

Storia e leggenda, come si nota bene,coincidono in questa narrazione. Poiché Urbano è stato papa dal 222 al 230, è tra queste due date che andrebbe posto il martirio di Cecilia, ma non tutti gli studiosi sono d'accordo.

Entriamo nella storia riguardante le vicende delle spoglie mortali della Santa.

L' archeologo De Rossi ha scritto che la traslazione avvenne nell'anno 821. Pasquale I dispose che il corpo fosse rinchiuso in un sarcofago marmoreo vicino all'altro dove erano deposti i resti di Valeriano Tiburzio e Massimo, in un terzo erano le "reliquie" dei Papi Urbano e Lucio. Tutti i sarcofagi furono sistemati nella confessione sotto l'altare.

La ricognizione delle spoglie della Santa avvenne il 20 ottobre 1599. Non ci dilunghiamo sulle testimonianze di quanti furono ammessi a vederle: diremo, in sintesi, che la salma era in una cassa di cipresso, ricoperta da una veste candida di seta, era

senza sandali ai piedi, un velo le ricopriva la testa che era rivolta verso terra e si ravvisavano ancora i segni del sangue e di tre ferite sul collo.

Le cronache dell'epoca raccontano che una folla immensa accorse in Trastevere per venerare la salma e fu necessario farla vigilare da un drappello di guardie svizzere.

La sepoltura definitiva nella cripta avvenne ad opera del cardinale Emilio Sfondrati che sborsò 4380 scudi per una cassa con borchie d'argento.

Nel contempo il cardinale ordinò al giovane Stefano Maderno di scolpire la statua della Santa così come era apparsa agli occhi di coloro che avevano proceduto alla ricognizione.

Si dice che Maderno vide di persona la posizione di Cecilia e così la scolpì, ma forse più verosimilmente si attenne alla descrizione fattagli dal cardinale.

Ora quel capolavoro è proprio di fronte all'altare ed è oggetto di ammirazione da parte dei visitatori.

È un seguito di emozioni la visita alla Chiesa: dopo essere scesi nel sotterraneo con le antiche costruzioni romane, si sosta davanti ai tubi (*organa*) della casa, poi si ammira la statua del Maderno, infine si scende nella cripta dove sono appunto i sarcofagi.

È l'itinerario che seguì Santa Teresa del Bambino Gesù e anche il giovane sacerdote Angelo Giuseppe Roncalli, il futuro Beato Giovanni XXIII, che sostò nella chiesa trasteverina nella lunga visita che fece in una mattinata alle chiese romane del centro dedicate ai martiri nel 1919.

Monsignor Umberto Dionisi invitava i pellegrini a pregare, a non passare davanti ai sarcofagi solo per curiosità; e ai musicisti, tanti, che venivano in visita, parlava del bellissimo canto gregoriano che, nel Vespro, racconta, nelle antifone, la vita della Santa: si inizia col *cantantibus organis*, segue il racconto di Valeriano che trovò Cecilia con l'Angelo. E poi la bella antifona

che, in italiano, suona così: Cecilia, tua ancella, o Signore, ti servì come un'ape instancabile e piena di motivazioni; l'antifona seguente si riferisce a Cecilia che ringrazia il Signore per avere spento il fuoco della concupiscenza dal suo fianco.

Nell'antifona finale è Cecilia che parla: "Ho chiesto al Signore una proroga di tre giorni perché la mia casa fosse consacrata come Chiesa". Tanti musicisti hanno composto musiche sulla bellissima antifona che precede il *Benedictus* – *Dum auroram finem daret* – che in italiano si traduce così: "Al termine dell'aurora Cecilia esclamò: Coraggio soldati di Cristo rigettate le opere delle tenebre e indossate le armi della luce...".

Concludo manifestando un desiderio che è anche di tanti cultori di musica. Vorrei ascoltare la Missa *Cantantibus organis, Caecilia* a 12 voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Il fatto singolare è che la grandiosa composizione reca la firma del grande Pierluigi ma, di fatto, mentre suo è il Kirie, altre parti della Messa sono dovute, su sua richiesta, ai suoi scolari Annibale Stabile, Francesco Suriano, Giovanni Andrea Dragoni, Curzio Mancini, Prospero Santini. Il Maestro Raffaele Casimiri che l'aveva studiata e diretta, diceva che è un autentico capolavoro anche perché il Palestrina aveva revisionato le composizioni dei suoi allievi dando opportuni consigli e riscrivendo qualche parte. Dunque anche l'eccelso Maestro venerava la Santa, senza porsi alcun problema storico. E pregava Cecilia quando compose i mottetti a cinque voci *Sicut lilium* e *Veni sponsa Christi*, il citato *Dum auroram finem daret* e specialmente l'inno *Jesu Corona Virginum*... Gesù, corona delle Vergini".

Alluvione del 1937. Il soccorso: cronache e testimonianze

STEFANO PANELLA

All'interno del bacino tiberino, dopo un periodo di copiose precipitazioni, nei giorni 14,15 e 16 dicembre 1937 altre se ne verificarono d'intensità crescente da monte a valle, in una condizione idonea a generare forti inondazioni. Tuttavia a Roma il fenomeno non destò particolare attenzione fino a quando, nel pomeriggio del 16 dicembre, si intuì che l'alluvione sarebbe stata di livello "eccezionale"[1], paragonabile a quelle degli anni 1870, 1900 e 1915. In quei giorni le vie di comunicazione verso il Nord erano percorribili con difficoltà, talvolta addirittura impraticabili poiché il Tevere, dopo avere allagato con la via Salaria anche le vaste aree golenali fino alla via Flaminia, aveva subissato anche Ponte Milvio. La contemporanea piena dell'Aniene fece chiudere al traffico i ponti Salario, Tazio e Nomentano, mentre gli straripamenti dei due fiumi causarono l'interruzione delle linee ferroviarie per Avezzano e Pisa, nonché forti disservizi sulla Roma-Orte[2].

[1] Si classificano "eccezionali" le piene il cui livello supera i 16 metri all'idrometro di Ripetta. Qui, tra le ore 21 del 17 dicembre e l'una del giorno successivo il Tevere mantenne un livello record, mai più eguagliato, di 16 metri e 90 centimetri (Cfr. P. FROSINI, *Le piene del Tevere e affluenti nell'autunno-inverno del 1937*, in "*Annali Idrologici*", parte II, 1937, Bari 1941, tabella delle osservazioni orarie ai principali idrometri).

[2] *Il Giornale d'Italia* del 22 dicembre documenta con eloquenti immagini i convogli mentre procedono fra le acque straripate, "la cui altez-

L'alluvione interessò soprattutto le zone periferiche, nelle quali non erano stati ancora costruiti né i grandi collettori, in grado di impedire che il fiume si espandesse per le strade cittadine attraverso la rete fognaria, né i muraglioni a protezione degli straripamenti. Con riguardo al centro storico, i rischi gravarono sull'Isola Tiberina, in particolare sulla chiesa di S. Bartolomeo[3], di cui si temette un nuovo crollo, dopo quello della facciata avvenuto durante la piena "eccezionale" del 1915.

Allagamenti dal Portuense al mare

Nel pomeriggio del 17 dicembre il fiume sbaraglia un vecchio muro di protezione in via Baccio Baldini, quindi irrompe negli edifici della società Molino Biondi, costringendo otto operai a ripararsi sui tetti in attesa dei soccorritori. In breve le acque straripate ammantano le vie Angelo Bellani ed Ettore Rolli, dopo di che ricoprono a isole il quartiere portuense nella zona ricadente tra la ferrovia, la vecchia stazione di piazza Ippolito Nievo, il largo Ascianghi e la Porta Portese. Qui i vigili del fuoco accorrono al canile del Governatorato per trasferire al sicuro 200 bestiole, il Genio Militare allestisce ponti di barche, le autorità vietano il transito sul ponte Sublicio, la circolare esterna è deviata (*La Tribuna illustrata*, cronaca del 18 dicembre 1937).

Insomma l'antico Tebro – muraglioni, non muraglioni – sembra determinato a invadere ancora una volta gli antichi rioni del centro storico, ma per fortuna[4] stavolta si ferma appena varcata Porta Portese. Diversa la situazione a valle, nelle zone di più basso livello: emergenze continue sorgono ai Prati di Pietra Pa-

za giunge a sommergere i ruotini e le boccole dei tender e i cilindri delle macchine". Per ragioni di sicurezza l'alimentazione elettrica della linea fu disattivata, cosicché la trazione dei convogli dovette essere affidata alle locomotive a vapore per circa 15 giorni.

[3] Sotto il portico della chiesa è visibile una lapide indicatrice del livello raggiunto dalle acque nel 1937 (si veda V. Di Martino – M. Belati, *Qui arrivò il Tevere. Le inondazioni del Tevere nelle testimonianze e nei ricordi storici,* Roma 1980, pp.149, 231).

La piazza di Porta Portese il 17 dicembre 1937 mentre è in atto un'operazione di soccorso. Ai nostri giorni allagamenti di simile portata possono di nuovo interessare la piazza, stavolta causati dall'incuria del sistema fognario cittadino che in caso di forti afflussi meteorici può impedirne il regolare deflusso verso i grandi collettori del Lungotevere.

[4] Il livello raggiunto a Ripa Grande durante la piena del 1934 aveva indotto il Genio Civile a sopraelevare il muraglione ottocentesco, operazione che comportò l'abbattimento dello storico edificio doganale. Diversamente, nel '37 il Tevere avrebbe potuto esondare in quel tratto con nefaste conseguenze per quel rione, come ebbe a ricordare l'ingener Pietro Frosini, romanista, direttore della sezione idrografica del Genio Civile di Roma cfr. (P. Frosini, *Il Tevere. Le inondazioni di Roma e i provvedimenti presi dal governo italiano per evitarle*, Roma, Accademia dei Lincei, 1977).

pa, a S. Passera, alla Magliana. Se qui il Genio Civile è impegnato con le pompe aspiratrici, mentre i volontari ergono un argine formato di sacchi di sabbia, nelle campagne verso Ponte Galeria il recupero dei casellanti ferroviari è possibile solamente con l'ausilio dei barconi. La via Ostiense nonostante sia stata da tempo innalzata di quota, viene allagata nei pressi della basilica di S. Paolo e all'altezza di Vitinia, dove anche la parallela Via del Mare resta impraticabile. Più oltre il delta tiberino si presenta quasi del tutto colmato dalle acque, nonostante che nella zona siano in via di realizzazione importanti opere per il contenimento delle piene.

I drammi di Ponte Milvio

La sera del 17 vengono evacuati i residenti di cinque abitazioni, fra i quali tre adulti, tre bambini e due coniugi che si ritrovano in una barca in procinto di attraversare il piazzale di ponte Milvio. Improvvisamente l'imbarcazione viene sospinta dalla corrente verso i vortici del fiume, quindi alcuni degli occupanti, paventato il pericolo, si gettano in acqua provocandone il capovolgimento, e il piccolo Aldo Trincia, di tre anni, finisce annegato, ghermito dalle acque limacciose alte un metro e mezzo. Fra quanti assistono al dramma, il ragionier Dedé, padre di sei figli, non esita ad affrontare le acque per aiutare i coniugi[5]. Il

[5] Nella trattazione della vicenda i quotidiani seppero unire alla cronaca, naturalmente censurata, anche l'azione di propaganda politica. Il Dedé era infatti un ufficiale della Milizia, per cui la stampa esaltò con la retorica del caso la generosa azione da lui compiuta, ma contestualmente non riferì della disgrazia accaduta e, peggio, affermò il falso: che cioè tutti gli otto fossero stati salvati. Quattro giorni più tardi la notizia del rinvenimento del piccolo annegato, avvenuto il giorno precedente, venne affidata a uno stringato comunicato, identico nei vari quotidiani, dal quale si po-

Operazioni di sgombero in atto in via Prati della Farnesina. Alla confluenza di tale via con il piazzale di Ponte Milvio (verso lo sfondo della foto) le acque raggiunsero i due metri d'altezza.

giorno dopo è in corso un altro impegnativo salvataggio: quello dei quattro componenti la famiglia Ginnetti, residenti nella torre, ai quali è affidata la guardiania del Ponte. I vigili del fuoco riescono nell'impresa in tarda serata, dopo avere più volte tentato con una "scala romana" allungata fin sul terrazzo dell'edificio. Le notizie di ulteriori vicende accadute a Ponte Milvio risultano poco documentate nelle cronache dei quotidiani, spesso confuse e non sempre attendibili, sicché le relative memorie andrebbero ricercate nella tradizione orale di alcune famiglie ivi dimoranti da lungo tempo, oppure nella letteratura postuma, che peraltro non risulta molto ricca al riguardo. In questo senso ap-

té dedurre che la sciagura era stata un'immediata conseguenza dell'incidente occorso il giorno 17.

pare utile ricordare la testimonianza resa in un articolo comparso sul periodico *Monte Mario*[6], da Giovanni Patara, il quale racconta il salvataggio di un bimbo compiuto a nuoto da un giovanotto, in quell'uggioso pomeriggio del 17 dicembre. Una culla con dentro il piccolo era stata calata dal secondo piano di un edificio, essendo mancata la presa dei soccorritori era planata sulle acque ma non aveva perso (miracolosamente) l'assetto orizzontale. Fra quanti assistettero alla riconsegna del bimbo incolume alla madre fu notato anche Trilussa, figura assai nota in quel periodo. Nelle stesse ore, un paio di chilometri a valle dell'antico ponte, alla trattoria Bellavista Tevere[7], si ricercava attivamente il corpo di un garzone, che poteva essere rimasto intrappolato nell'edificio, invaso dalle acque.

Nei giorni successivi al viale Tor di Quinto continuava l'opera di soccorso dei volontari del gruppo rionale fascista "Ugo Pepe", aiutati dai vigili del fuoco e dalla polizia fluviale, i quali si resero protagonisti di un rocambolesco salvataggio di cinque operai all'Acqua Acetosa. Più oltre, all'osteria dei Due Ponti, sulla Flaminia, il titolare metteva al sicuro le botti del miglior vino al piano superiore dell'edificio e dopo si prodigava

[6] G. PATARA, *Mosè a Ponte Milvio. "Umidi" ricordi di un ragazzo sedicenne*, in *Monte Mario*, XXXII, n. 186, marzo 2000, p. 9.

[7] Alcuni anni or sono raccolsi la palmare testimonianza del signor Mario Di Valentino, il quale nel '37 abitava con la sua famiglia al primo piano dell'edificio. Nel suo ricordo dinanzi all'osteria si aprì una pericolosa voragine per effetto delle infiltrazioni del fiume, e coloro i quali abitavano lì intorno, alla Barriera Angelica, vennero alloggiati nei locali della scuola Cristoforo Colombo in via Silvio Pellico. I lavori di bonifica nelle abitazioni invase dal fango, procedettero compatibilmente con il ritiro delle acque, per cui fu possibile tornarvi dopo oltre due settimane, il giorno dell'Epifania del 1938. In generale sugli effetti delle alluvioni in quella zona può vedersi il mio contributo *Le piene del Tevere nel Novecento*, in *Monte Mario*, XXXII, n. 184, gen. 2000, pp.6-7.

insieme con i suoi figli a favore di quanti erano rimasti nei cascinali ad attendere i soccorsi. Gli riuscì così di scongiurare l'annegamento di un bambino, un'azione meritoria che gli valse la promessa di una medaglia, che purtroppo non venne mantenuta, come ebbe a narrare lui stesso al romanista Pietro Poncini.

I NUMERI DEL SOCCORSO

I centri per il ricovero dei sinistrati furono approntati negli istituti scolastici "Cristoforo Colombo" di viale Angelico e "Don Bosco" di via Nomentana. Il primo accolse almeno 900 sfollati, il secondo altri 630. L'organizzazione dei soccorsi relativi all'emergenza provocata dall'Aniene, poté contare sulla collaborazione delle "Vincenziane" al Tiburtino III, dove le acque dell'Aniene salirono a due metri e mezzo d'altezza in via del Badile (*L'Osservatore Romano,* del 18 dicembre) e sulla disponibilità delle "Sacramentine" di via Nomentana, presso le quali fu dato ricetto a 280 sfollati provenienti da Vigna Mangani e Monte Sacro-Casal de' Pazzi. In città i dormitori pubblici registrarono il completo e anche i locali di alcune parrocchie, come quella della Gran Madre di Dio a Ponte Milvio, divennero temporaneo alloggio per molte famiglie. La giornata del 18 dicembre ebbe inizio col soccorso di 15 famiglie alla Magliana da parte del Genio Militare, proseguì con lo sgombero di altre 8 famiglie a Ponte Milvio, ma alla sera si contarono in tutto 350 senza tetto nelle varie zone della città. Infine, conclusa l'emergenza, aggravata da un forte temporale, le fonti giornalistiche attribuirono ai vigili del fuoco e ai carabinieri 2.000 servizi prestati in una settimana, mentre la distribuzione dei viveri operata in tre giorni dalla Croce Rossa e dai volontari dei gruppi rionali fascisti, per la sola zona disastrata di Ponte Milvio, consisté, secondo un quotidiano molto legato al re-

gime, in 1.000 kg di pasta, 1.500 kg di pane, 600 litri di latte, 1.500 scatole di carne, oltre a coperte, indumenti, ecc.

Immagini e notizie parzialmente censurate

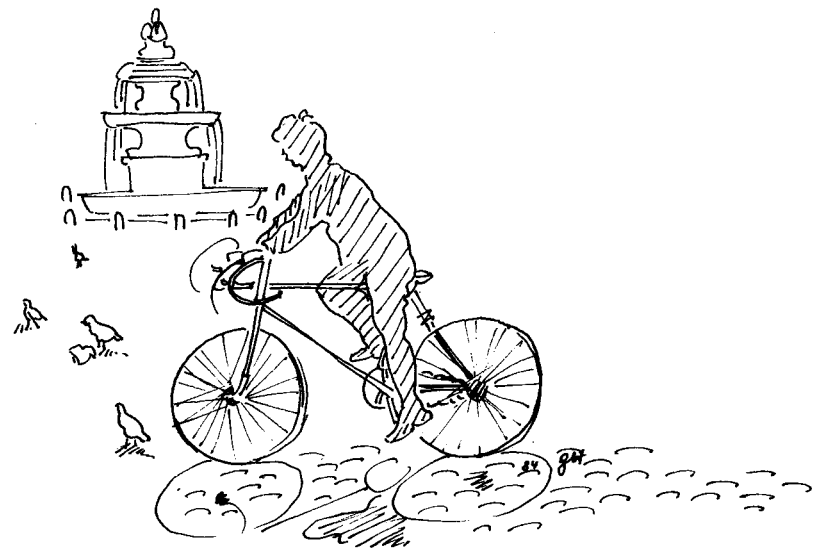
I quotidiani[8] offrirono scarse notizie sullo stato delle zone colpite. I cronisti non informarono sulla sorte dei dispersi, non fornirono elementi relativi ai danni causati dalla piena, né documentarono sufficientemente le fasi del soccorso. A scorrere le riprese fotografiche utilizzate a complemento degli articoli, il Tevere viene quasi sempre mostrato nel corso urbano, trattenuto dai possenti muraglioni mentre si incunea a stento sotto le arcate, già colmate, di Ponte S. Angelo o di Ponte Sisto: sono immagini impressionanti, idonee ad evocare lo spettro di un possibile straripamento. Intanto, però, ciò che avveniva realmente in periferia, col suo carico di sciagure, veniva appena accennato. E il cronista inviato del *Corriere della Sera* scriveva il 18 dicembre: "In questa congiuntura tutti i servizi hanno funzionato egregiamente: il Genio militare, il Genio civile, i pompieri, l'Ente del Governatorato, la Federazione dell'Urbe, la Questura, la Croce Rossa si sono prodigati nel soccorso. La collaborazione delle camicie nere è stata preziosissima".

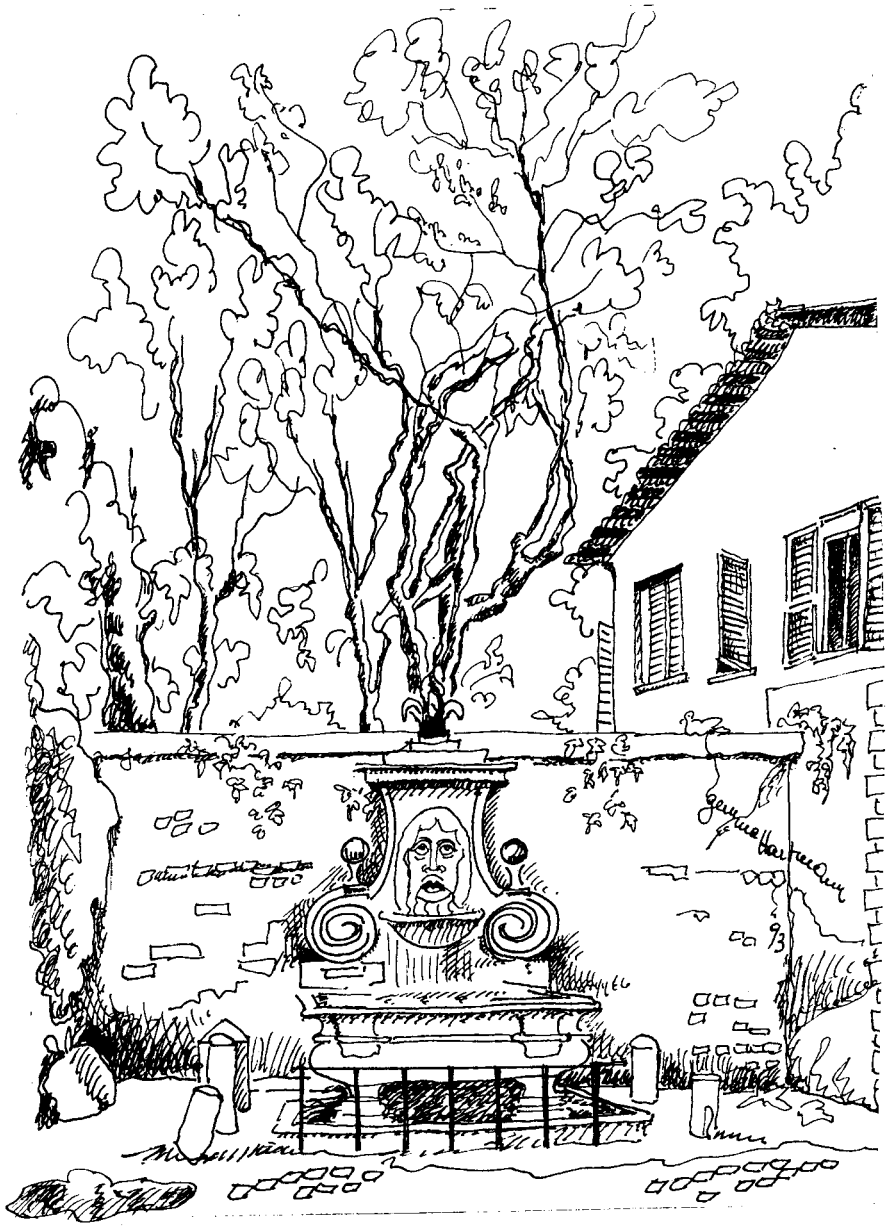
* * *

Negli anni a seguire, anche dopo la guerra, furono varati alcuni provvedimenti idonei a contrastare gli effetti delle piene

[8] Per il periodo compreso fra il 14 e il 23 dicembre 1937 l'indagine d'emeroteca ha preso in esame le seguenti testate: *Il Corriere della Sera, Il Giornale d'Italia, Il Messaggero, L'Osservatore Romano, Il Popolo d'Italia, Il Tevere, La Tribuna illustrata.*

"eccezionali" che, comunque, non si verificarono più. Tuttavia per i Romani, almeno per quelli più accorti, l'alluvione del '37 entrò a fare parte della memoria cittadina come un'onta sull'immagine della città poiché le autorità preposte sottovalutarono gli effetti della piena mentre era in atto e non seppero apprestare con la dovuta efficacia l'azione di soccorso in quelle zone maggiormente colpite.





L'antiquario Francesco Martinetti e il tesoro di Via Alessandrina

WILLY POCINO

Nel 1853, un giovane di appena venti anni e già abile incisore di pietre e di cammei, apriva una piccola bottega di oggetti di antiquariato al n. 74 della scomparsa via Bonella, nel rione Monti, in prossimità dell'antica sede dell'Accademia di San Luca. Dotato di grande intelligenza e di spiccato fiuto per gli affari, il giovane, Francesco Martinetti, aveva deciso di dedicarsi, oltre alla sua attività, anche al commercio di anticaglie, incoraggiato, forse, dalla facilità con cui riusciva a procurarsi oggetti, suppellettili e monete provenienti da scavi clandestini e, soprattutto, dai modesti prezzi della "merce" disponibile sul mercato nero. A piazza Montanara, infatti, – abituale luogo di incontri domenicali tra antiquari minori e contadini della campagna romana che spesso offrivano i... "frutti" delle loro terre o... di quelle altrui! – con appena 40 bajocchi, donatigli dal padre, aveva acquistato, da un campagnolo, appunto, una moneta antica, poi rivenduta alla rispettabile somma di 300 lire. Fu il suo primo affare, e fu anche l'inizio della sua fortunata carriera "artistica", in gran parte dovuta al fatto di aver sùbito intuito l'importanza e l'"utilità" della numismatica e dell'archeologia, argomenti ai quali il giovane – mettendo a profitto gli studi classici iniziati in Seminario e poi interrotti – si dedicò con appassionato interesse divenendo in seguito non solo un esperto di monete e d'arte antica, ma anche il miglior restauratore e incisore di oggetti di metallo. Attività che successivamente lo coinvolse in varie strane vicende, non ultima

quella relativa alla famosa e tanto discussa "Fibula Prenestina", di cui si dirà in seguito[1].

Il commercio abusivo di materiale archeologico prosperava in quel periodo tranquillamente a Roma nonostante fosse ancora in vigore il divieto posto dal cardinale Bartolomeo Pacca, camerlengo di Santa Romana Chiesa, con apposito editto emanato il 7 aprile 1820[2]. Il quale editto contemplava "precisi e rigidi vincoli in materia di concessioni di scavo e commercio delle cose antiche, nonché vigilava in merito ai restauri dei pezzi archeologici. La normativa del cardinal Pacca non riuscì però ad evitare che alcune importanti collezioni, come quelle del cardinal Fesch e del marchese Campana[3] andassero disperse (la prima nel 1839 e la seconda nel 1851)[4].

Per la sua specifica competenza in materia di oggetti di scavo Francesco Martinetti era diventato un personaggio assai noto ed apprezzato negli ambienti culturali, tanto da essere tenuto in particolare considerazione dai maggiori studiosi, archeologi e collezionisti allora presenti a Roma, quali il barone Giovanni Barracco, il conte Oscar Pauvert de la Chapelle, il conte Michel Tyskiewicz e, soprattutto, gli archeologi Wolfgang Helbig, Ludwig Pollak e Paul Hartwig. La stima e l'amicizia di tali personaggi permise al Martinetti di entrare in contatto d'affari con i direttori dei più importanti musei d'Europa e d'America, con i quali riuscì ad avviare un florido commercio con conseguenti fa-

[1] M. GUARDUCCI, *La cosiddetta Fibula Prenestina*, in "Memorie dell'Accademia dei Lincei", XXIV, 1980, pp. 415-569; EAD., *La cosiddetta Fibula Prenestina: elementi nuovi*, Ibid., XXVIII, 1984, pp. 127-174.

[2] O. FERRARI, *Tutela dei monumenti e delle opere d'arte*, in "Enciclopedia Universale dell'Arte", Firenze 1958-1967, vol. 14, coll. 277-280.

[3] L. SALERNO, *Musei e collezioni*, in "Enciclopedia Universale", cit., vol. 9, coll. 753-754.

[4] M. PERRONE MERCANTI, *Il Cavalier Martinetti*, in "Il tesoro di via Alessandrina", [Catalogo della mostra], Cinisello Balsamo 1990, p. 19.

Roma – La scomparsa via Alessandrina.

volosi guadagni. Egli, infatti, veniva considerato un autorevole esperto nella conoscenza, nello studio e nella valutazione di oggetti di scavo; e di ciò si rese conto anche la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti che nell'inverno del 1869-1970 gli affidò le concessioni di scavo a Palestrina[5]. Circostanza che nel 1871 consentì al Martinetti di pubblicare sul "Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica" un lungo articolo in forma di lettera diretta allo Helbig (e dallo stesso probabilmente sollecitata o addirittura scritta), che gli valse l'ambita nomina a socio dell'Istituto Archeologico Germanico, assieme a Giuseppe Tomassetti, noto studioso e storico della campagna romana[6]. Nel 1876 Francesco Martinetti venne chiamato a far parte della

[5] M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, p. 436 e pp. 483-485.

[6] M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, p. 483, n. 117, e pp. 484-485.

Commissione governativa incaricata di valutare gli oggetti preziosi rinvenuti nella Tomba Bernardini scoperta a Palestrina[7], per l'acquisto da parte dello Stato; e sembra che in tale occasione gli sia stata conferita l'alta onorificenza di Cavaliere della Corona d'Italia, anche se ne risulta ufficialmente insignito solo nel 1889 quando, cioè, con tale qualifica viene per la prima volta registrato nell'inventario di quell'anno del Museo di Villa Giulia[8]. Nel 1890 fece parte di una commissione internazionale incaricata dallo Stato Italiano di effettuare la stima dei pezzi più importanti della famosa collezione Ludovisi[9].

Al Martinetti furono dunque concordemente riconosciuti indubbi meriti scientifici. Ma alla brillante facciata di studioso e di uomo di valore si contrappone un rovescio di medaglia assai deludente: quello di un personaggio di pochi scrupoli, di una figura squallida, moralmente compromessa da traffici clandestini di oggetti di scavo, veri e falsi, e da conseguenti illeciti guadagni che lo resero ricchissimo. E non si può invocare a sua difesa la "tolleranza" da parte delle autorità in fatto di compravendita di materiali archeologici; "operazione" che verso la fine dell'Ottocento sembra essere stata frequentemente considerata lecita e "spesso addirittura autorizzata 'ope legis' dalle Belle Arti"[10]. Per il caso di Martinetti non si trattava di vendite sporadiche o occasionali di "materiale" di limitato valore, ma di un organizzato e avviatissimo commercio, in Italia e all'estero, di migliaia di pezzi archeologici (alcuni, o forse molti, anche falsi!), in ciò avvalendosi della collaborazione e della complicità dei suoi amici Wolfgang Helbig[11] e Michel Tyskiewicz con i quali costituì "una vera e propria società di fatto" che gli consentì di realizzare affari d'oro, contribuendo in misura notevole al depauperamento del nostro patrimonio artistico. Infatti, nel 1887, alla sola Glittoteca Ny Carlsberg di Copenaghen, allora da poco fondata e diretta da Carl Jacobsen[12], la società riuscì a vendere circa mille pezzi archeologici, tra cui un considerevole gruppo di bellissimi ritratti romani, e uno degli importanti sarcofagi provenienti dal Sepolcro dei Licinii presso Porta Salaria[13].

Nel 1893, con una serie di lettere, il prof. Helbig proponeva, allo stesso direttore del Museo di Copenaghen, l'acquisto, per ben 30.000 franchi, di una statua di "Atleta", di provenienza partenopea (sarebbe stata ritrovata a Formia e venduta a Napoli!)[14]. In realtà la statua, appartenente a Martinetti, giaceva in uno dei suoi magazzini di marmi, in via Claudia, presso il Colosseo, e aveva di originale il solo torso: tutto il resto era stato eseguito, con ogni probabilità, da uno sconosciuto ma indubbiamente valido scalpellino romano, tal Pacifico Piroli[15], che aveva bottega al numero 446 di via Sistina, ed era uno dei tanti provetti arti-

[7] F. CANCIANI, *Tomba Bernardini*, in "Civiltà del Lazio primitivo", [Catalogo della mostra], Roma 1976, pp. 221-246; F. CANCIANI, F.W. VON HASE, *La Tomba Bernardini di Palestrina*, Roma 1979; M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, p. 434 e nota 16.

[8] M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, p. 421.

[9] M. PERRONE MERCANTI, *op. cit.*, p. 25; B. PALMA, *I marmi Ludovisi: storia della collezione*, in "Museo Nazionale Romano. Le sculture", I, Roma 1982, p. 109 e pp. 214-223.

[10] M. PERRONE MERCANTI, *op. cit.*, p. 27.

[11] M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, p. 480, nota 110, e pp. 500-502, 505-509.

[12] P. ARNDT, *La Glyptothèque Ny Carlsberg fondée par Carl Jacobsen*, Monaco 1896.

[13] M. MOLTESEN, *Wolfgang Helbig. Brugger Jacobsen agent. I Rom 1887-1914*, Copenaghen 1987, pp. 85-105; M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1984, pp. 137-147; M. PERRONE MERCANTI, *op. cit.*, p. 28: "di altri sette sarcofagi, usciti fuori dall'Italia, si sa che furono acquistati nel 1902 dal museo di Baltimora per la favolosa somma di un milione di dollari di allora".

[14] M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1984, pp. 147-155; M. MOLTESEN, *op. cit.*, pp. 217-221.

[15] M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, pp. 481, 513, 516, 521-523.

giani, fedeli collaboratori del noto antiquario, che "lo aiutavano nel restauro e a volte nella fabbricazione degli antichi oggetti di scavo"[16]. Ed è certo che anche dopo la morte del "Sor Checco" (come lo chiamavano i romani), e con la complicità del fratello Angelo, il prof. Helbig vendette al Museo di Copenaghen una statua completamente falsa, raffigurante un "Diadumenos", pur essa proveniente dal magazzino di via Claudia. Il prezzo, nel 1895, fu di 45.000 lire[17].

"Ancora assieme a Martinetti ed Helbig, con l'aggiunta di un nuovo personaggio, l'archeologo tedesco Paul Hartwig, detto il "tedeschino", specialista in ceramica greca, avevano favorito la vendita di un falso trono di marmo al Museo di Boston, nel 1894, per 165.000 lire oro[18]. Questo trono era stato evidentemente eseguito dal Martinetti stesso o dalle sue maestranze ad imitazione del bellissimo Trono Ludovisi, acquistato dallo Stato Italiano in quegli anni assieme a tutta la collezione Ludovisi, di cui gli stessi Martinetti ed Helbig avevano curato una iniziale perizia. Il Martinetti, inoltre, forse con la consueta complicità del professor Helbig, aveva venduto più di una decina di ciste di bronzo decorate, finite poi nei diversi musei d'Europa. Di queste ciste che, uscite dagli scavi di Palestrina, avevano girato ampiamente per il mercato antiquario europeo, alcune erano false, soprattutto nella decorazione incisa[19]. Era infatti ben conosciuta la notevole abilità di Martinetti come restauratore di bronzi ed incisore, ed è quindi chiaro che fosse per lui piuttosto semplice

[16] M. PERRONE MERCANTI, *op. cit.*, p. 28.

[17] M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, pp. 509-525; M. MOLTESEN, *op. cit.*, pp. 221-230.

[18] M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, p. 506, note 173, 174, 175; M. MOLTESEN, *op. cit.*, pp. 109-121.

[19] G. BORDENACHE BATTAGLIA, *Le ciste prenestine*, I, Firenze 1979, pp. 3-5, 8-9, 48-54 e passim; M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, pp. 481-485, 525-529.

entrare in possesso di autentiche ciste, a pareti lisce, negli scavi di Palestrina, ed aumentarne esponenzialmente il valore commerciale aggiungendovi la decorazione incisa"[20].

In questo "filone" di contraffazioni si inserisce, ovviamente, il "giallo" scientifico della Fibula Prenestina, il famoso fermaglio d'oro per lungo tempo avvolto in un fitto mistero e tuttora oggetto di particolari studi e di appassionate polemiche riguardanti la sua autenticità totale o della sola epigrafe, cioè quella minuta iscrizione in latino arcaico incisa da destra verso sinistra sul canale della staffa e che in latino classico si può leggere: "Manios me fecit Numerio" (Manio mi ha fatto per Numerio), in cui Manios sarebbe l'artefice e Numerio il committente e proprietario dell'oggetto. È certo, comunque, che alla sua prima "presentazione" negli ambienti antiquario-culturali la fibula apparve subito particolarmente interessante, non solo per la sua fattura artistica, ma soprattutto per la breve iscrizione, considerata un documento di eccezionale importanza anche per i riferimenti alla storiografia del periodo di attribuzione (poco prima della metà del VII secolo a.C.), periodo che coincideva con quello delle varie tombe della necropoli prenestina scoperte nella seconda metà dell'Ottocento; tra le quali la Tomba Bernardini, le cui preziose suppellettili in oro, argento, bronzo e avorio – ora esposte al Museo di Villa Giulia – furono vendute allo Stato, nel 1876, per l'allora considerevole somma di 70.000 lire.

Il ritrovamento della preziosa spilla ebbe dunque larga eco nel mondo culturale romano e internazionale, grazie anche alla presentazione ufficiale e alla dettagliata relazione che ne fece Wolfgang Helbig, già allora secondo segretario (oggi si direbbe vice direttore) dell'autorevole Istituto di Corrispondenza Archeologica germanico in Roma e socio dell'Accademia dei Lincei. In quella occasione il noto archeologo confermò l'apparte-

[20] M. PERRONE MERCANTI, *op. cit.*, pp. 27-28.

nenza della Fibula al VII secolo a.C. indicandone l'epigrafe come "il più antico documento della lingua latina".

Ma agli iniziali entusiasmi suscitati dall'eccezionale gioiello si unirono ben presto voci discordanti: non mancarono, cioè, riserve, dubbi, incertezze. "Ad esse contribuì anche l'alone di mistero in cui la stessa presentazione da parte dello Helbig fu circondata, circa i tempi e le circostanze del suo ritrovamento. Si disse genericamente che la fibula era stata ritrovata a Palestrina sin dal 1871, quando essa sarebbe stata acquistata da un innominato amico di Wolfgang Helbig, che da lui poi l'avrebbe avuta in visione; un amico che poi si seppe essere l'antiquario Francesco Martinetti. Al nome appunto di Martinetti la fibula fu in seguito, nel 1889, registrata come suo dono nell'inventario del nuovo Museo di Villa Giulia, dal quale poi passò nel 1901 al Museo Preistorico Etnografico e Kircheriano. E soltanto nella imminenza di questo passaggio si registrerà agli atti che la ormai famosa Fibula proveniva appunto dalla Tomba Bernardini dalla quale sarebbe stata sottratta – nel 1876 e non nel 1871 – dal "caporale" dei relativi scavi e da lui venduta al Martinetti: provenienza furtiva che avrebbe indotto a mantenere indefinita la sua provenienza"[21].

Per un secolo intero, dunque, la fibula prenestina alimentò controversie e polemiche nell'ambito dell'alta cultura internazionale[22], fino a quando una epigrafista italiana di tutto rispetto, Margherita Guarducci, volle vedere ben chiare le cose. Ella, infatti, riesaminando dettagliatamente la "vexata quaestio" sia attraverso l'esame dell'ambiente culturale romano del tempo (mettendo a nudo pregi e difetti di ogni singolo personaggio), sia attraverso il confronto di tesi e giudizi, talvolta contrastanti, espressi nel tempo sull'argomento da specialisti italiani e stranieri, di sicura competenza, e sia, soprattutto, con l'attenta valutazione di una lunga serie di esami tipologici e tecnici, giunse ad una forse definitiva conclusione, e cioè che la Fibula Prenestina – il piccolo fermaglio d'oro che ebbe il posto d'onore nella grande Mostra della Civiltà del Lazio primitivo, allestita nel 1976 nel Palazzo delle Esposizioni di Roma – era semplicemente un clamoroso "falso integrale". La sorprendente, ma non molto, conclusione – derivata da rigorose ricerche e verifiche – è contenuta in due sostanziosi ed esaurienti contributi[23] pubblicati negli

[21] R. LEFEVRE, *Risolto il mistero della "fibula" d'oro prenestina di Manios?*, in "Lazio ieri e oggi", XVII, 1991, n. 9, pp. 195-197; A.E. GORDON, *The Inscribed Fibula Praenestina. Problems of Authenticity*, London 1975, pp. 25-29; C.D. CURTIS, *The Bernardini Tomb*, Rome 1919, p. 13 segg.

[22] G. COLONNA, *Ancora sulla Fibula Prenestina*, in "Epigraphica", XLI, 1979, pp. 110-130.

Via Alessandrina n. 101 dove al I piano fu trovato il tesoro Martinetti.

[23] Cfr. nota n. 1.

anni 1980 e 1984 nelle "Memorie dell'Accademia dei Lincei" e qui più volte citati.

Resta un dubbio da sciogliere: perché il Martinetti, conoscendone con esattezza tutti i retroscena, decise, tardivamente e improvvisamente, di compiere un'azione da mecenate donando allo Stato la piccola spilla di 37 grammi d'oro, per di più arricchita di una epigrafe arcaica e allora considerata un oggetto di straordinario valore? Perché un dono così generoso e senza precedenti da parte di un uomo notoriamente ed estremamente avaro al punto di privare anche del necessario se stesso e la famiglia pur di seguire quell'istintiva e insaziabile "auri sacra fames" che costituiva per lui un principio fondamentale di vita?[24]. Francesco Martinetti era infatti ricchissimo, possedeva tesori incredibili, ma visse in perfetta povertà. E povero morì, di broncopolmonite, a 62 anni (era nato nel 1833), dopo aver percorso sotto la pioggia circa sei chilometri di strada a piedi, da via Alessandrina – dove si era trasferito nel 1879 da piazza S. Apollinare – fino al cimitero del Verano e ritorno dove si era recato a far visita alla moglie defunta. Aveva affrontato i disagi atmosferici, pedibus calcantibus, per risparmiare i due soldi del tram.

La figura del noto e riverito antiquario (e oggi possiamo tranquillamente aggiungere dell'uomo disonesto, dell'abile falsario e dell'avaro incorreggibile) era quasi caduta nel dimenticatoio (a parte l'interesse che molti studiosi avevano ancora per la "sua" fibula), quando, 38 anni dopo la sua morte e nell'anno centenario della sua nascita, nel 1933, il suo nome tornò clamorosamente alla ribalta della notorietà. Infatti, il 22 febbraio di quel-

[24] M. GUARDUCCI, *op. cit.*, 1980, pp. 437, 475-478 fa frequenti riferimenti alla spilorceria del Martinetti e a p. 536 tenta di fornire una spiegazione plausibile che non appare però troppo convincente proprio per la "forma mentis" tipica degli avari in genere e del nostro antiquario in particolare.

l'anno, durante i lavori di demolizione degli edifici di via Alessandrina effettuati per consentire la realizzazione dell'allora via dell'Impero (oggi via dei Fori Imperiali), mentre erano in corso le operazioni di abbattimento del primo piano dello stabile distinto con il civico 101, un operaio, A. Simonetti, con un colpo di piccone ad una parete del vecchio appartamento che poi si seppe essere stato a suo tempo occupato dal Martinetti, provocò una incredibile cascata di monete d'oro contenute in un nascondiglio praticato in un muro trasversale di una stanza[25], protetto da una robusta lastra di ferro occultata da una doppia fila di mattoni[26].

Il clamore suscitato dalla sensazionale scoperta occupò per diversi giorni (dal 23 febbraio al 3 marzo) le pagine di cronaca dei quotidiani romani, soprattutto del *Messaggero*, dell'*Osservatore Romano* e del *Popolo di Roma*[27]. Quest'ultimo fu il primo a dare notizia del singolare rinvenimento e ad intervistare l'operaio autore materiale della "prodigiosa" picconata; il quale affermò che "... dal muro pareva calassero monete come nei racconti delle fate. Ne cadevano senza interruzione, tanto che prima stentavamo a credere che fosse proprio oro... Ad eccezione delle monete cadute a terra, in seguito ai miei colpi di piccone, le altre erano accuratamente avvolte in rotoletti di carta ognuno dei quali ne conteneva da 50 a 100...".

Superato il comprensibile iniziale stupore, il Simonetti avvertì il proprio capo squadra, il signor L. Di Carlo, il quale, "raccolti i cartocci e le monete sfuse in cappelli" li consegnò al cav. G. Petrongari, proprietario dell'impresa di demolizione. Questi,

[25] ARCHIVIO DEL COMUNE DI ROMA (in seguito ACR), Busta 113 [fasc. 7], Relazione Regio Commissariato di P.S. Campitelli del 22 febbraio 1933.

[26] A. USODIMARE, *Il tesoro di via Alessandrina*, in "Rassegna Numismatica", XXX, 1933, pp. 101-111.

[27] M.C. MOLINARI, E. SPAGNOLI, *Il rinvenimento di via Alessandrina*, in "Il tesoro...", cit., pp. 13-17.

a sua volta, chiese l'intervento dell'agente di Pubblica Sicurezza A. Evangelisti, il quale, dopo aver perquisito tutti gli operai, tenne "presso di sé le monete... informandone il commissario distrettuale competente"[28]. Non si trattava, però, di sole monete, che costituivano, tuttavia, la massima parte del tesoro; c'erano anche altri interessanti oggetti di oreficeria. Tutto il materiale venne poi opportunamente suddiviso per "categorie" e racchiuso in quattro sacchetti di tela, ciascuno contraddistinto dal sigillo del Regio Commissariato di Pubblica Sicurezza. "Nel primo contenitore furono racchiusi 72 anelli, quattro gemme ed una incastonatura d'oro del peso complessivo lordo di kg 6,10; nel secondo, monete antiche pesanti circa kg 2,43; infine nel terzo e nel quarto involucro furono raccolte monete d'oro moderne ottocentesche, del peso di kg 5,81 e di kg 5,836"[29].

Il nascondiglio da cui scaturì la pioggia di monete d'oro non fu l'unico ad essere praticato all'interno dell'abitazione del Martinetti, ma fu il solo a sfuggire all'ingordigia del fratello Angelo, il quale, dopo la morte dell'antiquario, "rovistò dappertutto e riuscì così a rinvenire, seppellita sotto il pavimento, una collezione di monete antiche d'argento", come dichiarò la vecchia domestica del Martinetti al Commissario di Pubblica Sicurezza[30]. E si tratta, con ogni probabilità, della importante raccolta di monete antiche, medioevali e moderne (in oro, argento e bronzo), di proprietà del Martinetti, che fu venduta a Roma nel 1907 dalla Casa d'aste Sangiorgi[31].

[28] Cfr. nota n. 19.

[29] M.C. MOLINARI, E. SPAGNOLI, *op. cit.*, p. 13; v. anche nota n. 19.

[30] ACR, Relazione Regio Commissariato di P.S. del 24 febbraio 1933.

[31] A. SAMBON, *Collections Martinetti et Nervegna. Médailles grecques et romaines, aes grave*, Galerie Sangiorgi (18-9-1907), Rome 1907; ID., *Collection Martinetti Monnaies Italiannes du Moyen Age et des temps moderns*, Galerie Sangiorgi (28-9-1907), Rome 1907; M.C. MOLINARI, E. SPAGNOLI, *op. cit.*, p. 14.

Durante la demolizione del caseggiato di via Alessandrina vennero comunque alla luce altri "tre vani sotto gli intonaci"[32], naturalmente vuoti. Lo stesso fratello li avrà sicuramente individuati e di conseguenza svuotati dell'indubbiamente ricco contenuto.

Per nostra fortuna alle scrupolose e accanite ricerche di Angelo Martinetti sfuggì il nascondiglio forse più importante dell'intera raccolta dell'avaro antiquario, le cui monete e i cui gioielli[33] che brillarono al pallido sole di febbraio del 1933, dopo lunghe controversie legali, protrattesi per ben otto anni tra gli eredi del Martinetti e il Governatorato di Roma proprietario dell'immobile di via Alessandrina[34], nel 1941 andarono ad arricchire il prestigioso e conosciutissimo Medagliere Capitolino[35].

Il tesoro Martinetti – che nel 1990 fu oggetto di una interessante Mostra che ebbe un notevole successo e il cui Catalogo è stato particolarmente utile per la stesura di queste note – è attualmente costituito da un totale di 2.529 monete, quasi tutte d'oro, e da 80 oggetti di oreficeria. In origine tali gioielli, tutti in ottimo stato di conservazione erano complessivamente 81, così suddivisi: 72 anelli (che coprono un arco di tempo che va dal I secolo a.C. fino agli inizi del XIX secolo); 4 medaglioni in oro con pietre incise di grandi dimensioni; 1 montatura in oro vuota,

[32] ACR, Lettera manoscritta del Direttore A. Muñoz.

[33] L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *Una raccolta per collezionisti*, in "Il tesoro...", cit., pp. 33-37.

[34] REGIO TRIBUNALE DI ROMA, *Perizia del Collegio Peritale nominato dal Tribunale di Roma – Sezione Prima – con sentenza del 14 maggio-12 giugno 1940 – XVIII per la stima del "Tesoro di via Alessandrina" in Roma*, a cura dei periti G. CIMINO, M. BARANOWSKY, G. BEZZI, Perugia 1942.

[35] M. PANVINI ROSATI COTELLESSA, *Il Medagliere Capitolino*, in "Capitolium", XXV, 1960, n. 10, pp. 3-12; EAD., *Seconda mostra del Medagliere Capitolino in occasione del Congresso Internazionale di Numismatica*, Roma 1961.

priva della pietra; 3 placchette d'oro lavorate a sbalzo e 1 scheggia d'oro (gr. 0,08) che risulta perduta[36]. Anche le monete erano in totale 2.530, come risulta dai dati pubblicati nel 1942, ma in realtà, al riscontro effettuato nel 1963 dall'allora Soprintendente prof. Carlo Pietrangeli, risultò mancante una moneta austro-ungarica dell'800[37].

Le monete antiche della collezione Martinetti sono così raggruppate: etrusche n. 3; greche n. 27; romane, età repubblicana n. 78, età imperiale n. 117; bizantine n. 54; longobarde n. 12; Stato Pontificio (fino a Clemente XIV) n. 64; altre zecche (fino al secolo XVIII) n. 85, per un totale di n. 440. Le monete dell'Ottocento sono in tal modo suddivise: Regno di Sardegna, da 20 lire n. 10, da 10 lire n. 5; Regno d'Italia: da 20 lire n. 330, da 10 lire n. 5; Stato Pontificio: doppia n. 1, da 2,5 scudi n. 12, da 1 scudo n. 1; Francia: da 20 franchi n. 1.045, da 10 franchi n. 435; Belgio: da 20 franchi n. 167; Confederazione Elvetica: da 20 franchi n. 1; Impero Austro Ungarico: sovrano n. 1, da 20 franchi n. 63, da 10 franchi n. 5; Serbia: da 10 dinari n. 5; Romania: da 20 franchi n. 1; Grecia: da 20 dracme n. 1, per un totale di 2.089, che sommate alle n. 440 antiche formano un totale generale di n. 2.529 ed un peso complessivo di oltre 14 chilogrammi.

Per avere un'idea del valore di tale tesoro basti pensare che tra le monete sono presenti molti esemplari assai rari e inediti e che il quinario di Augusto è addirittura "un pezzo unico"[38].

[36] L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *op. cit.*, p. 33; R. RIGHETTI, *Gemme delle collezioni comunali*, Roma 1955.

[37] REGIO TRIBUNALE DI ROMA, *Perizia*, cit., p. 183.

[38] M.C. MOLINARI, E. SPAGNOLI, *op. cit.*, p. 15; EAED., *Il rinvenimento di via Alessandrina*, in "Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica", 1990 (estratto), pp. 135-164.

Villa Torlonia, un giardino d'impronta massonica nella Roma della prima metà Ottocento

VALTER PROIETTI

L'ipotesi da verificare riguarda la possibilità che Giuseppe Jappelli (1783-1852), libero muratore[1], chiamato a Roma dal principe Alessandro Torlonia per trasformare la sua villa sulla via Nomentana in un giardino paesaggistico all'inglese, abbia creato un giardino d'impronta massonica.

In assenza di documenti, è necessario effettuare una verifica in primo luogo sull'ammissibilità di un tale compendio nella capitale dello Stato Pontificio alla metà dell'Ottocento su iniziativa, consapevole o meno, di una delle famiglie più in vista della nuova nobiltà che proprio attraverso il rinnovo e l'ampliamento della villa intendeva acquisire maggiore visibilità; in secondo luogo, sui rapporti dell'autore e del committente con le sette segrete. Restano poi da confrontare le caratteristiche del giardino romano con quelle dei giardini massonici dell'epoca.

La restaurazione della teocrazia papale, dopo Napoleone, fu un periodo storico in cui alcuni ceti sociali cittadini ed in particolare la nuova nobiltà ed il notabilato laico, formatosi in età na-

[1] Su Giuseppe Jappelli e la massoneria cfr. L. PUPPI, *Profilo biografico di Giuseppe Jappelli*, in G. BALDAN ZENONI-POLITEO (a cura di), *Il giardino dei sentimenti. Giuseppe Jappelli architetto del paesaggio*, Milano 1997.

poleonica, si erano venuti a trovare in una situazione di disagio cui reagirono, o contrapponendosi alla Chiesa, considerata ormai superata dai tempi o offrendo al pontefice i propri servigi anche finanziari, come fecero i Torlonia, elevando il loro *status* sociale ed avendo anche la possibilità d'investire i loro capitali in nuove attività imprenditoriali, come la bonifica del Fucino. È possibile ritenere che questi ceti urbani, di censo elevato o nobile, si siano avvalsi per il perseguimento dei propri obiettivi anche delle reti associative segrete che nello Stato Pontificio, come negli altri stati preunitari, si schieravano sia contro che con i governi. "*...Abbiamo gruppi antigovernativi, ma ne abbiamo molti altri favoriti proprio dai governi che, non diversamente da quello che aveva fatto Napoleone, sostengono la formazione di sette infiltrate da elementi di sicura fede e le usano a scopo di controllo sociale ...*"[2].

D'altra parte le diverse società segrete, che avevano connotazioni molto differenti, erano state ripetutamente individuate come il veicolo con il quale seguitava a riproporsi ed a perpetuarsi la massoneria; era di questa opinione era lo stesso Pio VII che "*...In una bolla del 13 agosto del 1814 sostiene che la carboneria è solo il nuovo nome che si è dato la massoneria. Nella costituzione Ecclesiam a Jesu Cristo del 13 settembre 1821, il pontefice condanna la carboneria e reitera le precedenti condanne di Clemente XII del 1738 e di Benedetto XIV del 1751 contro la massoneria...*"[3].

L'esistenza di movimenti esoterici nel contesto sociale e politico dello Stato Pontificio della prima metà dell'Ottocento consente di ritenere che nell'ambito dei complessi rapporti esistenti

[2] Vedi A.M. ISASTIA, *Massoneria e sette segrete nello Stato Pontificio – 2. La Restaurazione* in G.M. CAZZANIGA (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 21, La Massoneria*, Trento 2006, p. 496.

[3] A.M. ISASTIA, *Massoneria e* ..., cit. p.498.

Il rilievo in terracotta del timpano del tempio di Saturno, nella sua personificazione del Tempo. Opera dello scultore Vincenzo Gajassi.

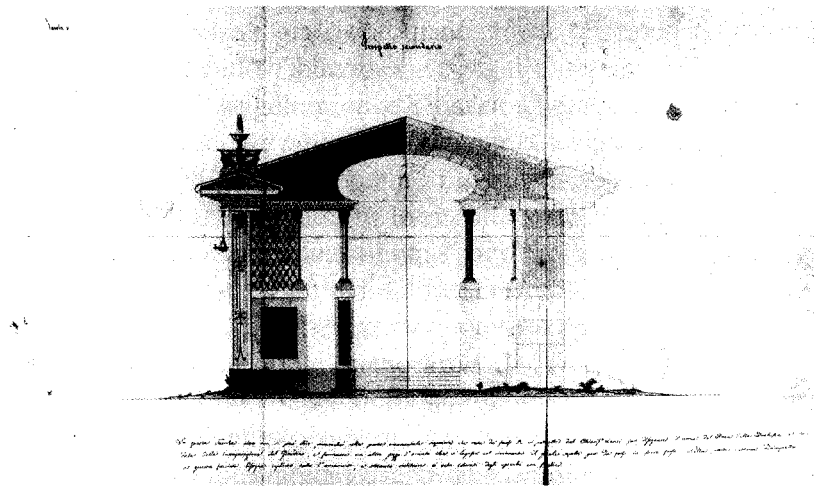
tra i differenti ceti sociali nella capitale fosse possibile anche la creazione di un giardino di tipo massonico, che risultasse riconoscibile agli iniziati ed avesse invece per i "profani" e, forse per lo stesso committente, diversi e più convenzionali significati, il più importante dei quali era quello di celebrare l'ascesa di una grande famiglia[4].

[4] Sulle interpretazioni celebrative della villa di Alessandro Torlonia vedi M. FAGIOLO, *Ideologie di Villa Torlonia. Un mecenate e due architetti nella Roma dell'Ottocento* in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Padova 1981, pp.549-86 e M. FAGIOLO, *Ville e giardini di Roma*, Roma 2001, pp. 31-33.

LE TEMATICHE DEL GIARDINO MASSONICO[5]

L'evoluzione del giardino europeo nel Sette-Ottocento, con l'abbandono del giardino regolare alla francese di derivazione italiana e l'adozione del giardino paesaggistico all'inglese, interagisce con la cultura e la ritualità massoniche, estremamente differenziate in ragione dell'appartenenza alle diverse logge che praticavano riti differenti. "*...La difficoltà di lettura di questi giardini d'impronta massonica deriva dalla pluralità di culture presenti nelle logge massoniche: un tracciato, una statua, un tempietto, una grotta, una colonna spezzata, risultano di non facile lettura sia in quanto richiedono codici diversi a seconda dell'obbedienza e del rito, da cui un diverso significato sotteso, sia in quanto nelle rivelazioni di uno specifico rito lo stesso simbolo può avere significati diversi a seconda del grado cui si riferisce, sia infine perché lo stesso rito, valgano quali esempi il Rito Templare della Stretta Osservanza e il Rito Scozzese, che proprio alla fine del Settecento si viene codificando, finisce per ricevere interpretazioni diverse a secondo del gruppo dirigente*

[5] Sulle problematiche del giardino massonico vedi G.M. CAZZANIGA, *Giardini settecenteschi e massoneria: il giardino di memoria* in G.M. CAZZANIGA (a cura di), *Storia* cit. pp. 120-140; sul rapporto tra giardino irregolare e massoneria vedi a titolo orientativo la bibliografia indicata da M. AZZI VISENTINI, *Il giardino Cittadella Vigodarzere a Saonare*, in A. TAGLIOLINI (a cura di), *Il Giardino Italiano dell'Ottocento*, Milano 1990, p. 186: G. HARTMANN, *Die Ruine im Landschaftsgarten*, Worms 1891p. 210 e segg.; M. MOSSER, *Le Rocher et la colonne-un theme d'iconographie architecturale au XVIIIè siécle*, Revue de l'Art, 58-59, 1983, pp. 53-74; M. OLAUSSON, *Freemasonry, Occultism end the Picturesque Garden towards the End of the Eighteenth Century*, Art History, VIII, 4, 1985, pp. 413-33; M. AZZI VISENTINI, *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento e le sue fonti*, Milano 1988 e la bibliografia ivi citata.



Il "Prospetto Secondario" della serra moresca, secondo l'intendimento di G. Jappelli. ASR, Coll. III, Disegni e Mappe, cart. IX, n. 13.

di esso in un certo contesto geografico o in un certo periodo storico..."[6].

L'interesse per l'arte dei giardini da parte della cultura massonica discende dal fatto che detti ambiti potevano costituire lo spazio ideale per realizzare, in base ad un progetto finalizzato, le attività rituali, pur rimanendo disponibili per altri usi più convenzionali; il giardino risultava, quindi, normalmente fruibile anche da parte dei profani, ma percepibile nella sua essenza educativa misterica solo da parte degli iniziati.

Le motivazioni della parziale identificazione del giardino paesaggistico all'inglese (*Landscape Garden*) con quello di tipo massonico sono fondamentalmente simboliche, anche se aspetti funzionali sono presenti in alcuni elementi costituenti particolari ti-

[6] G.M. CAZZANIGA, *Giardini settecenteschi e massoneria:Il giardino di memoria* ...cit. p. 120.

pologie di percorsi o di luoghi di sosta e meditazione. A livello filosofico, il giardino all'inglese, ideato ad imitazione e perfezionamento estetico del luogo naturale ed in contrapposizione al giardino regolare concepito come ordine superiore imposto alla natura, si prestava a rappresentare l'irrinunciabile aspirazione dell'uomo al conseguimento della perfezione interiore e della libertà nell'agire contrapposte all'autoritarismo assolutista. La versione massonica del giardino all'inglese tende, da un lato, a riproporre filosoficamente il modello come aspirazione e ricostituzione della situazione naturale di origine, intesa come perfezionamento dell'iniziato da conseguirsi attraverso una mutazione esistenziale e, dall'altro, a strutturare il giardino come itinerario d'apprendimento finalizzato alla educazione ai misteri dell'ordine del nuovo adepto.

Tra le due tipologie che costituiscono lo sviluppo del giardino irregolare in Inghilterra, il giardino naturalistico ed il giardino della storia, rispettivamente definiti da G.M. Cazzaniga "*giardino di natura*" e "*giardino di memoria*", si tende ad adottare per il giardino massonico la seconda che risulta più coerente con l'evoluzione neoclassica e romantica e con le finalità didattica e celebrativa che si propone: "*...In queste esperienze le costruzioni nel giardino o parco si pongono come richiami storico-culturali, sorte di incrocio fra WunderKammern, storia dell'uomo per exempla e museo all'aperto, dove museo risulta ancora espressione diretta delle nove muse, sia in forma di "fabbriche" e padiglioni (il chiosco o pagoda cinese, il tempietto greco, la piramide o sfinge egiziane, la cappella romanica, la torre gotica o sassone o templare, la rovina druidica, ec.) sia in forme di grotte, caverne artificiali, ninfei, fontane, laghetti, corsi d'acqua artificiali con ponticelli, labirinti, statue, vasi e lapidi d'origine o d'imitazione greco-romana....*"[7].

[7] G.M. CAZZANIGA, *Giardini settecenteschi e massoneria:Il giardino di memoria – 1. Giardino e paesaggio* ...cit. p. 127.

Nel "*giardino di memoria*" la simbologia ha un rilevante significato sia che venga espresso direttamente con templi dedicati, ad esempio, alla Libertà o alla Concordia, sia che si evidenzi in segni muratori nelle decorazioni.

Nel "*giardino di natura*" assume particolare significato la grotta, che evolutasi nel giardino all'inglese del Settecento da ninfeo di classica e rinascimentale memoria ad antro naturale e misterioso[8], costituisce il luogo ideale dove sublimi sensazioni possono associarsi alle emozioni della rinascita. Famose erano all'epoca le grotte costruite da Charles Hamilton nel giardino di Painshill e da Joseph Lane e suo figlio, e di grotte utilizzate come luoghi d'iniziazione presenti nei giardini della fine del Settecento in Francia e in Germania, ci da testimonianza Lequeu nel suo trattato *Architettura civile*.

Spesso però le due tipologie di giardino si fondono e alcune parti o fabbriche assumono significati traslati evidenti; il sentiero o il viale, funzionale all'esperienza conoscitiva del luogo, nel giardino di tipo massonico può divenire rappresentativo, con le sue tortuosità, asperità, possibilità di disvelamento di panorami inaspettati e di ogni altra accezione conferitagli dal progettista, di un "itinerario iniziatico" da vivere come percorso di perfezionamento che ogni individuo deve intraprendere superando difficoltà e prove che gli consentiranno di pervenire ad una nuova esistenza.

Altre strutture con percorsi ascensionali, come la "montagnola" e la torre, soprattutto nel modello di derivazione tedesca, alludono all'ascesi dell'iniziato verso superiori e successivi livelli di consapevolezza. Spesso, ai fini di una maggiore esaltazione,

[8] V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M.A. GIUSTI (a cura di) *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia, Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, Milano 2001.

la torre viene associata alla grotta, in corrispondenza o al di sopra della quale s'innalza.

I RAPPORTI DELL'ARCHITETTO VENEZIANO E DEL COMMITTENTE ROMANO CON LA LIBERA MURATORIA

L'esperienza romana di Giuseppe Jappelli, tra la seconda metà del 1839 e la prima metà del 1840, si compie nel periodo della maturità dell'artista mentre la sua affiliazione alla libera muratoria risaliva presumibilmente al 1809, quando aveva servito nell'esercito napoleonico divenendo capitano dello stato maggiore del generale Beauharnais; dopo la caduta di Napoleone, nel 1815 l'architetto veneziano era stato costretto ad abiurare pubblicamente la sua fede massonica[9].

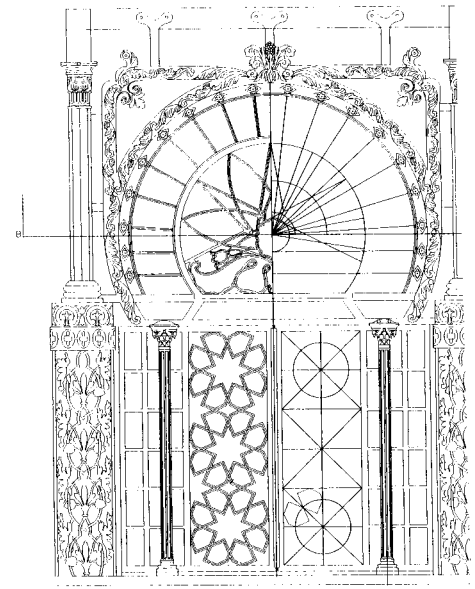
Lo Jappelli, che prima aveva svolto il proprio tirocinio lavorando ai "*murazzi*" tra Malamocco e Chioggia ed entrando a far parte come ingegnere nel 1807 del Regio Corpo di Acque e Strade di Padova[10], era stato allievo di Giannantonio Selva, che era un profondo conoscitore dell'architettura francese ed inglese, avendo soggiornato a Parigi ed a Londra tra il 1780 ed il 1781. Anche se il Selva era molto interessato ai giardini dell'inglese Lancelot Brown, avendo egli stesso realizzato le ville Manfrin a Treviso e Guiccioli a Vicenza[11], il suo discepolo Jappelli iniziò ad interessarsi del giardino irregolare e dei giardini massonici solo nel 1814, durante il soggiorno in Lombardia[12]; una delle sue

[9] E. CONCINA, *Tra Armée d'Italie e Restaurazione* in *Padova e la sua provincia*, XXIII, 1977, 5.

[10] F. BELLOZZI, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassismo al Liberty*, Roma 1978, pp.42-45.

[11] F. BELLOZZI, *Architettura,...*, cit. pp. 38-39.

[12] È possibile che nel "periodo cremonese" G. Jappelli, oltre ad entrare in contatto con alcuni personaggi di sicura fede massonica come i fratelli marchesi Giuseppe e Luigi Ottavio Picenardi, si sia interessato anche al dibattito che ferveva in Milano sul giardino all'inglese, probabilmente anche in relazione alla riedizione riveduta nel 1813, dopo quella del 1801, del conte Ercole Silva dell'*abregé* della *Teorie der Gartenkunst* di C. C. Hirschfeld, già pubblicato in originale tra il 1779 ed il 1785 e tradotto in francese.



Il rilievo di una campata in ghisa della serra moresca nel rilievo degli architetti B. Di Tanna e M. Pesciarelli, 2001.

prime esperienze fu l'intervento nel celebre giardino delle Torri de' Picenardi, considerato come uno dei prototipi del giardino massonico in Italia[13].

[13] G.M. CAZZANIGA, *Giardini settecenteschi e massoneria: Il giardino di memoria – 2. la villa Torri de' Picenardi*, in *Storia D'Italia, ...* cit. pp. 128-132.

La villa era stata realizzata dai marchesi Giuseppe e Luigi Ottavio Picenardi e l'apporto dello Jappelli nel giardino dovette limitarsi ad alcuni interventi significativi, di cui però non se ne conosce la descrizione fatta dall'artista stesso il 22 agosto del 1814[14].

Più significativa, rispetto al parco che realizzerà a Roma, è l'esperienza di Giuseppe Jappelli nel giardino Cittadella Vigodarzere a Saonara, sia per il periodo in cui si svolge – inizia probabilmente dopo il 1816 e continuerà a più riprese fino alla fine degli anni trenta – sia per le rappresentazioni del paesaggio che vi mette in scena, sia per la commistione di architetture e grotte che vi allestisce. Siamo di fronte ad un palinsesto di architetture artificiali-naturali dichiaratamente massonico, che trova la sua più significativa espressione nella "cappella dei Templari" che si articola nella successione della cappella, della sala circolare del giuramento e della grotta dove in origine era collocata la statua di *Baffomete*. Il giardino di Saonara è il risultato di una "affinità elettiva" tra il committente Antonio Vigodarzere e l'architetto cui si era rivolto per dar forma ad un luogo di grande suggestione funzionale allo svolgimento dei rituali. Margherita Azzi Visentini ritiene di avere individuato nel testo del barone austriaco Joseph von Hammer-Purgstall, *Mysterium Baphometis revelatum*, pubblicato nel 1819 e riedito in ampliata veste e con diverso titolo nel 1855[15], la fonte d'ispirazione dello Jappelli per la rievocazione del rito templare.

Il parallelismo tra le soluzioni adottate a Saonara ed a Roma non si limita alle architetture naturali-artificiali – anche a villa Torlonia troviamo un complesso composto dalla serra-grotta con

[14] M. Azzi Visentini, *Il giardino Cittadella*... cit., p. 178.

[15] Sulla connotazione massonica del giardino Cittadella Vigodarzere a Saonara, e sulle fonti d'ispirazione di Giuseppe Jappelli vedi M. Azzi Visentini, *Il giardino Cittadella* ... cit. pp.186-188.

interposto un emiciclo seminterrato ideato come elemento di passaggio all'antro sovrastato da una torre moresca in forma di guglia – ma si riscontra anche nel fatto che entrambi i siti vennero rimodellati dallo Jappelli per ottenere con le variazioni altimetriche la drammatizzazione necessaria all'inserimento della grotta e degli altri manufatti eclettici; inoltre, nei due giardini si riscontrano similitudini nella disposizione della grotta rispetto al profilo sinuoso del lago e delle isole con i ponticelli, non più esistenti a villa Torlonia, oltre che nella dislocazione della *montagnola* e nell'organizzazione dei viali e degli insiemi arborei che dovevano comporre, come in una sapiente scenografia, un paesaggio di cui era impossibile apprezzare la reale dimensione per la dilatazione illusionistica dei rapporti metrici e proporzionali. Il parallelismo tra i due giardini riguarda anche agli aspetti di corredo scenografico la dove nel giardino romano viene riproposto, sia pure come citazione, il motivo degli "*avanzi di antico castello, dominio già dei Templari*"[16] di Saonara collegati e/o sovrapposti alla grotta.

La corrispondenza tra i due giardini è ancora ricostruibile ed apprezzabile da parte di un attento osservatore in base alle documentazioni storiche ancora disponibili[17], nonostante le manomissioni anche recenti, il degrado dei manufatti e malgrado le dilatate dimensioni di villa Torlonia, più volte lamentate dall'architetto veneziano ed attribuite, nella corrispondenza con l'amico Bernardi, alla smodata voglia di apparire dei principi romani.

Ma se il rapporto di Giuseppe Jappelli con la massoneria ap-

[16] G. Cittadella, *Il giardino di Saonara descritto*, Venezia 1838. p. 28.

[17] Per la documentazione storica relativa a studi progettuali e/o rilievi di Giuseppe Jappelli per il giardino Cittadella Vigodarzere a Saonara vedere M. Azzi Visentini, *Il giardino Cittadella* ... cit. pp. 177-193 e su villa Torlonia M. Fagiolo, *Ideologie di* ... cit.

pare sufficientemente documentato, molto più problematici risultano gli atti del principe Torlonia, la cui figura è, secondo la critica attuale, storicamente poco indagata[18]; sul suo conto sono possibili, quindi, solo alcune osservazioni deducibili dalle cronache dell'epoca e da quanto è ancora possibile vedere a villa Torlonia.

In merito alla decisione di Alessandro Torlonia di chiamare a Roma lo Jappelli dopo aver visitato il giardino Cittadella Vigodarzere a Saonara, ed in particolare la grotta, così scrive nella sua cronaca Giuseppe Checchetelli, anch'egli affiliato alla massoneria[19]: "*...E vuolsi aver grado allo splendidissimo principe, che vistane una (grotta) a Savonara, poco lungi da Padova, villa già de' signori Vigodarzere ora posseduta dal nobile padovano sig. conte Cittadella, non guardò a spese perché il bravo Jappelli autore di essa si recasse in Roma, ad adornare la sua villa di tale maraviglia...*".

È evidente che il principe, da accorto banchiere qual'era, dovesse essere a conoscenza dell'orientamento dello Jappelli e dei suoi committenti di Saonara, l'illuminato benefattore cavaliere Antonio Vigodarzere ed il figlio adottivo Andrea Cittadella, ed è altrettanto evidente che don Alessandro, visitando il giardino e la cappella-grotta dei Templari, si fosse reso pienamente conto del significato e della funzione di questo singolare complesso architettonico. Ciò nonostante, egli decise di realizzare a Roma un altrettanto "originale" giardino paesaggistico, sulle cui caratteristiche ci soffermeremo successivamente.

La seconda riflessione attiene la soluzione di continuità esistente tra la villa di matrice valaderiana, trasformata in una sorta di esposizione di architetture da Giovan Battista Caretti per

[18] B. LAI, *Finanze e finanzieri vaticani*, Milano 1979.

[19] G. CHECCHETELLI, *Una Giornata di Osservazione nel Palazzo e nella Villa di S.E. il Principe Alessandro Torlonia*, Roma 1842.

La grotta del giardino di Saonara con la statua del nume ermafrodito Baffomete, Incisione del Bernati su disegno di G.B. Cecchini redatto a seguito degli interventi commissionati da Andrea Cittadella Vigodarzere.

celebrare pubblicamente la grandezza dei Torlonia ad imitazione degli antichi, e l'interiorità del giardino paesaggistico dello Jappelli realizzato nella parte posteriore del parco, acquisita successivamente. Di questa contraddizione sono state date varie spiegazioni, alcune delle quali anche singolari, come quella di considerarla apparente e dovuta alla mancanza di misura del Torlonia[20]; ma, la spiegazione della discontinuità presente nella villa sulla Nomentana potrebbe dipendere, senza risultare in contraddizione con le ipotesi fatte, dall'intento del committente di far

[20] *La villa di Alessandro Torlonia* in *Villa Torlonia, l'ultima impresa del mecenatismo romano* in Ricerche di Storia dell'Arte, 28-29, Roma 1986, pp.30,31.

apparire l'ampliamento della villa come un "sorprendente" giardino all'inglese, in luogo di un giardino d'iniziazione.

Ma ciò che fa riflettere a villa Torlonia è che non solo nell'opera dello Jappelli si riscontrano caratteri di tipo massonico o esoterico. Le architetture ispirate ai modelli del passato ad imitazione dei *Mirabilia Urbis* messe in scena dal Caretti rimaneggiando le fabbriche del Valadier ed aggiungendo templi, rovine, mostre d'acqua, anfiteatri, colonne ed obelischi commemorativi, pur rientrando nei programmi iconografici ed ideologici di Alessandro Torlonia per celebrare la propria famiglia[21], possono essere interpretate anche come caratteristiche del giardino di tipo massonico dove la compresenza di edifici eclettici allude alla *Summa* della sapienza umana nel costruire esaltata dalla libera muratoria.

Tra i manufatti costruiti da Giovan Battista Caretti particolare interesse riveste il tempio di Saturno; così lo descrive Giuseppe Checchetelli: "*...ma dove è d'uopo ch'io m'arresti è un maestoso tempio che mi sorge d'innanzi ... A chi sarà dedicato questo tempio? parmi leggerlo nel basso-rilievo che adorna il frontone lungo pal. 58 ... r.: è sacro a Saturno, al dio del tempo. Bello, poetico è il concetto di questa scultura; in cui in poche linee il bravo Gaiassi esponeva la vita umana. Quale è intento ad addolcire colle armonie della musica gli affanni del cuore, quale si lascia a' piaceri, e chi finalmente cerca un sollievo a se stesso nelle arti e nelle scienze: nel mezzo sovrasta tutti, quasi signore il dio del tempo. Egli ha nelle mani una falce; la roterà egli fra poco e tutti spariranno dinanzi, come già altre volte sparirono...*". Si tratta di un tema ricorrente nei giardini massonici con diverse rappresentazioni, associato anche ai romitaggi ed ai gabinetti di meditazione e che a villa Torlonia troviamo celebrato con un tempio ed una raffigurazione a bassorilievo nel frontone[22].

[21] Tra i vari studi condotti sull'argomento, vedi M. FAGIOLO, *Ideologie di* ... cit.

Interessanti e meritevoli di approfondimenti sono i cicli decorativi del palazzo riguardanti i poeti e gli artisti italiani o le sale in stile come quella egiziana, ma soprattutto la sala ipogea perfettamente circolare rinvenuta sotto il giardino ed accessibile tramite cunicoli dal palazzo stesso, ornata con una complessa decorazione in stile etrusco.

Contrastano invece con l'ipotesi di un comune ideale dell'architetto veneziano e del committente le pesanti critiche rivolte da Giuseppe Jappelli al Principe Torlonia, di cui rimane testimonianza nella corrispondenza con l'amico Giuseppe Bernardi tra il 1839 ed il 1840, anche se in realtà sembra trattarsi più d'invettive contro la cultura ed il modo di vivere della nobiltà romana che contro la persona, conseguenti forse anche al disagio del soggiorno romano lontano da Padova.

LE CARATTERISTICHE DEL GIARDINO ROMANO: L'*UNICUM* ED IL *CONTINUUM* ARCHITETTONICO-AMBIENTALE

L'intervento di Jappelli a villa Torlonia assume un carattere inedito rispetto alle opere precedenti poiché quantunque si senta vincolato dal committente e ritenga di stare realizzando un "fuo-

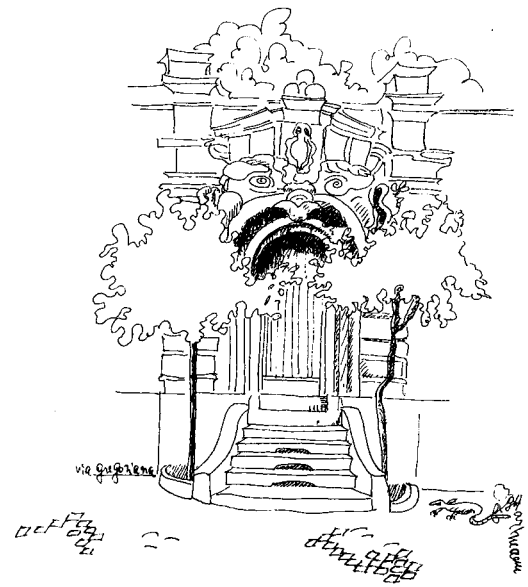
[22] Nella villa Torri de' Pienardi, situata tra Cremona e Mantova, vi è una rappresentazione del tempo che così viene descritta da G.M. CAZZANIGA in, *Giardini settecenteschi e massoneria: Il giardino di memoria – 2. la villa* ... cit. p.133: "*... Al centro dello scavo, fra i due basamenti di marmo, è posta sdraiata una statua del Tempo 'che in atto di riposo appoggia la sinistra mano al mento e nell'altra tiene un orologio a polvere', immagine che nella cultura letteraria, figurativa e muratoria del tardo Settecento ritroviamo frequentemente con significati che oscillano dal teismo delle Notti di Young al deismo delle 'rovine' di Volney*".

ri scala" paesaggistico, l'arteficie che è in lui, in maniera quasi inconsapevole, riesce ad esprimersi al meglio sul piano formale.

Va confutata la convinzione diffusa che le opere più originali dello Jappelli siano quelle realizzate nella sua area d'origine e che costituiscano il riferimento insuperato delle ideazioni romane. Non c'è soluzione di continuità tra il giardino Cittadella Vigodarzere e villa Torlonia, anche se quest'ultima ne è l'evoluzione.

Dall'iniziale adesione alle tematiche del giardino all'inglese, interpretate con originalità per ricreare artificialmente una natura che sorprenda lo spettatore con effetti illusionistici, l'arte di Giuseppe Jappelli si sviluppa, attraverso un'interpretazione di matrice muratoria e simbolica, in una nuova concezione di architettura-paesaggio nella quale il rapporto tra luogo e manufatto edilizio non è più occasionale o soltanto volto all'effetto pittoresco, ma diviene una condizione di necessità, in un divenire e trasformarsi da materia naturale in materiale architettonico e viceversa. È un'architettura globale estesa senza soluzione di continuità dalla "natura artificiale", ai manufatti architettonici ed ai congegni meccanici, che coinvolgono il fruitore in una esperienza in divenire, associata a complessi significati simbolici.

Questa evoluzione può spiegarsi forse con un rinnovata adesione al credo massonico che gli consente di proporre e realizzare all'interno di un giardino iniziatico un nucleo architettonico naturalistico che di per se costituisce un ulteriore "percorso di salvazione e rinascita", una sorta di santuario. Sulla grotta Marcello Fagiolo afferma[23]: "*...Contraltare del Trionfo del Tempo era il Trionfo della Madre Natura che si celebrava nel misterioso sacrario della Grotta, purtroppo distrutta: un organismo connesso con gli elementi materni della terra e dell'acqua e consacrato alle Ninfe protettrici del luogo. Nell'itinerario predisposto dallo Jappelli si doveva per ben due volte entrare ed uscire dalla Grotta con un rituale ermetico di concepimento, di morte e di nascita, scandito dall'alambiccato stillare dell'acquae trapunto d'ombra e di luce...*". In realtà, si tratta di un percorso iniziatico ancora più complesso che non si esaurisce nella grotta, in quanto dalla spelonca si esce anche con percorsi di ascesa verso l'alto, prima sui rustici ponti sospesi nella parte superiore verso un livello intermedio, l'emiciclo attraverso il quale si transita nella serra Moresca e per un altro percorso, risalendo all'interno della torre verso l'attico, ed ancora più in alto sulla scaletta in ferro fino a raggiungere il terrazzo nella piena luce del giorno.



[23] M. FAGIOLO, *Ville e* ... cit. p. 33.

"4 FONTANE" LEDA CON IL CIGNO

Il Teatro Drammatico Nazionale: vicende costruttive e vicende artistiche

ROBERTO QUINTAVALLE

Nel 1870 la vita teatrale romana ruotava principalmente attorno a pochi luoghi di antica tradizione: il Valle, l'Argentina, l'Apollo di Tor di Nona e ad alcune sale come quella aperta dai marchesi Capranica nel loro palazzo avito. Il fervore di idee e di realizzazioni urbanistiche che segnò il primo periodo di Roma capitale, interessò quindi anche gli edifici teatrali.

Sorse così quello che sarebbe divenuto il principale teatro d'opera di Roma, edificato per iniziativa del proprietario dell'Albergo Quirinale, Domenico Costanzi, nell'area retrostante l'albergo stesso ed inaugurato nel 1880, nonché il teatro Manzoni in Via Urbana, destinato al grande pubblico ed a spettacoli drammatici popolari.

Nel 1871, il principe Maffeo Sciarra costruì inoltre, in un angolo della sua proprietà verso via delle Vergini, un teatro in legno, trasformato poi, per il grande successo che ebbe, in edificio in muratura con il nome di teatro Quirino che sarebbe divenuto uno dei più importanti centri di spettacoli di prosa.

Già sotto il Governo Pontificio, la passione dei romani per il teatro aveva favorito anche il sorgere di molte accademie filodrammatiche, ma dopo il 1870 ne sorse una nuova, sostenuta artisticamente da Adelaide Ristori e presieduta da don Marcantonio Colonna; essa dette impulso al sorgere di molte altre filo-

drammatiche e svolse una notevole attività in varie sale romane[1].

L'Accademia presieduta dal principe Colonna non riuscì a realizzare un proprio teatro, anche per la fiera opposizione ai dilettanti filodrammatici, di alcuni consiglieri comunali, ma l'idea venne ripresa e sostenuta da un socio, Eugenio Tibaldi, il quale la portò avanti con tenacia nell'intento di formare una compagnia stabile e di costruire un teatro destinato esclusivamente alla rappresentazione di opere drammatiche di autori italiani.

Dopo vari tentativi, venne costituita nel 1881 sotto la direzione del Tibaldi la "Società del teatro drammatico nazionale", composta da vari esponenti della nobiltà romana, e una "Compagnia drammatica nazionale" che iniziò ad operare nel 1883 in vari teatri italiani a cominciare da Torino per giungere poi a Roma al Teatro Valle e finalmente nel 1886 al nuovo Teatro Drammatico Nazionale che la Società diretta dal Tibaldi aveva nel frattempo costruito[2].

Il terreno per la costruzione era stato individuato in una porzione dei giardini dell'ex convento di S. Silvestro al Quirinale, acquisiti al demanio e destinati alla direzione del Genio Militare.

All'acquisto del terreno che il Comune cedette nel 1882 alla Società a condizioni di favore (£.17.500) in previsione degli scopi di pubblica utilità che erano nel suo programma ("acquisto, tutela ed incoraggiamento delle opere drammatiche in Italia"), seguì l'incarico di progettare il teatro, che venne affidato all'architetto Francesco Azzurri (1831-1901) noto, tra gli architetti romani del tempo, per la realizzazione di opere originali e di re-

[1] U. Pesci, *I primi anni di Roma Capitale, 1870-1878*, Firenze 1907 pp. 362-65.

[2] Per maggiori informazioni sulla compagnia, cfr. V. Ragusa, *Il primo teatro stabile a Roma* in Strenna dei Romanisti 1963, p. 373 sgg.

Il Teatro Drammatico Nazionale: facciata, ridotto e scale (da "Il Teatro illustrato ecc." n. 70, ottobre 1886).

stauro e per essere divenuto nel 1860, Presidente dell'Accademia di S. Luca.

Al progetto si opponevano non poche difficoltà. Il terreno infatti, di circa 2.700 mq, era stretto tra la villa Colonna e la proprietà Campanari, affacciandosi per soli venti metri su quel tratto di Via Nazionale denominato poi, con delibera 27 novembre

del 1918, Via IV Novembre che, dopo il largo Magnanapoli, scende verso Piazza Venezia formando uno stretto gomito.

Esso peraltro era caratterizzato da un notevole dislivello tra il fronte strada ed il versante del colle Quirinale nel quale sorgeva la chiesa ed il convento di S. Silvestro, tanto che già dai tempi di Paolo IV si era pensato di creare un raccordo tra le due zone, mediante un'ampia scalea. L'area fu poi sistemata a giardino su vari livelli come risulta da una pianta del 1726 conservata nell'Archivio Segreto Vaticano[3] e tale rimase fino all'acquisizione al Demanio dopo il 1870.

L'Azzurri, lodato, dalle cronache dell'epoca per il suo impegno,[4] si accinse all'arduo compito progettando la platea al livello superiore e raccordandola all'ingresso su Via Nazionale poi IV Novembre, con ampie e movimentate rampe di scale che partendo dall'atrio, portavano ad un primo e ad un secondo ballatoio.

Il progetto approvato nella seduta del 26 luglio 1884 della Giunta Municipale[5], era stato già annunciato dall'"Osservatore Romano" dell'8 aprile 1879 il quale riferiva che il nuovo teatro, che forse si sarebbe chiamato "Regio", avrebbe avuto un collegamento riservato con il palazzo del Quirinale. Ed in effetti dal progetto del piano della platea risulta sulla sinistra una "scala per la casa reale e Genio militare". Il collegamento fra il teatro ed il palazzo del Quirinale avveniva perciò tramite la residua parte dei giardini e dei locali dell'ex convento di S. Silvestro, rimasti in possesso del Genio Militare.

I lavori durarono circa due anni dalla data di approvazione e durante lo sterro per le fondazioni furono rinvenuti due reperti

[3] Cfr. A. NEGRO, *Guide Rionali di Roma – Rione II Trevi*, Roma 1985. 2ª parte, p. 20 e 48-49.

[4] "L'illustrazione italiana" 19.9.1886 p. 218.

[5] ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO, *Isp. Ed.* prot. 2325/1890.

Il Teatro Drammatico Nazionale: la sala (da "Il Teatro illustrato ecc." n 69, settembre 1886).

archeologici oggi custoditi in una sala del museo Nazionale Romano a Palazzo Massimo: il *Pugile in riposo*, ed il c.d. *Principe ellenistico*. Si tratta di notevoli e rari esempi di scultura antica in bronzo, opere originali di epoca tardo ellenistica (II-I° sec. a.C.) provenienti dalle Terme di Costantino dove furono evidentemente riutilizzate quali arredi, allorché le Terme furono costruite (315 d.C. circa) sul colle Quirinale e sulle pendici di esso.[6]

La "Società del teatro drammatico nazionale", dovendo cedere allo Stato le due statue, ne fece per ciascuna un "calco bronzato". I due calchi, come risulta dalle cronache e dai disegni dell'epoca, furono collocati il *Principe ellenistico* in una nicchia del

[6] Per notizie sui ritrovamenti cfr. R. LANCIANI, *Ancient Rome in the light of recent discoveries*, London 1891, p. 297 seg.

primo ripiano delle scale d'ingresso ed il *Pugile* al centro del grande foyer.

Il nuovo teatro presentava una facciata piuttosto alta che corrispondeva al notevole dislivello di cui si è detto, ma era armonica nel suo stile eclettico "alla francese"[7] caratterizzato da tre arcate di ingresso al vestibolo interno e da una loggia superiore a colonne sormontata da un frontone arcuato con bassorilievo di Emilio Retosi, culminato da un'aquila, opera del Troia.

Ai lati del loggiato, due nicchie ospitavano le statue di Melpomene e di Talìa del Tabacchi. Le rampe di scale che portavano alla platea ed agli ordini superiori formavano un «organismo di linee divergenti e convergenti che, nelle sere di affluenza, colle diverse direzioni che imprimono alla folla, creano lo spettacolo più animato di correnti e cascate sfarzose di gente, di vesti, di ricchezza, di fulgori»[8].

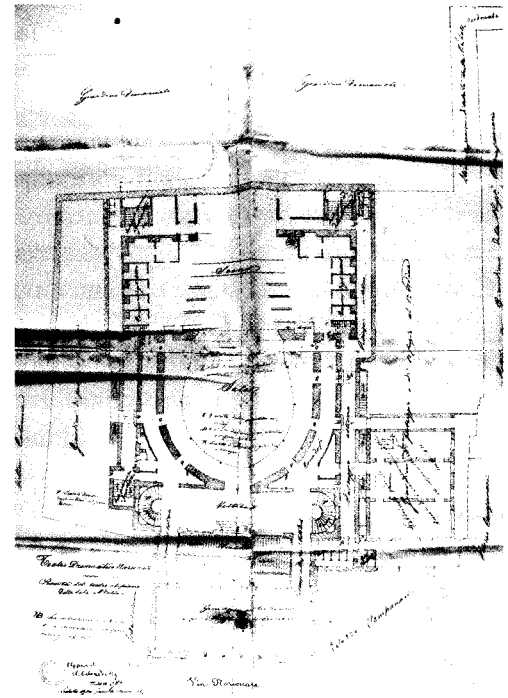
La platea che aveva forma circolare allungata, si prolungava al di sotto dei quattro ordini di palchi, formando una galleria che giungeva fino ai due palchi di platea presso il proscenio.

Questa soluzione che era stata mutuata dai teatri francesi, venne criticata già all'epoca dell'inaugurazione, perché poneva il primo ordine di palchi e per conseguenza gli altri tre comprensivi del loggione, in posizione troppo elevata, tanto che essi rimanevano spesso quasi vuoti.[9] I palchi inoltre, rispetto alla platea fornita di ottime poltrone, lasciavano a desiderare per comodità e spazio, anche se facilmente accessibili dalle entrate secondarie. Ed infatti, sfruttando la differenza tra i vari livelli, nonché gli spazi verdi esistenti sui lati e sul retro, l'architetto pose in collegamento il teatro con la piazzetta «della cordonata delle

[7] *L'architettura di Roma Capitale dal 1870 al 1970*, Roma 1971 p. 61.

[8] "L'illustrazione italiana" 1886 cit.

[9] Cfr. "La Capitale" 20-30 luglio 1886



Pianta del Teatro Drammatico Nazionale al piano della platea, nel progetto di F. Azzurri (Arch. Storico Capitolino I.E. prot. 2325/1890. su concessione 23652 del 17.7.07).

tre cannelle»[10] sulla quale si affacciava un ingresso che portava ai «giardini di passaggio e di rifugio al 1° ordine», come si legge nel progetto e quindi ai piani superiori del teatro.

Inoltre dal piano del loggione si poteva accedere ad una terrazza a giardino pensile «per fumare, per rifiatare e godere il fresco e il chiaro di luna secondo i casi e i gusti».[11]

La decorazione del teatro non era certamente eccellente e su-

[10] Cfr. ARCH. ST. CAPIT. *tit. 62 post-unitario* b.40 f. 6 prot. 65653.

[11] "L'ilustrazione italiana" 1886 cit.

scitò critiche fin dai primi tempi. Il cronista de "Il teatro illustrato"[12] notava infatti che l'insieme aveva «un aspetto molto commerciale» con il bianco ed oro degli stucchi della platea, mentre le tappezzerie sui davanzali dei palchi erano azzurre ed all'interno di oro opaco con un effetto che secondo l'Illustrazione italiana, era «mirabile per l'incarnato e gli abbigliamenti delle signore» ma che destò la vivace riprovazione di Gabriele d'Annunzio. Egli, sotto lo pseudonimo di "Duca minimo", scriveva sulla "Tribuna" del 25 luglio 1886 che con pochi quattrini si era raggiunto «un effettaccio di volgarità gettando negli occhi del pubblico grandi manate di falsa porporina». In compenso il nuovo edificio teatrale sembrava porsi all'avanguardia fra i teatri di quel tempo, non solo perché poteva essere illuminato sia a gas che a luce elettrica, ma perché era dotato di telefono e di campanelli elettrici, nonché di vari servizi come caffè, ristorante, camerini per gli artisti ed altro.

Dalla descrizione dei contemporanei si desume comunque che, nonostante le migliori intenzioni dell'architetto e nonostante la profusione di mezzi pur nelle strette disponibilità della Società costruttrice,[13] il teatro non era funzionale e comodo per il pubblico, costretto a percorrere varie scale ed ad allocarsi in palchi ristretti e molto alti rispetto alla platea con problemi anche di acustica.

Non fu questa però soltanto la causa della sua decadenza che portò alla sua demolizione nel 1929.

Ma vediamo ora di percorrerne la pur breve vita artistica, a cominciare dall'inaugurazione avvenuta la sera del 28 luglio 1886 dopo un anteprima ad inviti del 27 luglio.

La recita inaugurale avvenne davanti ad un pubblico numeroso, ma non tanto da riempire il teatro; la stagione calda scoraggiò infatti molti, ed infatti i posti più scomodi, i palchi degli ordini superiori, restarono quasi vuoti anche se un giornale dell'epoca riferiva che i ventilatori facevano un buon servizio e che in sala «si stava freschi come a piazza Colonna»[14].

Lo spettacolo programmato era la *Locandiera* di Carlo Goldoni e l'*Ordinanza*, un bozzetto del Testoni recitato dalla Moro Pilotto assieme a Libero Pilotto, al Leigheb ed al Reinach.

Protagonista della *Locandiera* fu invece Graziosa Glech molto apprezzata, ma che assieme agli altri, a quanto si apprende dalle cronache, riportò soprattutto un successo "di stima".

Anche i prezzi giudicati molto alti avrebbero scoraggiato il pubblico, tanto che già il 30 luglio, l'"Opinione" annunciando una prima di Giacosa (*Resa a discrezione*), assicurava che essi erano stati ribassati.

Gli ambiziosi propositi della Società imprenditrice e del suo tenace animatore Eugenio Tibaldi, si scontrarono ben presto con la realtà, perché già a fine ottobre del 1886 il teatro cambiò genere di spettacoli inaugurando una stagione lirica con il *Don Pasquale* che ebbe un discreto successo dopo la fredda accoglienza della prima, dovuta alla indisposizione dei maggiori protagonisti.

La sera del 15 novembre il teatro ospitò invece *La Sonnambula* alla quale assistette Eleonora Duse[15].

Come nota il Monaldi[16], l'opera lirica non ebbe però fortuna sulle scene del Drammatico anche se dopo la *Cavalleria Rusticana* (23 gennaio 1892), vi apparvero altre opere nuove per Ro-

[12] *Il teatro illustrato e la musica popolare*, agosto 1886 p. 131 seg.

[13] Secondo il cronista de "L'illustrazione italiana" 19 sett. 1886 cit., il teatro avrebbe dovuto costare non più di 390.000 lire.

[14] "La Capitale" 29-30 luglio 1886 cit.

[15] "L'Opinione" 16 nov. 1886.

[16] G. MONALDI, *I teatri di Roma negli ultimi tre secoli*, Napoli 1928 p. 205.

ma come i *Pagliacci* (1892) e lo *Chatterton* di Leoncavallo nonché lo *Zanetto* di Mascagni (1897).

A proposito de *I Pagliacci* che furono rappresentati il 9 ottobre 1892 sotto la direzione del Maestro Rodolfo Ferrari, le cronache ricordano l'ottimo successo e l'insuperabile esecuzione in un teatro gremito che chiamò più volte alla ribalta il giovane Leoncavallo.

Il teatro Nazionale fu prescelto inoltre per la prima romana di *Manon Lescaut*. La rappresentazione ebbe luogo l'8 novembre 1893 e riscosse anch'essa un grande successo di pubblico che applaudì calorosamente Puccini comparso al proscenio venti o trenta volte.[17]

Quest'opera però, come le altre, emigrò ben presto verso altri teatri ed in particolare al Costanzi dove dal 1894 rimase in cartellone fino ai giorni nostri.

Più fortunate furono invece le stagioni di operette, come quella della Compagnia di Maresca e di Scognamiglio e le azioni coreografiche come il noto *Ballo Excelsior* della stagione 1891, che era però già apparso sulle scene del Costanzi nel 1884.

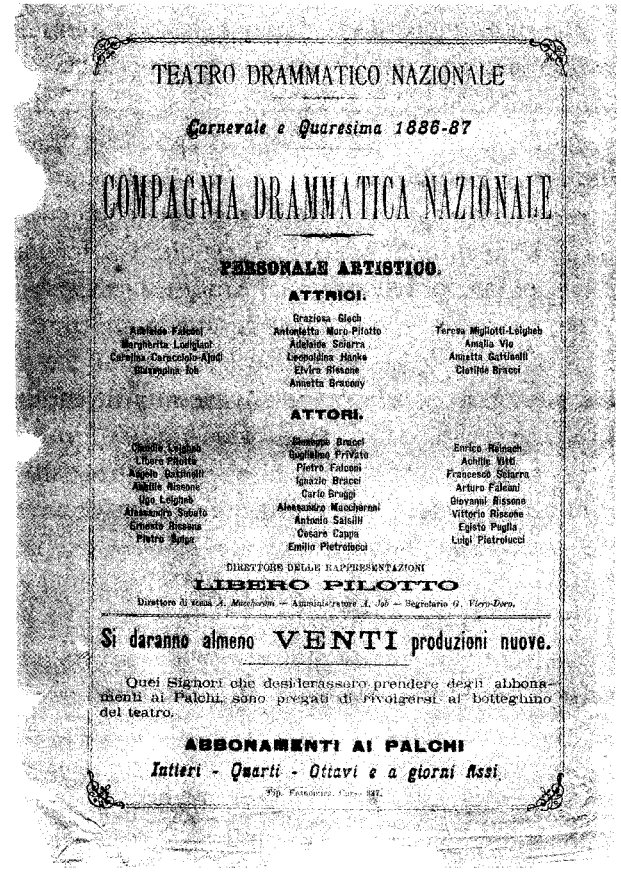
A queste stagioni musicali ed alle feste, come il ballo organizzato il 4 febbraio 1888 dal Circolo della Caccia[18], si accompagnarono manifestazioni varie.

Notevoli furono le mostre fotografiche curate dall'Associazione degli Amatori della fotografia, che ebbe sede nel teatro dal 1896 al 1922 ad iniziativa del principe Ruffo della Scaletta e dei fratelli Primoli.

Non mancarono mai però le stagioni di prosa che dettero occasione a vari e noti autori di presentare per la prima volta alcuni loro lavori. Così fu per *Serenissima* del veneziano Giacinto

[17] "Il Messaggero" 10 ottobre 1892 e 9 novembre 1893.

[18] Vedi la colorita cronaca mondana di Gabriele D'Annunzio ("Il Duca Minimo") nella "Tribuna" 5 febbraio 1888.


TEATRO DRAMMATICO NAZIONALE

Carnevale e Quaresima 1886-87

COMPAGNIA DRAMMATICA NAZIONALE

PERSONALE ARTISTICO.

ATTRICI.

Graziosa Giech
Antonietta Moro-Pilotto
Adelaide Sciarra
Leopoldina Hanke
Elvira Rissone
Annetta Bracony

Teresa Migliotti-Leigheb
Amalia Vio
Annetta Gattinelli
Clotilde Bracci

ATTORI.

Giuseppe Bracci
Guglielmo Privato
Pietro Falconi
Ignazio Bracci
Carlo Bruggi
Alessandro Maccheroni
Antonio Salsilli
Cesare Cappa
Emilio Pietrolucci

Enrico Reinach
Achille Vitti
Francesco Sciarra
Arturo Falconi
Giovanni Rissone
Vittorio Rissone
Egisto Puglia
Luigi Pietrolucci

DIRETTORE DELLE RAPPRESENTAZIONI

LIBERO PILOTTO

Direttore di scena *A. Maccheroni* — Amministratore *A. Job* — Segretario *G. Viero-Doro.*

Si daranno almeno VENTI produzioni nuove.

Quei Signori che desiderassero prendere degli abbonamenti ai Palchi, sono pregati di rivolgersi al botteghino del teatro.

ABBONAMENTI AI PALCHI

Intieri - Quarti - Ottavi e a giorni fissi.

Locandina del Teatro Drammatico Nazionale, con la composizione della Compagnia drammatica per la stagione 1886-87 (Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo – Roma).

Gallina, presentata al Drammatico la sera del 5 marzo 1891 davanti ad un folto pubblico che applaudì soprattutto il primo atto.

Il lavoro era stato scritto nel vicino palazzo Campanari dove una lapide ricorda l'autore, «erede pensoso di Carlo Goldoni» e

la sua commedia «che ravviva ed onora la retta anima antica del popolo veneziano».

Nel gennaio 1893 vi fu inoltre una breve tournée della compagnia di Sarah Bernhardt annunciata da una locandina in lingua francese, conservata nella raccolta teatrale del Burcardo, a Roma.

La Bernhardt alloggiò all'Hotel Quirinale ed iniziò le recite la sera del 21 gennaio 1893 con la *Fedra* di Sardou avanti ad un pubblico «splendido di calendario d'oro» nel quale «sfolgoreggiavano, serto magnifico nel primo ordine di palchi e disseminate nelle poltrone, le Dee più ammirate e le più illustri gentildonne dell'olimpo romano, con isfondo le toilettes meravigliose e di gioielli scintillanti». La presenza dei ministri Martini e Bonacci, del prefetto Calenda e di una larga rappresentanza parlamentare, davano alla rentrée della Bernhardt «una solennità quasi ufficiale»[19].

Nelle sere successive si rappresentò la *Dame aux camelias*, *Le maître de Forges* nuova per Roma, e *Tosca*. La partecipazione del pubblico, numerosa ma non come alla prima recita, consigliò l'Impresa a ridurre i prezzi.

Seguì così la sera del 26 gennaio la *Dame de Challant* di Giacosa, creata in America per la celebre attrice e presentata per la prima volta in Italia, alla presenza della Regina con il concorso di un pubblico «sceltissimo e per intelligenza e per eleganza». Si trattava di un dramma storico-passionale che fu ben presto stroncato dalla critica e non ebbe ulteriore fortuna.

Alla recita di *Cleopatra* di Sardou e Morau, con la musica di Lerou e la messa in scena originale del Teatro parigino de *La Porte Saint Martin*, fece seguito *Francillon* che chiuse il 26 gennaio la stagione romana, mentre la troupe si apprestava a partire per Napoli e per Palermo.

[19] Cfr. La cronaca di Ippolito Valletta in "L'Opinione" 23 gennaio 1893 e altre notizie nei successivi numeri del quotidiano, fino al 29 gennaio.

Anche uno dei più grandi drammaturghi moderni, Luigi Pirandello, fu presente nel teatro con la compagnia di Angelo Musco che rappresentò in dialetto siciliano *Pensaci Giacomino* nel 1916 nonché nel 1917 *Il berretto a sonagli* e *La giara*. Nel 1923 poi il pubblico applaudì il grande scrittore alla vigilia del suo viaggio in America, per la rappresentazione de *L'altro figlio*, ridotto da Ferdinando Paolieri in vernacolo toscano dall'omonima novella, per la compagnia di Raffaello e Garibalda Niccòli.[20]

Nel dicembre 1926, il teatro Nazionale ospitò inoltre il ritorno sulle scene di Tina Di Lorenzo nel ruolo di Mirandolina della *Locandiera* di Goldoni, avviandosi poi al rapido declino ed alla demolizione che avvenne tra la primavera e l'estate del 1929, nell'indifferenza del pubblico che, come notava l'articolista del "Corriere della Sera",[21] «non si convinse mai che quello fosse un teatro elegante e comodo».

Alla disaffezione degli spettatori si accompagnava però anche il notevole valore che quell'area aveva acquistato per la sua posizione centrale e che già nel 1891 aveva indotto il Comune a programmare una causa di risoluzione della vendita contro la Società del teatro Drammatico Nazionale, per non aver adempiuto agli scopi culturali che avevano giustificato il mite prezzo richiesto[22].

Al posto del teatro sorse il pesante fabbricato di Armando Brasini e Guido Zevi, destinato alla Cassa Nazionale di Assicurazione per gli infortuni sul lavoro e, come scrisse il Petrai,[23] le statue di Melpomene e di Talìa, detronizzate dalle loro nicchie,

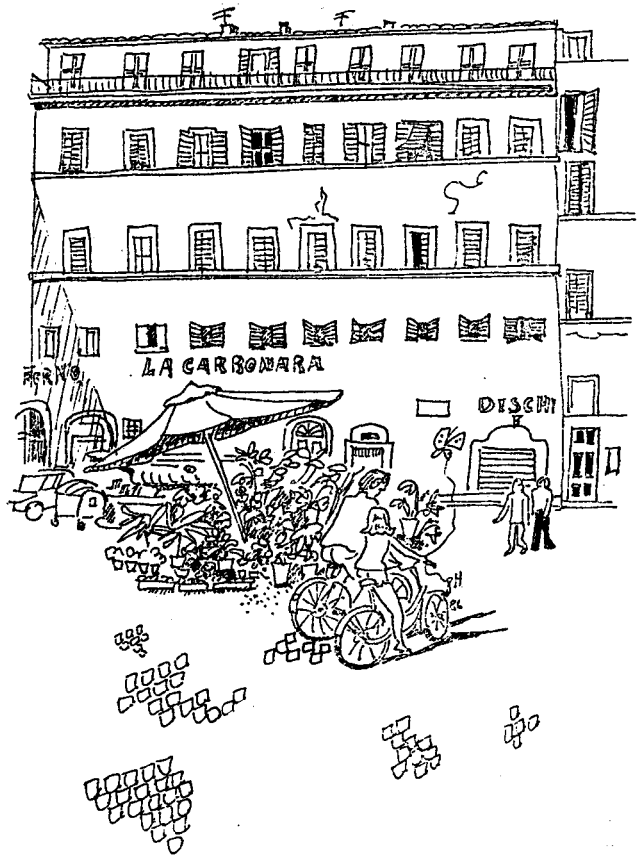
[20] Il "Messaggero" 23 e 24 novembre 1923.

[21] *Splendori e miserie del Teatro Nazionale,* in "Corriere della Sera" 29.8.1929.

[22] ARCH. ST. CAPIT. *Isp. Ed.* 1930 busta 17 prot. 5298.

[23] G. PETRAI, *Roma sparita – figure e figurini,* Milano 1939, p. 63.

attesero nei calcinacci che il nuovo proprietario desse loro una onorevole collocazione.



Il monumento sepolcrale del cardinale Federico Marcello in San Nicola da Tolentino: nuovi documenti e un disegno inedito di Virginio Bracci

RITA RANDOLFI

Il cardinale Federico Marcello si spegne a Roma il 3 marzo del 1773[1], ma il 10 gennaio ha già rogato il testamento[2], nel quale esprime il desiderio di essere sepolto nella cappella di famiglia nella chiesa di San Nicola da Tolentino.

Che Virginio Bracci[3] fosse l'autore del progetto del monu-

[1] R. RANDOLFI, *Villa Lante al tempo dei Lante*, in T. CARUNCHIO-S. ÖRMA (a cura di), *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca dei suoi abitatori*, Roma 2005, pp. 197-198. Si rinvia anche a R. RANDOLFI, *Un dono prezioso: il mezzo busto di Antinoo del Museo Pio Clementino ed i rapporti tra Clemente XIV, il cardinale Federico Marcello Lante e Gaspare Sibilla*, in M. COLONNA-S. CARANDINI, (a cura di), *Clemente XIV Ganganelli*, Atti del convegno, (S. Arcangelo di Romagna, Rocca Malatestina 6-8 ottobre 2005), Napoli, pp. 247-267, in corso di stampa; ID., *Palazzo Lante in piazza dei Caprettari*, in corso di stampa.

[2] ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR.), *Archivio Lante* (d'ora in poi A.L.), bb. 697- 698, «Testamento di Federico Marcello Lante».

[3] R. RANDOLFI, ad vocem «Bracci Virginio» in E. DEBENEDETTI (a cura di) *Architetti e ingegneri a confronto, l'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, (Studi sul Settecento Romano, 22), Roma 2006, pp. 167-174.

Fig. 1 – *Tomba del cardinale Federico Marcello Lante*, Roma, San Nicola da Tolentino, Cappella Lante della Rovere.

mento sepolcrale (fig. 1) era già noto[4]. Il ritrovamento di una serie di documenti inediti, tra cui le stipule di allogazione dell'opera, un disegno finora sconosciuto e i pagamenti in favore degli artisti costituiscono non solo il commento all'elaborazione grafica (fig. 2), già pubblicata dalla Kieven e da Pinto[5], e giustamente ricondotta alla mano dell'architetto, ma contribuiscono a chiarire i contorni dell'intera vicenda.

[4] E. KIEVEN-J. PINTO, *Pietro Bracci and eighteenth century Rome: drawings for architecture ans sculpture*, Montreal 2001, pp. 279-280.

[5] Idem, p. 197.

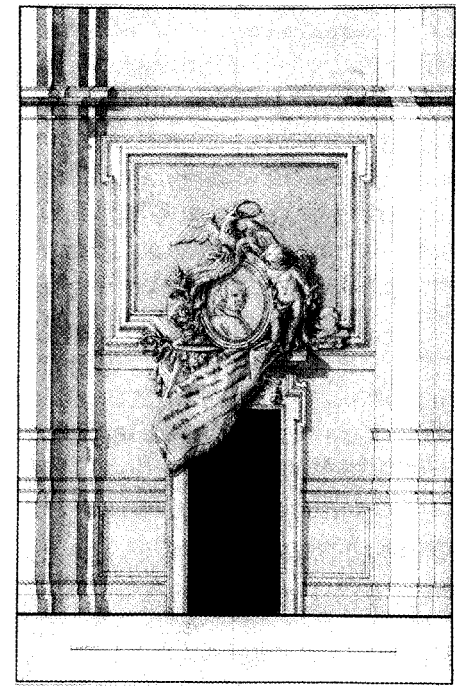


Fig. 2 – Virginio Bracci, *Primo progetto per la tomba del cardinale Federico Marcello Lante*, da E. KIEVEN- J. PINTO, *Pietro Bracci and eighteenth century Rome: drawings for architecture ans sculpture*, Montreal 2001, p. 197.

I contratti agli artisti coinvolti partono dal settembre 1773[6]. Il primo a ricevere compensi è il fratello di Virginio, lo scultore Alessandro[7]. Tra l'agosto ed il settembre del 1774 l'architetto

[6] Cfr. Appendice, doc. 1

[7] Cfr. Appendice, doc. 2. Pochissime le notizie che si posseggono su Alessandro Bracci. Nato il 18 settembre del 1730, fu tenuto a battesimo dal pittore Pietro Bianchi. Suo è il busto di *B. Morgagni*, nella biblioteca comunale di Forlì, firmato e datato 1757 (Cfr. H. HONOUR, ad vocem

vara le spese per il trasporto dei marmi ad opera dello scalpellino Antonio Vinelli[8], calcola le giornate di lavoro del muratore Giacomo Fantini[9] e dei suoi garzoni, stima gli interventi del "ferraro" Giuseppe Ascenzi, del fonditore Giuseppe Giardoni[10], artefice delle iscrizioni e dell'esecuzione del serpente nel becco dell'aquila, dello stagnaro Vincenzo Ciapparoni e del festarolo Antonio Forti[11]. Il 3 ottobre dello stesso anno vengono definitivamente saldati Vinelli, Fantini ed il doratore Clementi[12]. Il 27 novembre del 1775 il monumento è consegnato[13], il 2 dicembre il *Diario Ordinario* ne pubblica la notizia[14].

La tomba è stata progettata per essere addossata alla parete sinistra della cappella. Virginio, dimostrando di subire l'influsso delle soluzioni di Bernini e del padre Pietro, ingloba la porta sottostante il sepolcro. Nel progetto iniziale il putto si presenta più inchinato verso il ritratto del prelato, ed il suo volto è visto di tre quarti, come nella versione finale. Nel secondo disegno (fig. 3), invece, il fanciullo è posto di profilo, e la mano sinistra sembra sollevare, piuttosto che sorreggere, il panno nero, prima adagiato di sbieco e ora sceso a coprire interamente lo stipite.

La variazione più consistente riguarda l'aquila, all'inizio, al centro sul medaglione, poi spostata verso sinistra, per non occultare l'affresco retrostante con il *Martirio di Santa Lucrezia* di Pietro Paolo Ubaldini[15].

Rispetto all'opera finita la prima elaborazione grafica appare

«Bracci Pietro», in *Dizionionario Biografico degli Italiani*, Roma 1971, XIII, p. 622). Tra il 1781 ed il 1782 restaurò la stele di *Liberia Felicia* acquistata da Girolamo Mattei per il Museo Pio Clementino per la sala dei busti e una testa di *Iside* per la stessa sala. Cfr. C. PIETRANGELI, *La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani, III,* in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, IX, (1987), VII, p. 93, n. 26, p. 119, n. 90.

[8] Su Vinelli: V. MINOR, *References to Artist and works of Art in Chracas Diario Ordinario 1760-1785*, in "Storia dell'Arte", 160, (1982), p. 160; R. CARLONI, *Un mediatore del commercio marmoreo da Carrara a Roma alla fine del Settecento: lo scultore Francesco Franzoni*, in "Strenna dei Romanisti" 2002, p. 77. Antonio scolpì la lapide commemorativa degli interventi promossi da Federico Marcello a Porto (Cfr. ASR., A.L., b. 720, IV, *Carte particolari del cardinale Federico Marcello*) trasportò dei marmi da Ripa Grande alla villa gianicolense e restaurò un busto in porfido di *Filippo iunior* per i musei vaticani. Cfr. C. PIETRANGELI, *La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani...* cit. in, p. 106, n. 14. Era parente di Nicola, già attivo per i Lante, che aveva la bottega presso Campo Vaccino, e fu contattato spesso da Vincenzo Pacetti per la fornitura di marmi. Cfr. E. DEBENEDETTI, *S. Nicola in Carcere*, in E DEBENEDETTI, (a cura di), *Artisti e Artigiani II a Roma degli Stati delle Anime 1700, 1725, 1750 e 1775,* (Studi sul Settecento Romano, 21), Roma 2005, p. 320.

[9] Su Fantini cfr. R. RANDOLFI, *Villa Lante* ... cit., p. 198, nota 240.

[10] Cfr. S. SPERINDEI, in E. DEBENEDETTI, (volume in onore di), *Artisti e Artigiani a Roma I, dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750 e 1775,* (Studi sul Settecento Romano, 20), Roma 2004, p. 233.

[11] Cfr. Appendice, doc. 3. Su Ciapparoni cfr. R. RANDOLFI, *Villa Lante* ... cit. in, p. 199, nota 243.

[12] La famiglia Clementi rimane a servizio dei Lante per lungo tempo, come si deduce da alcune note di pagamento intestate non solo ad Alessandro, ma anche al figlio Filippo. Venti anni più tardi costui lavorerà sotto la direzione di Andrea Pozzi alla doratura del soffitto dell'oratorio, opera dell'ebanista Ambrogio Bonazzini Cfr. R. RANDOLFI, *Gli interventi di restauro effettuati nell'Oratorio del Gonfalone nei secoli XVIII e XIX dai documenti dell'Arciconfraternita* in M.G. BERNARDINI (a cura di) *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 170).

[13] Cfr. Appendice, doc. 2

[14] La notizia è riportata anche in ASR., A.L., b. 52.

[15] Sulla decorazione della cappella R. RANDOLFI, *La decorazione seicentesca della cappella Lante in San Nicola da Tolentino e Pietro Paolo Ubaldini*, in corso di stampa.

più dinamica, ma l'effetto barocchegiante è assicurato dal contrasto pittorico tra il colore dei diversi marmi.

Il secondo disegno, databile alla fine del 1773, risulta più acquarellato del primo e testimonia l'evoluzione dei pensieri di Bracci, che accolse il favore del cardinale Ferdinando Maria de Rossi, committente del monumento ed esecutore testamentario di Federico Marcello.

Filippo[16], autore dell'effige in mosaico dell'ecclesiastico, si ispira alla ritrattistica contemporanea: non elimina i piccoli difetti della pelle come le rughe sulla fronte e quelle tra il naso ed il doppio mento e conferisce all'immagine un'espressione cordiale e al contempo autoritaria.

[16] Filippo, nato il 29 ottobre del 1727, eseguì gli affreschi con la *Gloria di san Francesco Saverio* e la *Partecipazione dell'Eterno Padre alla Passione*, nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, (H. HONOUR, ad vocem «Bracci Pietro»... cit. in, p. 623), per la quale dipinse anche la pala con *san Vincenzo de Paolis*, come ricordato dal Chracas (Alma Roma (a cura di), *Chracas, Diario Ordinario di Roma, Sunto di notizie e indici*, 2002, II, pp. 192-193, n. 70). Nel 1770 dipinse un quadro per la chiesa di Salisano, progettata dal fratello Virginio, non lontano da Castenuovo di Farfa (ASR, AL, b. 273, 6 maggio 1770). Alla morte del fratello Alessandro, assessore del Prefetto alle Antichità, Filippo, avanzò la richiesta, al cardinale Rezzonico, di sostituirlo, dichiarandosi «versato» anche nell'architettura e nella scultura (ASR, *Camerale II*, Antichità e Belle Arti, b. 10, fasc. 257, cc. sciolte). Nel 1779, su commissione del cardinal Pallotta, realizzò la pala d'altare con il *Martirio di san Lorenzo*, periziata da Francesco Navone, per la chiesa di San Lorenzo Nuovo a Viterbo (E. MANNA, *Le committenze pittoriche in San Lorenzo Nuovo durante il pontificato di Pio VI Braschi (1755-1799)*, in "Biblioteche e dintorni", (1993), pp. 44-74. Per la sua abitazione nel 1775 cfr: M.C. COLA, *Parrocchia di Sant'Eustachio,* in E. DEBENEDETTI, (volume in onore di), *Artisti e Artigiani I, a Roma negli anni 1700, 1725, 1750 e 1775,* in (Studi sul Settecento Romano, 20), Roma 2004, p. 204.

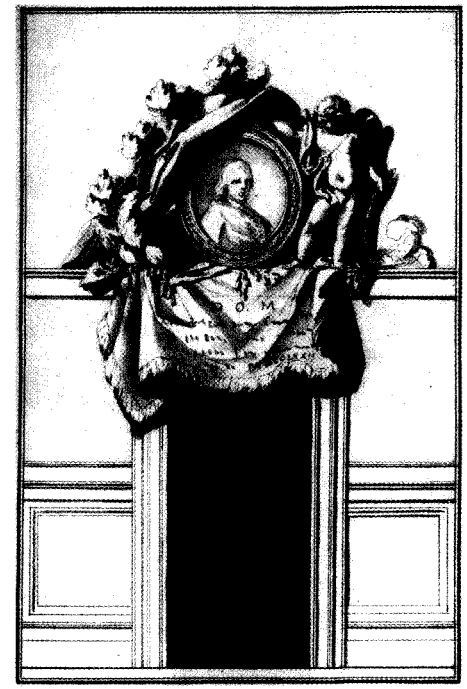


Fig. 3 – Virginio Bracci, *Secondo progetto per la tomba del cardinale Federico Marcello Lante*, disegno a penna acquarellato, Roma, Archivio Lante.

Il putto scolpito da Alessandro, con il volto incorniciato da folti riccioli, la bocca leggermente dischiusa, l'ondulato panneggio che ne ricopre parte del corpo, nonché le ali ed il piumaggio dell'aquila sono fortemente debitori della cultura barocca. Il rapace, con le ali ancora spiegate, si è appena posato sul monumento e scambia un rapido sguardo con il fanciullo, in un dialogo silenzioso in cui si contrappongono i concetti di eternità, relativo al successo della famiglia, personificato dal serpente, scomparso, che si mordeva la coda, e di dolore, reso tangibile dalla fiaccola rovesciata. Questo contrasto viene come ribadito

dai colori bianco, allegoria della vita, e nero allegoria della morte. Al centro il ritratto del prelato, la cui fama sconfiggerà il trascorrere del tempo.

I temi della vita e della morte, dell'eternità e della celebrità sono legati alla sensibilità barocca. Tuttavia il dinamismo che in Bernini diventava illusione di sopravvivenza, qui è meno evidente, anzi gli sguardi del putto, dell'aquila e del prelato stesso lasciano trapelare una malinconia più foscoliana, e, se si vuole, più canoviana. Dunque il monumento sepolcrale di Federico Marcello si colloca a metà tra barocco e classicismo, tra bizzarria ed eleganza, come lo aveva acutamente descritto il *Diario Ordinario*.

Appendice dei documenti

Doc. 1

ASR., Archivio Lante, b. 470, Istrumenti e contratti. 25-30 settembre 1773. *Apoche originali scultore, scalpellino ecc. per deposito del cardinale Federico Marcello Lante in S. Nicola da Tolentino.*

Colla presente da valere pubblico contratto Io sottoscritto mi obbligo a favore dell'Ecc.mo e Rev.mo Sig. Card.le Ferdinando Maria de' Rossi come esecutore testamentario dell'eredità della Ch. Me. Federico Marcello Lante di scolpire e intagliare il piano e la cornice del retratto che deve fare nel deposito della sudd. Ch. Memoria da collocarsi nella cappella di S. Niccolò da Tolentino a tenore del bisogno del sig. Virginio Bracci prescelto da S. E. che del suddetto Sig. Virginio con prestare la mia assistenza nel mettere in opera il sudd. mio lavoro quale prometto fare a tutto mio costo, cioè la cornice sudd. di marmo, ed il panno di nero con frangia e consegnarlo senza veruna loro cura nel luogo stesso del deposito, con farvi altresì tutti li bughi tanto p. le sbranghe che dovranno tenerlo quanto anche per le lettere di metallo che vi andranno poste nel panno. E tutto il detto lavoro mi obbligo farlo p. la somma di scudi settanta promettendo di compirlo interamente nel termine di mesi otto da incominciare dal giorno della presente sottoscrizione. Per adempimento delle quali cose obbligo me stesso i miei beni ed eredi nella più ampia forma della R.C.A. Questo dì 25 settembre 1773. Antonio Vinelli affermo quanto sopra

Colla presente (...) Io sottoscritto mi obbligo a favore dell'Ecc.mo e Rev.mo Sig. Card.le Ferdinando Maria de' Rossi (...) di scolpire il deposito o sia memoria da farsi nella cappella di S. Nicola da Tolentino a tenore del disegno fatto dal sig. Virginio Bracci p. la sudd. Ch. Me. e del respettivo modello da me formatone; mi obbligo di scolpire un putto di marmo bianco fino di Carrara alto palmi cinque in circa con face estinta nella mano sinistra, un'aquila sedente parimente di marmo di palmi quattro in circa; un ramo di quercia intrecciato con cipressi di circa palmi sei; un cappello cardinalizio con fiocchi, mitra e pastorale, il tutto di marmo, che prometto scolpire il più perfettamente che sia da me possibile ed a contentamento del sopralodato Ec.mo Sig. Cardinale e del sig. Virginio Bracci; e per detto lavoro son contento di scudi duecentottanta di pavoli dieci p. scudo, compresi però a tutte mie spese l'importo di marmi p. li soprascritti lavori, modelli e piggione del sito p. scolpirli, obbligandomi di darli terminati in tutte le lor parti nel mio studio nello spazio di un anno da incominciare nella più ampla forma della R.C.A. me stesso, i miei beni ed eredi. In fede questo dì 7 settembre 1773. Io Alessandro Bracci (...).

Io sottoscritto mi obbligo di fare il retratto dipinto a musaico finto che dovrà andare nel deposito della Ch. Me dell'Ecc.mo R.mo Card. Federico Marcello Lante da farsi a tenore del disegno del sig. Virginio Bracci nella Cappella di S. Niccolò da Tolentino promet-

tendo di eseguirlo p. quanto sarà da me possibile a tutta pretenzione e a contentamento dell'Ecc.mo Rev.mo Card. Ferdinando Maria de Rossi (...) ed altresì mi obbligo di provvedere a tutte mie spese tanto il rame su cui dovrà dipingersi esso retratto, quanto anche la vernice, segreto ed ogni altra spesa che vi potrà occorrere p. detta pittura ad imitazione di musaico. E tutto ciò mi obbligo eseguirlo p. il prezzo di scudi trenta; e di terminare nel mese di dicembre del presente anno 1773. Obbligandomi perciò nella più ampla forma della R.C.A.. In fede questo dì 30 sett. 1773. Io Filippo Bracci mi obbligo a quanto sopra. Mano propria.

Colla presente da valere pubblico contratto Io sottoscritto mi obbligo di dorare ad oro buono di perfetta qualità la cornice dell'ovale nel deposito da farsi nella chiesa di S. Niccolò da Tolentino p. la Ch. Me. dell'Ecc.mo Card. Lante, con dargli altresì li suoi ammanimenti di gesso, talchiatura ed imbrunitura ad uso di arte ed a tutta perfezione come ancora mi obbligo di ingessare, dorare, e brunire simile ad uso d'arte la frangia del panno che va in detto deposito a tenore del disegno formatone dal Sig. Virginio Bracci Architetto promettendo cominciare il detto lavoro subito che mi verrà ordinato dall'Ecc.mo e Rev.mo Sig. Bracci e terminarlo nello spazio di due mesi da computarsi dal giorno dell'ordinazione sudd. E tutto ciò prometto farlo a contentamento del sopra lodato card. De Rossi (...) scudi venti moneta. Obbligandomi nella più ampla forma della R.C.A.. In fede questo dì 30 sett. 1773. Alessandro Clementi.

Io sottoscritto Capo mastro muratore dell'Ecc.ma Casa Lante mi obbligo di fare tutti li trasporti occorrenti p. il deposito della Ch. Me. dell'Ecc.mo R.mo Card. Lante, da farsi in S. Nicolò di Tolentino a tenore del disegno del sig. Virginio Bracci Architetto, e di fare altresì a tutte mie spese, e mettere in opera le spranghe di ferro che mi abbisogneranno p. fissare li marmi di detto deposito che mi obbligo di mettere in opera nella cappella dell'Ecc.ma Casa della

Chiesa sudd. Secondo l'istruzione e coll'assistenza dell'architetto sunnominato e tutto ciò prometto di farlo p. la somma di scudi quaranta, obbligandomi di porre mano al lavoro sopra espresso subito che mi verrà ordinato dall'Ecc. Rev.mo Card. Ferdinando De Rossi e dal Sig. Bracci e quello continuarlo affinché non resti p. mia colpa ritardata l'ultimazione di detta opera. In adempimento di tali cose obbligo me stesso i miei beni ed eredi nella più ampla forma della R.C.A.. In fede questo dì 30 sett. 1773. (senza firma)

Ristretto della spesa occorrente p. eseguire il deposito della Ch. Me. dell'Ecc.mo R.mo Card. Federico Marcello Lante da situarsi nella Chiesa e cappella dell'Ecc.ma Casa di S. Nicolò da Tolentino

Importo della scultura del putto, aquila, distintivi cardinalizi e vescovili e ramo di quercia e cipresso, compreso anche il valore del marmo o così stabilito p. apoca del Sig. Alessandro Bracci scultore s. 280

Importo del lavoro di scalpellino, così stabilito dal sig. Antonio Vinelli (...), s. 70

Importo del ritratto di musaico finto compreso il valore del rame vernice e segreto ad imitazione del vero musaico s. 30

Trasporti e mettitura in opera compreso l'importo de ferri a reggere in opera il detto deposito s. 40

Doratura della cornice e brunitura, s. 20

Iscrizione di metallo dorato compresoci anche la doratura della frangia del panno, s. 20

Onorario p. l'architetto p. li disegni ed assistenza al detto lavoro, s. 460

Vi occorrerebbero intanto n. 3 ordini cioè
Uno allo scultore p. caparra p. potere provvedere li marmi di s. 80
Altro allo scarpellino p. lo stesso effetto di s. 35
Altro al Pittore nella stessa maniera p. provista del rame di s. 10

Doc. 2

ASR., A.L., b. 894/25 Registro de' Mandati dati dall'Eredità dell'Ecc.mo Sig. Card. Federico Marcello Lante

9 marzo 1773
f. 28 s. 400 a Giacomo Fantini capo mastro muratore sono p. intiera soddisfazione e saldo di tutte le giornate e d'uomini e de' materiali da lui somministrati p. servigio di tutte le fabbriche e risarcimenti fatti da detta Ch. Me. in Roma ed altrove che di tutta la sua assistenza nelle medesime onde attento il pnte. pagamento altro non deve conseguire

12 ottobre 1773
f. 38 Al sig. Virginio Bracci architetto s. 125 sono p. distribuirli in conto alli diversi Professori che dovranno eseguire il Deposito o sia Memoria del sud. Defunto Card. Lante da farsi in marmo bianco fino di Massa di Carrara nella cappella di S. Nicola da Tolentino in Roma in conformità del disegno fatto dal sig. Bracci e dello scandaglio datoci esistente in filza al n. 91

19 settembre 1774
f. 47 Al sig. Virginio Bracci architetto, sono doverli somministrare allo scultore p.conto della scultura del sud. Defunto Card. Lante

che si sta facendo in marmo bianco fino di Massa di Carrara nella cappella di S. Nicola da Tolentino in Roma in conformità del disegno e dello scandaglio fatto da detto architetto s. 50

11 aprile 1774
f. 50 Al sig. Alessandro Bracci s. 30 che con altri 130 fattili pagare dalla ch. Me. del Card. Ferdinando Maria De Rossi già esecutore testamentario della Ch. Me. del Card. Lante p. le mani dell'architetto Virginio Bracci, fanno il compimento di 160 e tutti sono in conto alli 280 convenuti p. la scultura del deposito o sia memoria del defunto card. Lante ch'egli sta facendo in marmo bianco fino di Massa di Carrara nella cappella di S. Nicola da Tolentino in Roma in conformità del disegno e dello scandaglio fatto da detto architetto in conformità di apoca consegnata alla detta memoria del Card. De Rossi

4 luglio 1775
f. 52 Al sig. Alessandro Bracci s. 60 p. compimento di 220 giacché l'altri 160 li ha il medesimo ricevuti come dichiara nell'ultimo ordine speditogli l'11 aprile 1775

5 agosto 1775
f. 55 Al sig. Alessandro Bracci scultore s. 60 p. compimento di 220 giacché l'altri 160 li ha il medesimo ricevuti come dichiara nell'ultimo ordine speditogli al di loro Banco in data 4 luglio passato e tutti s. 280 p. saldo e final pagamento di simil somma convenuta p. la scultura del deposito o sia memoria del defunto card. Lante ch'egli sta facendo in marmo bianco fino di Massa di Carrara nella cappella di S. Nicola da Tolentino in Roma in conformità del disegno e dello scandaglio fatto da detto architetto in conformità di apoca consegnata alla detta memoria del Card. De Rossi

3 ottobre 1775
f. 56 Ad Antonio Vinelli scalpellino s. 80.45 p. compimento di 95.45 giacché gl'altri 15 li ha il med. ricevuti sotto il dì 15 ott. 1773 p. mano dell'architetto Bracci, come ricevuta in filza n. 91 e tutti sono p. intera soddisfazine e saldo di un conto di lavori ad uso di sua arte fatti p. il deposito della sudd. Ch. Me. situato nella chiesa di S. Nicola da Tolentino

f. 57 A Giacomo Fantini capo mastro muratore s. 24.21 sono per intiera sodisfazione di un conto di tutti li lavori dal med. fatti nel deposito della Ch. me. del card. Lante

f. 57 Ad Alessandro Clementi doratore s. 52.98 p. intera sodisfazione di un conto di lavori fatti

25 novembre 1775
f. 58 Ad Antonio Forti festarolo p. per intiera sodisfazione di un conto di lavori ad uso di sua arte fatti p. il deposito di Ch. Me.

f. 58 A Vincezno Ciapparoni stagnaro per intiera sodisfazione di un conto di tutti li lavori fatti nel deposito del Card. Lante

27 novembre 1775
f. 59 A Virginio Bracci architetto s. 60 per intiera sodisfazione de' disegni ed assistenza dal med. prestata nel deposito della Ch. Me. del card. Lante eretto nella chiesa di S. Nicola da Tolentino di Roma dal passato settembre 1775

2 dicembre 1782
f. 180 A Virginio Bracci p. valuta s. 109 dal monte rassegnati in detto bimestre

16 settembre 1783
f. 190 A Virginio Bracci p. valuta s. 109 dal monte rassegnati in detto bimestre sett. ott. a favore di detta eredità

Doc. 3

ASR., A.L., b. 58

f. 91 Ristretto della spesa occorrente p. eseguire in conformità dell'annesso disegno il deposito della Ch. me. dell'Ecc.mo e Rev.mo card. Federico Marcello Lante da situarsi nella cappella dell'ecc.ma Casa esistente nella chiesa di S. Nicola da Tolentino

Trasporto della scultura di un putto, aquila, distintivi cardinalizi e vescovili, ramo di quercia, compreso anche il valore del marmo, così stabilito p. apoca col sig. Alessandro Bracci scultore 280

Importo del lavoro di scalpellino, cioè della cornice di marmo del retratto e di tutto il panno di negro che forma anche il sito dell'iscrizione così concordato col sig. Antonio Vinelli 070

Pittura del retratto a musaico finto compreso il valore del rame, vernice e segreto ad imitazione del musaico p. apoca con Filippo Bracci 030

Trasporti e mettitura in opera compreso l'importo dei ferri p. reggere il detto deposito 040

Doratura e verniciatura della cornice 020

Doratura della frangia di panno ed iscrizione di metallo dorato di-

penderà l'importo della quantità delle lettere ma si considera in circa 020
Onorario dell'architetto p. li disegni e assistenza lavoro

f. 93 da Diario Ordinario n. 96 in data delli 2 dicembre 1775 f. 4
Si è scoperto nella cappella dell'Ecc.ma casa Lante il nuovo Deposito della Ch. Me. dell'Emo Card. Federico Marcello Lante, fattosi erigere a spese della sua eredità. Resta questo situato sopra ad una delle porte laterali di essa cappella. Un putto di marmo fino, che tiene colla sinistra la face estinta, scuopre colla destra, innalzando un panno, il Medaglione con ricca cornice dorata, in cui apparisce a mosaico il Ritratto del Cardinale. Sul medesimo Panno, che è di marmo nero con frangia dorata, e che pende scherzevolmente dalla cimasa della detta Porta, è posta la seguente iscrizione di metallo
D.O.M.
Friedricus Lantes de Rovere/ S.R.E. Card. Episc. Port./ in Galliam dum Anconae praeffet/ Extra Ordinem Legationem perfunctus/ Metaurensis mox Provinciae/ praefes Praef./ Demum Congr. Boni Reg./ Obiit pridie Non. Martii/ A.D. MDCCLXXIII/ Vix An LXXVII men X./ D VIII
f. 5 Si veggono dalla parte opposta al Putto i distintivi vescovili, e cardinalizi, parimente dorati, sopra de' quali un ramo di quercia scolpito in marmo, ed allusivo allo stemma gentilizio della Rovere, aggruppa il ritratto, e panno insieme coll'aquila (anch'essa di marmo, ed appartenente all'Ecc.ma Casa) la quale tiene col rostro un serpe che si morde la coda, simbolo dell'Eternità. Il tutto è stato ideato con bizzarra, ed elegante maniera dall'Architetto sig. Virginio Bracci, il quale ha diretto l'Opera. La Scultura è da lodarsi, del sig. Alessandro Bracci; e la Pittura del Ritratto è del sig. Filippo Bracci, figli tutti e tre del celebre scultore (f. 6) di tal cognome. Il lavoro di scalpello è del sig. Vinelli. I dorati del sig. Clementi, ed i metalli del sig. Giardoni.

Io sott. ho ricevuto dal sig. Virginio Bracci... s. 280 15 ottobre 1773. E più ho ricevuto s. 50 in un ordine dio detto sig. Virginio Bracci del Sagro Monte di Pietà 18 sett. 1774 Alessandro Bracci

Io ho ricevuto dal medesimo card. De Rossi... s. 15 per caparra del lavoro di scarpellino... 15 ottobre 1773 Antonio Vinelli

Ho ricevuto dal sig. Virginio Bracci... s. 10 quali sono in conto del ritratto 15 ottobre 1773
Ho ricevuto dal sig. Virginio Bracci... s. 20 p. saldo e final pagamento di s. 30 prezzo stabilito per il ritratto da me fatto a mosaico finto del card. Lante... 11 settembre 1774

f. 118 Conto de' lavori fatti p. servizio dell'Erdità della Ch. Me. ecc.mo Lante con ordine del sig. Virginio Bracci architetto del nuovo deposito per detta Ch. Me. posto nella cappella Spett. alla med. Eredità nella Chiesa di S. Nicola da Tolentino da Antonio Vinelli scalpellino in agosto e settembre 1775

Per tanti che ascende l'importo del lavoro fatto in deposito ad uso di scarpellino di patto concordato con il sig. Bracci architetto s. 70
Per tanti pagati al carrettiere p. essere andato a prendere la fodera dallo scultore s. 40
Per tanti pagati del proprio p. aver fatto caricare e scaricare detta fodera 60
Per tanti pagati del proprio p. aver fatto portare una cornice dall'indoratore s. 30
Per tanti pagati del proprio p. aver fatto riportare alla chiesa detta cornice 30
Per tanti pagati del proprio p. aver fatto portare alla Chiesa dal carrettiere il panno di nero 50
Per tanti pagati del proprio p. aver fatto arrivare e scaricare detto panno 80

Per tanti pagati del proprio p. aver posto libbre venticinque di piombo 2
Per tanti pagati del proprio p. aver fatto portare la scultura dallo scultore alla chiesa 2
Per il rustico di una cimasa di marmo long. 7 1/2 larg. 1 1/6 e prof. 5 1/2 sopra dove posa il putto e sotto dove va sopra alla cimasa vecchia ed il tutto arrotato ed impomiciato 2.20
tanti pagati del proprio porto e riporto del panno che va sopra la cornice 30
Per tanti che importa il verde antico bianco nero e moderno, porta santa, pece e carbone 2.50
Per num. tre giornate al lustratore 2.05
Per num. trenta giornate di scarpellino impiegato tanto in mettere in opera la scultura che tutto il restante del deposito 12
Per giornate n. 7 di un mastro impiegato in più volte nel deposito 3.50
Tot. 95.45 Virginio Bracci

f. 119. Nota di giornate e spese pagate p. il lavoro di muratore alla chiesa di S. Nicola da Tolentino p. mettere in opera il deposito della Ch. Me. del sig. Card. Lante fatte p. ordine del sig. Virginio Bracci architetto da Giacomo Fantini capo mastro muratore (...)
Tot. 24.21 Virginio Bracci

f. 120 Conto di indoratore. 4 agosto 1775
Per aver dato una mano di biacca macinata a oglio e una mano di terra d'ombra come segatura di busso e una mano di colla num. 6 mano di gesso alla cornice ovata di marmo, e comp.ta di listello intacca e gola in del battente con due riflessi e un ovolo in mezzo tutto intagliato di un festone di foglie di lavoro con sue bussole e pidicozzi con due segature di fittuccine e due tolette siegue al defora altra cornice di gola simile e listello con piano largo in grossezza e la detta longa girata p. 12 1/4 e larga in pelle p. 1 1/3 e aver raschiato

il tutto descritto e aver botteggiato tutte le foglie di lavoro e averli dato quattro mane di bolo e messa tutto a oro zecchino fatto tutte le cornice lisce bronite con le bagole ad uso di metallo alle foglie datoli una mano di colletta chiara e una di colletta colonia d'accordo con il sig. Virginio Bracci architetto s. 1 il palmo andante 16.2
Per aver fatto tutta l'istessa fattura in opera e dorato similm. N. 10 zanne grosse con suoi pidicozzi di marmo lunghe assieme p. 3, 3
Per aver fatto tutta l'istessa fattura in opera e dorato similm. un pastorale intagliato con foglie girate e la mitria con la sua fascia con francia, e il cappello con cordoni e n. 6 fiocchi intagliati e aver botteggiato li fili delli fiocchi e francia e detti ornati longhi stesi assieme p. 4 1/2 14.5
Per aver fatto tutta l'istessa fattura e graffito sul gesso tutta la francia che gira intorno al panneggio e dorata similm. longa stesa di giro p. 19 1/4 19.2
Tot. 52.98 Virginio Bracci

f. 121 conto del ferraro Giuseppe Ascenzi (...) 2 agosto 1775 tot. 7.23

f. 122, Conto del fonditore Giuseppe Giardoni 15 settembre 1775
Per aver fatto l'iscrizione al panno che forma coltre sotto l'ovato composta di n. 198 lettere picciole e n. 3 maiuscole di metallo dorato a oro di zecchino con suoi punti ed abbreviature, con aver fatto li modelli di dette lettere a posta per poter far capire nel sito dell'iscrizione, alte le piccole minuti sette, le grandi minuti tredici, tirate di lima, dorate e brunite, fra metallo e oro e fattura 35.85
E più aver fatto di metallo di getto un serpe che tiene in bocca l'aquila in simbolo dell'eternità, longo p. 3 e posto ed assestato in opera e dorato come sopra fra metallo, oro e fattura 10
Tot. 45.83 Virginio Bracci

f. 124 Nota della robba ed omini impiegati dal festarolo Antonio

Forti p. mettere in opera il deposito dell'Ecc.mo e Rev. Mo Card. Lante...
E prima aver posto una tenda nella medesima cappella affine di poter far lavorare gl'artisti con libertà e lasciata p. un mese, messa e levata d'opera
P. aver mandato omini coi scaloni a levar d'opera la ornata e vetriata del finestrone della cappella e di poi in altra giornata rimesso il tutto in opera
Tot. s. 5 Virginio Bracci

f. 125 Conto dello stagnaro Vincenzo Ciapparoni 12 ottobre 1775
Per essere andati alla Chiesa dove si è saliti sopra le scale da festarolo si sono calate d'opera le vetrate del fenestrone della cappella calata la ramata di ferro, disfatte tutte le legature di filo di rame che reggono ferme le vetrate calate d'opera pezzo p. pezzo tutte le sudd. e portate in bottega p. tempo e fattura di una giornata in due uomini 1.60
Per avere disfatte e ripoliti li vetri come novi e ripiombati con piantinoni che in tutto sono n. 150 vetri a 3 s. l'uno
Per n. 16 vetri nuovi in luogo dei rotti e mancanti a 7 l'uno
Per n. 172 legature di filo di rame novo sostagniate e saldate che crociate dei piombi che a 2 l'uno 3.48
Per aver poste in opera le dette vetrate fermate nelli sportelli di ferro e strette le legature sudd. addosso li ferri che p. tempo e fattura il lavoro scomodo sopra le scale in due uomini 1.2
Per porto e riporto delle dette vetrate spese del proprio al facchino 20
Per aver levata d'opera una cornice di metallo e portata a bottega che era rotta in due pezzi della cancellata della cappella, averla limata e sostagniata e saldali sotto una pezza di ottone di lastra grosso che la rende stabile e sostagniate le due testate p. saldarla in opera agli altri pezzi che p. spesa fatta 75
Per averla unita e posta in opera alli pezzi saldata in due testate con molta fattura e fortezza tot. 7.52 approvazione Virginio Bracci

Don Gioacchino Michelini parroco ed educatore a Trastevere dal 1793 al 1825

DOMENICO ROCCIOLO

Gioacchino Michelini nasce a Roma il 9 settembre 1767 da Clemente Domenico e Mariangela Betti, coniugi della parrocchia di S. Biagio della Pagnotta[1]. La sua famiglia è benestante.

[1] Archivio storico del Vicariato di Roma (d'ora in poi ASVR), *S. Giovanni dei Fiorentini, Battesimi,* 1757-1776, c. 224. Viene battezzato il giorno dopo la nascita da don Tommaso Marcello Ciampalanti con i nomi di Gioacchino Pasquale Filippo Vincenzo Nicola Francesco. La sua figura è stata ricordata il 9 marzo 2006 in via dei Vascellari 61 in un incontro di studio al quale hanno partecipato S. E. Mons. Luigi Moretti, Vicegerente della Diocesi di Roma, Mons. Gianrico Ruzza, Presidente dell'Istituto dei Santi Spirituali Esercizi per Uomini presso Ponte Rotto, Maria Lupi, Marco Impagliazzo, Claudio Canonici e Domenico Rocciolo. Sinora sulla sua vita sono comparsi brevi accenni nei lavori di C.L. MORICHINI, *Degli istituti di carità per la sussistenza e l'educazione dei poveri e dei prigionieri in Roma*, Roma 1870, pp. 625-626; R. SCHÜLLER, *Pia Casa di Ponterotto in Roma,* Roma 1896; S. DE ANGELIS, *Glorie della Madonna di Ponterotto,* Roma 1900 (ed. successive: Roma 1904 e 1915; Tivoli 1927); *Grate e salutari memorie. D. Gioacchino Michelini parroco di S. Salvatore a Ponte Rotto*, «Bollettino del clero romano», II (1921), pp. 9-12; *Gloria eucaristica romana. Nel I° centenario della morte del parroco don Gioacchino Michelini fondatore delle Pie Case di Ponterotto e S. Pasquale,* Roma 1925; *Per D. Gioacchino Michelini*, «Bollettino del clero romano», VII (1926), p. 32; S. De An-

Il padre, computista di Casa Salviati, ha origini romane, è figlio di Pietro Paolo che ha esercitato il mestiere di cuoco al servizio del cardinale Mario Mellini, e di Camilla Scopetti romana, mentre la madre Mariangela pur nata a Roma ha origini toscane, è figlia di Silvestro fiorentino, cameriere del preposito generale della Congregazione dell'Oratorio e futuro vescovo di Novara Giovanni Battista Baratta, e di Maria Maddalena Leoni genovese. Mariangela e Clemente Domenico si conoscono da bambini perché le rispettive famiglie si frequentano da molti anni e quando decidono di sposarsi si rivolgono al curato di S. Stefano in Piscinula don Filippo Pioselli, il quale li unisce in matrimonio il 24 dicembre 1749 nella chiesa di S. Filippo Neri a Via Giulia[2]. Nasce il loro primogenito Giuseppe Antonio l'8 gennaio 1752[3], quindi vedono la luce Anna Maria nel 1754[4], Santa Giovanna Faustina (chiamata in famiglia Faustina) il 30 ottobre 1755[5], Teresa il 28 settembre 1758[6], Agata il 4 febbraio 1760[7] (muore il 31 luglio 1761)[8], le gemelle Agata e Vincenza il 27 ottobre 1761[9], (Agata muore 15 giorni dopo, il 10 novembre)[10], Bibbiana il 27 aprile 1763[11], Giuseppe il 10 aprile 1765. La loro casa è a vicolo Orbitelli a pochi passi da via Giulia. Nel 1766 si trasferiscono a vicolo delle Palle[12]. In casa tengono una giovane fantesca di nome Apollonia Carbonacci. Pochi giorni dopo la nascita di Gioacchino muore la nonna Camilla[13]. Negli anni successivi nascono Giacinta il 5 marzo 1770[14], Filippo Domenico il 16 marzo 1772[15] e Angelo il 7 dicembre 1774, che però muore dopo poche ore di vita[16]. Il padre Clemente Domenico, intanto, ha acquisito notorietà per aver svolto il ruolo di «capo rione nella sede vacante» di Clemente XIII nel 1769[17].

Gioacchino vive un'infanzia e una giovinezza tranquille, alternate da momenti bui e lieti, come la ricordata morte del fratello Angelo, la malattia e il decesso della sorella maggiore An-

gelis, *I veri amici del popolo*, Roma 1927; F. TINELLO, *Opera "Michelini" per le Prime Comunioni*, «Bollettino del clero romano», 35 (1954), pp. 212-213; E. VENIER, *Un apostolo di Roma e la sua opera di Ponterotto*, «Rivista diocesana di Roma», 9 (1968), pp. 388-399; C. MANCINI, *La Pia Casa di esercizi di Ponterotto*, «Miscellanea historiae pontificiae», 31 (1971), pp. 137-174; M. LUPI, *Per una storia sociale della religiosità a Roma. La catechesi parrocchiale negli ultimi anni dello Stato pontificio*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», LV (2001), pp. 59-108, pp. 77 e 100; M. CATTANEO, *La sponda sbagliata del Tevere. Mito e realtà di un'identità popolare tra antico regime e rivoluzione*, Napoli 2004, pp. 247-248, 274, 299; E. VENIER, *Preti di Roma*, Roma 2006, pp. 10-15.

[2] ASVR, *S. Stefano in Piscinula, Matrimoni*, 1699-1755, c. 98v.

[3] ASVR, *S. Lorenzo in Damaso, Battesimi*, 1747-1754, c. 230.

[4] Non è stato ritrovato l'atto di battesimo nei registri di S. Lorenzo in Damaso, SS. Celso e Giuliano e S. Giovanni dei Fiorentini e, pertanto, non si conosce, per il momento, la data esatta di nascita di Anna Maria.

[5] Battezzata il 2 novembre 1755 in SS. Celso e Giuliano, cfr. ASVR, *SS. Celso e Giuliano, Battesimi*, 1755-1766, c. 9v.

[6] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Battesimi*, 1757-1776, c. 20.

[7] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Battesimi*, 1757-1776, c. 55.

[8] ASVR, *S. Biagio della Pagnotta, Morti*, 1752-1780, c. 35v.

[9] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Battesimi*, 1757-1776, c. 94.

[10] ASVR, *S. Biagio della Pagnotta, Morti*, 1752-1780, c. 36v.

[11] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Battesimi*, 1757-1776, c. 125.

[12] Cfr. ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Stato delle anime*, 1766, c. non numerata, dopo la casa 15 nel vicolo delle Palle, «in strada Giulia». Nel precedente stato delle anime non si fa menzione dei Michelini.

[13] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Morti*, 1717-1780, c. 317. La data del decesso è il 24 settembre 1767.

[14] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Battesimi*, 1757-1776, c. 297.

[15] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Battesimi*, 1757-1776, c. 369.

[16] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Morti*, 1717-1780, c. 378.

[17] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Stato delle anime*, 1769, c. non numerata. In casa abita anche Giuseppe Betti che fa l'esattore (negli anni successivi sarà censito come cameriere).

na Maria il 27 gennaio 1780[18], le nozze della sorella Teresa l'11 maggio 1780 con Andrea Appolloni, originario di Anagni e di professione curiale[19], il matrimonio di Faustina il 29 aprile 1782 con Antonio Boroni, maestro di cappella di S. Pietro in Vaticano[20], la morte del padre il 23 aprile 1783[21] e quella della madre il 13 settembre 1786[22]. A prendersi cura degli orfani, tra cui Giacinta e Filippo Domenico, ancora giovanetti, è Teresa, la quale vive in un appartamento adiacente con il marito Andrea e i figli Anna Maria, Geltrude, Francesca, Chiara e Maria. Teresa si assume la responsabilità di curare tutta la famiglia. Ha in casa Gioacchino, che in quello stesso anno 1786 frequenta il Collegio Romano. Qui Gioacchino approfondisce la spiritualità gesuitica e ha modo di conoscere l'opera d'istruzione religiosa dei fanciulli di Prima Comunione fondata dal bolognese don Giuseppe Natale Dal Pino, prefetto dell'Oratorio del Caravita[23].

Vi trascorre cinque anni. Il 15 aprile 1786 riceve la tonsura

[18] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Morti,* 1780-1825, c. 1.

[19] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Matrimoni,* 1747-1798, c. 183. Vedi anche la pratica matrimoniale in ASVR, *Posizioni matrimoniali, Ufficio III, Notaio Giuseppe Cicconi,* 1780/II.

[20] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Matrimoni,* 1747-1798, c. 197. Nella posizione matrimoniale Boroni afferma che la sua professione lo costringeva a continui spostamenti in Germania, Veneto, Toscana, Mantova, Milano e nello stesso Stato Pontificio, cfr. ASVR, *Posizioni matrimoniali, Ufficio IV, notaio Michelangelo Clementi,* 1782/II. Faustina, invece, come dice il padre Clemente Domenico durante l'interrogatorio per l'accertamento del suo stato libero, è sempre stata in casa, cfr. ASVR, *Notai, Ufficio IV, Interrogatori,* «Liber matrimoniorum anni 1782», c. 180v.

[21] ASVR, *S. Giovanni dei Fiorentini, Morti,* 1780-1825, c. 30.

[22] Ivi, c. 59.

[23] E. Rufini, *Vicende storiche delle Cappellette di S. Luigi al Collegio Romano,* «Rivista diocesana di Roma», 9 (1968), pp. 1221-1227; 10 (1969), pp. 149-154, 382-388, 830-836.

dall'arcivescovo di Efeso mons. Nicola Buschi[24]. Il 23 successivo diventa ostiario e lettore per mano dell'arcivescovo di Nicomedia mons. Girolamo Volpi[25]. Il 10 giugno dello stesso anno riceve l'esorcistato e l'accolitato da mons. Buschi[26]. Gioacchino ha, però, il problema del sostentamento economico. La normativa prevede, infatti, che i candidati agli ordini maggiori abbiano un patrimonio di sessanta scudi provenienti da benefici o cappellanie[27]. Riceve un primo sostegno dalla Confraternita della SS. Croce e S. Bonaventura dei Lucchesi, attiva nei settori della beneficenza pubblica finanziata dalla Repubblica di Lucca[28]. Successivamente, il 22 febbraio 1791, Pio VI gli concede l'assegnazione perpetua della cappellania nella chiesa dei lucchesi e gli consente che la parte di patrimonio mancante possa essere coperta da assegni erogati da pii benefattori. Vengono in suo aiuto don Bernardo Del Vò, parroco di S. Biagio della Pagnotta e suo fratello Lorenzo, anche lui sacerdote. Gioacchino «è affatto privo sì de' beni di fortuna, che di chiesa». I due fratelli sacerdoti chiedono al notaio del Vicariato Antonio Gaudenzi, il 6 aprile 1791, di rogare in suo favore un istrumento di costituzione di patrimonio[29]. Così il 23 aprile 1791 Gioacchino riceve il suddia-

[24] ASVR, *Sacre ordinazioni,* 40, c. 350.

[25] ASVR, *Sacre ordinazioni,* 40, c. 354.

[26] ASVR, *Sacre ordinazioni,* 40, c. 359.

[27] N.A. Cuggiò, *Della giurisdittione e prerogative del Vicario di Roma,* a cura di D. Rocciolo, Roma 2004, pp. 207-208.

[28] Questa compagnia fu eretta da Urbano VIII il 25 giugno 1631 per provvedere ai bisogni spirituali dei lucchesi residenti a Roma. Soppressa temporaneamente nel 1798, riprese il suo corso al termine dell'occupazione francese. Nel 1907 si trasformò in opera pia e poco dopo si estinse, cfr. M. Maroni Lumbroso-A. Martini, *Le confraternite romane nelle loro chiese,* Roma 1963, pp. 104-105.

[29] ASVR, *Decreti del Tribunale del Cardinale Vicario,* 1791/I, cc. 317-328.

conato per mano del Vicegerente mons. Francesco Saverio Passari[30], il 22 maggio successivo diviene diacono per mano dello stesso mons. Passari[31] e finalmente il 18 giugno 1791 è ordinato prete nella Basilica Lateranense, durante la messa solenne, ancora per mano del Vicegerente[32].

Inizia il suo ministero pastorale. Ai primi di ottobre 1792 è viceparroco a S. Stefano in Piscinula, incarico che mantiene per poco tempo. Conclude i suoi studi al Collegio Romano laureandosi in teologia il 20 novembre 1792. Pochi giorni dopo, il 29 novembre, per la morte di don Giovanni Filippo Mazzoleni, parroco di S. Salvatore a Ponte Rotto, il Vicegerente mons. Passari lo chiama a coprire il ruolo di economo di quella parrocchia, in attesa di indire il concorso per la nomina del nuovo parroco. La nomina di don Gioacchino a economo risale al 4 dicembre 1792[33]. Trascorrono alcuni giorni e il Vicariato indice il concorso per la nomina del nuovo parroco. L'*intimatio concursus* porta la data del 28 dicembre 1792[34]. Si iscrivono don Gabriele De Angelis originario di Veroli, don Gaetano Bonanni, don Giuseppe Isopi, don Carlo Cocchi, don Antonio Brogi, don Vincenzo Osio, don Nicola Scofferi e lo stesso don Gioacchino Michelini, tutti del clero romano e don Ludovico Ralli di Orte. Don Gioacchino ha 25 anni e nella domanda scrive che è accademico all'Arciginnasio della Sapienza, che ha studiato filosofia, teologia (dogmatica, scolastica e morale) e storia ecclesiastica al Collegio Romano, che ha tenuto discorsi, panegirici e orazioni, che ha l'approvazione del Vicariato per le confessioni nelle chiese di Roma, che guida gli esercizi spirituali e partecipa alle lezioni dei

[30] ASVR, *Sacre ordinazioni,* 41, cc. 48-49.
[31] ASVR, *Sacre ordinazioni,* 41, c. 61.
[32] ASVR, *Sacre ordinazioni,* 41, cc. 63-65.
[33] ASVR, *Atti della segreteria,* 67, «Tomo X», c. 198v.
[34] ASVR, *Atti della segreteria,* 67, «Tomo XI», c. 1.

casi di coscienza nella chiesa del Gesù, che ha svolto predicazioni nel monastero di S. Giovanni Battista[35].

L'8 gennaio 1793, nel palazzo del Cardinale Vicario Marcantonio Colonna, gli esaminatori sinodali don Francesco Maria De Vecchis, don Luca Antonio Coselli, segretario del Vicariato e padre Tommaso Vincenzo Pani, maestro del Sacro Palazzo, comunicano ai candidati gli argomenti d'esame[36]. Si tratta di una lezione sul Vangelo e della risoluzione di nove casi di coscienza. Gli scritti consegnati dai candidati vengono sigillati e imbussolati. I risultati escono il 17 gennaio. Don Gioacchino consegue 90 punti di merito ed è il primo[37]. È il nuovo parroco di S. Salvatore a Ponte Rotto.

La sua parrocchia si trova a due passi dal ponte Senatorio detto di S. Maria ed è filiale di S. Cecilia in Trastevere (sarà demolita nell'agosto 1884 per i lavori di incanalamento del Tevere)[38]. Per conoscere l'estensione della sua circoscrizione ne percorre il territorio diviso in undici isole: della casa parrocchiale, di Ponte Rotto, della chiesa parrocchiale, del giardino della parrocchia, delle Case nuove, della Nave, della Fontana nuova, de' Vascellari, degl'Inglesi, dell'oratorio de' Vascellari, della Botticella. Guarda con attenzione alle case dove vivono le famiglie e alle botteghe e al fiume dove lavorano i suoi parrocchiani. I confini della sua parrocchia corrono lungo il Tevere fino alla chiesa di S. Maria in Cappella, dove inizia il territorio di S. Cecilia, poi risalgono a vicolo della Palma e alla strada de' Salumi, quindi entrano nel vicolo della Scarpetta che confina con il territorio di S. Benedetto in Piscinula, nella piazza del Sambucco (o del Celso),

[35] ASVR, *Atti della segreteria,* 67, «Tomo XI», cc. 1v-3.
[36] ASVR, *Atti della segreteria,* 67, «Tomo XI», c. 3v.
[37] ASVR, *Atti della segreteria,* 67, «Tomo XI», cc. 4-4v.
[38] Cfr. M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX,* Roma 1891, pp. 674-676.

nella strada diritta di S. Cecilia fino alla chiesa di S. Cecilia, quindi proseguono verso Piscinula fino al primo vicolo. Quando don Gioacchino prende possesso della parrocchia le famiglie residenti ascendono a 224 per un totale di 897 anime. Molti sono i bambini che attendono di ricevere la Prima Comunione. Quel che più lo sorprende, però, è che strade, piazze e vicoli sono invasi da mendicanti e vagabondi. Si rende conto che il problema dei poveri e soprattutto dei ragazzi poveri è una pesante realtà.

Avvia subito attività di assistenza materiale a spirituale, ma decide di non agire da solo e di muoversi di concerto con i suoi confratelli del clero diocesano. È infatti membro della Pia Unione di S. Galla ed entra nella Pia Unione di S. Paolo Apostolo, che ha diramazioni in varie sedi di culto e in ospedali della città. Svolge con passione la sua missione. Si impegna a fondo nel ministero pastorale nonostante che sulla città si addensino ormai nubi oscure per le complesse contingenze politiche. In effetti, proprio nel 1793, Roma si trova sotto la minaccia delle armi francesi per l'assassinio di Hugou de Bassville, incaricato d'affari del Direttorio di Parigi, inviato nella capitale pontificia come rappresentante diplomatico[39]. Pochi anni dopo le minacce francesi diventano più concrete, quando il 28 dicembre 1797 il generale Mathieu-Léonard Duphot viene assassinato a Porta Settimiana. Gli eventi precipitano[40]. Il 10 febbraio 1798 il generale Alexandre Berthier, alla testa del suo esercito, occupa la città e cinque giorni dopo al Campidoglio viene proclamata la Repubblica Romana[41]. Il Papa Pio VI è esiliato e l'anno dopo muore a Valence.

Contro i francesi si schiera la popolazione di Trastevere, che il 25 febbraio 1798 trascina la città in una tumultuosa sommossa. Il giorno successivo don Gioacchino riceve un biglietto dal Vicariato, con il quale è invitato a riferire «di ciò che può essere accaduto in codesta sua parrocchia e nei contorni ieri e questa notte». Il popolo si ribella contro le autorità costituite e don Gioacchino ha l'ordine di ricordare «a tutti la grave mancanza che commettono (i trasteverini) operando altrimenti contro la legge di Dio». Le tensioni crescono. Ci sono fucilazioni. Occorre sedare gli animi e evitare danni maggiori. Si cercano opportune vie di conciliazione e si moltiplicano i contatti tra le autorità politiche e la curia diocesana, ma un ostacolo insuperabile è costituito dal giuramento di fedeltà alla Repubblica imposto dai francesi al clero secolare e regolare e condannato dal Papa. Don Gioacchino si fida del parere del bibliotecario del Collegio Romano Gianvincenzo Bolgeni e presta il giuramento nell'ufficio del governo. Il clima generale è cupo. Si teme l'arresto di sacerdoti innocenti sospettati di complotti. Parroci e rettori fuggono

[39] Muore per mano del popolo il 28 febbraio 1793. Cfr. la *Relazione, o sia attestato del dottor Giuseppe Flajani chirurgo ordinario della Santità di Nostro Signore Papa Pio VI, e primario professore di chirurgia nell'Apostolico Arcispedale di Santo Spirito,* Roma 1793.

[40] L. FIORANI-D. ROCCIOLO, *Chiesa romana e Rivoluzione francese,* Roma 2004, p. 339.

[41] Sulla Repubblica Romana del 1798-1799 cfr. V.E. GIUNTELLA, *La giacobina Repubblica Romana (1798-1799). Aspetti e momenti,* «Archivio della Società romana di storia patria», 73 (1950), pp. 1-213; Id., *Bibliografia della Repubblica Romana del 1798-1799,* Roma 1957; Id., *Roma nel Settecento,* Roma 1971, pp. 177-206; A. DUFOURCQ, *Le régime jacobin en Italie. Étude sur la République Romaine 1798-1799,* Paris 1900; A. CRETONI, *Roma giacobina,* Roma 1971; M. BATTAGLINI, *Le istituzioni di Roma giacobina (1798-1799),* Milano 1971; L. FIORANI, *Città religiosa e città rivoluzionaria (1789-1799),* «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 9 (1992), pp. 65-154; M. FORMICA, *La città e la rivoluzione. Roma 1798-1799,* Roma 1994; D. ARMANDO-M. CATTANEO-M. P. DONATO, *Una rivoluzione difficile. La Repubblica Romana del 1798-1799,* Pisa-Roma 2000.

da Roma e tra questi vi è anche don Gioacchino, che lascia la città per alcuni mesi. Quando rientra la situazione è migliorata e allorché la Repubblica decade ritratta il giuramento, ma ha comunque l'animo lacerato per l'errore compiuto, chiede perdono in Vicariato e con una lettera racconta l'episodio ai suoi parrocchiani.

Riprende con energia la guida della parrocchia. I giovani poveri che ha visto nel 1793, sono ora molti di più, sono abbandonati a se stessi e sono privi di istruzione religiosa. L'ondata rivoluzionaria ha attraversato la città e ha squassato le antiche regole e le consuetudini civili e religiose e ha raggiunto le fasce sociali più deboli. Don Gioacchino decide di dedicarsi ai giovani emarginati e comincia ad incontrarli. Cura vari settori pastorali. Apre le porte della sua chiesa a esperienze di preghiera e di devozione, consente ai sacerdoti della Pia Unione di S. Paolo Apostolo di riunire nella sua parrocchia i «marinai» per celebrarvi le funzioni liturgiche, ascolta le confessioni in S. Maria in Cappella molto amata e frequentata dalla gente semplice[42] e si assume il compito di svolgere gli esercizi spirituali a Castel S. Angelo per i soldati che vi sono distaccati e per i carcerati che vi sono reclusi, e per le giovani ospiti del Conservatorio di S. Giovanni a Ripa Grande.

Nel corso di queste attività ha modo di consolidare i rapporti con diversi sacerdoti, come don Giuseppe Sozzi, don Nicola Duranti, che ospiterà in casa perché malato[43], don Giuseppe Ferrante, don Giuseppe Massaioli e don Lodovico Turri[44]. Partecipa

[42] ASVR, *Pia unione S. Paolo Apostolo,* 18, cc. non numerate, c. che inizia «1800 20 maggio nel dopo pranzo».

[43] ASVR, *Pia unione S. Paolo Apostolo,* 18, cc. non numerate, c. che inizia «catechismi vacanti nell'ottobre».

[44] ASVR, *Pia unione S. Paolo Apostolo,* 18, cc. non numerate, c. che inizia «novizi che nell'autunno».

alle adunanze dei casi morali della Pia Unione di S. Paolo Apostolo nella chiesa di S. Stanislao dei Polacchi. Stringe amicizia con l'abate Bernardo Scofferi, che nel 1804 apre un oratorio notturno per i giovani nella vicina S. Benedetto in Piscinula. Prende spunto, anzi, dall'opera di don Scofferi per avviare un'iniziativa analoga finalizzata a togliere dalla strada i giovani poveri. Sa che l'esperienza degli oratori notturni è collaudata fin dal 1796, da quando il card. Leonardo Antonelli, sull'esempio degli oratori del Caravita e di S. Maria del Pianto, aveva intessuto una fitta rete di oratori noti come «gli oratori del card. Antonelli», dotati di regolamento e di risorse economiche[45].

Nel 1805 don Gioacchino utilizza per le adunanze il terrazzo della sua parrocchia, ma poi per non esporre i giovani a rischi seri, data la prossimità del Tevere, si sposta in quattro cameroni adibiti a granai di proprietà del principe Altieri, detti granai di s. Francesca Romana (un tempo palazzo Ponziani). Qui raduna i giovanetti poveri di Trastevere, li ristora con il cibo, li divide secondo l'età, li invita a recitare le preghiere e li istruisce nella dottrina cristiana. L'opera nasce sotto l'invocazione di Gesù Redentore e riceve il riconoscimento ufficiale dal Cardinale Vicario Giulio Maria Della Somaglia il 25 agosto 1807.

Di nuovo don Gioacchino deve fare i conti con gli eventi politici e militari. Roma, il 2 febbraio 1808, è ancora una volta invasa dai francesi. Il 17 maggio 1809 è proclamata seconda città dell'Impero. Pio VII condanna il giuramento di fedeltà all'imperatore e i parroci si rifiutano di prestarlo, finché nel 1810 vengono deportati. Don Gioacchino, questa volta, non cade nell'errore ed è tra i refrattari, viene perseguitato e fugge in Sardegna dove resta fino al 1814. Con il ritorno del Papa rientra anche lui a Roma e si dedica di nuovo all'opera di educazione che ha fondato. Estende l'accoglienza agli adulti nella casa di Ponte Rotto,

[45] ASVR, *Atti della segreteria, nuova serie*, 35, fasc. 16.

apre una sede per gli esercizi spirituali delle donne, che affida alle Maestre Pie (successivamente sostituite dalle religiose della Divina Provvidenza)[46], cura la piccola cappella dedicata a s. Francesca Romana[47]. I suoi superiori lo apprezzano e lo stimano, tanto da nominarlo il 9 agosto 1814, con l'approvazione di Pio VII, promotore fiscale del Vicariato[48].

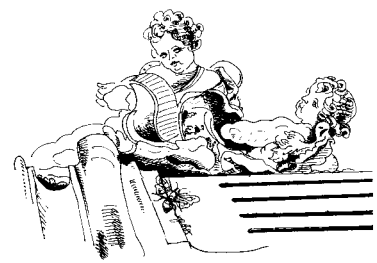
Avverte i primi segni di cedimento di salute. Prosegue, tuttavia, la sua infaticabile opera e si dedica all'assistenza dei militari dello Stato pontificio, nel 1816 istituisce ufficialmente il ramo femminile dell'opera di Ponte Rotto in alcune casette a S. Cecilia (nel 1819 l'opera si trasferirà in alcuni locali a S. Pasquale) e nel 1820 si occupa dell'Adunanza di Maria SS.ma Assunta in Cielo fondata da don Antonio Muccioli. Proprio nel 1820 chiede e ottiene di lasciare l'incarico di parroco. L'8 gennaio 1825, pochi giorni prima di morire, con testamento rogato per gli atti del notaio capitolino Gradassi, destina all'opera femminile di Ponte Rotto tutti i suoi averi (l'opera pia riceverà i regolamenti ufficiali approvati dal Vicariato il 4 giugno 1825).

[46] ASVR, *Capitolo di S. Maria in Cosmedin,* 99, cc. 66v-67.

[47] M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, cit., pp. 673-674. L'autore spiega che ancora alla fine dell'Ottocento la casa di Ponte Rotto è l'unico luogo di Roma dove si svolge un così importante apostolato. Scrive: «È incredibile il bene spirituale che ricevono i giovanetti dell'infimo volgo in questo luogo. Ma è doloroso pur vedere che Roma, la metropoli del cattolicismo, per insufficienza di mezzi, non abbia che questa sola casa, pressoché sfornita di redditi, per un apostolato così sublime e di tanto pratica importanza! Così questo popolo, nel cui petto batte un cuore grande e generoso, ogni giorno più si allontana da Dio, si fa più malvagio e brutale», p. 674.

[48] Don Michelini riceve prima un biglietto, datato 12 giugno 1814, che gli preannuncia la nomina e poi il decreto, copia dei quali è in ASVR, *Atti della segreteria, varie,* 33, «Diverse deputazioni del Vicario», cc. 99v-100 e 100v.

Due giorni dopo, di ritorno dal Gesù dove è andato per confessarsi, è colto da colpo apoplettico. Gli viene prestato soccorso, ma è grave. Riceve il SS. Viatico e la benedizione con il Bambino di Aracoeli. Il male che lo ha colpito lascia poche speranze. Riceve l'estrema unzione assistito dai confratelli sacerdoti e da mons. Francesco Luigi Piervisani, vescovo di Nocera Umbra. Si spegne il 22 gennaio tra la commozione dei suoi tanti amici sacerdoti e laici. Il suo corpo viene esposto nella Cappella della Madonna di Ponte Rotto, si celebrano i riti di suffragio, quindi la sera del 23 è trasportato a S. Francesco a Ripa dove viene sepolto[49].



[49] ASVR, *Capitolo di S. Maria in Cosmedin,* 99, cc. 66v-67. In realtà intorno alla morte di don Michelini, le fonti e la bibliografia lasciano in piedi alcuni dubbi. Ad esempio un manoscritto conservato presso l'Opera riporta come giorno della morte il 22 gennaio, mentre la certificazione che si trova in ASVR, *S. Salvatore della Corte, Morti, 1820-1850,* n. 153, non riferisce sul giorno del decesso, ma parla del trasferimento a S. Francesco a Ripa il giorno seguente alla morte, cioè il giorno 22. Inoltre nel libro di S. DE ANGELIS, *Glorie della Madonna di Ponterotto,* cit., pp. 22-23, si trova scritto che don Michelini morì il 22 e che la sera di domenica 23 il suo corpo fu trasportato e tumulato.

VICOLO IN TRASTEVERE

L'altare dell'Oratorio in S. Maria dell'Orto

Traslazione o...trafugamento?

DOMENICO ROTELLA

L'Oratorio annesso alla chiesa di S. Maria dell'Orto, deliziosa bomboniera settecentesca, possiede tuttavia un altare di fattura molto antecedente, trasferito qui dall'antistante ex-ospedale dell'Arciconfraternita. L'altare in questione fu donato nel 1568 dall'Università dei *Lavoranti e Garzoni de' Vermicellari* affinché ornasse la cappella posta nella corsia principale del nosocomio.

Nella sua scarna essenzialità, la notizia appare quasi secondaria, tanto che pure le opere più dettagliate sul complesso di S. Maria dell'Orto non si soffermano più di tanto. Così, ad esempio, la Barroero[1]: "*L'altare (...) vi fu trasportato nel 1852 dall'ospedale, all'epoca cioè della sua trasformazione in Manifattura dei Tabacchi*". Oppure Laura Gigli[2]: "*(...) in seguito alla soppressione dell'ospedale (...) vi fu trasferito l'altare in marmi policromi che si trovava nella corsia principale*". Un piccolo particolare in più ci viene invece fornito da Piero Becchetti[3]:

[1] L. BARROERO, *S. Maria dell'Orto*, Collana "Chiese di Roma illustrate", Roma, 1976, pag. 103.

[2] L. GIGLI, *Rione XIII/Trastevere, Parte quarta*, Collana "Guide rionali di Roma", Roma, 1987, pag. 100.

[3] P. BECCHETTI, *L'oratorio di S. Maria dell'Orto*, in "Strenna dei Romanisti", XXXXII, Roma, 1981.

"*L'ospedale stesso (...) dovette essere abbandonato essendo i locali destinati alla nuova fabbrica. Prima di cederlo i Guardiani provvidero a togliere l'altare (...) per trasferirlo nell'oratorio*". Due lapidi marmoree, ai lati dell'altare, testimoniano ancora l'operazione.

Dalla prosa degli studiosi il comune lettore potrebbe quindi intendere che l'ospedale cessò di operare contestualmente alla sua trasformazione in opificio per la lavorazione dei tabacchi, quindi a metà dell'Ottocento. In realtà l'attività dell'ospedale "*ebbe termine alla fine del Settecento a causa delle spoliazioni e devastazioni subite al tempo della Repubblica Giacobina*"[4]. Il ciclone napoleonico, però, aveva solo dato il colpo di grazia ad una istituzione che, se brillava sotto il profilo della pietà, versava invece già da tempo in qualche difficoltà sotto il profilo gestionale, senza contare che taluni ospedali viciniori avevano oramai assunto nel territorio una funzione ed un prestigio ben più rilevanti. Come si vedrà più innanzi, l'aver individuato con precisione il periodo in cui l'ospedale cessò di funzionare risulterà argomento fondamentale nella nostra trattazione.

A questo punto possiamo cominciare a tracciare una rilettura degli avvenimenti, nella quale l'Arciconfraternita – indocile destinatario di provvedimenti ritenuti arbitrari – non si peritò di sfidare lo stesso Pio IX pur di mantenere intatte le proprie prerogative sovrane.

Stante dunque l'impossibilità "temporanea" di riattivare l'ospedale, nel 1827 il sodalizio aveva stipulato un accordo sanitario coi Fatebenefratelli ma nel 1836, dopo un'approfondita ricognizione finanziaria, dovette infine rendersi conto che i fondi necessari ad un eventuale ripristino del nosocomio erano assolutamente esorbitanti rispetto alle possibilità effettive[5]. Il fatto che lo scorrere del tempo non procurasse alcuna rassegnazione nei tenaci "fratelloni" e che il recupero dell'ospedale rimanesse sempre un obiettivo primario, è dimostrato dallo Statuto del 1842 che – nelle sue *Regole Generali* (Capitolo VIII, art. 98) – dedicava ancora particolare attenzione al mai sopito desiderio: "*Quando la Celeste provvidenza somministrerà i mezzi all'Arciconfraternita di riattivare l'antico Ospitale annesso alla Chiesa in esecuzione dei Benemeriti e Piissimi Fondatori, allora ne sarà fatto l'analogo speciale regolamento*". A questo punto possiamo agevolmente constatare che, a quasi cinquant'anni dalla sua forzosa dismissione, l'ospedale rimaneva un orgoglioso "chiodo fisso", tanto da impegnare per statuto i futuri confratelli a redigere al momento opportuno il nuovo "*speciale regolamento*", atteso che l'ultimo del genere risaliva ormai al 13 aprile 1795.

In verità, i confratelli sapevano fin troppo bene che le possibilità effettive di ripristinare l'ospedale erano pari a zero, ma nel contempo non potevano ignorare che proprio quel presidio sanitario aveva costituito per circa tre secoli la gloria della Madonna dell'Orto e la sua prima ragion d'essere. Rinunciare anche ufficialmente ad ogni speranza o prospettiva avrebbe forse minato alla base la medesima sopravvivenza dell'Arciconfraternita.

Siamo dunque a metà dell'Ottocento. Pio IX è ormai tornato dall'esilio temporaneo di Gaeta, è ancora giovane, ha tutti i sentimenti per durare assai a lungo. Intraprende quindi una serie di iniziative per modernizzare la città; fra queste, la creazione di un apposito edificio per la manifattura dei tabacchi che, per la comodità degli approvvigionamenti e per la disponibilità degli spazi, deve essere realizzato nei pressi del porto di Ripa Grande. Individuato il terreno – una porzione retrostante la chiesa di S. Ma-

[4] G.D. MARTINA, *Gli ospedali minori in Roma dal 1500 al 1700*, Conferenza del 9 dicembre 1997 pubblicata negli "Atti dell'Accademia Lancisiana" del 1998 (con annessa bibliografia).

[5] L. GIGLI, *op. cit.*

ria dell'Orto che un tempo fungeva da cimitero dell'ospedale – ecco quell'edificio abbandonato da mezzo secolo e nel quale si potrebbero intanto allogare le prime maestranze, in attesa di costruire il nuovo complesso.

La gelosa Arciconfraternita accolse malissimo la notizia, sia per i motivi che ormai già conosciamo e sia perché non aveva ancora del tutto metabolizzato il fatto che circa un secolo prima un altro papa, Benedetto XIII, l'aveva espropriata d'un altro ampio terreno nei pressi, destinato ad accogliere l'erigendo ospedale di San Gallicano.

I pesanti malumori confraternali dovettero così giungere in qualche modo alle stesse orecchie di Pio IX, il quale pensò di intervenire personalmente. L'occasione fu colta la mattina del 29 settembre 1851, festività di San Michele Arcangelo, allorché il pontefice si recò presso l'omonimo ospizio a visitare un'esposizione di manufatti tessili ivi realizzati[6]. Accompagnato da eminentissimi porporati – il card. Antonelli Segretario di Stato e il card. Tosti Tesoriere generale della Rev. Camera Apostolica – Pio IX impartì infine la benedizione dalla loggia prospiciente il porto di Ripa Grande. A questo punto l'augusto corteo, con in testa lo stesso pontefice, si diresse a piedi (!!) verso la chiesa di S. Maria dell'Orto. Una cronaca dell'epoca, citata da Piero Becchetti, riporta che "*Al suo passaggio l'affollato popolo ivi accorso chiedeva devotamente la Santa Benedizione (...) Ivi, dopo aver orato avanti il Santissimo Sacramento in forma di Quarantore, Sua Santità si degnò passare nell'oratorio di quella confraternita, alla quale diresse le più consolanti parole, ammettendo al bacio del piede tutti quei confratelli*".

Soffermiamoci un attimo su questa cronaca. Non sappiamo se la decisione pontificia di recarsi a S. Maria dell'Orto fosse il frutto di una di quelle decisioni estemporanee tanto care a papa

[6] P. BECCHETTI, *op. cit.*

Mastai, ma è molto verosimile che una visita di così alto profilo sia stata invece ben annunciata e concordata. Anzi, può darsi perfino che la "bussola" lignea prospiciente l'Aula del Vestiario e affacciata riservatamente sull'altare maggiore – ben lungi dall'essere quel fantasioso luogo di preghiera per malati affetti da morbi deturpanti indicato da talune fonti – sia stata invece realizzata *ad hoc* proprio per consentire al papa l'adorazione privata del SS. Sacramento.

Il cronista dice che Pio IX rivolse alla confraternita "*le più consolanti parole*", formula d'uso per designare un discorso di elevato spessore spirituale, ma alla luce di quanto già sappiamo nulla vieta di pensare che quella consolazione avesse invece un valore del tutto letterale: udita l'eco dei mugugni, il papa era venuto personalmente a rasserenare l'ambiente, a "consolare" (anche nel senso di "ammonire paternamente") i confratelli magari con la promessa d'una compensazione finanziaria che alleviasse la dolorosa perdita. In effetti, risulta che fu poi stabilito, a ristoro dell'occupazione, un compenso di cento scudi annui[7]: una somma del tutto irrisoria rispetto al patrimonio impegnato, somma che in quegli stessi anni poteva essere agevolmente vinta in un sol colpo da uno dei cavalli partecipanti alle corse *all'inglese* che si disputavano nella Campagna Romana[8].

Lo stesso rito dell'*osculum pedum*, ancorché perfettamente in linea con le esigenze del cerimoniale, deve essere qui attentamente valutato. In sintesi: il papa, accompagnato da due altissime personalità, si reca in visita a S. Maria dell'Orto e lì – nella loro stessa casa – ammette i sodali al bacio del piede. Elementi dello scenario: l'insolito "peso" dell'autorità intervenuta, le parole che "consolano" ma non mutano decisioni già prese, l'eser-

[7] L. GIGLI, *op. cit.* pag. 108.

[8] L.A. CALABRINI, *Le corse al galoppo sino alla fondazione del Jockey Club Italiano*, Roma, 1958.

cizio di filiale obbedienza imposto col bacio della sacra pantofola.

Tutto lascia quindi lecitamente supporre che la visita sia stata ben pianificata e con precisi scopi. Quali? I documenti non ci soccorrono nello specifico, ma alcune circostanze oggettive suggeriscono risposte verosimili. Nel 1841 Gregorio XVI aveva nominato Rettore di S. Maria dell'Orto don Francesco Raimondi, di Montelanico[9]. Don Francesco (1807 – 1887) era, sì, un sacerdote, ma anche un vero rivoluzionario: prete dai modi eterodossi, liberale, mazziniano, nemico giurato del potere temporale, autentico emulo di Ugo Bassi. Partecipò attivamente ai moti della Repubblica Romana (anche armi in pugno), dopo di che tornò forse al vecchio incarico, non disdegnando però di continuare una fervente opera rivoluzionaria nelle terre d'origine. Quivi arrestato l'11 ottobre 1852, nel 1853 fu condannato a quindici anni di carcere duro nell'Ergastolo Pontificio di Corneto (oggi Tarquinia), riservato al clero. Ne uscì poi nel 1865, tornando a Montelanico per fare semplicemente il parroco. La sua irrequietezza, però, gli causò nuove noie, finché la caduta del potere temporale non lo portò ad essere, lui sacerdote, il primo sindaco "italiano" di Montelanico. Peccato che lo spazio impedisca di soffermarsi più a lungo sul formidabile personaggio, sicché non possiamo che rimandare il lettore alla sua più completa biografia[10].

S. Maria dell'Orto, quindi, recava la non buona referenza di avere – o avere avuto – un Cappellano rivoluzionario che per giunta, nel tempo stesso della visita papale, era ancora attivamente ricercato nelle campagne. Parimenti è possibile che pure qualche "fratellone" avesse seguìto il suo pastore nell'avventura

[9] Cittadina sui Monti Lepini, tra Segni e Carpineto Romano.

[10] L. ROBERTI, *Don Francesco Raimondi. Patriota del Risorgimento, primo sindaco di Montelanico*, Comune di Montelanico, Assessorato alla Cultura, 2003 (ediz. fuori commercio).

repubblicana. Per un papa che aveva conosciuto l'onta dell'esilio proprio a causa dei moti mazziniani non era esattamente un motivo di letizia. Quindi col pretesto della visita all'antistante complesso del San Michele (dove lo stesso don Francesco fu poi provvisoriamente ristretto dopo l'arresto), all' Arciconfraternita venne dato un forte segnale improntato ai doveri dell'obbedienza.

Ma ora torniamo, idealmente, al momento in cui finalmente Pio IX si congedò dai confratelli dell'Orto. Questi, ben lungi dal sentirsi rasserenati, erano in realtà furibondi. Il glorioso ospizio dove un tempo risplendette la più schietta carità cristiana veniva sottratto da un Governo rapace, al fine di collocarvi la profanissima (e profanatoria) lavorazione del tabacco. Ancor più ignominiosa si prospettava poi la fine dell'annesso cimitero, dove le povere salme nella migliore delle ipotesi sarebbero state ricoperte da tonnellate di laterizi. Per giunta e per beffa, una tale mutilazione veniva compensata con una vera e propria elemosina o, al più, con una ricca mancia. Il tutto, infine, dovendosi pure mordere la lingua per non incorrere nei fulmini pontifici. No, non poteva andare così, bisognava pur salvare qualcosa da quello scempio annunciato, compiere un gesto che unisse insieme la riparazione e l'indignazione.

Nel frattempo era trascorso qualche mese. Ormai spoglie le antiche e mute corsie dell'ospedale (arredi e materiali vari erano stati asportati dai Francesi per uso di casermaggio) rimaneva di sacro e vagamente pregiato solo quell'altare di marmi policromi sul quale un tempo veniva celebrata l'Eucaristia per gli ammalati: come simbolo ideale era perfetto. Ricorda dunque Piero Becchetti che i Guardiani del sodalizio – "*prima di cederlo*" – provvidero a "*togliere l'altare (...) per trasferirlo*", ma se vogliamo dare ascolto alle antiche tradizioni orali ciò si tratterebbe di una eufemistica semplificazione, tenendo presente che l'operazione fu comunque un audace colpo di mano verso un bene che ormai rientrava nella piena disponibilità del Governo. Più in dettaglio, la tradizione sodale riporta una tesi di vago sapore cospiratorio:

la notte precedente l'inizio dei primi lavori di demolizione all'interno dell'ex-ospedale, i Guardiani (sicuramente ben coadiuvati da altri forzuti confratelli) penetrarono furtivamente nella struttura. Smontato l'altare, nella stessa notte lo ricostruirono trionfalmente nell'Oratorio, in modo da creare così una evidenza di "fatto compiuto" non più revocabile. In seguito l'evento fu celebrato con le due targhe commemorative poste ai lati dell'altare e che più innanzi esamineremo.

Il fatto che solo motivi strategicamente o idealmente superiori potessero giustificare una così forzosa collocazione è dimostrato dai guasti che essa provocò. È ancora Piero Becchetti a soccorrerci: "*L'inserimento di questo altare seicentesco*[11] *in un ambiente del Settecento creò una stonatura, provocando tra l'altro la sparizione di alcuni affreschi che ornavano la parete di fondo dell'oratorio e il danneggiamento dell'affresco superiore, in parte investito dalla sommità dell'altare stesso*". Un altare assolutamente sproporzionato all'ambiente poteva concepirsi solo come il desiderio di riaffermare, in tal modo, l'enormità del sopruso subito, pur senza poter accusare pubblicamente nessuno per evidenti motivi di opportunità.

A questo punto dobbiamo passare ad esaminare le lapidi commemorative che, finora considerate come reperti puramente "burocratici", ora possono essere lette sotto una nuova ottica. Come già detto, esse sono due: a destra, quella che ricorda l'avvenuta traslazione; a sinistra, quella dedicatoria a Maria.

Riportiamo il testo della prima epigrafe:

DALL'OSPEDALE ERETTO A SOLLIEVO
DEI CONFRATELLI INFERMI
DI S. MARIA DELL'ORTO
FU TOLTO QUESTO ALTARE DI VARII MARMI

[11] In realtà tardo-cinquecentesco, come già visto all'inizio.

QUANDO QUELL' ASILO
DI CRISTIANA CARITA'
PER LE VICENDE DEI TEMPI
MANCAVA
E NELL'ANNO 1852 FU COLLOCATO
IN QUESTO ORATORIO
NUOVAMENTE ERIGENDOLO E DEDICANDOLO
AL MAGGIOR CULTO DELLA VERGINE
PER DECRETO DI CONGREGAZIONE.

Il tono generale dell'epigrafe appare palesemente incentrato, con polemico puntiglio, su un'istituzione ancora funzionante, mentre sappiamo che essa era ormai cessata da quasi cinquant'anni. La sacralità del luogo viene ribadita per ben quattro volte: allorché esordisce con la inequivocabile provenienza ("*dall'ospedale*"), poi col riferimento al *sollievo dei confratelli infermi*, poi con la sottolineatura mediante l'icastico appellativo di *asilo di cristiana carità*, infine con la magistrale scelta del termine *mancava* (verbo in genere usato per la dipartita degli esseri umani), creando così un impianto narrativo che instilla sottilmente nel visitatore l'idea di una fine – tanto repentina quanto ingiusta – sopravvenuta nel pieno fervore dell'opera pietosa. Va pure osservato che quello stesso *mancava* si staglia – inesorabile come una condanna o un *requiescat* – proprio al centro dell'epigrafe, unica riga formata da una sola parola a fronte delle rimanenti dodici ben più verbose.

La sanguigna e non troppo dissimulata *vis polemica* che anima l'iscrizione trova un altro acme espressivo allorché, per condensare i ben poco spirituali motivi che hanno portato all'esproprio dell'ex ospedale, viene usata un'altra astuta e aulica locuzione, le *vicende dei tempi*: ah, quanto furore doveva in realtà celarsi dietro un'apparenza così filosofica!

Quanto all'altare in sé, sarebbe stato di certo frantumato dal

piccone sacrilego degli operai – o quanto meno smembrato per usi profani – se i pii quanto audaci confratelli non l'avessero salvato da una fine comunque ingloriosa: ecco allora che il blitz di stampo militare si giustifica, sempre sul filo della polemica, con l'intento di destinarlo al *maggior culto della Vergine*. E se, da un lato, ciò denota la ricerca di una formale legittimazione per il gesto indocile, dall'altro riesce anche ad esprimere una vera lezione di "*pietas*" impartita a chi doveva avere per missione istituzionale proprio l'insegnamento cristiano. E se il governo di colui che era nel contempo papa e re aveva inteso disporre arbitrariamente dei beni altrui, il sodalizio si era invece sentito nel pieno diritto di riprendersi almeno l'altare, ossia l'arredo più nobile e sacro. Per far ciò aveva appositamente deliberato *per decreto di congregazione*, così rivendicando – oltre che la piena e solidale assunzione di responsabilità circa l'accaduto – anche il primato della propria autonomia decisionale: non ci sembra quindi affatto casuale che tale affermazione, posta in guisa di suggello perentorio e inappellabile, costituisca l'ultima riga dell'epigrafe ma anche la definitiva calata del sipario su oltre tre secoli di pietà sanitaria.

In teoria questa prima targa, magari con qualche opportuna integrazione, sarebbe stata da sola sufficiente ad eternare l'accaduto ma i sodali evidentemente ci tennero a ben separare il temporale dallo spirituale. Infatti, il testo della seconda lapide – specificamente elaborato per la dedicazione dell'altare – è certamente molto più sobrio della precedente, anche se comunque caratterizzato da un'ardente devozione.

Ecco quindi l'epigrafe celebrativa della dedicazione:

L'ANNO 1852 DALLA NATIVITÀ DI G.C.
VII DEL PONTIFICATO DI
N.S. PIO PAPA IX
AD ONORE E GLORIA DI

MARIA SANTISSIMA
MADRE DI DIO E
REGINA DELL'UNIVERSO
QUESTO ALTARE MARMOREO
I DEVOTI FIGLI DI LEI
CONFRATELLI DI S. MARIA DELL'ORTO
UMILMENTE DEDICARONO
PER LE CURE DI
LUIGI NAPULIONI FILIPPO RANIERI VINCENZO GALLETTI
IGNAZIO MAGLIOCCHETTI GAETANO PAPERI
FRANCESCO FEBBI
GUARDIANI DEL SODALIZIO

Il rituale riferimento iniziale al papa regnante – "casualmente" del tutto assente nella prima epigrafe – qui non può essere omesso. L'esaltazione di Maria è di gusto semplice ma commovente nel suo sincero slancio, splendore amplificato dal contrasto con la devota umiltà dei dedicatari. A proposito di questi, un elemento insolito è dato dalla locuzione – assolutamente inusuale – con cui essi si autodefiniscono, ossia i «*confratelli di S. Maria dell'Orto*». Si tratta infatti di un'espressione confidenziale, del parlar corrente (che i sodali usano ancor oggi) che in effetti stride con l'ufficialità di una targa commemorativa, oltretutto di quel tipo. Evitando volutamente le espressioni più ampollose, di norma incentrate sull'Arciconfraternita nella sua astrattezza, si volle forse rimarcare ulteriormente alla Celeste Patrona che solo un immenso amore filiale aveva potuto indurre i confratelli (in tal modo visti come singole persone e non come indistinta comunità) a sfidare in Suo nome lo stesso Governo del papa-re. I Guardiani che sottoscrivono l'epigrafe appaiono, quindi, più che altro i semplici esecutori di una volontà comune, partita dal basso: un tenore ben diverso, se non di segno opposto, rispetto alla selva di lapidi che popolano l'atrio esterno e dove i Guardiani rivestono sempre i panni autorevoli del supremo

In questa incisione di Giuseppe Vasi (1758) la facciata sullo sfondo appartiene all'Ospedale di S. Maria dell'Orto. A destra si vede la chiesa di S. Giovanni Battista dei Genovesi, a sinistra l'abside di S. Cecilia.

legislatore confraternale. E se nell'altra epigrafe essi hanno voluto assumersi tutta la responsabilità "politica" del trafugamento («*per decreto di Congregazione*»), al momento della dedica si pongono invece a capo chino dinanzi alla schiera di confratelli, volendo così condividere con tutti loro lo struggente atto d'amore insito nell'omaggio. E perfino il Camerlengo – lui *primus inter pares* – forse per la prima volta rinuncia qui a ornarsi del suo titolo d'onore, ulteriore segno di totale prostrazione dinanzi a Maria, nella sequela di quanti nei secoli si erano fatti inumare senza nome e senza onori nelle tombe comuni sotto la chiesa.

In tal modo ecco riaffermata tutta la fiera personalità dell'Arciconfraternita (non a caso ammonita da Pio IX in persona): tanto orgogliosa e temeraria nell'opera di trafugamento dell'altare, quanto umile e sottomessa nell'offrirlo poi a Maria, unica destinataria di tanto ardimento. Un amore incondizionato che, dopo cinque secoli dalla fondazione del sodalizio, gli odierni confratelli mostrano di aver ben ereditato e di voler a loro volta trasmettere intatto ai successori.

Un esponente della letteratura del '600 a Roma: il p. Bartolomeo da Salutio (1558-1617)

Erina Russo de Caro

"Hoggi è piena più che mai sia stata la chiesa di Sacerdoti, di Perelati, d'Abbati, di Padri e di Frati, ma quanti vene sono puri? Quanto casti? Quanto zelanti nell'onor di Dio? Quanti diligenti nella cura delle anime? Quanti ferventi nell'oratione? Quanti ardenti di carità e d'amore verso Dio et il prossimo loro?..." Sembra un articolo di un quotidiano dei nostri giorni, a parte lo stile, invece è un pezzo tratto dall'opera "L'innamorato di Gesù", un trattato sull'Eucarestia il cui autore è il Venerabile Bartolommeo Cambi da Salutio vissuto in pieno '600. Lo abbiamo tratto dal profondo dimenticatoio ove era stato posto, perché è un autore che dimostra coraggio nel denunciare le pecche della sua epoca ma è anche una luce che ci serve per illuminare il nostro Seicento letterario che ha ancora bisogno di approfondimenti. Di lui si è occupato principalmente il p. Francesco Sarri dei frati Minori nella sua tesi sul personaggio svolta negli anni venti del '900 e che purtroppo anche questa è quasi sconosciuta.

Il p. Bartolommeo nacque il 3 aprile del 1558 a Socana un borgo nel Casentino. I suoi genitori, Giacomo e Camilla Cambi lavoravano in un fondo rustico dei conti Flamini Goretti. Chiamarono questo figlio Grazia. Il bambino crebbe con la passione dello studio, abbandonò il lavoro dei campi e nel 1575 entrò nell'Ordine di S. Francesco professando prima nella Famiglia degli

Osservanti e poi dei Riformati e prese il nome di Bartolommeo da Salutio. Dopo un primo periodo passato alla Verna p. Bartolommeo si trasferi a Roma presso il Convento dell'Ara Coeli poi presso il Convento di S. Pietro in Montorio e S. Francesco a Ripa con qualche soggiorno a Napoli, Firenze e a Fontecolombo.

Ma più che della sua vicenda di frate francescano vorremmo parlare delle sue opere letterarie che meritano una certa attenzione perché come abbiamo detto allargano l'orizzonte letterario del '600.

Interessantissimi sono i canti profetici specialmente quelli che si riferiscono al Papa in questo caso Paolo V Borghese:

"Tu che porti del gran Piero/ La gran Mitra e le gran chiavi/ Senza spada e senza bravi/ Morirai tu Paolo V/ Si vedrà chiaro e distinto/ Che non ho detto menzogna".

Il popolo a Roma lo seguiva con passione. È morto il 15 Novembre 1617 ed è sepolto nella chiesa trasteverina di S. Francesco a Ripa e ancora oggi, dopo secoli, la sua memoria è oggetto di venerazione.

I suoi versi venivano avidamente letti e le prediche molto seguite. Chissà, forse ai romani, sempre devoti a Papi e prelati, piaceva anche la critica piuttosto accesa del nostro Bartolommeo: "A voi, o gran prelati, Ben ingrassati/ Ben impinguati/ Del sangue di Gesù/ Siete esempio/ Al popol empio..."

Questi versi dovrebbero piacere all'attuale Papa Benedetto XVI di cui ricordiamo la sua accusa esplicita e chiara sui mali della Chiesa quando, ancora cardinale, commentò la via Crucis al Colosseo.

Frate Bartolommeo amava la sua patria, l'Italia, anche se era lontanissimo da idee risorgimentali, ma considerava la sua patria l'intera penisola: "Italia mia, Italia poverina, Italia sfortunata". Diversi personaggi noti quando venivano a Roma chiedevano di poter incontrare il santo frate letterato e tra questi il Duca di Nemours che durante un colloquio con il p. Bartolommeo si senti

esortare dal frate a stare attento agli "heretici i quali fanno tanto danno a Santa Chiesa".

S.Francesco d'Assisi aveva il culto della Passione di Cristo iniziato con il Crocifisso parlante di S. Damiano e culminato con il Serafino sul monte della Verna. Anche questo un soggetto caro agli artisti e letterati nonché scrittori e poeti che ha ispirato anche il nostro Bartolommeo da Salutio. Infatti ha scritto "La Vita dell'Anima" pubblicata nel 1614 e incentrata sulla Passione.

Proprio riguardo a questo argomento il p. Bartolommeo era molto vicino alla famosa Confraternita delle Sacre Stimmate in Roma, a Largo Argentina, che propagava, appunto, la Passione di Gesù e il dolore della Madre.

Un Cavaliere di Roma di nome Gio Batta ma di cui il Salutio tace il cognome e che stava preparando una guerra contro i Turchi era andato a trovarlo e chiedergli un giudizio su questa guerra, il frate gli rispose: "Vorrei piuttosto che facesse orazione e meditaste la Passione del Signore, che trattar di guerra contro i Turchi... li nostri Principi cristiani si ogni altro pensiero hanno, eccetto quello di ripigliare Gerusalemme. Se havessero tal pensiero, non si caverebbero gli occhi fra loro..."

Oltre i suoi versi anche i Romani, specialmente i trasteverini, scrissero versi in suo onore dopo la sua morte. Ne citiamo uno di un anonimo intitolato: "Convertito e Croce – Dialogo".

Convertito: "HOR si ma qual più grat'e soave odore sparge d'intorno alla romana gente?"

Croce "Bartolommeo da Salutio ver fiore".

Bibliografia essenziale

p. Francesco Sarri O.F.M. *Il Venerabile Bartolommeo Cambi da Salutio* (1557-1617), Tesi di laurea. Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1925. Fonti archivistiche citate nella tesi di Laurea.

Ricordi di tempi lontani

RINALDO SANTINI

Era una sera del marzo 1928: ottant'anni fa. Si festeggiavano i trenta anni di attività poetica di mio padre – Giulio Cesare Santini – allora noto e stimato poeta dialettale e che, al dialetto romanesco, aveva dedicato gran parte della sua vita. Eravamo ospiti di un ristorante (*Gatti*) dalle ampie sale interne, situato quasi all'angolo tra il Vittoriano e il Campidoglio, edificio che fu demolito allorquando venne realizzata l'attuale Via dei Fori Imperiali. Era il giorno di riposo del ristorante, ma che – eccezionalmente – aveva rinunciato al riposo per dedicare tutto il suo spazio interno a mio padre e ai suoi amici, un centinaio di persone: giornalisti, critici letterari, dirigenti e soci di associazioni culturali, che, spesso, invitavano mio padre a leggere i suoi versi nelle loro riunioni, come l'"Unione Storia e Arte", fondata nel 1908 da Romolo Artioli e da alcuni suoi amici, tra i quali mio padre, e che ancora oggi svolge la sua attività, così come la "Te Roma Sequor ", anch'essa ancora in vita, la "Roma Eterna", la "Alma Roma" ed altre ancora. Numerosi tra i presenti i poeti dialettali: da Oberdan Petrini a Checco Durante, attore e poeta, da Rinaldo Frapiselli a Cittadino Moscucci, a Giuseppe Micheli, appassionato autore di canzoni romane, da Agostino Volpi a Felice Calabresi.

Mio padre, nel periodo della sua prima giovinezza, aveva iniziato la sua attività poetica con Sergio Corazzini, del quale era amico, e con il Gruppo dei Poeti Crepuscolari, che a Corazzini facevano capo, alternando le poesie in lingua italiana con quelle in dialetto romanesco, così come usava fare lo stesso Corazzini.

Morto quest'ultimo (1907), aveva proseguito a scrivere versi, in prevalenza in dialetto, che risentivano della sua origine "crepuscolare", tanto da essere definito da alcuni critici "il poeta della tristezza senza lacrime". Perché era convinzione dei poeti crepuscolari che il popolo, che leggeva i loro versi, doveva essere educato toccando i sentimenti più riposti, evitando le facili battute a doppio senso, le parole, sia pure dialettali, dal significato scurrile, che, spesso, venivano usate da altri poeti.

Improvvisamente vedemmo entrare nel ristorante che ci ospitava Carlo Alberto Salustri: in arte Trilussa. Anche lui veniva a congratularsi con mio padre e a partecipare ai festeggiamenti in suo onore. E si sedette al suo fianco e restò con lui per l'intera serata (circa quattro ore). A me, che avevo allora tredici anni, la cosa non suscitò sorpresa: era un poeta, sia pure di alto valore, che si aggiungeva agli altri poeti. Ma udii i commenti dei critici letterari e dei poeti presenti, meravigliati che Trilussa si associasse ai festeggiamenti in onore di un altro poeta, che alcuni consideravano un possibile rivale nel primato della poesia dialettale. In realtà tra i due non c'era alcuna rivalità, ma solo una profonda amicizia e una reciproca stima. Trilussa era più anziano (di sette anni) e, allorquando mio padre s'era affacciato nel campo della poesia dialettale, Trilussa era già noto e stimato, non solo a Roma, ma in tutta Italia e all'estero. Risalgono al 1904 i suoi successi a Parigi. D'altra parte, mio padre e Trilussa si rivolgevano a due tipi di pubblico diversi. E differenti, in conseguenza, erano i contenuti delle loro poesie. Trilussa era il poeta degli ambienti signorili, *dei salotti*, che lo avevano spinto a rendere ancora meno aspro il dialetto, già tanto addolcito da Cesare Pascarella nei confronti di quello di Giuseppe Gioachino Belli. Era "*er parlà ciovile*" – come egli lo definiva – che trovava ispirazione nel linguaggio – vocaboli e pronuncia – di coloro che avevano frequentato senza grande successo le scuole e frequentavano inoltre i salotti. Ed anche i contenuti dei suoi scritti

erano diretti al medesimo ambiente: in essi trionfavano la facile filosofia, la malizia, l'interesse economico, sia che a parlare fossero gli animali, come una farfalla, che si posa sopra una viola

"senza manco salutalla
senza dije 'na parola"

sia che si tratti del "*leone ariconoscente*", che, per fare promuovere il tenente medico che lo ha curato, si è "*magnato er capitano*"; sia quando si tratta di una "*bolla de sapone... l'astuccio trasparente di un sospiro*", o di una ragazza superveritiera, che, pur di ascendere al trono, rinuncia alla sincerità che fin'allora aveva rappresentato la sua principale caratteristica.

Mio padre, invece, aveva come uditori delle sue poesie ambienti più numerosi, ma più modesti come livello sociale: dalle associazioni, che intendevano completare la cultura dei loro associati visitando la domenica monumenti romani o chiese di particolare rilievo, alternando le visite con conferenze e dizioni di versi; a raggruppamenti vistosi come numero di aderenti, ma che limitavano la loro attività a due o tre incontri conviviali annui, seguiti da dizioni di versi e da piccoli concerti di chitarra e mandolino accompagnati dal coro dei presenti o da "*quattro salti*" (alcuni giri di danze) effettuati nel medesimo locale dove s'era desinato (in genere: un ristorante sito in Piazza Navona). Questo era il caso di "*Er Ciurmone*", la grande "*ciurma*", associazione costituita "*da persone de prima qualità*", come affermava il suo inno sociale scritto da un poeta romanesco (Ignazio Giustiniani) deceduto alcuni anni prima.

In queste dizioni di versi scarso interesse avrebbe suscitato la filosofia, sia pure allo stato elementare. Occorreva parlare più al cuore che alla mente, ai sentimenti, e cercare di educare gli uditori insegnando loro una precisa dirittura morale, così come quando nella poesia di mio padre "*Mamma impara a legge ar pupo*": la mamma, vedova e con un figlio di pochi anni, al quale cerca di imparare a leggere, afferma

"*... er troppo guasta:*
hai imparato bontà, onestà, lavoro;
fijo fermete qui: questo t'abbasta".

In un'altra composizione dal titolo "*Serenità*", descrive il pasto serale di una famiglia operaia:

"'*na pila de minestra,*
du fronne d'insalata
e 'na frittata ..."

Seduti intorno al tavolo: il capofamiglia (*un mastro muratore*), la vecchia mamma, la moglie, e tre figli; il maggiore frequenta le scuole medie ed il papà spera che prosegua negli studi fino a diventare ingegnere. Ma lo esorta, quando sarà ingegnere, a

"*rispettà ogni più umile mestiere:*
pensa ar sudore ch'o' buttato io"

E fu proprio questo parlare al popolo, questo tentativo di educarlo attraverso i suoi versi, che fece stimare mio padre anche in ambienti ai quali non avrei mai pensato. Negli anni '40, dopo l'arrivo delle Truppe Alleate a Roma, io mi vidi improvvisamente chiamato a far parte – in rappresentanza della Corrente Sindacale Cristiana – della Segreteria della Camera del Lavoro di Roma, organismo allora unitario e cioè costituito da tutti i lavoratori di Roma e Provincia a prescindere dalla loro appartenenza a differenti posizioni politiche. Orbene, fu con stupore che io mi vidi accolto con entusiasmo dai rappresentanti del partito socialista perché *figlio di mio padre*, da essi considerato come un educatore delle categorie più umili del popolo.

Ed è un critico di tutt'altra tendenza – il padre gesuita Domenico Mondrone —che, nel suo libro "*Poeti al traguardo*", si associa ad essi affermando che i versi di Giulio Cesare Santini tendono "ad un ideale di vita mite, buono; un gran culto per la casa, per i suoi vecchi e i suoi bambini, un amore totale per Roma". Ciò che – per il Domenico Mondrone – fa di mio padre, nei suoi

Giulio Cesare Santini, marzo 1928.

contenuti, quasi "un discepolo di Salvatore di Giacomo" e lo fa preferire a Trilussa.

Dove i due poeti, mio padre e Trilussa, coincidevano esattamente nelle loro convinzioni, nelle loro impostazioni, era il principio che l'arte, la poesia, per essere sincera espressione dell'autore e diretta ad un pubblico vario, eterogeneo, non poteva legarsi ad alcuna impostazione politica. E in conseguenza, sia Trilussa che mio padre non furono mai iscritti ad alcun partito politico, neanche al p.n.f., partito al quale allora era di fatto obbligatorio iscriversi. E ciò costò a Trilussa la mancata nomina – alla morte di Cesare Pascarella e in sostituzione di quest'ultimo – a membro dell'Accademia d'Italia, istituzione allora in vita. E, per Trilussa, oltre al mancato riconoscimento del suo valore quale poeta, la mancata nomina significò anche la mancata corre-

sponsione dei consistenti emolumenti spettanti agli Accademici. Trilussa non era ricco, né svolgeva altra attività oltre a quella poetica. Viveva con le rimesse dell'editore Mondadori, che pubblicava le sue poesie raccolte in volumi, rimesse non sempre sufficienti e puntuali. E ciò era tanto più grave per lui perché Trilussa non era parsimonioso, non era contenuto nelle sue spese giornaliere, tanto da trovarsi alle volte in difficoltà. Ed essendo un ottimo disegnatore, oltre che un grande poeta, illustrava graficamente questi momenti di difficoltà finanziarie disegnando – ad esempio – Rosa (la sua cameriera) che vende a un *rubivecchio* (ad un commerciante di vestiti vecchi) un vestito, oppure "*Li Cursori*" – e cioè coloro che – per conto dei creditori – venivano a pignorare i mobili. Ed aggiunge – al titolo dato al disegno ("*Li Cursori*"), la frase "*dar vero*".

Mio padre, per vivere e mantenere la famiglia, piuttosto numerosa (aveva cinque figli), oltre che scrivere poesie, lavorava quale impiegato presso l'Amministrazione Comunale di Roma (allora "Governatorato di Roma"), dalla quale fu dimesso nel 1933 perché non iscritto al p.n.f. (fu riassunto – trascorso il periodo fascista – nel 1945 dal Sindaco Doria). E ricordo ancora che, allorquando, proprio nel 1933, terminate le scuole superiori, nel tentativo di trovare un'occupazione, sia pure precaria, per guadagnare qualche soldo e potermi così iscrivere all'università, mi recai a chiedere aiuto proprio a Trilussa, il poeta mi fece presente che, non iscritti al p.n.f. né lui, né mio padre, era per essi assai difficile aiutarmi.

La stima di Trilussa per mio padre mi è stata confermata da un altro valente poeta dialettale, deceduto alcuni anni fa: Giorgio Roberti.

Racconta Domenico Pertica che Giorgio Roberti, da lui intervistato, alla domanda in merito agli inizi della sua passione per la poesia in dialetto romanesco, rispose che, ancora ragazzo, già autore dei suoi primi versi in dialetto, aveva pensato di sottoporli

al giudizio di Trilussa. E, superando mille difficoltà, era riuscito ad accedere nello studio di Trilussa in Via Maria Adelaide. Nello studio c'era una scala: secondo Trilussa era quella di Giacobbe, che portava in Paradiso. Roberti la sale e si trova di fronte al poeta: gli porge i suoi versi. Trilussa li legge e gli dice: "*aspetta che te s'allunghino li carzoni*" che a Roberti, allora ancora ragazzo, non superavano in lunghezza il ginocchio. Ma Roberti insiste: per diventare un poeta vero, cosa devo fare? E Trilussa "leggi i versi di Giulio Cesare Santini", da lui stimato il migliore poeta in dialetto romanesco.

* * *

Quella sera del marzo 1928 presso il ristorante "Gatti" – come già ho scritto – si festeggiavano i primi trenta anni di poesia di mio padre, che – nato nel 1880 – a diciotto anni aveva visto pubblicati i suoi primi versi sul "Rugantino" – giornale che, allora, "baccajava" (veniva pubblicato) tre volte ogni settimana, ricco di poesie, articoli, novelle, sia in lingua italiana che in dialetto romanesco. Scrive un suo biografo (Luciano Luciani) – "la collaborazione del Santini con il "Rugantino" continua ininterrottamente durante tutto il primo ventennio del 1900 in una crescente alternanza di temi, svolti sia in lingua italiana che in dialetto romanesco... ma – prosegue il biografo – proprio dalle pagine del "Rugantino", il 13 aprile 1913, viene dato l'annuncio della prossima uscita di un suo volume: "Napoleone," ricco di centottantaquattro sonetti, che rievocano le gesta di Napoleone... attraverso la narrazione che un oste fa a un gruppo di fedeli avventori .... Nell'alternarsi delle vicende – è sempre il biografo Luciani che scrive – troviamo un Santini umorista, scanzonato, quasi inedito, capace di rovesciare gli stati d'animo – dal sentimento all'umorismo – nel giro di pochi versi".

Passano dieci anni e mio padre pubblica un altro volume di

versi dedicato ad un unico soggetto: "Dante" (s'era concluso due anni prima – nel 1921 – il seicentesimo anniversario della morte di Dante Alighieri): è un bidello di una scuola serale che – assente il professore – intrattiene gli studenti sui fatti più salienti della vita del massimo poeta. La pubblicazione di questi due volumi ebbe notevole successo; le due edizioni in tempi brevi vennero riprodotte ed esaurite. Dopo la pubblicazione del secondo volume ("Dante") Vittorio Emanuele III – allora re d'Italia – volle conoscere il poeta e intrattenersi con lui in udienza privata.

Ma il pubblico dei lettori più affezionati desiderava soprattutto le poesie singole, dove il poeta parlava ai loro sentimenti, dove – come ho già ricordato – i miei amici socialmente più avanzati sostenevano che parlava al popolo e lo educava. E così anche quando argomento dei suoi versi erano le *piccole cose*, come nella "*Canestra dell'infascio*", che custodiva gli indumenti destinati al nascituro, comprese *le fasce*, perché, allora, i bambini, nei primi mesi di vita, *s'infasciavano* e cioè venivano involti in fasce al fine di rinforzare il loro piccolo corpo. Oppure "Sabbeto Santo", giorno in cui riprendevano a suonare le campane, rese mute nel precedente giorno di venerdì santo (la ripresa del suono avveniva allora tra le ore dieci e le undici del mattino, mentre oggi la ripresa del suono delle campane avviene nella notte tra il sabato e il successivo giorno di Pasqua). E, in quella occasione, nel mattino del "Sabbeto Santo", al momento dello scampanio festoso delle campane, avveniva

"*la più gentile tra le usanze umane:*
mentre sciojeno ar sole le campane,
mamma ar pupetto suo je dà li piedi"

E cioè, tolte le *fasce*, il bambino, calzate le scarpette di stoffa, in genere fatte dalla mamma, per la prima volta veniva fatto camminare. E c'è un particolare da tener presente: che anche in altre località italiane, se non nel giorno di sabato santo, ma in quello successivo di Pasqua, ai bambini *venivano dati i piedi* e

Anni '40: Giulio Cesare Santini e Trilussa in un ristorante di Trastevere.

cioè per la prima volta venivano fatti camminare. Ciò accadeva in Romagna e lo racconta un grande poeta: Giovanni Pascoli, che, nei suoi versi, spesso si rivolgeva anche lui ai sentimenti più intimi, giungendo, alle volte, fino al pianto (mio padre, invece, come già ho ricordato, era stato definito "il poeta della tristezza senza lacrime").

Racconta Giovanni Pascoli nei suoi versi che, nel mattino di Pasqua, la mamma "*dà i piedi*" (usa esattamente questa frase): calza, cioè, al bambino, morto il giorno prima, le piccole scarpe di stoffa che in precedenza aveva preparato. Numerosi sono stati i critici che – scrivendo in merito a mio padre – lo hanno definito "il Pascoli della poesia romanesca": ambedue amanti delle piccole cose, dei sentimenti più reconditi, della tristezza "fino alle lacrime" per Giovanni Pascoli, "senza lacrime" per mio padre.

Ma eccolo ancora dedicare i suoi versi a "*La marinarella*", e cioè al vestito indossato dai bambini e che ricorda l'uniforme dei militari addetti al settore mare. Nel caso, *la marinarella* è indossata da un bambino "*che è annato insin'a ieri in vestarella*" per-

ché, come si usava allora, i pantaloncini per un bambino rappresentavano una conquista non immediata. Ed il bambino, che indossa per la prima volta i pantaloncini, va a passeggio con il padre, che è entusiasta dell'avvenimento e

"so' dorcezze so', che ner provalle,
l'anima je s'imbevera de sole ...

Oltre ad alcuni aspetti particolari della vita familiare, mio padre ricorda nei suoi versi gli antichi mestieri, che già allora tendevano ad esaurirsi, da "*Er Sagrestano*", "*Er Parucchiere teatrale*", "*L'acquacetosaro*", "*er carettiere" de "li Caretti a vino"*, fino al "*Cocchiere reale*" che

"*dopotutto, porta in berlina un re!*"

Ma un altro settore della vita romana attira la sua attenzione e le sue critiche: la trasformazione che, negli anni '20 e '30 del secolo scorso, vennero effettuate nel vecchio centro cittadino con la nascita di Corso Rinascimento e la distruzione dei vicoli, delle vie e delle piccole piazze preesistenti. Il poeta rileva con dispiacere

"tutto 'sto sfasciume...
... che aspetti li lavori de restauro
e che "allora" (durante la sua giovinezza) non c'era".

La situazione in questo settore della vita romana peggiorerà dopo la cena con gli amici e gli ammiratori nel ristorante "Gatti" nel marzo 1928. Nascerà Via dei Fori Imperiali (allora chiamata Via dell'Impero) e sarà isolato il Teatro di Marcello abbattendo un'infinità di fabbricati, tra i quali quelli posti ai margini del vecchio Ghetto. E viene distrutto un luogo tipico della vecchia Roma: Piazza Montanara.

"*Er sole adesso sciala...*
sur Teatro Marcello er celo ride"...
scrive mio padre, ma
"*resta pe' me... Piazza der Pianto!*"

E come se tante critiche alle demolizioni mussoliniane non

fossero sufficienti, il poeta aggiunge ancora un particolare fortemente negativo in quel periodo: di essersi innamorato di una "*giudiola*" che lavorava in un piccolo negozio sito in un edificio abbattuto in Piazza Montanara

"*giudiola riccetta, picchia mia...*
moretta che cucivi fra li stracci,
co' quell'occhi m'hai fatto un sette ar core"

Piazza Montanara ed il piccolo negozio della "*giudiola*" sono scomparsi ed il poeta rattristato li ricorda

"*addio rinnacciatrice,*
ch'ai lassato un cristiano senza pace
immagine ch'ai perso la cornice".

Il successo che ottenevano le sue poesie presso i suoi fedeli lettori, che spesso le conservavano e scrivevano per ottenere qualche copia da loro perduta, spinse mio padre a raccogliere in volumi numerose poesie già pubblicate sui giornali, arricchendo ogni singolo volume di poesie nuove, scritte per l'occasione. E così, nel 1921 fu pubblicato "*Bisboccia*", nel 1926 "*Scola nostra*", nel 1928 "*E a Roma se canta così*", e, dopo la cena al ristorante "Gatti", nel 1931, "*Anninnete core*".

Oltre a pubblicare volumi in cui erano raccolte le poesie ritenute le migliori tra quelle da lui scritte, mio padre non aveva rinunciato a trattare argomenti – sempre in versi romaneschi – riferiti ad un solo soggetto. E così, nel 1929, verrà pubblicato "*L'omo Primitivo*", ricco di oltre duecento sonetti e da un intermezzo di dieci canti, nel quale racconta al lettore la prima apparizione dell'uomo sulla terra, l'incontro con la donna, la nascita della famiglia, le sue prime impressione nei confronti dei fenomeni naturali: dalla sua ombra che lo segue, al passaggio dalla luminosità del giorno alle tenebre della notte, al vulcano "*che laggiù baccaja*", al vento, alla pioggia, alla neve.

Spetta pero' alla prima donna inventare una "*filastrocca*" e cioè una canzone cantata per fare addormentare i bambini che

sono nati dall'unione tra lei e il primo uomo. Ed il poeta commenta

"Canta l'estro de mamma e crea la rima...
... la poesia chi vôi che se l'inventi?
Una madre ce pensa pe' la prima:
sicché grazia e armonia je so' parenti!"

Ammiratore convinto della natura, mio padre così descrive l'incontro del primo uomo con una cascata:

"l'acqua je se smatassa sotto l'occhio,
schizza, se trita in porvere, s'ariccia,
sfavilla, canta, ruzza, se scapriccia,
se sprofonna, ridenno, in mille sbocchi".

Ma anche parlando "dell'omo primitivo" e delle prime forme di associazioni civili, – il poeta non rinuncia a criticare, sia pure indirettamente, il regime che allora imperava in Italia e che, tra l'altro, si distingueva per avere imposto quale unica forma di saluto quello "romano" con l'estensione in avanti del braccio destro.

E il poeta commenta:

"Sottomissione, schiavitù, prudenza,
spigneno, pôi capì, l'essere umano
a stenne un braccio in atto d'ubbidienza"

ma facendo tutt'altro uso del braccio sinistro

"e armasse, d'anniscosto, l'antra mano".

Due anni dopo, nel 1931, mio padre pubblicava il volume di poesie dal titolo *"Anninnete core"*, contenente, tra l'altro, il descritto suo amore per una *"giudiola"*. Seguirono poi il suo allontanamento dall'ufficio (il Governatorato di Roma), dove prestava servizio da oltre venticinque anni, e il silenzio nella sua arte poetica, poiché era assai difficile trovare un giornale o un editore che pubblicasse le sue poesie.

Passarono oltre dieci anni: nel 1945 mio padre venne riassunto dal Sindaco Doria nell'Amministrazione del Comune di

Roma e, nel 1955, pubblicò il suo ultimo volume dal titolo *"Monta quassù che vedi Roma"* ricco di centosessantotto liriche, in gran parte scritte nel periodo del silenzio, in cui il suo amore per la libertà non era stato soffocato. D'altra parte, non per nulla egli ricordava spesso con soddisfazione di essere nato il giorno 14 luglio, anniversario della presa della Bastiglia e dell'inizio della rivoluzione francese. E nei versi scritti negli anni "del silenzio" racconta, tra l'altro

"Casa d'un confinato...
Che? domanda de grazia? Un acciprete!
affetto, fame: gnente l'ha corotti...
j'aresta solo un'urtima speranza:
che cambi vento... e che papà ritorni!"

Sempre innamoratissimo della sua Roma, ricorda di essere

"... un povero poeta ch'à cantato
'sto sbarbajo romano
de strade a pietre antiche e a ville in fiore..."

e, visitando un angolo remoto della città – il camposanto tedesco nella Città del Vaticano – dove sono sepolti, tra gli altri, alcuni artisti tedeschi trasferitisi a Roma ed ivi deceduti – si pone una domanda:

"... Gente de fôra,
non se sta bene all'ombra de San Pietro?"

e risponde:

"Chi viè a Roma, se scorda a tornà indietro...
Voi ce dormite ancora!"

Ma la soddisfazione per il successo ottenuto con la pubblicazione del suo ultimo volume fu per lui di breve durata: il 6 settembre 1957 moriva lasciando un largo compianto tra coloro che amavano Roma.

* * *

Mio padre fu anche guida e consigliere di alcuni giovani poeti diventati in seguito famosi. Abitavamo negli anni '20 in Via del Pellegrino e mia madre si recava al mercato di Piazza Campo di Fiori per acquistare quanto necessario per il nostro desinare. Una volta una fruttivendola le chiese se mio padre poteva ricevere suo figlio, ancora ragazzo, che si cimentava a scrivere in versi romaneschi. E mio padre lo ricevette. E fu così che io – ancora bambino e lui ragazzo – ho conosciuto Aldo Fabrizi, che poi ho applaudito nel suo debutto quale attore in un avanspettacolo al Cinema Romano – oggi Cinema Farnese – in Piazza Campo dei Fiori.

Altri giovani poeti li ho conosciuti presso la Biblioteca Comunale "Frankiliana" in Piazza del Monte di Pietà, aperta nel pomeriggio due volte ogni settimana, dove mio padre – per arrotondare le sue entrate – si era fatto assumere come bibliotecario e dove io ho cominciato ad ammirare l'Inferno dantesco – anche se non sapevo ancora leggere – attraverso le illustrazioni di Gustavo Doré. Stando con mio padre nella Biblioteca, vedevo giungere in bicicletta – tra gli altri – un giovane che, per pedalare, portava i pantaloni ristretti nella parte terminale. Era un poeta che mio padre stimava. Poi seppi il suo nome: Mario Fagiolo, in seguito trasformato in Mario Dell'Arco. E di ambedue, di Aldo Fabrizi e di Mario Dell'Arco, ho alcuni dei libri da essi pubblicati con dedica: Aldo Fabrizi, nel suo libro "*La Pastasciutta*", in aggiunta al mio nome, scrive "*degno fijo de' tanto padre*". E Mario Dell'Arco, nel dedicarmi la sua "*Strenna*", a sua volta aggiunge:

"*A Rinaldo*
nel comune ricordo di suo padre"

La speranza mia è che – nonostante il trascorrere degli anni – il ricordo del poeta Giulio Cesare Santini si estenda da Aldo Fabrizi e da Mario Dell'Arco a tutti coloro che amano – e ameranno – la nostra Città.

Di un'officina marmoraria romana in suolo cimiteriale imperiale

GIUSEPPE SCARFONE

Imponente, nella sua struttura architettonica circolare compresa in un diametro di 87 metri circa, e in un'altezza di 12 metri, la tomba, che più propriamente sarebbe meglio definire Museo cinerario, troneggia, nonostante gli innumerevoli saccheggi e depredazioni, dopo oltre un doppio millennio, nella piazza che, come è noto, ha avuto in sede toponomastica il nome del suo fondatore: Augusto Imperatore.

L'inconsueta sagoma della costruzione in ambiente romano, quale poteva essere un imponente cilindro murario, aveva tratto probabilmente ispirazione dalla similare sepoltura che custodiva le spoglie del re di Caria, Mausolo, e ne deriva il nome di Mausoleo, anche se una similare tomba, costruita verso l'anno 50 a.C., troneggiava al terzo miliario della via Appia. Era questo, per il tempo, uno straordinario edificio sepolcrale che era stato fatto costruire da due notissimi personaggi: Quinto Metello Cretico e M. Crasso, figlio maggiore del ricchissimo M. Licinio Crasso, rispettivamente padre e marito della giovane defunta: Cecilia Metella, cui la tomba è tuttora dedicata, ma di cui poco o nulla si sa.

Ma il più significativo e monumentale esempio di detti cilindri murarii s'impone ancora oggi all'interno della posteriore variata struttura poligonale, con quello che il suo imperiale committente: Publio Elio Adriano (117-138) volle sorgesse in area suggestivamente centrale della città, sulla destra del Tevere, e

quindi in prossimità degli Horti di Domizia, la figlia dell'illustre, grande condottiero Gneo Domizio Corbulone, e moglie del figlio minore di Flavio Vespasiano, Domiziano, ancora non imperatore. Una donna, Domizia, di grande fascino, riferiscono le fonti, ma, purtroppo di altrettanta bassa moralità.

Il Mausoleo, che dopo la morte del suo primo raffinato ospite divenne sepolcro dinastico degli Antonini (138-192), fin già dal Primo Medio Evo, per una serie di occasionali e contingenti avvenimenti legati soprattutto alla caduta dell'autorità dell'impero, finiva per assumere sia una diversa utilizzazione delle sue strutture che una mutazione del suo originario nome. nome col quale, da molti secoli è noto e cioè Castel S. Angelo. Gli era derivato da un episodio legato a una visione che, quantunque venga indicata con uno sbrigativo aggettivo di "leggendaria", si conserva, e rimane tramandato nell'angelo bronzeo che dall'alto dell'antico Mausoleo domina il cielo di Roma. Una delicata, persistente leggenda che viene attribuita a uno dei più grandi pontefici. Un Papa, romano, nato da famiglia senatoria, che proprio per le sue qualità, inconsuete per il tempo, di onesto, oculato amministratore e di rigido conduttore della Chiesa, meritò il titolo di "Magno". Portava il nome di Gregorio, salito al soglio pontificio vi restò dal 590 al 604. In verità in gioventù aveva condotto una vita alquanto irrequieta, ma superata la fase critica giovanile si era dedicato, eletto Papa, rigidamente al governo della Chiesa.

A proposito della visione che egli ebbe del romano "angelo della peste" è interessante notare che essa era legata al morbo che mieteva tra la popolazione centinaia di vittime, nell'anno 590, anno primo del suo pontificato. Eletto Papa, dopo la morte in quella sciagurata circostanza del suo predecessore Pelagio II. egli ordinò che, come era uso per la Pasqua, si facesse una processione con l'immagine della Vergine alla testa della salmodiante processione. Dopo sentite delle voci angeliche, si vide

"apparire sulla fortezza di Crescenzio (Castel Sant'Angelo) un Angelo, mentre ripuliva la spada macchiata di sangue per infilarla nel fodero". Gregorio elevò un canto di ringraziamento perché aveva capito che la peste era cessata" (Jacopo da Varagine, *Leggenda Aurea*).

Il noto complesso adrianeo che da enorme luogo di sepoltura venne trasformato in castello, variando di volta in volta a seconda delle richieste necessità del momento, presentando varianti nelle sue utilizzazioni, inizialmente assunse il carattere di munita, inespugnabile fortezza, fu poi prigione, poi ancora forziere pontificio (la Camera del tesoro della Chiesa), quindi Museo, e altro ancora. Arrivato comunque ai giorni nostri, soprattutto nel suo indistruttibile corpo centrale, camera sepolcrale dell'imperatore, negli anni 1933-1934 venne avvertita l'esigenza, estetica e conservativa, di operare per esso un vasto e attento restauro all'intero organismo durante il quale fu subito liberato dai vari musei militari, per poter liberamente evidenziare le varie antiche strutture e far risaltare la sua formazione stellare e il suo perimetro poligonale, stretto nei bastioni angolari intitolati ai quattro Evangelisti. Liberato quindi dal coacervo delle fuorvianti superfetazioni, anche per la nuova, accogliente cornice di verde qualificata dal fitto corredo arboreo che la circonda, l'articolato complesso risplende oggi in tutto il suo nuovo valore ambientale.

Dopo questa compendiosa introduzione per poter divagare sulla localizzazione di alcuni sepolcri, sovente periferici che, sono raramente storicizzati in modo adeguato, ma che, con la loro inconsueta tipologia funeraria presente sul nostro territorio, hanno comunque da sempre interessato sia la storia che l'arte; ed anche perché similari per la loro forma circolare, sia pure con minor pretesa per la loro limitata struttura nel confronto con i due notissimi sepolcri imperiali urbani: il Mausoleo di Augusto e il sepolcro dell'imperatore Adriano; ed esaurite quindi, come ci è

stato possibile, le note di cui sopra, per rigore dobbiamo tornare senza alcuna esitazione a quanto dovrà essere detto in avanti, nel rispetto della linea tematica indicata nel titolo.

Va subito rilevato che, nello stesso periodo in cui veniva ripristinato, con ampi e radicali restauri, l'intero complesso di Castel Sant'Angelo (1933-1936), anche per il Mausoleo di Augusto veniva decisa, ovviamente con ben altri motivi che roteavano intorno ad un'esaltazione politica, un'ampia "pulizia" urbanistica, e archeologica, eseguita fra il 1936 e il 1938. Pertanto, nell'occasione, venivano eseguiti demolizioni e scavi radicali per isolare il tufaceo simbolo dell'antico Impero ma che purtroppo finirono per cancellare dalla struttura urbana, con la distruzione di circa 120 edifici, vecchi e antichi, tutte le sedimentate stratificazioni di ricordi.

Un rapido mutamento del colore dell'ambiente, di questo breve spazio urbano che ne cambiava inopinatamente il tradizionale aspetto, ovviamente in primo quello urbanistico, e quindi anche quello architettonico, il quale aveva pure fornito, per lungo tempo, funzioni protettive allo storico, maestoso rudere centrale tolse l'originario carattere del luogo di "esaltazione simbolica del culto della morte", per consegnarlo ad un'esplodente, inconscia vitalità ludica e gioiosa della vita.

Il Mausoleo che, tra gli anni 1936-'38, come detto, dopo una serie di parziali interventi veniva liberato da ogni "opprimente" costruzione, era sorto per volere di Ottaviano, giovane appena trentenne, nel 28 av.Cr., "fatto per sepoltura propria et de suoi" e, come fu detto, per esservi ricordato per l'eternità. Era stato costruito non soltanto per sé, quindi, ma anche per conservarvi le ceneri dei membri della famiglia Giulio-Claudia. La prima pietosa cremazione che in esso fu eseguita e quindi conservata fu quella del giovane nipote dell'imperatore, già proposto per la successione all'impero. Nipote molto amato da Ottaviano (il Teatro costruito sull'attuale via del Mare, nel nome lo ricorda

ancora): M. Claudius Marcellus. Ciò avveniva nel 23 a.C. Seguirono nella sepoltura Ottavia e Livia rispettivamente sorella e moglie dell'imperatore. Quindi quella dei due giovani figli di Agrippa, Gaio e Lucio. Non vennero esclusi Germanico, Tiberio, Claudio e probabilmente neanche Vespasiano e Nerva; e verso la fine del secondo secolo vi fu sepolta anche Giulia Domna, la moglie di Settimio Severo.

Verso la metà del II secolo, il noto edificio funerario, avendo cessato di assolvere alla pietosa funzione per la quale era stato costruito e utilizzato, per naturale declino e a seguito di un lungo, naturale silenzio, dimenticato, veniva praticamente abbandonato e, come si è detto, venne riaperto mezzo secolo dopo per ospitare le spoglie di Giulia Domna..

Fu proprio dopo un lungo abbandono, conseguenza del suo disuso che, per interesse di una nobile famiglia romana, i Colonna, l'antico tumulo poteva cominciare a risorgere, sebbene caratterizzato da ben altri interessi e utilizzazioni che lo indicarono subito quale munita fortezza di quella famiglia.

Ma già nel 1167, per una vendetta, veniva conquistato e parzialmente distrutto, perché potesse essere posta fine alla potenza colonnese in quella zona centrale del Campo Marzio.

Poi ancora, dopo un impegnativo restauro del 1241, la fortezza, sia per motivi politici, ma soprattutto per rancori familiari, veniva smantellata dal papa Gregorio IX.

Doveva trascorrere oltre un secolo perché si riparlasse di quella breve superficie augustea. Era l'anno 1354, l'anno in cui alla base del Mausoleo veniva deposto, dopo essere stato più e più volte "stilettato" sul Campidoglio per ordine di Sciarretta Colonna e del notaio Treio, da Cecco dello Vecchio, il corpo del tribuno Cola di Rienzo, dopo essere stato portato lungo la via del Corso, dove "strascinavanollo" e "scortellavanollo" tanto da farne staccare la testa dall'obeso corpo fino alla chiesa di San Marcello dove "Là penneo dii doi, notte una". Dopo, il corpo, porta-

to nel Campo dell'Austa, posto su di una catasta di cardi secchi, veniva "abbrugiato"; e di esso "non ne (rimaneva) cica"; le sue ceneri furono disperse al vento. Era stato portato in quell'area, già possedimento dei Colonna, perché i componenti di quella famiglia ricordavano i loro morti, trucidati alcuni anni prima nella battaglia di Porta San Lorenzo dalle truppe di Cola di Rienzo. Quella strage era stata organizzata – come Cola ricordava in un discorso che volle tenere in Campidoglio – perché i Colonna "per sette anni hanno costretto me all'esilio e il popolo romano alla disperazione". Un'alternanza di odii e di rugginosi rancori, vecchi e nuovi, in un Medioevo che per nessun motivo riusciva a dimenticare.

Una zona, quella augustea, singolare parte del vasto Campo Marzio, che per tutto il Medioevo era stata circondata da solitari orti e vigneti ("Hortalitii inculti et putredine repleti"), ma vi risaltava ancora, benché mal ridotto, l'immenso cilindro imperiale. È con l'Umanesimo che gli studiosi del tempo presero a indagarne la storia antica, liberandolo dal deplorevole abbandono, in cui per lungo tempo era stato dimenticato.

Quello dei Soderini è il primo nome che appare documentato nel possesso dell'area augustea; oltre alle due chiese di San Rocco e di San Girolamo e, oltre chiaramente al piccolo utile approdo sulla breve riva sinistra del Tevere, per lo scarico e il deposito della legna e di derrate varie.

Da ricordare tuttavia che, poco prima del lungo possesso Soderini, che comincerà ad affermarsi con mons. Francesco, nel 1546, c'era stato, nel breve spazio intorno al Mausoleo, un timido tentativo di edificabilità, per interesse dell'abbreviatore apostolico Saturnino Gerona. Questi aveva desiderato farsi costruire un edificio per far dipingere sulla facciata alcuni busti di pontefici; da Sisto IV a Clemente VII (1471-1523). Un'inconsueta decorazione che finiva per lasciare memoria nella toponomastica cittadina, in una breve strada che oggi dalla via del Corso

s'immette nell'ampia piazza Augusto Imperatore, e che prende appunto il nome di via dei Pontefici. L'edificio voluto da Gerona, ancora esistente, ampiamente modificato, finì per avere il privilegio di ospitare, nel tempo, noti personaggi sia della cultura che delle scienze.

Il lungo possesso Soderini comunque, goduto attraverso più generazioni, modificherà completamente il complesso Augusteo, prima con l'impianto di deliziosi giardini pensili, poi con la formazione di un ampio museo, conservatore di marmi pregevoli rinvenuti per la quasi totalità in scavi nella vecchia fortezza Colonna. Perché se ne possa avere un'indicativa importanza, sia pure sommaria, basterebbe ricordare la nota urna cineraria, già deposito delle ceneri di Agrippina, la moglie di Germanico e madre di Caligola; urna che, nota col nome di Rugitella, nel Medioevo venne utilizzata quale misura legale per il grano. Oggi è conservata, a tale testimonianza, nel Museo dei Conservatori, in Campidoglio. Altro pregevole marmo Soderini (un marmo che secondo alcune considerazioni non viene ritenuto scoperto nel Mausoleo, ma qui soltanto esposto) è il notissimo gruppo scultoreo raffigurante Menelao che sostiene il corpo di Patroclo, noto col nome di Pasquino, perché probabilmente figura dello stesso tipo statutario di quello di Palazzo Braschi. Il gruppo Soderini, integro nelle sue parti anatomiche, è conservato nel cortile detto dell'Aiace, nel Palazzo Pitti, a Firenze.

Dopo quello dei Soderini, vi sarà una lunga, nobile serie di alternanze nel possesso dell'imperiale tumulo.

Tra i diversi passaggi di proprietà e le varie utilizzazioni dell'area augustea, diversificate, alla metà del Settecento emergerà ancora un nome quale proprietario. Sarà quello del portoghese Benedetto Correa de Sylva, nome che permarrà a lungo nel tempo e diverrà addirittura identificativo dell'intera zona nella quale, nonostante la disinvolta opera distruttiva operata lungamente nel tempo, restava ancora valida l'indicazione del cinquecentista

pittore, scrittore, antiquario d'arte Pirro Logorio: "quanto sia stata grande e grandiosa fabbrica si può considerare dalli muri e fondamenti che vi sono rimasti". È agevole vedere ancora quanto dell'antica opera vi sia rimasto. Un Mausoleo, un tumulo funerario, che per strana sorte finirà tuttavia per essere trasformato agli inizi dell'Ottocento addirittura in anfiteatro, ad opera e interesse del Corea e poi di un nuovo proprietario, il Marchese Vivaldi Armentieri.

Da questa nuova cornice ambientale prenderà il via una serie di passaggi che si concluderà negli anni 1934-'38, durante i quali si produrrà la nota "sistemazione" urbanistica, che vedrà necessariamente distrutto l'intero tessuto edilizio, medievale rinascimentale, parte del quale, per necessità,aveva finito per sovrapporsi all'antica struttura imperiale.

Già nel 1802 l'intero complesso augusteo era passato in proprietà della Camera Apostolica che lo concedeva ad impresari teatrali, i quali ne cureranno la gestione fino al 1870. Nel 1881 subentra il noto impresario teatrale romano Vincenzo Jacovacci, ma ai primi del Novecento viene fatto chiudere per misura di sicurezza e diviene cantiere per la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele. E giungiamo al 1907, quando l'anfiteatro "Corea" passerà al comune di Roma che ne trasformerà il nucleo centrale in accogliente sala da concerti che resterà attiva fino al 1936.

* * *

Un secolo di alternanze musicali, teatrali, e circensi, che faranno considerare l'antico sepolcro ricercato punto ludico, diurno e serale, animato comunque sempre da spettacoli vari, di giostre, e di burattini.

Tutta una nuova situazione che ha finito per creare un evidente stato di impoverito isolamento dell'intera zona in cui, tuttavia, finiva per emergere, sia pure timidamente, la bruna sagoma dell'antico monumento ancora solida nella sua possente struttura antica, nonostante le ampie, evidenti, spoliazioni. Spoliazioni che il grande archeologo A. Muñoz sintetizzava nei seguenti termini, in occasione della liberazione del monumento per il bimillenario di Augusto. "Spogliato di tutti gli elementi decorativi, traforato da cento aperture di porte e finestre, soffocato da sovrapposizioni, nonostante ciò resiste e sopravvive ancora nella sua robusta, indistruttibile struttura".

Fu quello, comunque, l'isolamento che ha consentito agli studiosi una più attenta lettura di tutto ciò che rimaneva dell'intero edificio.

Gli scavi del 1936-'38 erano stati preceduti, nel 1926, da alcuni sondaggi, diretti dagli archeologi A. M. Colini e G. Q. Giglioli, orientati soprattutto alla conoscenza dell'interno del monumento. Tuttavia, nonostante tale preciso intento, fu subito provveduto a dilatare tutti gli spazi che lo circondavano. Pertanto, in tale occasione, scomparvero alcune delle strade limitrofe, tra cui il vicolo Soderini, di Schiavonia, dell'Ortaccio, del Grottino e la piccola piazza degli Otto Cantoni; oltre a tutta la fila di case lungo il fiume. Liberata tale ampia area urbana, che la toponomastica retoricamente intitolerà ad Augusto Imperatore, verrà dato avvio sia alla ricerca che allo studio scientifico dell'intero complesso. Che forerà la breve area dell'ingresso, ove sono stati rinvenuti, come prima individuazione, alcuni gradini dell'antica scala d'ingresso, oltre a parziali resti della pavimentazione in travertino sulla quale vennero rilevate incise delle linee, che indicavano certamente qualcosa, ma delle quali, nella fretta dello scavo, non si poté chiarire il significato.

Il saggio di scavo era comunque volto al recupero di materiali lapidei superstiti, reale documento per evitare improbabili, ipotetiche conclusioni. Venne eseguito sulla verticale della sup-

posta platea d'ingresso al monumento. Il quale giaceva a metri sette circa sotto l'attuale livello di calpestio.

Ma, in un più approfondito esame di indagine archeologica, si rilevò che al di sotto di questo piano, ad una quota di metri 1,60 circa, doveva esistere l'originario, antico atrio al monumento di età augustea.

Operato un accurato saggio indagativo, ne veniva confermata la supposta esistenza; e se ne stabiliva quindi la presenza di due ingressi, costruiti in due tempi su due diversi piani.

Il primo dei piani scavati, comunque, conservava ancora nel suo insieme alcuni gradini marmorei dell'antico secondo ingresso, e una porzione di pavimentazione, sempre di lastre marmoree, con una superficie di sviluppo repertata in mq. 65 circa; lastre che osservate per la prima indagine restituivano, tra l'altro, conservati nel tempo, i segni di nitide linee rette incise profondamente nel marmo (ancora in parte sufficientemente visibili). Segni che per la loro essenziale, rigida linearità sembrava fossero apparentemente privi di significato, ma che bene osservati non sfuggirono, per il loro valore documentativo, all'attenta osservazione di studiosi dalla specifica competenza.

Linee geometriche, rette (per lo sviluppo relativo si veda, ben documentato, Pavia, cit. in bibl.), segnate in terra (sul marmo) indicative di posizionamento per poter facilmente misurare e squadrare grossi massi marmorei, da prepararsi per la indicata posa in opera.

Insomma, la presenza di una grande officina marmorea, ricavata su di una superficie, allora ampia e sufficientemente piana, per una prima lavorazione di blocchi marmorei certo dalle misure non proprio indifferenti.

Come quest'officina augustea, in Roma, ne esistevano altre in alcune città dell'impero, tutte attrezzate non soltanto per il semplice assemblaggio di grossi blocchi marmorei, ma anche per la realizzazione e restauro di grandi statue. Ciò non meravigli. Poiché, come veniva in antico ricordato: *"artem quaevis alit terra"* ("tutti i paesi coltivano l'arte"). A questo proposito, nel Pantheon Romano, sono ancora visibili dei segni che indicano inequivocabilmente la specifica utilizzazione di alcuni di tali spazi.

Nel dicembre del 2006, ad esempio, durante alcuni lavori di scavo diretti dall'ing. Carlo Visconti, alla profondità di un metro circa sotto il pavimento della basilica di San Paolo f.l.m.,venivano scoperti su di un ampio piano di quel livello sotterraneo alcune linee, incise, che riproducevano, ingrandite in scala 1:1, l'ultimazione della curvatura della cupola della Basilica di San Pietro. Giacomo della Porta nel 1573, riceveva, dopo la morte del grande vegliardo, Michelangelo, il prestigioso incarico di completare l'erezione della cupola pietrina, che era rimasta dopo la morte del Maestro, alle imposte del tamburo. Avutone il prestigioso incarico, il Della Porta provvedeva, quale primo atto, ad ingrandire i disegni lasciati da Michelangelo abbozzati e in scala inferiore. Lo faceva, dopo le debite autorizzazioni, su di un piano, uno dei più vasti allora disponibili.

Platee immense, ripetute nel tempo, utilizzate con criteri razionali, e pratici, che con termini moderni potrebbero essere definiti degli immensi tecnigrafi impiantati su ampi suoli naturali.

L'esistenza dei solchi che per comodità abbiamo sempre definiti augustei per il luogo ove essi erano stati rinvenuti, venne divulgata dalla Soprintendenza Archeologica nel 1964, ma soltanto nel 1985 ne veniva chiarito il reale significato cantieristico.

Erano quelli cantieri organizzati in zone eccentriche rispetto alla fabbrica da costruire o restaurare. Ciò soprattutto per non dover recare intralci alla vita cittadina. Ce lo hanno lasciato confermato sia Svetonio (in *Claud.* 25, 2) che Plinio (*Paneg.* 51, 1). L'attività di tali organizzazioni cantieristiche veniva comunque sempre disciplinata da rigide normative, soprattutto per quanto concerneva il trasporto pesante all'interno della città (*Hist. Aug., Hadr.* XXII).

Proprio in osservanza di una tale direttiva adrianea, fu organizzato – per la preparazione dei marmi da utilizzare nella costruzione del timpano del Pantheon – il cantiere che abbiamo finora definito augusteo. Nel 1964 la Soprintendenza, come si è già accennato, dette la notizia che su quel residuo di piancito, ingresso al Mausoleo, erano state rilevate, incise, delle linee guida del frontone di un tempio, in grandezza naturale, che, per le sue confrontabili misure, era da riferirsi con assoluta certezza al frontone del Pantheon, in fase ricostruttiva per volontà dell'imperatore Adriano. Sul lastricato in oggetto, comunque, nonostante la sua residua area ristretta, vennero rilevate altre linee, che dovevano certamente essere riferite ad un tempio che non fu possibile identificare, probabilmente per la incompletezza dei tracciati residui, oltre ad impronte di basi di capitelli.

Tutto conservato e poi rilevato dall'occhio colto e attento di validi studiosi, da un monumento tanto noto, quanto sconosciuto. Era quello il lato evocativo di una struttura apparentemente immobile, ma certamente dispensatrice di pregevoli, insospettabili restituzioni.

Bibliografia

M. Maischberger, "*Marmor in Rom, Anlieferung Lager und Werkplätze in der Kaiserzeit*" (= *Palilia* 1), Wiesbaden.

A.M. Riccomini, "*La Ruina de sì bela cosa, Vicende e trasformazioni del Mausoleo di Augusto*", Electa, 1996.

A. Cambedda e M.G. Tolomeo, "*Una trasformazione urbana – Piazza Augusto Imperatore a Roma*", n. 41, F.lli Palombi, 1991.

M.G. Cimino, M. Nota Santi (a cura di), "*Corso Vittorio Emanuele II tra urbanistica e archeologia*", Electa, 1998, pag. 108.

C. Pavia, "*Curiosità del Mondo Romano antico*", Gangemi, Ed. 2001, pagg. 15-17.

Il primo quadro a Roma delle apparizioni della Madonna di Lourdes

Giovanni Serlupi Crescenzi

La mia bisnonna Cecilia Serlupi Crescenzi era inglese, nata in Armitage Park presso la città di Rudgely nella Contea di Staffordshire il 3 ottobre 1833 da Sir James Fitz Gerald, Baronetto, e da Augusta Fremantle, figlia di Sir Thomas Fremantle, Baronetto, il cui figlio ebbe il titolo di Lord Cottesloe. I Fitz Gerald erano di origine irlandese, come appare anche dal cognome, e il ramo primogenito era proprietario della Contea di Kildare vicino a Dublino.

La bisnonna Cecilia ha lasciato un suo diario di circa 140 pagine da cui ho tratto tutte le notizie che riporto in questo articoletto

La bisnonna era, stando a quanto dice nel suo diario, di salute cagionevole e da piccola aveva rischiato la vita perché una bambinaia la aveva lasciata sola sulla spiaggia, così quando arrivò l'alta marea essa rischiò di essere sommersa. I suoi genitori passavano l'inverno in Italia a causa della salute di Sir Thomas, ma la piccola Cecilia, e le sue sorelle restavano sempre in Inghilterra.

La madre era molto severa sia per quanto riguardava il comportamento, sia per quanto riguardava i principi religiosi e sembra che la religiosità dì Cecilia fosse ben radicata tanto da reggere con successo una discussione con un vicino di tavola prote-

stante, durante un pranzo. Nel suo diario racconta che qualche tempo dopo aveva saputo che il suo commensale lo stesso pomeriggio aveva bussato alla porta del Card. Wiseman (Arcivescovo di Westminster) ed era stato a colloquio con lui fino a tarda notte. La mattina seguente era andato a trovarla per dirle che grazie a quella conversazione si era convertito al cattolicesimo.

Nel 1846 la madre Augusta si era convinta a portare anche Cecilia a passare l'inverno a Roma. Il viaggio in carrozza dopo una breve sosta a Parigi ebbe una tappa di quindici giorni a Genova per la piena del torrente Magra. A Roma ebbero l'onore di essere presentate a S.S.Pio IX.

L'estate del 1853 durante la villeggiatura alla Villa Altieri ad Albano incontrarono la famiglia Serlupi Crescenzi e qualche tempo dopo il primogenito di questa famiglia, Luigi, le palesò il suo desiderio di averla come sposa. La madre di Cecilia ne fu felicissima, ma la stessa Cecilia era dubbiosa perché aveva accarezzato l'idea di farsi suora come le sue due sorelle. In seguito a ciò si ammalò e la sua convalescenza non finiva mai. Finalmente le insistenze del suo confessore le fecero intendere come la sua salute cagionevole costituisse un ostacolo ad entrare in convento, dove nessuno avrebbe potuto curarla. Cecilia si convinse anche dopo aver apprezzato la bontà e la santità del Marchese Luigi Serlupi, poi Cavallerizzo Maggiore di S. Santità.

Le nozze furono celebrate dal Card. Patrizi, Vicario di S. Santità, nella Chiesa di S. Maria di Galloro il 15 maggio 1854.

In seguito si recarono a Napoli per conoscere Francesco Serlupi, fratello di Luigi, poi in Inghilterra per conoscere i parenti. Durante il viaggio per mare il povero Luigi soffrì terribilmente. Al ritorno si sistemarono al 2° piano di Palazzo Serlupi dove occuparono delle stanze cedute dalla moglie di Girolamo (padre di Luigi) nata Boncompagni Ottoboni, figlia del Duca di Fiano, che si ritirò con le due figlie in un appartamento nella casa attigua.

Con la suocera Giovanna Ottoboni Cecilia ebbe un rapporto

di grande armonia che proseguì fino alla morte della suocera che Cecilia assistè con affetto filiale.

Meno idilliaci furono sempre i rapporti con la propria madre che si era installata al 1^ piano di palazzo Serlupi e, autoritaria com'era, si intrometteva sempre nelle faccende della figlia. Allora il suocero di Cecilia le proibì di avere contatti con la madre. Cecilia si attenne a quanto prescritto da suo suocero in qualità di capofamiglia e da quel momento i rapporti familiari migliorarono.

L'influenza della madre su Cecilia non fu tuttavia completamente negativa e aiutò a formare il carattere volitivo e fattivo di Cecilia come dimostrano i fatti che descriviamo in questo articolo. La vita di Cecilia nella famiglia Serlupi fu idilliaca ed essa ebbe la possibilità di sviluppare tutta la carità che covava nel suo cuore. Durante l'epidemia di colera in Albano si prodigò per curare i malati nell'ospedale senza curarsi dei pericoli che correva.

Il diario è breve, ma con alcuni racconti che riguardano opere da Lei compiute e di cui era molto fiera. Un brano del diario concernente avvenimenti del 20 settembre 1870 fu pubblicato dal Principe Urbano Barberini nella *Strenna* del 1970.

Poiché quest'anno ricorre il centocinquantesimo anniversario delle apparizioni della Madonna Immacolata a Bernadette a Lourdes, mi sembra logico pubblicare un brano del diario che si riferisce alle peripezie del primo quadro giunto a Roma della Madonna di Lourdes.

Premetto che la Marchesa Cecilia aveva subito organizzato una Congregazione per stimolare la venerazione delle apparizioni di Lourdes, e il quadro raffigurante l'avvenimento le venne affidato perché ne avesse cura. Da principio la Marchesa riuscì a farlo sistemare nella Chiesa delle Vergini dove iniziò la devozione.

Di qui in avanti trascriverò il testo originario del diario con solo qualche taglio per alleggerirlo.

"Accadde che dopo qualche anno venni avvisata di togliere entro tre giorni la Madonna di Lourdes perché chiudevano la Chiesa per farvi delle riparazioni. Si tolse il quadro e si portò a S. Pancrazio, ma dopo qualche mese il Rettore della Chiesa si lagnò che la Madonna nuova si prendeva tutte le elemosine pregiudicando la loro Madonna vecchia. La Madonna "nuova" fu perciò trasferita alla Chiesa dei Lucchesi dove fu inaugurata la devozione e restò per qualche tempo. Però veniva una festa giubilare del Crocifisso dell'altare Maggiore e ci venne intimato di togliere il nostro quadro. Intanto Mgr. Grimaldi aveva fondato un'altra Congregazione sotto il titolo di N. SS. di Lourdes e per timore che il suddetto si appropriasse del quadro pregai il nostro Deputato Ecclesiastico Mgr. Gizzi di togliere il quadro quella sera stessa. Mons. Gizzi andò dal Parroco di S. Maria in Aquiro (Parrocchia della Marchesa Serlupi) e gli chiese l'ospitalità sia pure precaria per la nostra Madonna. Il Padre Corrado stava poco bene, ma gli permise di mettere il quadro in una cappellina del collegio finché non si trovava altra sistemazione. Mgr. Gizzi a due ore di notte prese un legno ed andò alla Chiesa de'Lucchesi ove aveva dato appuntamento al Sagrestano, vi entrò, fece togliere il nostro quadro e lo portò difilato dal P. Corrado. Buon per noi che fece questa sveltezza. L'indomani mattina alle 5 antimeridiane vi si recò Mgr. Grimaldi colla medesima intenzione, e voleva rapire il nostro quadro e portarlo in una chiesetta ove intendeva trasportare la sua congregazione. Ma trovò VISAGE DE BOIS e ne fu assai attonito e dispiacente.

Pochi giorni dopo venne da me la Signora Piccoli, dicendomi che essa teneva di Gius-Patronato un altare a S. Maria in Aquiro e che volentieri lo avrebbe ceduto col patto di mettervi il nostro quadro della Madonna di Lourdes. Si può immaginare quale fu

il contento quando l'annunziai alla Congregazione. Pareva come che la Madonna appianasse ogni difficoltà.

Qui la devozione cominciò a prendere piede, il nostro tesoriere Domenico Dolfi ne curava gli interessi con la massima premura, il P. Curato cercava ogni mezzo per crescerla ed il popolo si era unito per fare alla Madonna una corona d'argento e vari doni anche insigni. Maria SS. faceva molte grazie e gli ex-voto crescevano assai.

Intanto varie volte si chiese al Cappellano delle Vergini quando si sarebbe potuto riportarvi la nostra Madonna, ma egli rispondeva sempre evasivamente, anzi faceva credere che non desiderava punto di riaverla. Del resto dal momento che avevamo potuto installare il nostro quadro in una cappella ceduta appositamente alla Madonna di Lourdes eravamo più contenti di rimanere lì.

(Ma la suspence non era finita)

...Però terminati i lavori della Chiesa delle Vergini ci venne mandato un Invito Sagro, emanato dal Vicariato, di un triduo per il ritorno della nostra Madonna alla Chiesa delle Vergini, e nel medesimo tempo un intimo di pagare L. 4.000 come contributo de' lavori che erano stati fatti in detta Chiesa.

Chiamata d'urgenza la Congregazione, esposi come era ben iniquo l'intimarci di pagare per tali lavori, mentre ci avevano cacciati sommariamente dalla Chiesa, senza interpellarci affatto sui lavori da farvi e di più senza aver voluto neanche farci la promessa di potervi riportare la nostra Madonna; che noi non avevamo questi denari. La Congregazione possedeva soltanto qualche centinaio di lire e per conseguenza con questi patti era improponibile di rimettere il nostro quadro alla Chiesa delle Vergini, non potendo assolutamente annuire alle condizioni imposte.

Si fece il primo giorno del triduo alle Vergine e il predicatore dovette dire che per un equivoco il quadro non era tornato, ma che si sarebbe venuti l'indomani.

La mattina seguente ecco che Mgr. Lenti, Vice Gerente si pre-

sentò in sacrestia vestito in paonazzo, traversando la chiesa di S. Maria in Aquiro, per portar l'ordine del Cardinal Vicario (Card. Monaco della Valletta) di trasportare immediatamente il quadro alla Chiesa delle Vergini.

Il Curato era fuori di casa ed il Sagrestano (ora Mgr. Agnolotti) gli rispose che in assenza del Curato, egli nulla poteva fare, e che per di più il quadro essendo stato consegnato in quella Chiesa da Mgr. Gizzi e dalla Marchesa Cecilia Serlupi, la Priora, senza di un loro ordine neanche il Curato avrebbe potuto toglierlo dall'altare dove stava e che era stato donato col patto che vi rimanesse.

Mgr. Lenti dovette partire senz'altro.

Intanto molte delle persone che avevano fatto dei doni alla Madonna, cominciarono a subodorare che forse si voleva togliere il quadro, andettero (sic) dal P. Curato e gli dissero che badasse bene a non farlo togliere né di giorno né di notte, perchè in tutte le ventiquattrore vi erano persone che si davano la muta a sorvegliare ciò che accadeva, e che se si azzardassero di cercare di portarlo via, avrebbero dato un segnale, e sarebbe successo un tumulto e uno scandalo. Dopo di ciò il P. Curato fu chiamato dal Card. Vicario al quale espose quanto sopra, e S. Em. Monaco trovò più prudente di desistere dall'ordine dato. Non così il Cappellano delle Vergini il quale con altre persone ritornò dal Em. Monaco e gli strappò di nuovo l'ordine di riportare alle Vergini il quadro.

Allora fu deciso che io mi sarei recata al Vaticano per rendere avvisato il S. Padre.

Feci chiamare Mgr Boccali (Cameriere segreto) esponendo i fatti. Egli ne parlò subito al Papa, il quale essendo molto occupato, mi esortò a ubbidire all'Autorità ecclesiastica e si meravigliava che si agisse diversamente. Allora feci presente a Mgr. Boccali che, se fosse stato lui Presidente di un'Opera, si sarebbe trovato obbligato in coscienza di fare il possibile per il bene di

quell'Opera. Egli non seppe rispondermi e mi chiese: Dopo cosa farà? Risposi. Non ho altro da fare. Il Card. Vicario non ci ha acquietato, sono venuta come l'ultima risorsa al S. Padre prima di far succedere uno scandalo o prima di rovinare completamente la Congregazione. Se il S.Padre mi dà ragione tanto meglio, altrimenti, se il popolo ce lo consentirà, ciò che non sarà, il Comitato porterà il quadro in casa dell'Em.mo Card. Vicario (non alle Vergini non potendo accettare le condizioni imposteci) e lì' il Comitato si dimetterà in massa e metteremo sul giornale il resoconto del nostro agire, semplicemente, senza astio alcuno.

Mgr. Boccali tornò dal Papa Leone XIII al quale ripetè quanto gli avevo detto. Rispose "Dica alla Marchesa che io ora ho capito perfettamente, che ora sia calma e vada pure a casa perché io manderò Mgr. Angeli dall'Ecc.mo Card: Vicario per dirgli che non si faccia altro prima di aver parlato con me".

Dopo pochi giorni il card. Monaco era stato fatto Penitenziere e l'Em.mo Card. Parocchi fu nominato Vicario al posto suo. Essendo questi venuto da pochi giorni a Roma certi Signori si presentarono a Lui dicendo di essere il Comitato della Congregazione di Lourdes, ma il nostro Economo Dolfi ebbe buon gioco a dimostrare che il nostro Comitato esisteva già da molti anni e si decise che l'altro Comitato avrebbe preso altro quadro, mentre la nostra Congregazione fu onorata del titolo di Arciconfraternita con il permesso di restare a S. Maria in Aquiro.

Grazie alla cocciutaggine inglese, la Madonna sembra essersi fermata dove desiderava.

L'Arciconfraternita è ancora oggi (2007) a S. Maria in Aquiro ove si celebra ogni anno l'anniversario delle apparizioni e quando questo volume della *Strenna* uscirà saranno state celebrate solenni cerimonie per il centocinquantenario della prima apparizione della Vergine Immacolata a Bernadette Soubirous.

Un romano sfortunato nella "sagra" del Risorgimento

Ricordi storici di Balvetti Domenico

ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI

Quando mio cugino Oreste Balvetti (discendente in linea diretta del protagonista di questa nota, essendone il bisnipote) mi mostrò, qualche anno fa, il "cartone" (cm 50 per 70) sul quale il nonno, nel 1894, aveva trascritto le "memorie" di suo padre, non ritenni che il "documento" meritasse di uscire dall'ambito strettamente familiare. O, per dirla in altra maniera, non essendo io uno storico del Risorgimento, non mi parve il caso d'indulgere ad alcun velleitario tentativo di verificare e approfondire le notizie e le circostanze citate; né, tanto meno, di inquadrarle in dimensioni e orizzonti più vasti.

Evidentemente, ho mutato parere. Perché si tratta pur sempre di un "documento", da offrire agli specialisti, se potranno trarne un qualche contributo. E perché, comunque, esso appare come una testimonianza del coinvolgimento – peraltro non passivo – di un romano, a Roma e fuori Roma, nella "saga" risorgimentale: un brano, sia pure modesto, di "storia nostra", vissuto in modo avventuroso da un cittadino qualunque e rievocato per essere "diretto" (o "dedicato"?) al generale Nicola Fabrizi, il noto patriota e uomo politico, ricordato poi esplicitamente, con una sorta di familiare ma rispettoso e malinconico rimpianto.

Domenico Balvetti inizia la sua movimentata vicenda nel 1848, allo scoppio della prima guerra d'indipendenza, quando

parte da Roma (nel mese di marzo?) inquadrato, presumibilmente da volontario, nella divisione dell'esercito pontificio che, al comando del generale Giacomo Durando, fu inviata da Pio IX in appoggio ai Piemontesi di Carlo Alberto e destinata ad operare nel Veneto. Finisce le sue avventure, vent'anni dopo, nel 1868, quando, a Roma, viene sottoposto a libertà vigilata con l'obbligo della firma nei registri della polizia papalina. Tra i due "eventi" c'è tutta una serie di episodi che si possono articolare in due grandi fasi e che vanno dall'ordinario eroismo negli scontri armati agli stratagemmi per portare in salvo la vita, dalla scampata fucilazione al supplizio delle "legnate", dalla militanza garibaldina al ritorno nell'esercito pontificio (ma "ascritto" alla Giovane Italia), dal congedo e dal pensionamento anticipato alle azioni di "commando" rivoluzionario nelle strade di Roma. Tutto questo in presenza di due o tre costanti: l'adesione alle idee liberali e ai fermenti patriottici, le scelte coraggiose con il dignitoso pagamento delle conseguenze, la sorte sempre avversa.

Il testo – che potrebbe essere definito "ruspante", come "ruspanti" sono, in fondo, le avventure narrate (e talvolta sembra di scorgere tra le righe l'ombra di qualche personaggio di Alberto Sordi) – "parla" da solo. Ma alcuni episodi sono degni d'essere sottolineati. Nella prima fase: la partecipazione all'assedio di Ferrara, occupata nel 1847, dagli Austriaci, e dunque il mancato proseguimento per la campagna del Veneto; la diserzione, o, meglio, l'abbandono delle schiere pontificie al momento del loro ritiro (dopo la celebre allocuzione del papa nell'aprile dello stesso 1848), vista la partecipazione alla difesa di Bologna sollevatasi contro il governo papalino (e il colonnello Pianciani, citato, è certamente il conte Luigi, futuro primo sindaco di Roma capitale); il ritorno a Roma, dopo alcune peripezie, il 4 giugno del 1849, quando era appena iniziato l'attacco definitivo dei Francesi ai difensori della Repubblica Romana, tra i quali evidentemente il "nostro" si schiera, se poi seguirà Garibaldi in ritirata fino al "rompete le righe" di San Marino; la cattura da parte degli Austriaci e la fucilazione evitata all'ultimo momento (grazie al buon nome del reggimento) ma sostituita dalle "legnate" dei soldati Croati, con conseguente frattura dell'osso sacro (un "martirio" che, oltre a quello fisico, lascerà il segno nel rafforzamento dei "liberali principi"); i cento e più giorni di carcere bolognese che concluderanno la prima fase. Della seconda fase, vanno sottolineati: il nuovo rientro a Roma (tra la fine del 1849 e gli inizi del 1850?) dopo la "riconsegna" – a quanto pare – e la reintegrazione nell'esercito pontificio; l'iscrizione alla Giovane Italia; la simulazione degli attacchi epilettici per sfuggire alla repressione anti-mazziniana all'interno del reggimento, nel 1852, e la conseguente messa in congedo con la pensione rifiutata e immediatamente seguita dall'adesione al Partito Nazionale (certamente l'Associazione Nazionale Italiana di Mazzini); i tre successivi lustri di vita "tranquilla" (ma, presumibilmente, da "cospiratore"); l'ultima avventura, nella stessa Roma, tra la Bocca della Verità e Ponte Quattro Capi, nell'ottobre del 1867, al momento della mancata insurrezione popolare che, dall'interno, doveva appoggiare e favorire l'intervento garibaldino fallito a Mentana; i sei mesi di carcere coi quali s'arriva fin quasi alla vigilia della fine traumatica di quel potere temporale che il nostro "eroe" sfortunato aveva cercato, nel suo piccolo, di contribuire ad accelerare.

Ma, è ora di lasciare la "parola" a Balvetti Domenico (che, dimenticavo di dirlo, per quel che vale, era fratello di un mio bisnonno, padre di mia nonna Anna Balvetti in Staccioli, e figlio di un mio trisavolo).

Ricordi storici di Balvetti Domenico
Diretti al Generale Nicola Fabrizi

Nell'anno 1848 partii da Roma per il Veneto ad appartenevo alla 2^ Compagnia del 5° Fucilieri, ma non feci quella campagna perché rimanemmo all'assedio della fortezza di Ferrara. Il mio Capitano era Liali. § Nel 1849 alla difesa della Repubblica di Bologna, la sola nostra 1° Volteggiatori, comandata dal Tenente Del Bufalo, respinse per ben tre ore di accanita lotta, gli assalti delle orde austriache. § Nel 6° giorno alla mia compagnia Volteggiatori della forza di 60 uomini, una compagnia Svizzera, comandata dal Capitano Smit ed un drappello di fucilieri; in tutto 350 uomini; ci fu ordinata una ricognizione fuori Porta Maggiore. Dopo una marcia di 15 miglia fuori Bologna, giunti alla località detta "Al Gallo" ci furono consegnati dalla Legione Romagnola, comandata dal Colonnello Pianciani, due pezzi di cannone ed un carro di munizioni per condurli a Bologna. Giunti a poca distanza dal Ponte S. Lazzaro si cominciò ad udire il rombo del cannone Austriaco; ci spingemmo più oltre, ma ci trovammo nell'impossibilità di poter più avanzare perché la mitragliatrice nemica decimava le nostre file, tanto che di 350 rimanemmo in 64. Tentammo resistere, ma mentre si puntavano i cannoni sopraggiunse la Cavalleria degli Ulani, di modo che ridotti nell'impossibilità di resistere e sopraffatti dal numero, dovemmo compiere una sollecita ritirata varcando il fiume. Arrivati ad Imola, ci riunimmo alla colonna Pianciani e del Colonnello Forbii (inglese) formando così una sola Compagnia comandata dal Capitano Smit e dal Tenente Petrozzi. Ci destinarono a tagliare la strada del Furlo alla barricata del Tunnel per impedire l'avanzata degli Austriaci. § Dopo la caduta di Ancona, ci portammo in Terni ed il giorno 4 giugno in numero di 24 tornammo a Roma entrando da Porta S. Giovanni. Fummo destinati a far parte della 1^ Centuria, 2^ Corte comandata dal Capitano Degio di Milano e da un Tenente Francese. § Partimmo quindi da Roma col Generale Garibaldi ed

andammo ad Arezzo: Fù precisamente là che trovandomi in avamposto insieme al Sergente Collina ed altri militi ci battemmo contro un drappello di Ulani venuto in ricognizione; salvando così gli altri avamposti presso Arezzo. Proseguimmo fino al luogo ove gli austriaci volevano tenderci una sorpresa, e la nostra Centuria e quella comandata dal Capitano Lombardo (senza un braccio) restò a proteggere con un continuo fuoco la ritirata dei nostri compagni. Solo Lei, oh Generale Fabrizi, sa quanto fu per noi dolorosa quella giornata. § La mattina dopo di questo fatto essendo partito il Generale Garibaldi, fummo costretti a capitolare i S. Marino. Ci fu dato un foglio di via per ogni dieci e più, così io ed altri soldati ci portammo verso Rimini. Cammin facendo fummo fatti prigionieri dagli Austriaci e condannati alla fucilazione. Condotti sul posto dell'esecuzione, non mancava che il comando del fuoco, allorché giunse il colonnello degli austriaci il quale vistomi vestito da sergente di linea ed il numero al berretto del 4° Reggimento, m'interrogò per sapere come io mi trovavo con Garibaldi. Gli raccontai della sortita di Porta Maggiore in Bologna, dettagliando i fatti che c'impedirono a ritrovarci; mi domandò dei miei compagni vestiti in borghese, risposi che appartenevano anch'essi al 4° Reggimento di linea; fece un lusinghiero elogio del nostro reggimento e non ostante vi fossero individui di altro corpo con noi, pur tuttavia ci aggraziò a tutti. Poco dopo sopraggiunse una divisione di Croati comandata da un generale che ordinò fossero date 25 legnate ai Sotto Ufficiali, compreso anche uno che era malato. Mi assoggettai al martirio e all'undicesimo colpo quelle belve in sembianze umane mi ruppero l'osso sacro, ma come se cio fosse nulla continuarono fino all'ultima senza misericordia. Fu una punizione che mi sarà sempre nella mente, ma che non raffreddò i miei liberali principi. Poco dopo riunito il nostro drappello fummo condotti alle Carceri di S. Gervasio a Bologna ove restammo per ben 105 giorni rinchiusi; quindi tutti quelli appartenenti al 4° Reggimento di linea fummo consegnati per terminare la capitolazione contratta nel 1848. § Dopo due

mesi appena che mi trova al Reggimento mi ascrissi alla "Giovane Italia". § Nel 1852 essendosi fatta nel mio Reggimento in Roma una completa propaganda Mazziniana, ed esserne stati imprigionati, dietro rivelazioni di qualche spia, dodici dei nostri capi tra i quali un tal Prioli di Ferrara e un tal Bianchi – Romagnolo – dei quali non se ne ebbero più notizie. Per non trovarmi anch'io compromesso finsi le convulsioni epilettiche, per il che fui congedato assegnandomi £. 54 all'anno di pensione che io decisamente rifiutai. Appena congedato mi iscrissi al malaugurato Partito Nazionale in qualità di Capo Squadra. § La sera della rivoluzione, 22 ottobre 1867, dopo i fatti del Campidoglio fui mandato alla Bocca della Verità con una squadra per prendere dei (*illeggibile*) in un deposito. Cammin facendo assalimmo una pattuglia di gendarmi, ci riuscì sorprenderne due che disarmammo e con quei due soli fucili giungemmo alla Bocca della Verità. Giunti al luogo indicato fu dato il "chi va là" al quale rispondemmo (*illeggibile*). Alla nostra risposta ci fu fatta una scarica. Allora ci facemmo sotto e dopo aver resistito accanitamente avendo già un morto e quattro feriti ed impossibilitato e sia per mancanza di mezzi di difesa ci ritirammo. A Ponte Quattro Capi fummo fatti prigionieri in cinque e ci rinchiusero nelle segrete delle carceri (*illeggibile*) da dove non vi uscimmo che dopo sei mesi. Fummo rimessi in libertà mediante sorveglianza e precetto.

Il pellegrinaggio ortodosso nella capitale del Cattolicesimo

MICHAIL G. TALALAY

Lo studio dell'incontro del pellegrino ortodosso con Roma riveste un interesse particolare, trattandosi dell'incontro della coscienza ortodossa, nella sua quintessenza, con una realtà diversa in tutti i suoi aspetti, sia religiosi, sia culturali e perfino politici.

L'Italia, paese straordinariamente ricco di santuari cristiani, è sempre stata meta ambita dai pellegrini cattolici di tutta Europa, soprattutto dopo l'istituzione da parte del Papato dell'Anno Giubilare. Diverso è stato il rapporto con l'Italia da parte dei non cattolici. Se i protestanti, come conseguenza della Riforma, abbandonarono completamente il culto dei santi, delle immagini e delle reliquie, gli ortodossi, sebbene lo praticassero in pieno e in forma perfino più sviluppata dei cattolici, cionondimeno non frequentarono l'Italia per lungo tempo.

Al cuore dei russi da sempre erano diletti la Palestina, il Monte Athos, Costantinopoli (nonostante questi luoghi fossero in mano ai musulmani), mentre l'Italia, pur racchiudendo tesori cari alla cristianità, non destava in loro particolare attrazione. La diffusa letteratura polemica anticattolica, ricevuta in eredità da Bisanzio, produceva un'atmosfera di sfiducia negli ambienti ortodossi e per questo i pellegrinaggi in Occidente in generale, e in Italia in particolare, furono sporadici e costituivano una deviazione dalle rotte generali dei viaggi di carattere pio dei russi.

Tuttavia la naturale attrazione degli ortodossi verso il grande numero di luoghi sacri che si trovano sul suolo italiano portò ad

un grande incremento dei viaggi a carattere religioso. Il risultato fu la creazione nel 1880 di un organismo parastatale, la Società Imperiale Ortodossa di Palestina (SIOP), che aveva il compito di tutelare i pellegrini. I pellegrini, fino ad allora isolati, d'ora in poi si organizzarono in gruppi ben preparati, alla volta in primo luogo della Palestina e del Monte Athos (il governo, oltre a un sincero desiderio di sostenere i bisogni dei propri sudditi, usava la massa attiva dei pellegrini come mezzo d'influenza russa in Oriente). La SIOP, allo stesso tempo, iniziò a prendersi cura dei viaggi degli ortodossi a Roma e a Bari (a Bari si conservano le reliquie di San Nicola, santo particolarmente amato dai russi).

Tappa fondamentale per la creazione della tradizione del pellegrinaggio russo in Italia fu il viaggio di Andrej Murav'ëv e la sua descrizione (*Rimskie pis'ma* [Lettere romane], 1845).

L'autorevolezza di Murav'ëv in seno alla cultura russa si deve proprio al fatto che fu lui a promuovere la rinascita delle tradizioni del pellegrinaggio. Tra l'altro, egli giunse in Italia non come semplice pellegrino: la sua influenza sulla società russa era così grande che in certo senso lo si poteva considerare un inviato della Chiesa Russa. Egli stesso ne era ben cosciente, definendosi nientemeno che 'occhio scrutante dell'Ortodossia'. Lo scrittore era ben preparato alla disputa: alla vigilia del proprio viaggio egli diede alle stampe un'opera fondamentale che tirava le somme della polemica secolare tra la Chiesa Orientale e quelle Occidentali (*Pravda Vselenskoj Cerkvi o Rimskoj i pročich kafedrach* [La verità della Chiesa Universale sulla Cattedra Romana e le altre], 1841). Particolare importanza assumeva lo studio di Murav'ëv, come anche la sua stessa visita a Roma, alla luce dell'imminente visita dello zar Nicola I nello Stato della Chiesa nel 1845.

Secondo Murav'ëv il pellegrino russo, in virtù dei fini che stanno alla base del proprio pellegrinaggio, deve paradossal-

Una pellegrina russa davanti alla tomba dei ss. Bonifacio ed Alessio

mente "temporaneamente smorzare [...] il sentimento stesso dell'ortodossia". Molta attenzione nelle sue descrizioni egli rivolse, come ben si conviene al genere, agli oggetti sacri, in primo luogo alle reliquie, lamentandosi della mancanza della possibilità di baciare le reliquie, così importante per gli ortodossi. Nella basilica di San Pietro ad esempio fu molto amareggiato dal fatto di non poter prostrarsi davanti alle reliquie dell'Apostolo Pietro. Murav'ëv si pose la domanda da dove fosse giunta in Italia una tale inusitata quantità di oggetti sacri dell'Oriente cristiano e si diede una risposta dal sapore polemico: sono arrivati qui grazie a "malizia e ruberie".

Delle diciotto *Lettere romane* Murav'ëv ne dedicò quindici a Roma stessa (dalla prima alla quattordicesima e l'ultima). Con una lingua facile alla lettura e non senza perizia stilistica, Mura-

v'ëv descrisse più di quaranta chiese romane, tre catacombe, il Pantheon, il Colosseo e il Carcere Mamertino, mettendo in guardia dalla "infatuazione dello splendore di facciata del cattolicesimo". Incluse nella sua narrazione anche ampie descrizioni di luoghi e oggetti sacri, sia leggendari sia storici. Lo scrittore non poteva far passare sotto silenzio un fatto che preoccupava la Chiesa Russa (come anche il governo russo): il passaggio al cattolicesimo di una serie di personaggi di spicco dell'alta società residenti in Italia, quali ad esempio il conte Grigorij Šuvalov, i principi Fëdor Golicyn ed Ivan Gagarin, la principessa Zinaida Volkonskaja ed altri. L'abbandono della religione di stato era in Russia punito amministrativamente, ma, nonostante ciò, casi del genere si verificavano. Secondo Murav'ëv la colpa era di un'educazione depravata, che fin dalla fanciullezza sradicava ("in alcuni") l'amore per la patria e per la fede dei padri.

Poco dopo Murav'ëv giunse in Italia un altro pellegrino di grande cultura, il conte Vladimir Adlerberg, che si avvalse della descrizione del suo predecessore, di cui aveva grande stima: "Murav'ëv ha fatto un dono alla nostra letteratura spirituale con le sue *Lettere romane*". Adlerberg inoltre assecondava Murav'ëv nella sua critica: "La messa di Pasqua [nella basilica di San Pietro, *M.T.*] non fu tanto devota quanto pomposa. I canti e le preghiere passavano oltre le mie orecchie senza aver eco nel mio cuore" (*Iz Rima v Ierusalim* [Da Roma a Gerusalemme], 1853).

I suoi sentimenti erano perfettamente condivisi da un altro pellegrino di quel tempo, monsignor Sofronij, vescovo del Turkestan e di Taškent: la basilica di San Pietro "così poco corrisponde all'idea di tempio, che io mi fermai spaesato, non credendo a me stesso" (*Iz dnevnika po službe na Vostoke i na Zapade* [Dal diario di servizio in Oriente e in Occidente], 1874). Il Papa, secondo il vescovo ortodosso, era troppo "maestoso"; tutto avveniva con pompa inverosimile e tuttavia senza la dovuta devozione: in particolare, il pellegrino fu negativamente colpito

dal comportamento della guardia nazionale e dei cittadini, che addirittura entravano in chiesa con i cani.

In generale, la critica dello sfarzo eccessivo della Chiesa Cattolica, non corrispondente ai principi del cristianesimo, divenne per molto tempo in seguito a Murav'ëv uno dei *leitmotiv* della letteratura russa del pellegrinaggio.

Testimonianze molto preziose sull'Italia ci sono state lasciate dal vescovo Porfirij Uspenskij, che la visitò nel 1854 e che ebbe un incontro con Papa Pio IX. Ufficialmente egli era un pellegrino qualunque, ma in realtà egli aveva il compito di raccogliere informazioni di carattere politico-religioso per il governo: la sua corrispondenza dall'Italia era indirizzata all'ambasciatore russo a Costantinopoli, 'avamposto' della Russia ai tempi della crisi precedente la guerra di Crimea. Le vedute del vescovo Porfirij erano caratterizzate da un particolare liberalismo, e i suoi giudizi sul cattolicesimo si contraddistinguevano rispetto al canone critico che si era imposto dopo le *Lettere romane* di Murav'ëv. L'illuminato monsignore era molto interessato all'arte profana italiana, alla quale rivolse non poca attenzione (*Kniga bytija moego* [Libro della mia esistenza], 8 vv., 1894-1902).

Il primo autore russo a compiere uno studio sistematico dei luoghi e degli oggetti sacri romani fu Vladimir Mordvinov, in Italia negli anni immediatamente successivi al 1880, che scrisse un'accurata guida per i pellegrini (*Putevoditel' dlja pravoslavnych poklonnikov po gorodu Rimu i ego okrestnostjam* [Guida della città di Roma e dei suoi dintorni per i pellegrini ortodossi], 1887). Il suo libro racchiude la descrizione di più di 80 chiese romane e degli oggetti sacri cari a tutta la cristianità che vi sono racchiusi, come anche la descrizione di Castel Sant'Angelo, del Colosseo, del Carcere Mamertino e di quasi tutte le catacombe note a quell'epoca. Mordvinov si distingueva per uno stile asciutto ed estraneo alla polemica. Questo primo tentativo di una descrizione sistematica di Roma per i pellegrini ortodos-

si riscosse successo e i pellegrini che si recavano a Roma a cavallo tra l'800 e il '900 ne facevano volentieri uso.

L'iniziativa editoriale di Mordvinov avveniva al momento giusto: proprio quegli anni segnavano l'inizio del pellegrinaggio organizzato di massa in Italia. La già menzionata SIOP, della cui direzione facevano parte sia esponenti di casa Romanov sia i membri del clero di maggior spicco di Pietroburgo e di Mosca, richiese l'aiuto delle autorità diplomatiche a Roma e in particolare dell'ambasciatore Aleksandr Nelidov.

Questo diplomatico, dalle forti tradizioni ortodosse (a differenza del suo predecessore barone Karl Uexküll, di fede luterana e per questo indifferente alle iniziative ortodosse) aveva in precedenza prestato servizio ad Istanbul, dove aveva potuto fare esperienza di tutte le possibili difficoltà relative all'organizzazione dei pellegrinaggi.

Ai pellegrini che intendevano giungere a Roma erano necessari, come di prassi per la SIOP, in primo luogo una casa di accoglienza, quindi un aiuto per la visita dei luoghi sacri romani.

L'ambasciatore Nelidov, aiutato in questo dal parroco della chiesa dell'ambasciata, l'archimandrita Pimen Blagovo, trovò un'intelligente via d'uscita. Nella Città Eterna esisteva fin dal '600 una residenza dei cardinali polacchi, il cosiddetto Ospizio di San Stanislao.

Con il pretesto che la Polonia faceva parte dell'Impero Russo, Nelidov costrinse i padroni di casa cattolici a fornire ospitalità gratuita ai pellegrini russi. Va osservato peraltro che non tutti i russi di passaggio a Roma vi venivano alloggiati, ma solo quelli che erano giunti attraverso i canali della SIOP. Il soggiorno dei russi nell'Ospizio di San Stanislao comportava anche aspetti meno piacevoli, anche di non poco conto, dato che i padroni di casa ufficiali restavano pur sempre i 'latini'. A cavallo ta l'800 e il '900 la casa aveva come rettore un gesuita originario di Kiev, padre Iulian Ostromov. I pellegrini, la maggior par-

Pellegrini nella cappella della Salus populi romani nella basilica Santa Maria Maggiore.

te di quali era stata educata in un'atmosfera di polemica anticattolica, venivano a conoscenza con stupore che il loro pellegrinaggio a Roma era guidato da un compatriota gesuita. Senza dubbio su questi presupposti sorgevano non poche discussioni teologiche, e d'altra parte è assai probabile che il colto gesuita ne uscisse vincente. È noto che la SIOP non era soddisfatta della situazione che induceva i pellegrini in 'tentazione', fino alla 'corruzione dell'unitiasmo'.

Nonostante tutto ciò, i pellegrini apprezzavano la nuova possibilità e ne facevano volentieri uso: vivide impressioni sulla sua visita a Roma furono esposte da un pellegrino russo rimasto anonimo, che viaggiava all'estero con la tessera della SIOP (*Poezd-*

ka v Ierusalim, Palestinu, Sinaj, Bargrad i Rim [Viaggio a Gerusalemme, Palestina, Sinai, Bari e Roma], 1897).

Un successivo tentativo di descrivere sistematicamente gli itinerari dei pellegrini in Italia (ed in generale all'estero), dopo quello di Mordvinov, fu intrapreso da Pavel Petruševskij (*Svjatye mesta i svjatyni na Vostoke, v Rime i na Zapade* [Luoghi santi e reliquie in Oriente, a Roma e in Occidente], 1903). L'autore basava la sua descrizione dei santuari romani interamente sul libro di Mordvinov, ripetendone le inesattezze e gli errori. Solo la sua descrizione della basilica di San Clemente e il capitolo introduttivo (*Istoričeskie zamečanija o sud'be pravoslavija v Italii* [Osservazioni storiche sul destino dell'ortodossia in Italia]) erano presi in prestito da altre fonti (il capitolo introduttivo si fondava in generale su una ripetizione delle idee di Murav'ëv, espresse mezzo secolo prima).

In contemporanea al lavoro di Petruševskij, verosimilmente come conseguenza del flusso sempre crescente di pellegrini russi in Italia, uscì una pubblicazione anonima (*Rim i ego svjatyni* [Roma ed i suoi santuari], 1903). Si trattava di un lavoro di carattere apertamente compilativo, che ripeteva le descrizioni di Murav'ëv con l'aggiunta di una serie di informazioni attinte da guide inglesi dell'epoca.

Uno dei punti più alti raggiunti dalla letteratura russa del pellegrinaggio deve essere considerato lo *Sputnik russkogo pravoslavnogo bogomol'ca po Rimu* [Vademecum del pellegrino ortodosso a Roma], 1912, dovuto alla penna del colto parroco della chiesa dell'ambasciata russa, l'archimandrita Dionisij Valedinskij. Il suo autore, conoscendo bene i problemi di ordine pratico dei pii viaggiatori, come anche la preesistente tradizione russa, scrisse un libro esemplare, dove tutte le possibili informazioni utili sugli itinerari nella Città Eterna si trovavano fianco a fianco con racconti agiografici ed informazioni di carattere pratico. Nello *Sputnik* di padre Dionisij rientravano le descrizioni di più

di quaranta chiese ed altri luoghi sacri di Roma. All'autore, come del resto ai suoi predecessori e ai pellegrini stessi, toccò fare un lavoro minuzioso di suddivisione dei santuari universali da quelli puramente cattolici, sorti dopo la divisione delle Chiese nel 1054. Compiendo un dovere pastorale, padre Dionisij metteva in guardia i suoi lettori: "non si può non ricordare che tutti i luoghi sacri e le reliquie qui descritti si trovano in mano a dei cristiani-latini non ortodossi. Per questo ai pellegrini russi, nel loro andare per le chiese di Roma, non è possibile prendere parte alla celebrazione in esse né delle preghiere latine, né della benedizione, né dei sacramenti, ma si devono accontentare di un silenzioso inchino". Egli metteva in guardia anche dalla pittura e scultura cattolica: "Ai cristiani ortodossi sono estranee anche quelle recenti immagini pittoriche e simulacri scultorei che "affascinano lo sguardo, corrompono l'intelletto e causano l'infiammarsi di piaceri impuri" che, contrariamente al centesimo canone del VI Concilio ecumenico, si trovano in molte chiese di Roma". Tuttavia, nonostante il considerevole studio approfondito del materiale, l'opera del parroco della chiesa dell'ambasciata ebbe un destino infelice: due anni dopo l'uscita del libro scoppiò la prima guerra mondiale, seguita dalla rivoluzione sovietica, e così ben pochi pellegrini poterono adoperare lo *Sputnik* di padre Dionisij.

Sui pellegrini di inizio '900 ha lasciato un'interessante testimonianza Margarita Vološina (Sabašnikova) nel suo libro autobiografico *Zelënaja zmeja* [Il serpente verde]: "A metà della Quaresima prima di Pasqua [del 1908] mi recai alla chiesa russa e, con mio stupore, vidi che era piena di contadini e contadine nei costumi nazionali, provenienti da tutti gli angoli della Russia. Venivano dalla Palestina, erano stati a Bari a venerare le reliquie di San Nicola ed ora erano giunti a Roma alle tombe dell'Apostolo Pietro e di altri Santi. Andai con loro in giro a piedi per la Città Eterna. Camminavano per le vie di Roma con la stes-

sa sicurezza con cui camminavano nel proprio villaggio". Come curiosità, ma allo stesso tempo come testimonianza dello scontro tra la cultura ortodossa e la civiltà occidentale, risuona il racconto della Vološina su una suorina: "Desiderava in modo particolare vedere Tiberio e da sola si intrufolò nei Musei Vaticani: «E così, cara mia – parlava con terrore, tirando il fiato ad ogni parola – figurati un po', se ne stava là tutto nudo!»". Gli avvertimenti dell'archimandrita Dionisij sul carattere funesto dei "simulacri scultorei" non erano vani...

Tra i pellegrini, ovviamente, non c'erano solo semplici contadini e cittadini. Un loro rappresentante colto era Vladimir Ern, rappresentante di spicco dell''ala' filosofica del Secolo d'argento russo. Anch'egli rivisse i tormenti dei predecessori: "Alla sensibilità di un ortodosso, abituato alla santa sobrietà e alla semplicità della fede natale, niente è così estraneo a Roma quanto queste figure in posa di santi con le mani alzate al cielo e gli occhi stralunati" (*Pis'ma o christianskom Rime* [Lettere su Roma cristiana], 1912). Le descrizioni di Ern riguardavano in primo luogo il primo cristianesimo, tra cui le catacombe, dove egli trovava argomenti a favore delle tradizione ortodossa. Le sue testimonianze sulla Roma cristiana appartengono alle ultime di questo genere di letteratura.

Nel 1914, con l'inizio della prima guerra mondiale, il flusso dei pellegrini russi verso l'Italia si interruppe per un lungo tempo, per riprendere solamente alla fine del '900.

Le ricerche bibliografiche per la stesura del saggio sono state svolte nella Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo. Traduzione di Anna Maria Canepa Mordacci.

Il *Casino Repubblicano* nella Roma Giacobina

DONATO TAMBLÈ

Nei venti mesi della Giacobina Repubblica Romana, accanto alle profonde modifiche istituzionali e ai rivolgimenti politici si assistè a grandi innovazioni nella vita quotidiana e sociale. In particolare fiorirono numerose attività nel campo del divertimento organizzato e della sociabilità culturale.

L'associazionismo in circoli, società, accademie, definite "patriottiche", animava incontri, conferenze e talora vere e proprie lezioni.

Si moltiplicavano i luoghi di riunione, anzitutto i teatri, i locali pubblici, i circoli politici.

Una delle occasioni più diffuse di socialità erano le feste, che il governo volle subito regolamentare, per contrapporle alle precedenti festività ecclesiastiche e popolari.

Il rigorismo repubblicano aveva proibito i tradizionali divertimenti romani di carnevale, considerandolo "festa immorale, pericolosa per ogni riguardo, sorgente di disordine e di delitti, che una legislazione amica della natura non può tollerare" e aveva vietato quindi "maschere, travestimenti e corse, che avevano luogo negli ultimi giorni del cosiddetto Carnevale"[1].

Un proclama recitava: "Agli antichi assurdi il Governo penserà a sostituire altrettante Feste Repubblicane ogni principio di

[1] Il Ministro di giustizia e polizia, 4 piovoso, anno VII (27 febbraio 1799).

mese, di stagione, di decade". Il principio veniva ribadito nella Legislazione, avendo come riferimento l'art. 294 del titolo X – Istruzione pubblica – della Costituzione francese e fu predisposto un *Piano di pubbliche feste nazionali*.

Il presidente di turno del Senato, Pietro Antonio Frasca, scriveva in proposito a Gioachino Tessuti, presidente della classe di scienze matematiche e fisiche dell'Istituto Nazionale:

> "Alle feste puerili con le quali si cercava di degradare sempre più lo spirito della Nazione, vedremo sostituite delle feste patriottiche dirette a risvegliare il sacro entusiasmo della libertà ed a farci emulare i luminosi esempj de' nostri repubblicani antenati".[2]

Nasceva così la mistica della festa ideologica di Stato, sotto la cui copertura tutto o quasi diveniva lecito. Così, per esempio, dal gennaio 1799 ogni decade si tennero festini patriottici al "nuovo Teatro Apollo, fabbricato sulle rovine del Tordinona" e in essi oltre a far musica e canti rivoluzionari si poteva ballare, giocare a tombola e quant'altro.

In questo contesto si inserisce una iniziativa del marchese Vincenzo Correa, che continua in tal modo la tradizione familiare di impresario di divertimenti.

Il marchese Vincenzo Correa non aveva perso tempo a diventar semplice "cittadino". Se si voleva aver posto nel nuovo assetto sociale bisognava lasciarsi alle spalle i titoli nobiliari che invece nel precedente regime si erano ricercati proprio per conseguire maggior considerazione sociale e poter procedere con successo negli affari. Infatti già il 16 febbraio il prefetto di polizia Nicola Corona aveva vietato "tutti i distintivi di Aristocrazia ... e in voce e in iscritto i titoli di nobiltà" in quanto "opposti all'eguaglianza" e il principio era stato ribadito nella Costituzione.

[2] *Monitore di Roma*, XLV, 6 caldifero, anno VI, (24 luglio 1798).

Ma in privato si continuò a farne uso, tanto da provocare ad aprile un duro attacco del *Monitore di Roma*[3] cui fece seguito a luglio una presa di posizione ufficiale del Tribunato con una risoluzione contro i titoli e i distintivi di aristocrazia approvata successivamente dal Senato. Veniva anche stabilito di effettuare a Roma e nei dipartimenti della Repubblica un simbolico *auto da fé*, procedendo "alla combustione del Libro d'Oro od altro qualunque registro di nobiltà, o distinzione di ceto"[4]. Nella festa patriottica che seguì, molti nobili fra cui i Santacroce e i Borghese calpestarono e bruciarono stemmi e genealogie famigliari, finendo poi per ballare la Carmagnola.

Per i Correa l'organizzazione di pubblici divertimenti e spettacoli nella capitale era una tradizione: basti pensare all'acquisizione del Mausoleo di Augusto agli inizi del Settecento e alla sua trasformazione in arena di spettacoli, nonché alla costruzione del Teatro della Pallacorda, edificato con forme simili a quelle del Teatro della Pace a poca distanza dalla piazza e dal Palazzo di Firenze, che prese nome dal gioco che veniva praticato precedentemente in quel luogo.

La famiglia Correa, di origine portoghese, insediatasi a Roma al principio del secolo XVIII con Benedetto Correa de Sylva, si era subito inserita felicemente nell'Urbe, acquisendo numerose importanti proprietà e venendo insignita del titolo di marchesi e di altri pubblici onori.

Il *Libro d'oro del Campidoglio* sotto la voce *Correa* riporta:

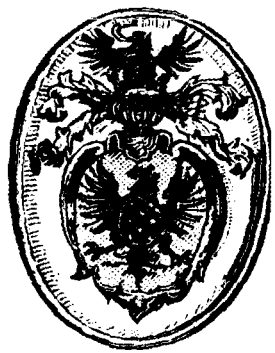
> "Sui primi del secolo XVIII un cavalier Benedetto Correa de Sylva, di origine portoghese, venne a stabilirsi in Roma. Dovizioso come egli era acquistò beni stabili, fra essi gli avanzi del Mausoleo di Augusto ed il palazzo annesso che fu già dei Soderini, e poi dei Fio-

[3] *Monitore di Roma*, XVI, 14 aprile 1798.

[4] *Monitore di Roma*, XLI, 23 messifero, anno II (11 luglio 1798).

ravanti. Il Correa ridusse quel monumento ad anfiteatro che prese il nome di anfiteatro Correa.
Rinaldo figlio di Benedetto fece eseguire nella suddetta proprietà dei notevoli miglioramenti. Gli individui di questa famiglia furono decorati del titolo di Marchesi, Mario fu Priore dei Caporioni nel 1746, onore che ebbe pure Vincenzo nel 1763.
STEMMA. D'oro all'aquila di nero coronata del campo, caricata di uno scudetto ovale scaccato di rosso e di oro"[5].

A sua volta l'Amayden, riportandone anche lo stemma, registra:



CORREA. – Discendono da Paio Ramirez, *ricco hombre* del re D. Alfonso VI, come riferisce il Conte D. Pedro nel suo celebre nobiliario. D. Pelaio Perez de Correa, fu Gran Maestro dell'Ordine di San Giacomo, e suo nipote Don Gonzalo Correa passò al servizio del re Alfonso IV di Portogallo, dove ebbe discendenti, uno dei quali Don Benedetto Correa De Sylva, ricchissimo portoghese si

[5] *Libro d'oro del Campidoglio*, vol. I, Tipografia della *Vera Roma* di Enrico Feliziani, 1893, ristampa anastatica Forni, Bologna 1973.

stabilì a Roma ai principi del XVIII secolo. Fu creato marchese e fece costruire sulle rovine del mausoleo di Augusto, l'anfiteatro che porta il suo nome e che per errore è chiamato Corea in luogo di Correa. Il marchese Mario Correa, fu priore dei Caporioni nel 1746 ed il marchese Vincenzo lo fu nel 1773.
Lo stemma riportato dal Pietramellara è sbagliato, poiché si deve blasonare: d'oro all'aquila di nero avente nel petto uno scudetto ovale d'oro, inferriato di rosso"[6].

La famiglia dunque, già a metà Settecento, si era pienamente romanizzata, come dimostrano le cariche capitoline ricoperte[7].

In questo ambito si pone con valore fortemente ideologico e simbolico l'acquisizione dei resti del Mausoleo d'Augusto e dell'annesso Palazzo Soderini. Il rudere augusteo nella seconda metà del Cinquecento aveva subito una prima modificazione divenendo parte integrante del nuovo palazzo fatto erigere da Monsignor Soderini. Una incisione seicentesca di J. Blaeu ci mostra la realizzazione sulla sua copertura di un giardino pensile all'italiana. Ceduto dai Soderini ai Fioravanti il complesso era quindi passato al marchese Benedetto Correa, che impose all'arena il nome della famiglia, diventato ben presto nel dialetto romanesco *Corea*, nome che rimase anche quando la proprietà passò nel 1788 alla famiglia Vivaldi-Armentieri e infine nel 1802 con Pio VII al demanio pontificio e successivamente, dopo il 1870, al demanio italiano.

[6] T. AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane*, Sala Bolognese, Forni, 1979, vol. I, p. 365.

[7] cfr. *Fasti Consulares Capitolini*:
M° Vincentius C.R.P. / Prima ianuarii MDCCLXIV ad sex mens.
M° Mo Marcus Correa C.R.P. / Prima aprilis MDCCXLVI Ad sex mens;
M° Tiberius Astalli Castani, M° Marcus Correa – CONS. / Prima aprilis MDCCLIV Ad sex mens.

Uno spagnolo, affittuario dei marchesi Correa, Bernardo Matas, avendo aperto nel palazzo una locanda, ottenne una prima concessione a realizzarvi uno spettacolo circense, ovvero a tenere "... nel gran giardino della sua locanda che una volta formava il Mausoleo d'Augusto, la Giostra della Bufala"[8]. Il Matas nel 1780 avrebbe allestito un primo impianto agonale con gradinate e logge in legno, per spettacoli popolari, giostre di animali, cacce di tori e bufali e fuochi d'artificio. Tre anni dopo, in seguito al fallimento del Matas, i Correa ripresero direttamente la gestione dell'anfiteatro ed in particolare il marchese Vincenzo investì molto nell'impresa ed aggiunse altri spettacoli: "cantate di giorno e di notte, caccia al porco, cuccagna, gioco del secchio, corsa nel sacco, fochetti anche nelle sere di festa e Globo aerostatico"[9]. Poco prima del 1788 diviene proprietario dell'anfiteatro il marchese Francesco Saverio Vivaldi-Armentieri. Nel 1796 iniziarono i lavori per trasformare le provvisorie strutture lignee in materiali stabili attraverso la ricostruzione e ristrutturazione in muratura. L'anfiteatro Corea conosce così una nuova stagione di successi, con un picco nel periodo Napoleonico, che durerà sino a metà Ottocento. Giuseppe Gioachino Belli celebrerà due tipi di spettacoli che continuavano ad avervi luogo, le giostre di animali[10] e i fochetti, ovvero i fuochi d'artificio[11].

Ma torniamo nella Roma giacobina, dove feste pubbliche e private, spettacoli teatrali, balli e riunioni sociali dovevano avere una copertura "patriottica". C'erano anzitutto le feste istituzionali di piazza, che venivano celebrate con rituali ufficiali nelle pubbliche solennità rivoluzionarie (Natale della libertà, Federazione Romana, Natale di Roma, Federazione Francese), nelle feste stagionali (Autunnale, Saturnale, Floreale, Cereale) e in quelle celebrative delle virtù civiche (l'industria, l'amor sociale, e la ginnastica) oltre che per la Milizia e la Guardia Nazionale. Le pubbliche cerimonie erano naturalmente solo una parte delle giornate festive nazionali, che conoscevano anche il lato popolare e di baldoria tipico delle circostanze. Lo stesso avveniva in occasione delle numerose cerimonie di piantagione o elevazione di alberi della libertà, che si concludevano con libagioni, canti e balli popolari. Ma altre sedi di riunioni sociali, giuochi e feste erano i caffè, le osterie e le locande, i teatri e naturalmente le case private.

Vincenzo Correa pensa di trasformare in impresa il ricevimento e invece di dar feste a inviti nel proprio palazzo destina una sua proprietà a ritrovo associativo. Chieste le necessarie autorizzazioni e predisposti i locali, fa stampare presso Luigi Perego Salvioni un pubblico avviso che fa circolare in città. In pieno spirito repubblicano la "Notificazione" si apre con le parole "Libertà" ed "Eguaglianza" e annuncia l'apertura dal 1 ottobre 1798 di un "Casino repubblicano" nel Palazzo della ex Vigna della Camera ovvero Vigna di Papa Giulio, fuori di Porta del Popolo, ora di sua proprietà. Si trattava probabilmente della stessa Villa Giulia. Il progetto esposto è quello di una specie di club, con spazi per la lettura e l'informazione anche politico istituzionale, tre sale da gioco, una sala da ballo con due orchestre, una trattoria con sale comuni e stanze riservate, una bottega di caffè, e, nella buona stagione, divertimenti anche serali in giardino con fuochi artificiali e musica.

Il ritrovo pensato da Correa si poneva a metà strada tra la festa pubblica e la festa privata, tra la festa repubblicana in spazi aperti e i festini "patriottici" al chiuso di teatri e palazzi, come le feste danzanti organizzate da alti ufficiali e notabili. Ma anche la festa privata, facile a sconfinare nella licenziosità, cominciava ad essere sottoposta a controlli, come si evince dalle prescrizio-

[8] Cfr. A.M. COLINI, *Il Mausoleo di Augusto*, in *Capitolium*, aprile 1928, pp. 11-22.

[9] A.M. COLINI, *op. cit.*

[10] Cfr. *La ggiostra a Ggorea*, sonetto del 25 novembre 1831.

[11] Cfr. *Li fochetti*, sonetto del 4 aprile 1834.

ni disposte dal comandante della piazza di Roma, Humbert, notificate ai grandi edili il 24 e 25 fruttifero dell'anno VI (10 e 11 settembre 1798). Ecco dunque l'idea di un ritrovo pubblico, di un circolo societario di riunione e divertimento, aperto a tutti previo abbonamento o biglietto d'ingresso giornaliero.

Il programma era esposto dettagliatamente nella citata notifica che è il caso di riportare integralmente – compresi alcuni errori tipografici – dalla copia conservata nell'Archivio di Stato di Roma:

Libertà Eguaglianza

NOTIFICAZIONE

Avendo il Cittadino Correa Vincenzo stabilito previa le debite licenze di aprire un Casino di divertimento, che si denominerà *Casino Repubblicano*, nella sua Vigna posta fuori di Porta del Popolo detta di Papagiulio nello spiazzo dell'Arco Oscuro; invita li Cittadini e Cittadine a voler concorrere a tale divertimento tanto lecito e piacevole come in seguito si vedrà.

Il detto Casino si aprirà nel dì primo del prossimo Ottobre (V S) e 17. Vendemmiajo.

In tutti i giorni di Domenica, e Decadi nel solo mese di Ottobre, e poi a tutto Marzo nelli soli giorni di Decade vi sarà Accademia di ballo, cui si darà principio un'ora prima del mezzo dì, e terminerà alle ore ventitrè.

La Sala di Ballo sarà servita da due Orchestre numerose, quali suoneranno a vicenda. Intorno alla detta Sala ornata decentemente alla Republicana sarannovi de' Sedili con coscini a commodo di chi vorrà riposarsi. Vi sarà pure altra Sala decentemente allestita con sedili intorno per servire di unione e commodo a chi vorrà intrattenersi leggendo le Gazzette, Fogli periodici, Proclami, Editti, Leggi, Notificazioni giornaliere, e Carte Geografiche da chiedersi ad una persona ivi destinata a tale effetto, ed a cui si restituiranno pria di sortire dalla medesima Sala.

Altre tre Sale bastantemente spaziose e ben messe saranno destinate per tavolini da gioco. Ivi li Cittadini e Cittadine che vorranno giocare saranno servite da un Cameriere di sedie, Tavolino, segni, e Carte. Si pagheranno perciò ogni mazzo di Carte nuove paoli due moneta fina oppure tre moneta erosa, e volendo servirsi de' Lumi di Cera si pagherà il doppio.

I Concorrenti a tale divertimento potranno quindi cambiare oggetto di sollazzo dell'ora sopra indicata della mattina sino alla sera.

Una ottima Trattoria sarà aperta nello stesso recinto, la quale servirà il Publico di vivande squisite; o come piaceranno, di magro e di grasso a prezzi molto onesti. A tale scopo vi saranno delle Sale Communi per le tavole rotonde, e delle stanze separate per quelle persone che vorranno stare in libertà. Nel grande Cortile saranno delle Baracche e Bersò onde il Publico possa avere maggiore commodità.

Non mancherà pure nel mentovato recinto la Bottega del Caffè con commodi di Camera, Portici ecc. In essa bottega si troverà Cioccolata, Caffè, Rosolj, Vini Forastieri, colazioni, ecc. In tempo di Inverno tutti li divertimenti saranno di giorno. Nella Primavera poi si aggiungeranno pure de divertimenti notturni consistenti in Illuminazioni a giorno in tutto il Palazzo, in un giardino illuminato che si denominerà *I Campi Elisi*, con fuochi Artifiziali di nuovo gusto e scelta Musica. Tali divertimenti avranno luogo a vicenda come ne sarà avvertito il Publico per mezzo di Notificazione a suo tempo.

Li Cittadini e Cittadine che vorranno associarsi per tale Casino, ed avere il diritto di godere per un anno intiero non pagheranno che un pezzo duro di Spagna a testa ogni mese. L'abbonamento non si riceve che per un anno intiero pagando però un trimestre sempre anticipatamente; e tale anticipazione sarà versata nel Banco Santini in mano del Cittadino Caccia Lorenzo Cassiere di detto Banco, dal quale si rilascerà la ricevuta con l'accertato della associazione.

Il Cittadino Correa non toccherà le somme anticipate pria di aver adempito per un trimestre alla sua promessa.

Li Cittadini e Cittadine poi che non avranno la Carta di associazione, e che vorranno intervenire ai sommentovati divertimenti pagheranno due paoli di moneta per cadauno Individuo alla Porta del Casino qual denaro parimenti si verserà nel Banco Santini all'istesse mani del Cassiere Caccia Lorenzo; e quindi saranno ammessi a godere quanto avrà di dilettevole il nostro trattenimento di giorno.
Volendo questi poi restare anche alli divertimenti di notte quando avranno luogo pagheranno un altro paolo di moneta fina a chi gli si presenterà con un nuovo viglietto di permanenza.
Quelle Persone che non essendo associate e che non hanno goduto del divertimento di giorno ma che si presenteranno per quello di notte saranno obbligati a pagare alla porta un paolo e mezzo di moneta fina; o il doppio di moneta erosa.
Nel tempo che si daranno i divertimenti di notte quando non splenderà la luna la Strada che dalla fontana di Papagiulio conduce al Casino sarà illuminata a fiaccole, quali ancora per commodo saranno sparse fino alla Porta del Popolo.
Per evitare qualunque disordine, ed acciò tutto possa farsi con la quiete maggiore e per la sicurezza di tutti il detto Casino sarà guarnito da Soldati.
Li Cittadini e Cittadine che vorranno venire solamente a pranzo, o a merenda dal Trattore pagheranno alla porta un sol grosso di moneta fina, o otto baiocchi di moneta erosa, ma non potranno salire alla Camera di Ballo, e delli altri divertimenti, ed in caso che stando alla Trattoria volessero poi salire a godere li altri divertimenti, gli si abbonerà il grosso pagato alla Porta, e pagheranno altri tre grossi di moneta fina, o vero altri ventiquattro di moneta erosa, e gli sarà consegnato il Biglietto per poter andare dove vorranno, e godere tutti li divertimenti di quel giorno.
Tutti Li Cittadini, e Cittadine sono padroni di intervenire a tutti li divertimenti ma sono pregati di venire vestiti decentemente, altrimenti non saranno ammessi, come ancora di stare con la dovuta proprietà e quieta.

Si prenderanno ancora la mezza associazioni, quali pagheranno mezzo Colonnato il mese cadauno con l'istesse regole, ma non potranno intervenire alli divertimenti altro nei giorni di Decadi, e ciò principalmente per commodo dei Cittadini impiegati.
Acciò il pubblico resti sicuro di non essere ingannato, e acciò ognuno sappia quello che ha da spendere secondo il piacimento proprio, si avvisa che nella Trattoria vi saranno tavole rotonde di vari prezzi, cioè di quattro paoli, di sei paoli, di otto paoli, e di uno scudo, e vi sarà la nota affissa delle pietanze che si daranno ben condizionate a ciascuna tavola, e la nota delle vivande giornaliere con li loro respettivi prezzi.

Il luogo doveva essere nelle intenzioni dell'imprenditore un centro ricreativo e di divertimento democratico a pagamento, con sale da gioco, da pranzo, da ballo e camere riservate.

La fortuna del Casino repubblicano però non durò molto. Certo la cosa non era vista di buon occhio dai proprietari di altri ritrovi tradizionali. Ci fu chi lo descrisse alla polizia come un luogo di corruzione dove si sarebbero svolti balli e festini licenziosi invece di lecite riunioni mondane.

Ben presto si levarono le critiche dei benpensanti e dei moralisti contro l'iniziativa, considerata un ritrovo equivoco e scandaloso una copertura di affari loschi: il passaparola negativo bollava in modo drastico il casino repubblicano come poi resterà attestato nella memorialistica antigiacobina: "il gioco poi era un furto manifesto, le donne che vi erano puttane"[12].

[12] F. FORTUNATI, *Avvenimenti sotto il pontificato di Pio VI dall'anno 1775 al 1800*, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat.* 10730, cc. 236b-237a. Del Casino Correa parla anche A. GALIMBERTI *Memorie dell'occupazione francese in Roma dal 1798 alla fine del 1802*, Biblioteca Nazionale di Roma, MSS. V. E. 44-45, 4 ottobre 1798. Il manoscritto del Galimberti è stato recentemente pubblicato a cura di Luca TOPI, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2004.

Naturalmente i nostalgici del governo ecclesiastico non mancavano occasione per sottolineare la decadenza dei costumi nel nuovo regime e per bollare la giacobina repubblica di immoralità e licenziosità.

L'ostentato puritanesimo repubblicano che cominciò a pronunciarsi contro gli eccessi anche nelle feste private, si originava forse anche dalla paura di perdere il consenso dei benpensanti in seguito ad episodi discutibili e non del tutto chiari.

Le autorità giacobine dunque con il montare delle accuse dovettero agire nei confronti del Casino Correa. Così nel giro di un mese il locale venne chiuso d'autorità.

L'epitaffio è del solito diarista di parte: "Per provvidenza di Dio, terminato il mese di Ottobre, terminò quella continua oscenità, che era un ridotto infamissimo"[13].

Non sappiamo, a meno di trovare altri documenti e fonti sull'episodio, quanto di vero ci sia stato nel presentare il luogo di divertimento aperto da Vincenzo Correa come un vero e proprio "casino" nel senso popolare e peggiorativo del termine. Nella notificazione che abbiamo sopra riportato peraltro le intenzioni del promotore sembravano oneste e in linea con le tipologie di spettacoli e di svaghi che venivano da decenni organizzati presso l'anfiteatro Corea. Fu forse l'aver voluto concentrare più luoghi di ricreazione – il caffè, la trattoria, la sala da ballo – a destare invidie da parte degli altri piccoli esercenti di pubblici locali, che videro una pericolosa concorrenza, specie se l'esempio fosse stato seguito da altri imprenditori.

Finì così, ingloriosamente, l'effimera avventura del *Casino repubblicano* nella Roma giacobina.

[13] F. FORTUNATI, *Avvenimenti* ... cit., c. 237a.

Vicende di due palazzi in piazza del Gesù

PAOLO TOURNON

Chi vuole studiare il lento riprendersi di Roma dopo il ritorno di Pio VII reduce dall'esilio di Savona e francese può certamente giovarsi di una pluralità di indagini storiche, di memorie, di studi particolareggiati.

Ricordo fra gli altri la notevole ricerca di Massimo Petrocchi – La Restaurazione romana 1815-1823 – Firenze 1943, e soprattutto quella di Alberto Caracciolo – Roma Capitale – Roma 1956.

Ma per capire a fondo le difficoltà economiche di quegli anni gioverebbe grandemente una ricerca esaustiva nella documentazione notarile conservata, come è noto, dall'Archivio di Stato di Roma, nonché dall'Archivio Capitolino.

In quella Roma, che alcuno potrebbe immaginare caratterizzata da una certa staticità, lo studioso vedrà emergere un brulichio di permute, di transazioni, di enfiteusi, di censi, di affitti, di vendite, queste favorite, tra l'altro, dalla disposizione pontificia, riguardante lo scioglimento dei fedecommessi concernenti beni del valore inferiore a scudi 15.000.

Numerosi enti ecclesiastici e numerose famiglie cercavano di porre rimedio sia ai danni causati dalle dure contribuzioni imposte dai Francesi, sia alla crisi economica che Roma, solo a parole seconda città dell'Impero francese, aveva sofferto.

Influì fortemente sulla ripresa dell'economia un flusso cospicuo di turisti, che nel clima di pace vollero visitare l'Urbe. Fra

essi numerosi gli Inglesi. Massimo d'Azeglio nei suoi Ricordi annota: "Gli Inglesi, più degli altri tenuti in quarantena da tanto tempo, si versarono come lava sul continente".

Sul piano delle gestioni patrimoniali ebbero in Roma vasta notorietà il risanamento economico intrapreso e portato a buon fine dal duca di Sermoneta Michelangelo Caetani (+1882) e dal duca di Segni Lorenzo Sforza Cesarini (+1866), quest'ultimo ricordato in un celebre sonetto del Belli. Erano gli anni in cui si formò il colossale patrimonio Torlonia ad opera del duca Giovanni (+1829) e del principe Alessandro (+1886).

Altre famiglie, quando emergeva una onerosità eccessiva nel regolamento di posizioni debitorie, decidevano di vendere. Tra le molte alienazioni, che annotai nel corso di una ricerca curata anni or sono, desidero ricordarne due, avvenute in tempi ravvicinati e aventi per oggetto due palazzi addirittura confinanti, posti in piazza del Gesù, i palazzi Bonaccorsi già Petroni e Ansidei già Montemarte.

Il conte Bonaccorso Bonaccorsi, Patrizio Romano, Coscritto, domiciliato nel proprio palazzo in via del Corso 219, vendette al signor Giuseppe Borgnana, da Curino, provincia di Vercelli, domiciliato in via de' Condotti 42, possidente, "il palazzotto da cielo a terra posto qui a Roma nella piazza del Gesù e che si estende anche nella via de' Cesarini; confina col casamento Ansidei, dall'altro lato col palazzo Viscardi", segnato con i numeri 48 e 49 sulla piazza del Gesù e 1 e 2 sulla via de' Cesarini (ora corso Vittorio Emanuele).

Il prezzo venne stabilito in "piastre quattromila ottocento da giuli 10 l'una". La piastra era il nome desueto dello scudo.

Si resta dubbiosi sulla esiguità del prezzo; forse v'erano restauri urgenti da compiere – o, a pensar male, si voleva risparmiare sulla tassa del registro? Comunque il venditore si obbligò a considerare donazione la differenza di prezzo eventualmente appurata mediante valutazione del bene.

Il conte Bonaccorsi dichiarò che il bene gli era pervenuto dalla madre Maria Cintia Petroni per testamento "esibito negli atti del Frattocchi il dì 14 Aprile 1801".

Giova ricordare che il palazzo Petroni poi Cenci Bolognetti è il palazzo di nobile architettura che chiude la piazza.

I Borgnana provenivano, come si è visto, dal piccolo comune di Curino, oggi quasi spopolato, nella antica provincia di Vercelli.

Non ho potuto appurare a qual genere di commercio si fossero dedicati. Gli affari furono loro favorevoli, talché Giuseppe Borgnana poté comprare nel 1842 per scudi 29.000 dal conte Antonio Marescotti il grande palazzo in via della Maddalena, segnato coi numeri dal 22 al 29, confinante con il palazzo Patrizi già Naro, questo affacciato sulla piazza di Santa Maria di Campo Marzio, poi inconsultamente appellata, per le "semplificazioni" laicizzanti, piazza in Campo Marzio. Giuseppe Borgnana, così consolidato economicamente, cercò onori nobiliari, e il 15 Marzo 1845 fu ascritto al patriziato della Repubblica di San Marino. La famiglia in quegli anni acquisì diritto di sepoltura nella chiesa delle Stimmate all'Argentina.

In scala minore i Borgnana condivisero in Roma il programma volto a conseguire uno status nobiliare; che fu comune a cospicue famiglie romane, patrimonialmente affermate, quali le famiglie Grazioli, Lavaggi, Lezzani, Merighi, Guglielmi, Chiassi, Calabrini, Bennicelli, e molte altre.

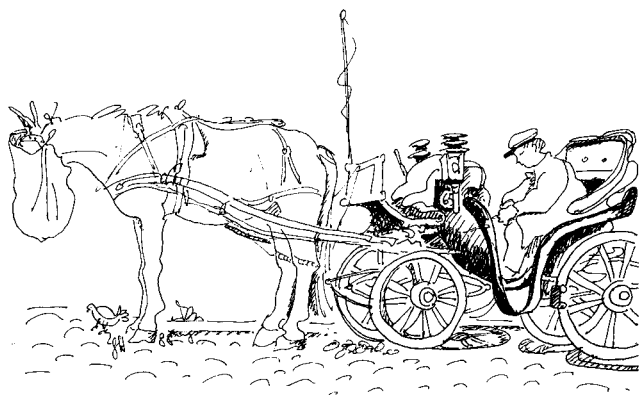
Due anni dopo la compravendita Bonnaccorsi-Borgnana, il palazzo Ansidei già Montemarte, posto in piccola parte su piazza del Gesù al numero 47 e per la gran parte sulla via Celsa (più casamento che palazzo, per la sobrietà della facciata e per la cospicua volumetria) fu venduto dal conte Ludovico Ansidei, Patrizio Perugino, a Tommaso Caccesi, da Montecalvo, oggi Montecalvo Irpino.

Il prezzo fu stabilito in scudi 10.174 e baiocchi 50, mentre l'estimo catastale ammontava a scudi 11.300.

Il palazzo era entrato nel patrimonio Ansidei per eredità dell'ava del venditore, Caterina Ansidei Montemarte. Sia gli Ansidei che i Montemarte ebbero in Umbria una pluralità di feudi e vicende storiche di rilievo; l'atto di compravendita fu ricevuto dal notaio capitolino Tassi il 18 Dicembre 1819.

Il ritmo delle compravendite di palazzi, casamenti, case, casette, terreni fabbricativi, ebbe un improvviso e forte impulso quando Roma il 20 settembre 1870 entrò a far parte del nuovo regno d'Italia.

Ma purtroppo cominciarono le stolte demolizioni, le sopraelevazioni, gli allargamenti di strade, i grandi espropri, la distruzione di giardini ed orti, la occupazione dei cortili con basse strutture artigianali e commerciali. Nel giro di pochi anni Roma cambiò volto in modo irrimediabile, in una singolare temperie di falso progresso e di lamentevole miopia.



Novità documentarie sulla figura di Francesco Noletti detto "Francesco Maltese"

FEDERICO TRASTULLI

I tratti somatici e i dati biografici inerenti a quel misterioso pittore seicentesco di nature morte con tappeti ricordato dalle fonti dapprima come *Francesco Maltese* – a volerne stabilire almeno la provenienza geografica – e poi come *Francesco Fieravino* sono stati rivelati da Sciberras in un articolo di due anni fa[1]. Lo studioso, nel segnalare anche l'esigenza di rivedere *in toto* le attribuzioni di dipinti a carico dell'artista, si è preoccupato soprattutto di ricostruire storicamente le ragioni che ne hanno determinato l'oblio ovvero che ne hanno impedito una corretta identificazione. La confusione è nata da una scorretta assimilazione settecentesca[2] tra il pittore proveniente da Malta e il naturamortista Benedetto Fioravanti, i cui nomi comparivano associati in un'antologia biografica del secolo precedente[3]; in base al-

[1] K. SCIBERRAS, *L'identità rivelata di Francesco Fieravino*, in G. BOCCHI-U. BOCCHI, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiano 1630-1750*, Viadana 2005, pp. 357-370.

[2] *Catalogue d'une riche collection de tableaux (...) qui composent le cabinet de feu (...) le Prince de Conti*, Paris 1777. Si tratta di un catalogo d'asta tenutasi al Palais du Temple parigino.

[3] «Fioravante et le Maltois en estime par les tapis et les instruments de musique, les vases et les autres choses». In A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et moderne*, Paris

le imperscrutabili leggi della corruzione onomastica si assistette inizialmente alla trasformazione francese del cognome Fioravanti nella sequenza *Fleuravant-Fleuravin* mentre in un secondo momento vide la luce la variante italianizzata *Fleuravin-Fieravino*. Il nome – almeno quello – era stato correttamente trascritto già dal 1661 ("Francesco"[4]). Le ricerche più recenti hanno, quindi, stabilito che il *Maltese* si chiamava in realtà Francesco Noletti, come peraltro ben testimonia il suo *Ritratto* (Fig. 1) rintracciato nella collezione dell'Università di Malta[5]; nel quadro l'effigie dell'artista è accompagnata, sullo sfondo, da una natura morta di difficile lettura, che vale però come conferma della specializzazione dell'artista. I dati d'archivio, poi, hanno definito i contorni della sua presenza a Roma: «Francesco Noletti morì per sfortuna prematuramente il 4 dicembre 1654 (...) Nel registro dei morti è annotato come "*un eccellente pittore*" e la sua età è fissata a circa quarantatre anni. Se questo dato fosse corretto, la data di nascita sarebbe intorno al 1611 (...)»[6]. In realtà, come lo stesso Sciberras ha notato, la strada da percorrere per arrivare a notizie

1666-68; il passo è tratto dall'edizione London 1705, IV, p. 142. La prima disamina accurata del problema è in L. LAUREATI, *Francesco Maltese – Benedetto Fioravanti*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO e F. ZERI, II, Milano 1989, pp. 768-769. Della scorretta assimilazione dei due personaggi parla anche K. GARAS, *Appunti sulla natura morta a Venezia nel XVII secolo: il Maltese a Venezia*, in *Pittura veneta dal Quattrocento al Settecento. Studi in onore di Egidio Martini*, a cura di G. M. PILO, Venezia 1999, pp. 145-149.

[4] Così in C. DE BIE, *Het Gulden cabinet (...)*, Antwerp 1662; il passo è tratto dall'edizione Soest 1971, p. 282. Così anche in P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico (...)*, Bologna 1704.

[5] Il quadro si trova esattamente presso la Foundation for International Studies della Valletta. La riproduzione dell'opera è in SCIBERRAS, *op. cit.*, p. 361, foto FN 1.

[6] Id., p. 363.

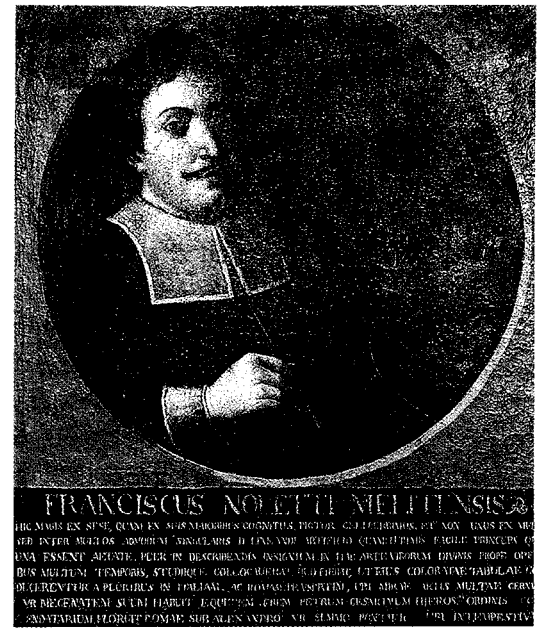


Fig. 1 – Anonimo, *Ritratto celebrativo di Francesco Noletti*, olio su tela. Valletta, Foundation for International Studies (da G. E U. BOCCHI, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana 2005, p.361).

esaustive su Noletti è ancora lunga, particolarmente quelle che riguardano il nucleo familiare di provenienza e la sua prima formazione. È possibile che prima o poi gli archivi maltesi ci restituiscano dati biografici più esatti; nell'attesa, spiace constatare che – malgrado due documenti inediti da me reperiti di recente – non sia ancora completamente possibile stabilire la genealogia familiare. Se da un lato, infatti, nel testamento del pittore si legge di Francesco Noletti come figlio di "q(uondam) Vincentii Militen(sis)"[7] (cioè del defunto Vincenzo), dall'altro il problema si in-

[7] Archivio di Stato di Roma (ASR), *30 Notai Capitolini*, ufficio 19,

fittisce quando si consulta l'atto del secondo matrimonio di Francesco, in cui egli è definito "q(uonda)m Stephani Militinen(sis)"[8]; resta, dunque, da verificare l'ipotesi che il padre del maltese fosse quel Vincenzo che nel 1614 sposò Isabella Ristro a La Valletta, come supposto da Sciberras[9].

Molto più risolutivo sarebbe scoprire con certezza sia un presunto transito a Venezia[10] di Noletti che il momento del suo arrivo a Roma. Finora si è potuto formulare alcune congetture soltanto sulla base di rarissime emergenze documentarie, vale a dire la sicura registrazione nel territorio officiato da S. Maria del Popolo avvenuta nel 1648[11] e – a ritroso – la presenza di una sua *Agonia nell'orto* negli inventari Barberini relativamente al 1640[12]. Altri inediti dati d'archivio emersi da recenti ricerche condotte da chi scrive concorrono a rendere meno lacunose le vicende dell'artista maltese.

Francesco Noletti è nella Città Eterna già nel 1642, più precisamente in via Laurina: assieme a *Francesco da Malta* compaiono la moglie Dorotea, la suocera Agata, la figlia Cleria e una pigionante[13]. L'anno successivo il nucleo familiare di *Francesco Noletti pittore* si accresce del secondo figlio, Vincenzo[14]. Nel

Testamenti, 1654, cc. 474r-v, 475r-v, 480r. La citazione è tratta dalla c. 474r.

[8] ASVR, *S. Lorenzo in Lucina*, Libro dei matrimoni 1642-1660, 1653, c. 176r.

[9] Id., p. 368, nota 32.

[10] GARAS, *op. cit.*, p. 145.

[11] Vedi nota precedente.

[12] M. AAROMBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of art*, New York 1975, p. 497.

[13] Archivio Storico del Vicariato di Roma (ASVR), *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1642, c. 14r. Per il 1641 non è conservato il registro corrispondente.

[14] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1643, c. 14r.

1644, invece, la famiglia si trasferisce in via Margutta[15], mentre dalle registrazioni parrocchiali dell'anno seguente apprendiamo che la consorte del pittore si chiamava *Bareti* e dell'esistenza di un terzo figlio, Luigi[16]. Nessuna novità di rilievo per il periodo successivo (1646[17], 1647[18], 1648[19]), fatta salva la presenza – probabilmente errata – di un figlio di nome "Antonio" altrove mai più ricorrente e la coabitazione con un pittore francese di anni 20 (1649[20]). Con il 1650 veniamo a sapere di un secondo trasloco, in via Laurina; in questa occasione alla consorte del pittore viene associato il cognome *Lulletti*[21]. L'anno successivo invece – e sembra essere l'unica occasione finora documentata – Noletti dimora presso S. Lorenzo in Lucina, in via Vittoria[22]; nel 1652, infatti, egli ritorna nella primitiva parrocchia e sempre in via Laurina, in compagnia dei tre figli e di tale *Giovanna Maddalena vedova Maltese*[23]. Successivamente la situazione resta invariata[24], mentre nel 1654 al nucleo familiare si aggiungono "Faustina vedova (del) q(uondam) Simone" e "Lucia Sisti figlia (di Faustina, *n.d.a.*) vedova relicta del q(uondam) Pietro Ciattoni". Il 1654, come già accennato, coincide con la morte del pittore, il cui atto è stato pubblicato[25]. È possibile sin da ora formulare alcune nuove considerazioni.

[15] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1644, c. 5r.

[16] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1645, c. 8r.

[17] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1646, c. 6r.

[18] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1647, c. 9v.

[19] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1648, c. 8v.

[20] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1649, c. 7r.

[21] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1650, c. 56r.

[22] ASVR, *S. Lorenzo in Lucina*, Stati della anime, 1651, c. 59r.

[23] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1652, c. 83r.

[24] ASVR, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1653, c. 78r.

[25] Sciberras, *op. cit.*, p. 369, nota 33. La morte è avvenuta il 4 dicembre.

Sciberras ha rintracciato un atto del 1684 nel fondo di S. Lorenzo in Lucina in cui si cita *Giovanna vedova di Francesco Noletti*[26], il che fa presupporre l'esistenza di un vincolo matrimoniale fra i due, vincolo confermato da alcune righe contenute nel testamento dell'artista ("Giovanna Viva Madalena da Malta sua moglie"[27]). Ciò consente di affermare senza alcun dubbio che Noletti contrasse matrimonio ben due volte; il primo con la romana Dorotea (dal cognome incerto: *Bareti*, *Lulletti*, *Barretta*, *Berretti*, *Biretti*) ed il secondo con la maltese Giovanna Maddalena, evento verificatosi nella parrocchia di S. Lorenzo in Lucina il 29 giugno 1653[28]. Mentre non è stato possibile rintracciare la certificazione di nozze tra Francesco e Dorotea, il che non esclude che l'artista sia giunto nella Capitale già sposato, i registri di S. Lorenzo in Lucina ci hanno restituito l'atto della di lei morte, avvenuta in data 4 maggio 1651[29].

In merito ai figli di Noletti possiamo aggiungere altri dettagli inediti. Nel 1651 il pittore perde una figlia di appena due mesi, Vittoria, come testimonia un atto redatto nella parrocchia di S. Lucia della Tinta[30]. Mentre per Cleria non è stato possibile rintracciare l'atto battesimale, ora sappiamo che il secondogenito Vincenzo, futuro pittore[31], è battezzato a S. Maria del Popolo il 6 gennaio 1643[32] mentre l'ultimogenito Luigi (ricordato variamente come *Luvisi, Ludovico, Aloisio*) ebbe tale nome per onorare il padrino, l'ancora poco conosciuto pittore francese Louis Raymond, che lo tenne a battesimo l'8 febbraio 1645 sempre nella stessa parrocchia[33].

A corollario di quanto sinora detto, resta da esaminare brevemente il testamento di Noletti, ulteriore tassello biografico di rilievo. Il documento purtroppo non contiene particolari interessanti riferibili a opere d'arte, però vale come preziosa testimonianza utile a farci conoscere il tenore di vita del testatore. Apprendiamo così che Noletti possedeva "nella città di Malta la terza parte d'una Casa posta per andare al quartiere di S. Agostino vecino il Convento parimente di S. Agostino la metà della qual portione di terza parte per raggioni di legato et in ogn'altro miglior modo a Giovanna Viva Madalena da Malta sua moglie (*lascia*, n.d.a.) (...)". Il testamento dichiara l'esistenza di un debito di 40 scudi a favore di Giulio Francesco Forte, al quale il pittore cede "(...) le piggioni della casa posta a Tor de Conti in faccia al granaro de Videschi confinante con la casa di Setimio Cicolini, nella quale al presente abita Domenico Tagliabove dandogli però tutte le facolta necessarie, et opportune di poter riscoter le sudette piggioni". Costui viene anche nominato tutore dei figli che il pittore ebbe da Dorotea, i quali risultano eredi universali. La questione ereditaria dovette avere risvolti di qualche interesse, dal momento che in data 28 aprile 1656 la maltese Giovanna (Maddalena) Viva, moglie del defunto pittore, sceglie come procuratore dei propri interessi il novarese Ambrosio Draghetto[34]. Di più le carte, per ora, non dicono.

[26] Vedi nota precedente.

[27] ASR, *30 Notai Capitolini*, ufficio 19, *Testamenti*, 1654, c. 474r.

[28] Si veda la nota numero 8.

[29] ASVR, *S. Lorenzo in Lucina*, Libro dei morti 1651-1656, 1651, c. 6r

[30] ASVR, *S. Lucia della Tinta*, Libro dei morti 1582-1681, 1651, c. 100v.

[31] Su Vincenzo Noletti e relativo nucleo familiare si vedano le notizie – finora le uniche disponibili – in SCIBERRAS, *op. cit.*, pp. 363, 369 (note 35 e 38), 370 (nota 39).

[32] In realtà Domenico Vincenzo. In ASVR, *S. Maria del Popolo*, Libro dei battesimi 1639-1654, 1643, c. 76r.

[33] Id., 1645, c. 76r. Sulla figura del pittore Raymond lo scrivente si riserva di pubblicare prossimamente uno studio già in fase di elaborazione.

[34] ASR, *30 Notai Capitolini*, ufficio 19, Jacobus Pizzutus, *Istromenti*, 1656, cc. 196r-v, 197r-v, 214r.

Archivio Storico del Vicariato di Roma, *S. Maria del Popolo*, Stati delle anime, 1642, c. 14r: (Strada Laurina) Francesco da Malta pittore – Dorotea moglie – Agata socera vedova – Cleria figlia di anni 2 – [...] vedova pigionante

1643, c. 14r: (Strada Laurina) Francesco Noletti pittore – Dorotea moglie – Cleria figlia di anni 3 – Vincenzo figlio di mesi 2 – Agatha socera vedova – Semidea maritata pigionante

1644, c. 5r: (Strada Margutta) Francesco da Malta – Dorotea Romana moglie – Agata madre di lei – Cleria di 4 – Vincenzo 1 anno

1645, c. 8r: (Strada Margutta) Francesco Noleti Pitore – Dorotea Bareti [...] – Agata Alegreti socera figlii – Cleria di anni cinque – Vincentio di doi – Luvisi di mesi doi

1646, c. 6r: (Strada Margutta) Francesco Noleti maltese – Dorotea moglie sua figli – Cleria anni [...] – Vincentio 3 – Luigi uno – Agatha socera

1647, c. 9v: (Strada Margutta) Francesco pittore Nuvoleti – Dorothea sua moglie – Agata socera vedova – Cleria anni [...] – Vincentio anni 4 – Luigi anni 2

1648, c. 8v: (Strada Margutta) Francesco Maltesse pittore – Dorotea Romana sua moglie – Agata Beretti vedova – Cleria figlia anni 8 – Vincentio figlio anni 5 – Ludovico figlio anni 3

1649, c. 7r: (Strada Margutta) Francesco pittore anni 33 – Dorotea sua moglie anni 28 – Vincentio figlio anni 6 – Cleria figlia anni 9 – Antonio figlio anni 4 – Agata vedova madre anni 80 – Mario franzese pittore anni 20

ASVR, *S. Lorenzo in Lucina*, Stati delle anime, 1651, c. 59r: (Strada Vittoria) S.r Francesco Nolletti Maltese – Dorothea Moglie – Cleria 12 – Domenico Vincenzo 7 – Luigi Antonio 5 1/2

ASVR, *S. Maria del Popolo*, (VI) Libro dei battesimi 1639-1654, c. 55v:
Anno D(omi)ni 1643, et die 9 Januarii Ego Fr(ater) Michael Ant(oniu)s de Aviliania Eccl(esia)e parochialis S. Mariae de Populo Urbis baptizavi infa(n)te(m) natum die 4 huius ex Fra(n)cisco Noleto ex Malta, et Dorotea Romana uxore sua degentibus in via Laurina, quem appellaru(n)t Dominicum Vincentium. Patrini fueru(n)t Jacobus Manaretus de Ravenna habita(n)s prope hortu(m) S. Jacobi, et Agnes Machiora ex Sarmoneta obstetrix Sa(n)cti Laurentii in Lucina.

c. 76r:
Anno Domini 1645 die vero 8 Februarii Ego F(rater) Vincentius S(anctae) M(ariae) de Populo curatus baptizavi puerum natum 20 Januarii in Marguta ex Francisco Noleti de Malta, et Dorotea Berretta con(iugi)bus. Vocatus fuit Ludovicus Antonius patrini fuerunt Ludovicus Raymondus gallus Lutetia Parisiis D. Francisca de Contraras omnis sub ista parochia.

ASVR, *S. Lorenzo in Lucina*, Libro dei matrimoni 1642-1660, 1653, c. 176r:
Die 29 Junii 1653
Denunciationibus p(rae)missis inter Missaru(m) sol(emni)a iuxta ritu(m) S(anctae) R(omanae) E(cclesiae) quaru(m) p(rim)a habita est die 8 Junii 2ª die 12 et 3ª die 15 eiusdem ac interim nullo legitimo impedim(en)to delato Ego Januarius de Januario [...] Curatus S(ancti) Laurentii in Lucina de licentia Ill(ustrissi)mi ac Rev(eren-

dissi)mi D(omi)ni Vicesger(entis) in scrip(tis) habita Franciscu(m) Nolettu(m) filiu(m) q(uonda)m Stephani Melitinen(sis) relictu(m) q(uonda)m Doroteae et Joana(m) Viva(m) Magdalena filia(m) Francisci eiusde(m) loci vidua(m) relicta(m) q(uonda)m Gulielmi ambo degen(tes) in hac n(ostr)a par(ochi)a in Ecc(lesi)a interrogavi habitoq(ue) mutuo eoru(m) consensu solemniter p(er) verba de p(rae)senti iuxta ritu(m) S(anctae) R(omanae) Ecc(lesiae) matrimonio coniu(n)xi p(rae)se(n)tibus et testibus Fr(atr)e Hieronymo Ferracio [...] n(ost)ro socio et Fr(atr)e Petro de Niluis et [...] n(ost)ro socio in hac Eccl(esi)a degen(tibus).

ASVR, *S. Lorenzo in Lucina*, Libro dei morti 1651-1656, 1651, c. 6r:
Adi 4 d(ett)o (si intende Maggio, *n.d.a.*)
Dorothea figlia di Nicolò Biretti moglie di Fran(ces)co Noletti Maltese in età d'anni 33 in c(irc)a morì nella Com(union)e della S(an)ta M(ad)re Chiesa nella Casa dove habitava à Strada Vittoria, il cui corpo fù sep(olt)o in S. Lorenzo in Lucina dopo essersi confessata p(ri)ma dal P(adre) Gioseppe Loredano C. M. Curato, et adi 3 d(ett)o ricevé l'oglio S(an)to con la raccomandat(ion)e dell'Anima dal d(ett)o P(ad)re Curato etc. no(n) poté ric(eve)re il S(antissi)mo Viatico per accidente sopragiunto.

Archivio di Stato di Roma, *30 Notai Capitolini*, ufficio 19, *Testamenti 1653-1655*, 1656, cc. 474r-v, 475r-v, 480r:

Tes(tamen)tum
Die decima quarta Octobris 1654
prima noctis hora cum 3 lumibus accensis
In mei etc. D(ominus) Fran(cis)cus Nolettus fil(ius) q(uondam) Vincentii Militen(sis) mihiq(ue) Cognitus sanus O(mn)ipot(ent)is Dei gra(tia) mente sensu loquela et intellectu ac visu et auditu et corpore languens et in lecto jacens timens casu suae futurae mortis

cu(m) nil sit certius ea nilq(ue) incertius hora et puncto illius ad remanendas lites et controversias quae inter suos posteros et successores forsan oriri possent statuit suum ultimu(m) nuncupat(ivu)m test(amentu)m quod de iure civili dic(itu)r sine scriptis condere p(rou)t sua sponte etc. ac omni m(elio)ri modo etc. fecit condidit et ordenavit In modo et forma sequent(ibus v(ide)l(ice)t
Primo itaq(ue) incipiendo ab anima tanq(uam) corpore nobiliori et digniori, cunctisq(ue) humanis praeferens illam O(mni)pot(ent)i Deo eiusque Glor(iosissi)mae Virgini Matri Mariae totisq(ue) Coelestis Curiae Sanctis humiliter, et devote quantu(m) potuit commendavit et commendat corpus vero suu(m) exanimatu(m) et cadavere [...] humari, et sepelliri voluit in Parro(chia)li Ecc(lesi)a // sub qua decesserit cui iura sep(ultu)rae [...] reliquit
Asserisce d'havere nella Città di Malta la terza parte d'una Casa posta per andare al quartiere di S. Agost(in)o vecino il Convento parim(ent)e di S. Agost(in)o la metà della qual portione di terza parte p(er) raggioni di legato et in ogn'altro miglior modo a Giovanna Viva Madalena da Malta sua moglie, alla quale lascia anco una Cassa di noce, che parerà alli infr(ascript)i suoi heredi, et ancora una lettiera di noce con suo catinaggio di stoppa alla mavaramà verde, et un paro di lenzola sottili con reticella, Et anco gli lascia un matarazzo, tre lenzola di bambacina una coperta di lana vecchia esistente in casa propria di d(ett)a sua moglie
Dichiara esser debitore del Sig(no)r Giulio Fran(ces)co Forte p(rese)nte in scudi quaranta m(one)ta quali asserisce d'haverli ric(evu)ti in p(re)stito per la restit(utio)ne de quali d'adesso assegna al med(esim)o Sig(no)r Giulio Fran(ces)co // le piggioni della casa posta a Tor de Conti in faccia al granaro de Videschi confinante con la casa di Setimio Cicolini, nella quale al p(rese)nte habita Dom(eni)co Tagliabove dandogli però tutte le facolta necessarie, et opp(ortu)ne di poter riscotere le sudette piggioni.
In tutti poi et singoli suoi beni mobili stabili ragg(io)ni crediti, et attioni in qualsivoglia luogo posti et esistenti, et ad esso test(ator)e in

qualsivoglia modo spettanti, et p(er)tinenti suoi heredi un(iversa)li fà instituisce, et di sua prop(ri)a bocca nomina Clarice, Vincenzo, et Aloigi suoi et della q(uondam) Dorothea Berretti sua p(ri)ma moglie fig(lio)li, alli quali per eguale portione lascia l'universa heredità non solo in questo, ma in ogn'altro miglior modo etc.
Tutore, et Curat(or)e delli d(ett)i suoi figl(iol)i fà et deputa il Sig(no)r Giulio Fran(ces)co Forte p(rese)nte al quale da, et concede tutte le facoltà necessarie et opportune et à simili solit'a darsi et vole che d(ett)o Sig(no)r. Giulio Fran(ces)co dalli d(ett)i suoi heredi non possa // mai esser astretto giuditialm(en)te a revisione de Conti ma debbano stare a quelli Conti che d(ett)o Sig(no)r. Giulio Fran(ces)co darà, et questo perché dice cognoscere essere in detto Sig(no)r Giulio Fran(ces)co Forte realtà et fedeltà etc.
Et hoc esse dicit esseq(ue) voluit suu(m) ult(imu)m test(ament)um suaq(ue) ultima(m) voluntate(m), quod et qua(m) valere voluit iure test(ament)i nuncupativi sine scriptis, et nisi tali iure valeret valere voluit iure codicillu(m) seu donat(ion)is causa mortis, et aliis cuiusquis ultimae voluntatis cassans, et annullans o(mn)e aliu(m) test(amentu)m codicillos disposit(io)nes et ult(im)as volunt(a)tes usque in praesentem diem pro usu factum, et sub quibusquis verbis derogatiis, et hoc caeteris aliis praevalere voluit non solum isto sed, et omni alio meliori modo etc. super quibus. etc.
Actu(m) Romae domi solitae habit(atio)nis [...] D(omini) Fran(cisci) testatoris positae in via Laurina et in Regione Campii Martii p(raese)ntibus
1 D(omino) Carolo Marte q(uondam) Valerii Rom(an)o
2 D(omino) Dom(ini)co de Rubeis q(uondam) Fran(cisci) Rom(an)o //
3 Sebastiano Lepro q. Antonii Rom(an)o
4 Carolo q(uondam) Baldi Battelli Eugubino
5 Josepho q. Dom(inici) de Bened(ict)is de Civitate nova
6 Barthol(omae)o Perino q(uondam) J(oann)is Bapt(ist)ae de C(ivita)te Castelli, et
7 D(omino) Mattheo Costa q(uodam) Caroli Rom(an)o

Annie Crawford von Rabe, un'americana a Roma tra Ottocento e Novecento

PAOLO EMILIO TRASTULLI

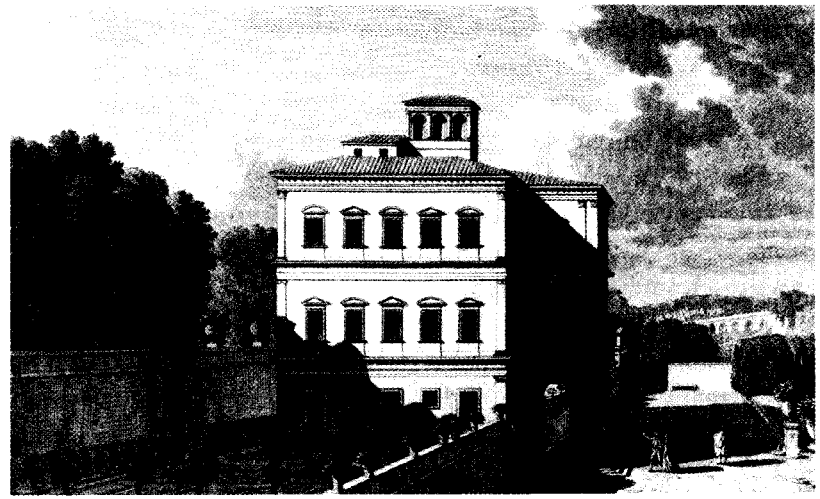
La colpa è tutta di due eleganti "ritratti" di fiori, entrambi firmati e datati *Annie Crawford, 1873*; in uno è anche il luogo di esecuzione, *Roma*. Le due tempere non sono più che testimonianza di un gusto sicuro e raffinato, culturalmente scaltrito, che è poi il loro profumo; tale da fare intuire dietro l'artista una interessante figura di donna, di protagonista con un suo indefinibile fascino. Le ricerche sulla sua vita ed il suo mondo hanno, per impervi sentieri bibliografici, memorialistici, di cronaca e d'archivio, trasformato questa sottile attrazione intellettuale in una sorta di innamoramento sempre più fervoroso d'altre tessere per costruire una compiuta biografia. Abbozzarne qui un primo profilo può condurre alla condivisione di un sentimento, o almeno alla sua giustificazione.

Annie nasce a Roma l'11 gennaio 1846, come in data 15 luglio 1980 precisa una lettera dell'Ambasciata della Repubblica Federale di Germania al Direttore del Cimitero Acattolico di Testaccio, dove i resti mortali di lei riposano da quasi un secolo. Viene in tal modo corretta la precedente improponibile "vulgata" del primo gennaio 1848. Ella è, quindi, la primogenita dei quattro figli – tre femmine, nate a Roma, e un maschio, a Bagni di Lucca – dello scultore Thomas Crawford e di Louisa Ward, entrambi di New York. La seconda, Jennie, nata il 20 novembre

1847 muore in giovane età il 10 agosto 1866 ed anche lei è sepolta a Testaccio; nel 1851 nasce Mary, la terza, che in casa tutti chiamano Mimoli, futura memorialista e scrittrice molto nota col cognome da sposata, Fraser. Ma la genialità che circola abbondante in questa famiglia di origini irlandesi (anche Annie, come vedremo, ne risulta forse più degli altri dotata) si esprime ai più alti livelli creativi con Francis Marion, il maschio, dal padre amatissimo, che nasce il 2 agosto 1854 nella località termale dove la famiglia è in villeggiatura: dotato di ingegno versatile egli è destinato ad essere uno dei più conosciuti scrittori italo-americani del suo tempo; Roma, che egli considera la sua patria, è presente in quasi tutte le sue opere, nelle quali, descrivendone ambienti, tradizioni e figure, documenta, quasi un Roesler Franz della penna, tutto "un mondo che andava scomparendo", come Alessandra Contenti ha ricordato nel 1992 col suo *Esercizi di nostalgia. La Roma sparita di F. Marion Crawford*[1]. Va detto, però, che *liasons* e fascino prodotti dalla Città Eterna puntualmente si ritrovano come incomparabili essenze nella biografia e negli scritti di tutti i membri delle famiglie Crawford e Ward.

Thomas Crawford approda a Roma nel settembre del 1835; oscuro scultore, con buoni studi fatti in patria completati poi dall'alunnato romano sotto Thorvaldsen, la sua fortuna giunge nel 1839 dall'incontro con Charles Sumner, influente connazionale che apprezza il suo *Orfeo* e nel 1841 lo fa acquistare dall'Ateneo di Boston; negli anni successivi tenacia impegno e qualità personali fanno il resto, mentre la sua casa e il suo studio, ubicati dopo le nozze a Villa Negroni, diventano il punto di riferimento dei connazionali benestanti e colti che passano per Roma, come della intellettualità internazionale presente in città: da Sumner,

[1] Roma, Archivio Guido Izzi.



Charles Percier – Pierre Fontaine, *Villa Negroni. Casino della Villa visto da uno dei giardinetti fioriti* (acquaforte di Bonnard, terminata da Duparc).

appunto, uomo politico e grande conoscitore della letteratura italiana, a Nathaniel Hawthorne, da Margaret Fuller a George Stillman Hillard. Quest'ultimo dedica a "Mr and Mrs Crawford of Rome" il suo *Six Months in Italy*, una guida tra le più intelligenti che nel secolo XIX abbiano parlato dell'Urbe, la cui immagine – egli scrive nel 1853 – rimarrà in lui per sempre associata, con affetto e gratitudine, al ricordo della loro amabile ospitalità. Antiche e nuove frequentazioni, come quelle di Augustus Hare, Henry Adams ed Henry James, la famiglia alimenta e vive anche dopo la morte di Thomas, che si spegne a Londra per un tumore all'occhio nell'ottobre 1857. Considerato il primo dei grandi scultori americani, Crawford si muove tanto naturalmente nel mondo in cui ha deciso di vivere da saper parlare presto "l'italiano come un Italiano e il dialetto romanesco come un Romano de Roma". Nessuna meraviglia, quindi, se nel 1847 l'artista da-

gli occhi azzurri e dalla chioma scura si arruola nella Guardia Civica romana.

Louisa Cutler Ward nasce a New York il 25 febbraio 1823, da Samuel, banchiere e collezionista d'arte, e da Julia Rush Cutler. Suo fratello più grande è Samuel j., banchiere e scrittore, uomo di notevole fascino e dai molteplici interessi; legatissimo a tutti i nipoti, ma specialmente a F. Marion Crawford, muore settantenne a Pegli nel 1884. La sorella Julia, andata sposa a Samuel Gridley Howe, di cui accoglie e condivide gli ideali umanitari e liberali come gli impegni filantropici e politici (e del quale pubblica nel 1876 le *Memorie*) è considerata figura di primo piano tra i riformatori sociali americani. Nel dicembre del 1843 Samuel e Julia, da poco sposati, vengono in Italia e a Roma nel 1844 nasce loro una figlia che chiamano Julia Romana; a Roma Louisa, che li ha accompagnati, conosce Thomas Crawford.

L'incontro tra l'aitante scultore, bell'uomo a cui non dispiace il gentil sesso e che, confessa una volta, vorrebbe essere un sultano per dotarsi di un harem *comme il faut*, e l'ereditiera in vacanza, giovane e bella, è di quelli che segnano per sempre la vita: si innamorano; Thomas in estate si reca negli Stati Uniti per sposare Louisa; con lei torna a Roma e va ad abitare (nel 1842 il suo domicilio è al primo piano di via Sant'Isidoro 18; l'anno precedente al 29 di via della Purificazione) a Villa Negroni, dove pone anche lo studio (congresso al 44 di piazza di Termini). La Villa diviene subito *a shrine to travellers*; Louisa la trasforma in un centro di ospitalità disinteressata, come le accade di fare, più tardi, con palazzo Odescalchi. Per i figli questa specialissima dimora rappresenta un mondo incantato e fiabesco, incancellabile nella memoria e nel cuore. Così F. Marion nel 1899 ne scrive in *Ave Roma Immortalis. Studies from the Chronicles of Rome*: "Dalla chiesa alla stazione ferroviaria si estendevano le rovine, ininterrotte, massicce, per lo più abbandonate, ma tuttora care a quanti amano Roma antica. Nella parte sud, un tempo c'era una lunga fila di costruzioni, terminante in un alto, antico edificio di grande architettura: questo era il "casino" della grandiosa Villa Negroni. In quella villa, lo scultore T. Crawford visse per molti anni e nel lungo e basso studio, situato nel luogo in cui attualmente c'è la stazione, egli scolpì l'enorme statua della Libertà, che completa il Campidoglio a Washington, ed il suo monumento a George Washington, situato a Richmond, così come altri suoi lavori. La mia prima infanzia la trascorsi lì, tra giardini vecchio stile, viali di cipressi, di alberi di arancio, fontane ricoperte di muschio e lunghi vialetti odorosi di rose selvatiche e di dolci fiori che nessuno, ai giorni nostri, pianterebbe più. Dall'altra parte un selvaggio campo incolto e un terreno accidentato conducono a Santa Maria Maggiore; le enormi, antiche campane risuonavano fino alle nostre finestre; e per la vigilia della festa di san Pietro, quando San Pietro era un sogno di stelle e i magnifici fuochi di artificio brillavano nel cielo scuro sopra il Pincio, noi avevamo l'abitudine di salire sull'alta torre sopra la casa per ammirare, da dietro un'inferriata, le illuminazioni e i razzi che si levavano in alto, fino a che l'ultimo fuoco non s'era spento. Poi ci allontanavamo furtivamente da quel posto spettrale, mezzo impauriti dal suono delle stesse nostre voci". Egualmente venati di sentimentale nostalgia i ricordi di Mimoli: "Dalla terrazza più alta, spazzata dal vento, si godeva la veduta dell'intera città distesa ai suoi piedi, fino al Soratte e agli scuri monti Cimini al nord, alla Sabina ingioiellata di paesetti ad est e agli squisiti Colli Albani a sud [...] Verso il magico ovest le ampie distese della campagna si allungavano dolcemente nella direzione del mare come una distesa desertica dorata e violetta, costellata qua e là di torri abbandonate [...] La villa era tanto vasta e tanto vicina alla campagna che le propaggini del giardino si confondevano con i campi prima ancora di raggiungere il confine della proprietà. Durante tutti gli anni in cui mio fratello ed io

vi giocammo non arrivammo mai a toccare il limite del giardino dal lato sud, sebbene camminassimo fino a stancarci i piedini, nel tentativo di capire dove mai finisse".[2]

In questo singolare contesto umano, sociale e culturale entro cui sono inserite famiglia e strutture parentali ed in questo privilegiato ambiente naturale ed urbano si compie la formazione di Annie fanciulla, sul piano formale e didattico affidata a qualche governante e istitutrice privata, inglese o francese, come avviene per tutte le famiglie straniere di rango, specialmente di religione non cattolica. Così certe propensioni dell'ingegno, una sensibilità accesa, una fantasia sognatrice non puerile si manifestano presto: nel Fondo Margaret Chanler (Daisy, sorellastra di Annie) presso la Harvard University di Cambridge si conservano in una busta, con l'annotazione materna "Annie's Poetry", gli autografi di alcune brevi composizioni in versi di Annie datate 1854 e scritte tra Roma, Firenze e Bagni di Lucca: a Bagni di Lucca (Jul. 1854, alla vigilia della nascita di F. Marion, quindi) un "poema" in tre strofe che inizia con *The Fairy Song*; una strofa, scritta a Roma il 4 settembre, porta come titolo *The Flowers*, quasi primo segnale di una precisa e motivata passione. Su questa crescita intellettuale e psicologica la folgore della scomparsa immatura del padre, dopo un intervento chirurgico; quattro anni più tardi, nel 1861, quella delle seconde nozze della madre con il pittore americano Luther Terry, nozze che Annie, quindicenne, non riesce ad accettare; da esse, per giunta, nascono due figli: Arthur e Margaret, detta Daisy. Quest'ultima, bersaglio preferito degli astiosi ed imprevedibili corrucci di Annie, che ha maturato un carattere difficile e spigoloso, pubblica a Boston negli anni Trenta del Novecento due libri di memorie, *Autumn in the Valley* e *Roman Spring. Memoirs by Mrs. Winthrop Chanler*, il secondo dei quali ripercorre in pagine seduttive la personale sta-

[2] A. CONTENTI, *Esercizi di nostalgia*, cit., pp. 30-31.

Annie Crawford, *Fiori di campo* (tempera, cm 21 x 10), firmata e datata *Roma 1873*.

gione romana e la storia della famiglia Terry, che – abbandonata Villa Negroni da Louisa e dai suoi figli Crawford – vive in un vasto appartamento al secondo piano di palazzo Odescalchi, da dove si trasferisce in palazzo Altemps dopo la morte di Louisa avvenuta il 21 settembre 1897.

Il pittore Luther Terry (un suo fratello, si noti, ha nome Calvin), a Roma, dov'è conosciuto come "Eleuterio", giunge ventenne dal Connecticut (nasce ad Enfield nel 1813) per mettersi alla scuola del Camuccini; ritrattista (soprattutto di compatrioti, che sono i suoi acquirenti), pittore di soggetti religiosi (il suo *Il sogno di Giacobbe* si trova nel Museo storico della Città di New York) e di scene di genere, è artista coscienzioso, dal cromatismo gradevole, ma niente affatto originale nella composizione; ottiene qualche successo fino al 1870; mutati, però, gusti e committenze con Roma capitale, egli continua a dedicarsi alla pittura solo per piacere personale e nel 1873 lascia lo studio di via Margutta 23/a. Muore il 17 novembre 1900 ed è sepolto accanto alla moglie nel Cimitero Acattolico. Colpisce il fatto che repertori autorevoli, quali il T.u.B. ed il Bénézit, diano come suo anno di morte il 1869.

Uomo mite e manierato, Luther riesce comunque a sopportare gli sgarbi frequenti e premeditati di Annie, della quale è que-

sto l'incisivo ritratto che Daisy Terry ha tracciato nel 1934 sulle pagine di *Roman Spring*: "I Crawford erano diversi da noi. Io l'ho sempre saputo. C'era una vena di genio in loro, che si combinava con il loro sangue irlandese che forse ne era condizione. Tutti e tre [*Annie, Mimoli e F. Marion*] erano di bell'aspetto, orgogliosi e brillanti. Annie, la più grande, era dotata di grande talento e mostrava di possedere gusto e abilità, qualsiasi cosa facesse. Tuttavia era irascibile, una vera minaccia per la pace familiare [...] Quanto dolce era la mamma, tanto lei era aggressiva. Spesso scoppiavano spiacevoli scenate [...] Annie dipingeva fiori, modellava la cera. Ancora oggi possiedo due piccole melagrane in argento, magnificamente lavorate da lei. Ella scrisse anche delle storie. La sua stanza era stracolma di libri, fiori ed altri oggetti interessanti. Théophile Gautier era il suo preferito [...] Annie aveva più talento [*di Mimoli*], ma era meno piacevole vivere con lei; sapeva essere cattiva, una attaccabrighe; credeva che nei rapporti umani l'odio fosse necessario quanto l'amore. Era alta e snella; teneva la testa, piccola ma ben proporzionata, sempre alta ed il suo sguardo era vivo, fiero, provocatorio. I Crawford erano molto irlandesi ed avevano ereditato dal padre gli occhi blu, i capelli scuri e una bella presenza. Possedevano la distinzione e l'orgoglio della loro razza [...] Annie era grande abbastanza per ricordarsi di suo padre e non aveva mai perdonato a nostra madre di essersi risposata. Detestava il suo patrigno, il più gentile e il più paziente degli uomini, e non perdeva occasione per dimostrarlo [...] Tuttavia noi l'ammiravamo perchè possedeva, come ho già detto, una rara intelligenza. La sua conversazione era brillante. Sapeva essere deliziosa, quando voleva; persino gentile e generosa se necessario, ma mai completamente rassicurante". Sulle sue non comuni qualità intellettuali, la conferma viene da voci eccezionalmente autorevoli come quella dei fratelli James – Henry, il grande saggista, e William, l'illustre filosofo del pragmatismo americano – nel ricordo dei quali

brilla "primo fra tutti quello con la figura della 'romana' Miss Crawford, poi divenuta Madame von Rabe, sorella del mio eminente amico F. Marion [*è Henry che scrive*], nel nome e nell'essenza, credo, solo di qualche lieve sfumatura una figura meno completa di lui – che non è dir poco". Quanto ai rapporti Annie-F. Marion sul piano intellettuale, la Contenti così sintetizza: "Annie von Rabe, la maggiore dei Crawford, considerata la più creativa tra i fratelli, scrisse meno di tutti ma disseminò per l'aria idee che il fratello raccolse, come quella che doveva costituire l'argomento per il bel racconto di Natale *The Little City of Hope*"[3].

La vita dei Crawford-Terry nelle sale di palazzo Odescalchi si svolge tra feste, rappresentazioni teatrali, visite, frequentazioni colte o aristocratiche; d'inverno non mancano i racconti intorno al caminetto con storie di fantasmi, di cui è maestro e collezionista Augustus Hare; del resto il luogo si presta, dal momento che due di essi, a quel che sembra, sono di casa: uno abita stabilmente un salotto e il relativo balcone, un altro giunge puntuale e fragoroso in carrozza a mezzanotte e ne scende per infilarsi nel portone del palazzo. La fantasia e l'immaginazione dei presenti è colpita e sollecitata anche oltre: F. Marion è autore nel tempo di numerose narrazioni (alcune famose) dedicate a fantasmi, streghe e vampiri; Mimoli intitola un romanzo della maturità e d'argomento romano *The Satanist*; Annie scrive nel 1887 *A mistery of the Campagna romana*, racconto d'argomento vampiresco ambientato a Roma, e nel 1891, il titolo dice tutto, *A shadow on a wave*, *Un'ombra sull'onda*.

In estate, per fuggire il caldo di Roma, è d'obbligo villeggiare da luglio ad ottobre, spesso in una villa presa in fitto: nel 1869 a Poggiarello vicino Siena, l'anno dopo a sud di Torino nell'Hotel "La Certosa del Pesio" dove Daisy familiarizza con

[3] A. CONTENTI, *Esercizi di nostalgia*, cit., p. 50.

Edward Lear, che disegna per lei uno spiritoso alfabeto; nel 1873, dopo 19 anni, di nuovo a Bagni di Lucca, in un albergo con tanta clientela internazionale l'agglutinante *table-d'hôte* e molti B.Y.M. (uomini giovani e belli).

Qui Annie incontra il suo destino nella persona del barone Erich von Rabe, ufficiale prussiano ferito da un cecchino poco prima della battaglia di Gravelotte (16 agosto 1870). Erich cammina in virtù di una stecca flessibile d'acciaio che sostiene la gamba; alto e piacente, ha modi austeri e cerimoniosi, da perfetto ufficiale uscito dall'Accademia. Ama l'Italia, il vino e la musica: suona il piano ad orecchio con disinvoltura ed improvvisa con l'ovvietà del dilettante. Ma suscita tutto l'interesse di Annie. Galeotte, le lunghe passeggiate, spesso su una pubblica carrozzella con Daisy obbligata a fare da terzo incomodo, durante le quali egli le narra le sue disavventure guerresche, imprese e aneddoti della sua vita militare, in un incerto francese, che Annie parla fluentemente (mentre non conosce il tedesco). Alla fine della villeggiatura i due annunciano il fidanzamento; l'ambiente familiare ne è elettrizzato e la notizia sembra correre per mezza Europa: da Vienna un'amica ne scrive il 10 ottobre ad Henry James, il quale però sa già che le nozze avranno luogo il gennaio successivo, come il 23 settembre ne ha scritto a Mary Walsh James.

Le nozze sono sfarzose. La preparazione del corredo frenetica, con esposizione finale all'ammirazione delle amiche; la gioia di Annie, incontenibile. Il giorno delle nozze indossa un abito di raso color rosa pallido con strascico e lungo velo di tulle. Louisa, la mamma, veste un abito in velluto rosso porpora decorato con merletto di Bruxelles; stessa stoffa e identico colore per il cappello ornato d'una piuma. Daisy, alla soglia dei dodici anni, appare radiosa nel suo vestito verde acqua con "polonese" bordata di cashmere bianco e piume d'oca. Poi la coppia parte per la residenza di Lesnian, villaggio della Prussia Orientale (oggi

Annie Crawford, *Ciclamini* (tempera, cm 21 x 10), firmata e datata *1873*.

Smetowo Graniczne in Polonia) non lontano da Danzica: qui è attesa da Frau von Rabe nel grande palazzo ottocentesco, affidato alle cure di numerosa servitù polacca (ma sono tedeschi i domestici di grado elevato e la governante), con un parco all'inglese concluso da un boschetto ed un *Gemüse'garten* cinto da mura e abbondante di ortaggi e fiori; il tutto circondato dal latifondo di famiglia cui soprintende un fattore prussiano. Nel viaggio la tappa a Berlino rappresenta un momento eccezionale: informato del loro arrivo Bismarck invita Erich ed Annie a cena. Il Cancelliere è amico d'infanzia di Frau von Rabe, nata von Schenck: sono in grande confidenza (si danno del tu!) anche perché la loro frequentazione prosegue durante la giovinezza ed a Berlino, dove Frau von Rabe attende di divenire dama d'onore della regina di Prussia. La cena si svolge in un clima di semplicità borghese; Bismarck, che pure è noto come "forte bevitore e amante della buona tavola"[4], sembra per l'occasione maggiormente interessato a conversare con la giovane americana: le parla in "slang" e canta ad alta voce canzoni dei "college" americani; ad Annie, mai stata in America e quindi ancor più sorpresa,

[4] J. HOLL, in *Storia del mondo moderno*, Milano, 1969, vol. X, p. 650.

Ottone risponde d'aver appreso queste cose a Berlino dal suo compagno di studi del Massachusetts e amico per la vita John Lothrop Motley (poi plenipotenziario a Vienna U.S.A., 1861-67, e a Londra, 1869; nonché storico dei Paesi Bassi). Deviazione unica, questa di Berlino, dalla rotta Lesnian-Roma che per la coppia diviene d'ora in poi quella esclusiva.

La dimora tra i campi di patate nella pianura prussiana è il regno della madre di Erich, figura alta ed imponente, pettinata all'antica, in *bandeau*, con cuffia di merletto nero da cui pendono nastri purpurei; con lei vive la figlia Adelheid, che Annie trova subito detestabile, ma che non raccoglie provocazioni, tutta presa da Charles Robertson, prossimo suo sposo: figlio di un illustre predicatore inglese, è alto e gradevole e legge in modo straordinario prose e poesie di Poe. Oskar, il secondogenito, è ufficiale dei *Garde-Cuirassieres* a Berlino: ha una bella voce, è galante e passa per essere il miglior ballerino della capitale; nella sua uniforme bianca, blu e argento è l'idolo delle signore. Erich ed Annie vanno a vivere in un ampio "Pavillon" separato dal palazzo in virtù di una serra costruita da un anziano generale francese, già al servizio dei Borboni di Napoli, che da pensionato ha scelto di stare con i von Rabe, introducendo a Leslian, "delicatezza esotica" assai apprezzata, la coltivazione del pomodoro. Annie trascorre serenamente il suo primo anno prussiano; in estate arriva a trovarla tutta la famiglia Crawford-Terry, ad eccezione di Luther che è a New York; accompagnata a Venezia Mimoli che ha sposato in primavera l'inglese Hugh Fraser, segretario d'Ambasciata destinato in Cina; partiti i giovani sposi e visitata a lungo la città dove tutto è "incantevole", Louisa e F. Marion Crawford, Arthur e Daisy Terry raggiungono Leslian, ospiti di Frau von Rabe. Durante le vacanze il palazzo si riempie di ospiti e parenti, questi ultimi tutti ufficiali d'alto grado: per i von Rabe e i von Schenck la carriera militare è d'obbligo, solo chi non ha il fisico (caso da tempo rarissimo) sceglie l'avvocatura. L'episodio corale di maggior rilievo è la festa del raccolto, omaggio feudale alla famiglia dei padroni. L'evento personale che rende Annie felice è, invece, l'attesa di un figlio: è il primo e deve nascere a Roma, dove la buona società internazionale la ricorda anche per certi suoi giudizi taglienti: una famosa pettegola, l'inglese Matilda Lucas, vissuta per trent'anni a Roma, scrive che la baronessa von Rabe è solita affermare "that people were judged socially by the number of horses' legs at their disposal"[5].

Così il 30 aprile del 1875 in palazzo Odescalchi nasce una bambina, che prende il nome della nonna materna, Luise; ventiquattro anni più tardi, il 19 giugno 1899, ella sposa a Roma l'inglese Thomas Casson, andando poi a vivere in Inghilterra. A Lesnian dove Annie torna con la figlia, vanno di nuovo a trascorrere l'estate del 1876 la madre e la sorellastra Daisy: ancora gran numero di ufficiali, canti, danze, giochi, brevi storie sentimentali; quest'anno c'è anche il fratello di Frau von Rabe, il generale von Schenck con le figlie. Invitata da Frau von Rabe, giunge anche zia Julia Howe, l'arguta intellettuale sorella di Louisa, con la figlia Maud, una bellezza di successo per la quale altro successo si prepara nel campo delle lettere: qui è da ricordare il suo *Roma beata. Letters from the Eternal City*[6] con disegni del marito, il pittore John Elliott, allievo a Roma di José Villegas e autore di un ritratto di re Umberto I. Julia, che ha perso da poco il marito, sta compiendo un viaggio della memoria in Europa, dove Samuel Howe ha combattuto per la libertà della Grecia e dei Polacchi; a Berlino, sospettato dalla polizia prussiana, nasconde appena in tempo documenti compromettenti in un busto del re di Prussia posto sul caminetto nella stanza d'albergo in cui lo arre-

[5] M. LUCAS, *Two Englishwomen in Rome 1871-1900*, London, Methuen & Co, 1938, p. 5.

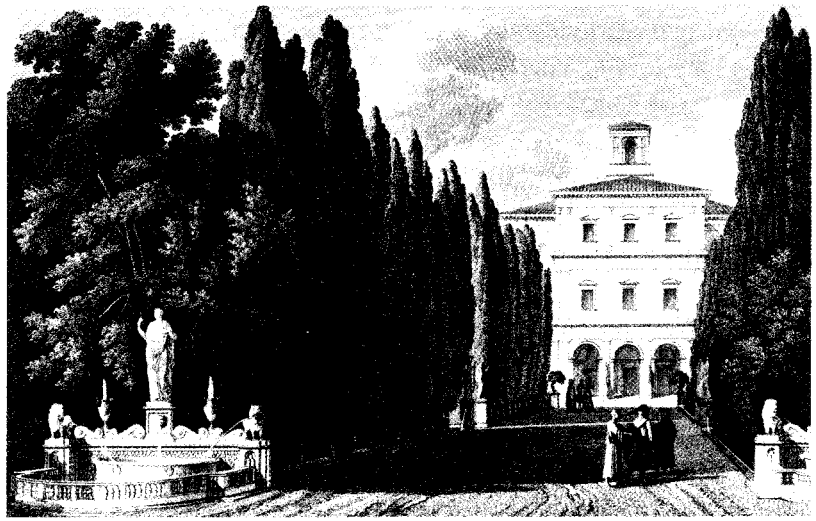
[6] Boston, Little, Brown and Company, 1906.

stano; anni dopo invia con successo un amico fidato a recuperarli nella stessa stanza.

Ma il finire dell'estate 1876 non è affatto sereno per Louisa e Daisy; Annie tormenta con furiose scenate notturne la madre, pretendendo le somme promesse al momento delle nozze; richiesta che Louisa non può più soddisfare perchè le sue sostanze risultano prosciugate dai due fastosi matrimoni ravvicinati e da errate speculazioni di un cugino banchiere che in patria ne gestisce il patrimonio. Vendute carrozze e cavalli, anche la servitù viene ridotta all'essenziale. Nel 1879 Annie attende un secondo figlio, Fritz, che nasce a Lesnian il 14 novembre; naturalmente avviato alla carriera militare, studia per entrare come il padre nei *Kadettenkorps*, ma si spegne giovanissimo a Görlitz l'8 ottobre 1896. Il padre lo vede appena bambino; Erich, infatti, muore improvvisamente la notte del 21 marzo 1882: Annie ode un gran tonfo, corre invano alle stanze superiori. Il corpo del marito viene sepolto nella tomba di famiglia poco discosta dalla casa; Annie affranta passa gran parte del giorno distesa sul suo sepolcro e cerca conforto nella comunicazione medianica dalla quale viene sempre più presa. La sua vita a Lesnian si fa intanto di giorno in giorno più difficile. Erich è morto senza testamento e lei non può avanzare diritti, né disporre di sostanze. Continua a vivere nel Padiglione per volontà della suocera, ma alla morte di lei, poco prima di quella di Fritz, Oskar eredita il palazzo. Alcune lettere da lei scritte alla cugina Maud, conservate ad Harvard nel fondo che raccoglie la corrispondenza di F. Marion Crawford, attestano comunque la presenza di Annie a Lesnian almeno fino all'aprile del 1900. Dopo questa data Annie torna a Roma definitivamente; ma è disperatamente sola; la morte le ha fatto intorno il deserto. Dalla luce dei palazzi che hanno visto la sua intelligenza, il suo *charme*, la sua forte personalità brillare ed affermarsi al buio brutale dell'anonimato. Una tradizione di famiglia vuole che a Roma (dove nella buona società lo spiritismo è di moda) ella cada nelle mani di una *medium* con cui vive e dalla quale è sfruttata; per scelta appassisce in un sordido ambiente, perduto il suo "acuto senso della bellezza", vanificati i grandi doni a lei concessi dalla natura e solo molto parzialmente impiegati. Forse riandando talvolta ai suoi amori ed ai suoi odi vivaci Annie si spegne del tutto ignorata e negletta il 15 dicembre 1912; a Testaccio un frammento di marmo con nome e data di morte ne indica la tomba poco lontana da quelle della madre, d'una sorella e del mal sopportato patrigno.

Eppure di ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, un segno incisivo, come gli studi di fiori per gli anni felici, ella lascia anche durante la lunga e triste stagione che inizia con la morte di Erich. Spinta dalle necessità economiche pressanti si aggrappa per breve al suo talento, "più raffinato ed acuto di quello del fratello", e scrive – col nome von Degen perché i von Rabe non gradiscono vedere il proprio nome sulla copertina di un libro – i due racconti sopra citati. Macmillan li pubblica con successo, e gliene chiede altri, invano: la insofferenza di Annie alla disciplina del lavoro ha il sopravvento. Quello del 1887, tradotto in italiano *Un mistero della Campagna romana*, è stato pubblicato in una raccolta di *Storie di vampiri*[7]. La trama è semplice e avvincente: un musicista cerca una dimora tranquilla fuori città per comporre un'opera degna; la trova in campagna e vi si trasferisce; ma qui incontra Vespertilla, una donna vampiro che esce ogni notte dalla sua tomba-sarcofago e lo irretisce portandolo pian piano alla morte col succhiargli quotidianamente il sangue; un amico ne vive ignaro il dramma fino ad ammalarsi seriamen-

[7] *Storie di vampiri. Da Polidori a Stoker, da Maupassant a Conan Doyle, oltre settanta autori ci accompagnano alla scoperta di una delle figure piu celebri che popolano da sempre l'immaginario orrorifico*. A cura di G. Pilo e S. Fusco. Roma, 1994.



Charles Percier - Pierre Fontaine, *L'ingresso di Villa Negroni dalla parte di Santa Maria Maggiore* (acquaforte di Bonnard, terminata da Duparc).

te, vittima anche lui della vampira, ma altri due lo salvano trafiggendo nel sepolcro Vespertilla che ha appena ucciso il musicista. La scrittura è abile e lieve, d'una robusta capacità descrittiva che coinvolge il lettore, entro la cui mente lascia sedimentare gli eventi, pur se il racconto si legge d'un fiato. L'ambiente fisico va da Villa Medici ad una Vigna Marziali fuori Porta San Giovanni, da piazza di Spagna a via Sistina, da via del Governo vecchio a via della Croce; né manca il ricordo della pasticceria e ristorante Nazzarri. Luoghi un tempo vissuti. Un modo per dichiarare, forse, la propria insopprimibile nostalgia di Roma.

Ringrazio la prof.ssa Maria Paola Galeano per l'aiuto nella traduzione di alcuni testi.

Pittura romana "fuori strada"

MARIO VERDONE

Quando a Roma, subito dopo la Liberazione, riprese la vita culturale, una delle prime mostre di artisti giovani che destò più interesse fu quella allestita alla Galleria "Lo Zodiaco" di Via Romagna, nel marzo 1945. dove esposero tre "artisti fuori strada", così definiti dal critico Cesare Brandi: erano Toti Scialoja, Giovanni Stradone e Piero Sadun. Per il settimanale in lingua francese "Présence" i tre erano "le tre S" della giovane pittura italiana. Vi furono altre due mostre, tutte con molto successo, una della "Galleria del Secolo", nel marzo 1947, e l'altra al "Break Club" di Via del Moro nel 1948. Non erano legati al passato impressionista, né futuristi, né *art nouveau* o *liberty*. Erano le nuove leve della "scuola romana", classificati "fuori strada" come pittori che avevano rifiutato i sentieri più battuti, anche quelli del novecentismo e del neorealismo, per affrontare nuove esperienze. Nella definizione era una indicazione della loro originalità, sotto il segno, come asserì Scialoja, dell'"oltranza". Seguivano liberamente quella infinità di motivi che giungono alla forma. C'è, scriveva Brandi, «un superamento mistico dei limiti della conoscenza umana» ed anche «il ritmo convulso e disperato che accompagna la nostra giornata». Erano pittori controcorrente, non disattenti ai maestri francesi (Picasso, Cèzanne) od anche a Morandi e all'espressionismo di Soutine e Kokoschka, seppure con uno sviluppo autonomo. C'era nei "fuori strada" un equilibrio che presto si dissolse e fece prendere a ciascuno una personale direzione. Nelle due riedizioni dei "fuori strada", dopo l'esordio allo "Zodiaco", si aggiunse Arnoldo Ciarrocchi.

Toti Scialoja (1914-1998) aveva una lucida coscienza, commentava Brandi, del momento figurativo europeo. E infatti non si può dire che ignorasse, al pari dei suoi compagni, Van Gogh e Morandi, Chagall e Munch, gli espressionisti, Mafai e Scipione. Un settore della creazione artistica che lo impegnò spesso fu la scenografia. Nel 1943 ideava le scene per l'*Opera dello straccione* nella messa in scena al Teatro Argentina di Vito Pandolfi. Era una spavalda dimostrazione, cui ebbi la fortuna di assistere, della sua indipendenza; un omaggio a John Gay e Bertolt Brecht (*Opera da tre soldi*). Lo spettacolo non piacque al Minculpop e ne furono proibite le repliche, già programmate in molti teatri italiani.

L'*Opera dello straccione* veniva dopo l'*Opera da tre soldi* portata nel cinema da G.W. Pabst nel 1931 in *Dreigroschenoper*, mentre un anno prima Anton Giulio Bragaglia l'aveva presentata in teatro come *La veglia dei lestofanti*. Vito Pandolfi aveva ripreso il testo nel quadro dei saggi dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, diretta da Silvio D'Amico. Toti Scialoja gli aveva dato una forte e personale consistenza visiva; senza poi contare il folto gruppo di allievi-attori, la cui collaborazione fu assolutamente creativa, tra i quali primeggiava Vittorio Gassman. Ricordo che il personaggio di Catena interpretato da Carlo Mazzarella aveva l'aria di parodiare Mussolini.

Il mio entusiasmo per lo spettacolo – di forti ed evidenti connotazioni critiche – fu tale che ne scrissi subito una recensione per "Roma fascista", settimanale degli universitari; ma giunse subito ai giornali una "velina": "non occuparsene". E l'*Opera dello straccione* finì la sua carriera il giorno stesso della trionfale "prima", avvenuta in un clima da congiura carbonara. L'impianto scenografico usciva assolutamente dalle norme. Erano scene-pitture e fu quella la forma adottata da Toti nel suo lavoro di scenografo, che non risultò meno importante di quella di pittore puro, scrittore, poeta, come era. Scialoja attingeva nei bozzetti – documentati nei bellissimi cataloghi della Mostra del 1990 promossa dal Comune di Certaldo – al costruttivismo, per i diversi piani con i quali erano composti, all'espressionismo tedesco e allo spirito corrosivo brechtiano. Nei vari quadri aveva immesso scritte di una allusività audace e diretta, per certuni sconcertante se ci riferiamo alla situazione bellica del momento: 1943. Ne bastino due: *Le cose ormai hanno preso una cattiva piega* e *Liberty is delicious*. Gli spettacoli di Pandolfi, e poi i balletti di Aurel Milloss, diventarono un avvenimento e potemmo seguire regolarmente nell'Urbe i lavori nei quali il pittore collaborò in perfetta intesa. *Capricci alla Strawinsky* fu dato da Milloss al Teatro delle Arti nel 1943. Non vidi, se non nei bozzetti, la prima edizione del *Mandarino meraviglioso* di Bartok, di cui le autorità tedesche sconsigliavano la rappresentazione a Milano; ma rimasero inascoltate. Assistei alla *Rapsody in Blu* al

Giovanni Stradone, *Colosseo* (1945).

Teatro dell'Opera di Roma: un trionfo degli azzurri cangianti amati dal pittore, come l'idea di una New York frenetica in cui trionfa il "Blue" dei personaggi negri, ballerini e suonatori di jazz.

Non vanno dimenticati *Les Mariès de la Tour Eiffel*, messi in scena da Pandolfi a Firenze nel 1948, *La Morte dell'aria*, su testo scritto dallo stesso Scialoja e musicato da Goffredo Petrassi (1950), *Hungarica* di Milloss.

In pittura, con orientamento antidescrittivo e quasi ascetico, Scialoja si orientava verso la scena astratta. Importanti furono i contatti avuti a New York e Parigi. Mentre dalla *Ville Lumière* aveva riportato una ricca serie di dipinti: *Notre Dame*, *L'Opéra*, *S. Philippe du Roule*, *Circo Fanny*, in U.S.A guardò a Pollock e Rothko, come poi avvenne per Piero Sadun.

Giovanni Stradone, nato a Nola nel 1911 (m. nel 1981) si inserisce nella scuola romana degli anni Trenta, e viene indicato da Lionello Venturi come il più tipico esponente dell'espressionismo italiano, assertore di una libera figuratività. È riconosciuto dalla critica come il più cosciente del momento figurativo europeo, «cerca il grido interno delle cose, la loro angoscia», è lontano da una sorta di riflusso ottocentesco presente in molta pittura novecentista, fa una pittura non realistica ma di memoria. Espone a metà degli anni Quaranta un *Colosseo* scheletrico, misterioso, quasi spettrale – in più versioni –, guarda il paesaggio nei Lungotevere o nei parchi abbandonati, i suoi corpi nudi, magri, evocano, ha scritto Enzo Bilardello, le privazioni della guerra. Non lontano da Stradone è il primo Arnoldo Ciarrocchi, (1916-2004) nei dipinti di figure, piante, nudi e paesaggi, anche se avrà maggiori riconoscimenti nella pratica dell'incisione. Nell'attività grafica, in lui preminente, vince un primo premio alla Biennale di San Paolo (1950), e premi di rilievo alla Quadriennale e alla Biennale. L'influsso dell'espressionismo, considerato dal nazismo "arte malata", che si manifesta in Stradone (i *Nudi* e i *Paesaggi*), in Scialoja (ritratti, nudi e scenografie), e nei

ritratti di *Raffaella* e *Aurelio*, *Ritratto con bambina* di Arnoldo Ciarrocchi, è particolarmente evidente nei dipinti di Sadun esposti allo "Zodiaco" e al "Secolo". Gli esordi di Sadun erano avvenuti a Siena dove era nato da famiglia ebraica (1919-1974) e dove, dopo aver studiato gli antichi maestri, frequentando l'Istituto d'Arte, aveva rivolto la propria attenzione, progressivamente, a Rosai (nei disegni a seppia delle prose liriche di *Città dell'uomo* di M. Verdone) e a Modigliani (nei primi ritratti). Erano gli anni della guerra e delle prime persecuzioni razziali e si trovò costretto a studiare privatamente ed a firmarsi T. Duna. La sua rivelazione, come detto subito dopo la Liberazione, avvenne nelle gallerie romane e ne scrissero Cesare Brandi, Goffredo Bellonzi, Lorenza Trucchi, Marisa Volpi, lo stesso Scialoja. Nella stagione espressionista emergono i suoi *Lift*, *Don Luigi*, *Interno della camera*, ma nella successiva esperienza parigina lo attrae il cubismo, di cui si hanno testimonianze nei dipinti ispirati alla vita del circo (*Clown*, *Darix*), nella serie *Gatti*, in alcune *Nature morte*. Il ritorno in Italia sposta i suoi interessi negli anni Cinquanta, soprattutto verso Morandi – cui dedica degli *Omaggi* –, verso i manichini metafisici, e infine l'astrattismo che pratica nella via dell'informale, nella suggestione della materia e del gesto. Lo colpisce anche Mirò. Negli anni Sessanta, presentato da Vittorio Rubiu alla XXX Biennale, «si affida al diario intimo del colore e dello spazio, debitori soltanto di se stessi». Il suo "espressionismo" diventa "astratto" e influiscono su di lui anche le superfici astratte di Rothko. Luce e materia trionfano nei grandi quadri monocromi dove ritrovi le distese dei prati e dei campi di grano, e delle cupe bufere del cielo: ricordo non cancellato dai tempi bui che, durante la persecuzione razzista e la vissuta vita partigiana, e poi nel corso di una malattia crudele, aveva dovuto affrontare. Del periodo trascorso alla macchia, durante la seconda guerra mondiale, restano circa cinquanta disegni che, come le *Fantasie* di Mafai, documentano gli anni della

Resistenza, con l'incubo di incancellabili visioni di orrore. Erano, quei disegni "partigiani", un geloso ricordo. Piero li conserva in disparte e pochi dei suoi stessi amici li conoscevano. Erano il documento di un incubo. La bruciante esperienza partigiana, il disegno frettoloso e provvisorio dell'uomo alla macchia, l'aspirazione di lasciare soltanto un segno a caldo della passione, del sussulto e dell'angoscia di giorni aspri e crudeli, gli permettono di esprimersi con accenti di riacquistata ingenuità, in un album al tempo stesso visionario e autobiografico. I circa cinquanta disegni, dopo la sua morte, erano scomparsi, e toccò a me, quasi come a un detective, di farli ritrovare fortunosamente alla famiglia, tanto da permettere una mostra inedita, al Palazzo Pubblico di Siena, nella primavera 1977, trenta anni fa.

Sarebbe auspicabile che Roma oggi tornasse a ricordare i suoi pittori allora detti " fuori strada".

Il cardinale che non amava le mostre

Una lettera di Giovanni Mercati al card. Luigi Maglione (22 maggio 1939)

PAOLO VIAN

Il titolo è forse esagerato perché, come sempre accade, deve stupire e attirare e per lo scopo disinvoltamente forza la realtà. In verità Giovanni Mercati, prefetto della Biblioteca Vaticana dal 1919 al 1936, cardinale-diacono di S. Giorgio in Velabro dal 1936, e da allora sino alla morte (1957) Bibliotecario e Archivista di Santa Romana Chiesa, gigantesca figura di studioso e di erudito che per quasi sessant'anni ha dato il tono alla biblioteca dei papi, era troppo intelligente per non rendersi conto che lo studio di tutto si può giovare, quindi anche delle mostre, per le occasioni di approfondimento che offrono e per la possibilità di estendere le conoscenze al di là di una cerchia ristretta di specialisti. In fondo, lui presente (prima come "scrittore" greco, poi come prefetto, infine come cardinale Bibliotecario), in Vaticana si svolsero non poche mostre e si può immaginare che il porporato (o futuro tale) non sia rimasto estraneo a esse. A cominciare da quella per il tredicesimo centenario della morte di Gregorio Magno (7-11 aprile 1904), proseguendo con quelle di manoscritti e documenti orientali in occasione del XIX congresso internazionale degli orientalisti (23-29 settembre 1935) e di manoscritti e documenti bizantini per il quinto congresso internazionale di studi bizantini (20-26 settembre 1936), sino a quelle del 1945 sulle "biblioteche ospiti" della Vaticana, del giugno 1949

sui manoscritti di Giulio Salvadori, del 1950 sulle miniature del Rinascimento, nel quinto centenario della fondazione della Biblioteca da parte di Niccolò V ma anche in concomitanza con l'Anno Santo, con un concorso di visitatori che indusse a edizioni in più lingue del catalogo (oltre all'italiano, in spagnolo, francese, inglese e tedesco).

Va poi ricordato che, proseguendo un'antica tradizione (già nel Seicento esisteva in Biblioteca Vaticana una sezione di manoscritti, naturalmente fra i più celebri, mostrati ai visitatori), almeno dagli anni Venti e sino agli anni Settanta del secolo scorso era allestita un'esposizione permanente dei cimeli più insigni della Biblioteca, mostrati in vetrine nello splendido teatro, luminoso e raggiante di colori, del Salone Sistino[1] (fu da una di queste vetrine che il 26 novembre 1965 furono misteriosamente sottratti l'autografo del Canzoniere del Petrarca, il Vat. lat. 3195, e un autografo del Tasso, Ott. lat. 2229, altrettanto misteriosamente ricomparsi poche ore dopo il furto su un prato ai margini di un tratto urbano della Via Cassia). Ma già dal 1776, i papiri erano mostrati sotto vetro nell'"Aula dei Papiri", nel braccio meridionale della galleria occidentale perpendicolare al Salone Sistino. Da secoli, insomma, l'esposizione non era (e non è) un concetto estraneo all'orizzonte mentale dei bibliotecari vaticani, spesso accusati di tenere tutto sotto chiave.

Ma probabilmente il cardinale avrebbe avuto qualcosa da ridire sulla colluvie esagerata di mostre degli ultimi decenni che talvolta ha dato (e dà) l'impressione di ridurre antiche e venerabili biblioteche di conservazione a semplici palcoscenici di spettacolari esibizioni che poco o nulla avevano a che fare con i fini istituzionali dei luoghi ospitanti (evidentemente smarriti nella coscienza collettiva e quindi sostituiti da surrogati non pertinenti). E che soprattutto metteva a repentaglio, con grande sperpero di denaro invece sempre difficile da ottenere per operazioni meno appariscenti ma più necessarie, l'integrità degli oggetti da conservare, minacciando nel contempo tempi e spazi dello studio che, prima ancora della divulgazione, rimane l'obiettivo principale delle biblioteche di conservazione.

Queste e altre considerazioni capitò a Mercati di fare in una lettera al primo e ultimo segretario di Stato di Pio XII, il card. Luigi Maglione, che il 19 maggio 1939 lo aveva interpellato in merito a una richiesta dell'ambasciatore italiano presso la Santa Sede, Bonifacio Pignatti Morano di Custoza, per il prestito di cimeli vaticani per la sezione retrospettiva della Mostra della Terra d'Oltremare. La richiesta di Maglione era delicata perché coinvolgeva non solo gli aspetti biblioteconomici della migliore conservazione dei manoscritti ma anche problemi di natura politica e diplomatica, le relazioni fra lo Stato e la Chiesa, in un momento in cui il nuovo pontefice doveva stabilire un rapporto col regime fascista che si sarebbe rivelato diverso da quello del predecessore, mentre le nuvole più fosche si andavano addensando all'orizzonte europeo e l'Italia già oscillava fra l'ipotesi della non-belligeranza e le sirene nefaste del coinvolgimento nel conflitto bellico. Mercati, come si vedrà, non trascura alcun aspetto

[1] Già in *Musei e gallerie pontificie*, V: *Guida delle gallerie di pittura. Biblioteca – Pontificio Appartamento Borgia – Arazzi e carte geografiche – Stanze e Loggia di Raffaello – Cappella del B. Angelico – Cappella Sistina*, Roma 1925, pp. 25-31, i manoscritti più celebri appaiono in sette vetrine che, fra gli anni Cinquanta e Sessanta, diventano quattordici, con 114 elementi esposti (*I libri esposti nella Biblioteca Vaticana*, s.d., ma 1952; 1964[2]). Fra i manoscritti esposti, solo per citarne alcuni, il Codice B (Vat. gr. 1209), i Virgilii tardo-antichi (Vat. lat. 3225, Vat. lat. 3256, Vat. lat. 3867, Pal. lat. 1631), il palinsesto del *De re publica* ciceroniano (Vat. lat. 5757), il rotolo di Giosué (Pal. gr. 431), il Menologio di Basilio II (Vat. gr. 1613), il Dante urbinate (Urb. lat. 365), sino agli autografi di Tommaso d'Aquino (Vat. lat. 9850), Enrico VIII (Vat. lat. 3731, 3731A), Martin Lutero (Ott. lat. 3029), Michelangelo Buonarroti (Vat. lat. 3211), Torquato Tasso (Ott. lat. 2229).

e mostra di valutare tutti i risvolti delle possibili scelte, non solo nell'immediato ma anche in una prospettiva storica di più lunga durata. Ma ecco il testo[2] che, se fosse stato scritto nel Seicento di Gabriel Naudé, avrebbe forse potuto fregiarsi del titolo di *Advis pour la bonne conservation des manuscrits et sur les dangers des expositions*.

Vaticano, 22 maggio 1939

Eminentissimo e Reverendissimo Signor mio Osservandissimo,

La domanda di S. E. l'Ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede, notificatami dall'Eminenza Vostra Reverendissima con lettera N°. 2181 del 19 corrente, non è la prima del genere né sarà l'ultima: anzi, ove sia essa accolta, ne seguiranno molte e da ogni parte, più ancora che per lo addietro, divenendo sempre più frequenti le esposizioni di qualunque genere, escogitate come mezzo di coltura generale (dicesi) e come un'attrattiva potente dei forestieri con grande benefizio temporale della nazione e del luogo.

La risposta poi da dare non interessa la Biblioteca Vaticana soltanto, ma per quanto indirettamente, interessa non meno i Musei e le Gallerie Pontificie e gli altri stabili della Santa Sede, che racchiudono tesori inestimabili di arte e di storia; inoltre gli enti ecclesiastici d'Italia – capitoli, chiese, ecc., che possiedono arredi, quadri, manoscritti preziosi ecc. – perché, se la Santa Sede s'indurrà ad inviare dei cimeli proprî ad esposizioni, quegli enti, già disposti senz'altro per la smania di figurare e non apparire da meno, per la speranza d'ingraziarsi i potenti del giorno e di ottenerne favori, crederanno lecito e opportuno fare altrettanto, e dal canto loro le autorità civili ed i privati interessati addurranno l'esempio della S. Sede per premere e quasi costringere a mandare, ove per buone ragioni si nicchiasse.

Pertanto la questione va considerata molto seriamente, con l'occhio a tutto, e non solo al lato buono e bello, da cui la guardano i promotori e fautori delle esposizioni e l'Autorità pubblica, della quale sanno conciliarsi l'appoggio ponendo in rilievo il prestigio nazionale e cittadino e il vantaggio "culturale" (passi la parola) e il profitto economico.

Anzitutto conviene (credo) aver presente la condotta seguita finora al proposito dalla Santa Sede e le ragioni della condotta medesima, per vedere dipoi se siano talmente mutate le condizioni ed emerse così gravi ragioni in contrario da indurre a mutare quella condotta.

Di fatto, sino a tutt'oggi, e cioè al 1939, e non fino al 1929 e al trattato del Laterano soltanto, la Biblioteca Apostolica e i Musei e le Gallerie Pontificie, conformandosi alle disposizioni sovrane, si sono sempre scusate dall'acconsentire a simili domande, cioè dall'inviare ad esposizioni, sia d'Italia sia dell'Estero, manoscritti e oggetti di arte, rinunziando alla comodità, tutt'altro che disprezzabile, del contraccambio offerto: nello stesso tempo però si fu sempre larghi ad esibire la facoltà di prendere calchi, fotografie, acquerelli ecc., ecc., che bastano a dar l'idea, il piacere e la coltura al grande pubblico, il quale suol percorrere più o meno affrettatamente le esposizioni. Credo anzi di poter dire che durante il pontificato di Pio XI, il quale favorì sempre le esposizioni interne[3], si diventò

[2] Una copia dattiloscritta su velina a carta carbone della lettera, insieme a quella di Maglione, è in Biblioteca Vaticana, Arch. Bibl. 239 (cinque ff., dattiloscritti nel recto, numerati, *1-5*, nel margine superiore, con rari interventi manoscritti); la sua minuta autografa si conserva in Biblioteca Vaticana, Carteggi del card. Giovanni Mercati, an. 1939, cont. 56, f.n.n. (cinque ff., numerati *1-5*, vergati sul recto con numerose correzioni e aggiunte). Il testo pubblicato è quello del dattiloscritto, ma si segnalano le varianti più significative presenti nella minuta. Si ringrazia Sua Eccellenza Mons. Raffaele Farina, Arcivescovo titolare di Oderzo, Prefetto della Biblioteca Vaticana (ora Cardinale Bibliotecario e Archivista di Santa Romana Chiesa), per aver permesso l'uso di documenti che fanno parte di fondi non consultabili.

[3] Oltre a quelle prima citate, l'esposizione interna più celebre sotto il

vieppiù risoluti in quella condotta seconda la mente di Lui, che conosceva personalmente gl'inconvenienti dei prestiti e delle esposizioni e gl'interessi d'altro ordine fuori della scienza e dell'arte, che vi stanno addietro, e ricordava la scomparsa dei manoscritti e disegni della Fabbrica del duomo di Milano (con cose di Bramante!)[4] e dei manoscritti del Volta periti nell'incendio dell'esposizione di Como[5], i gravi pericoli corsi nel trasporto in Inghilterra di capolavori Leonardeschi[6], ecc. ecc. [Così contrario era pure l'On. Sen. Luca Beltrami[7], che aveva osservato da vicino le esposizioni di Torino, di Bruxelles, ecc., e nel suo indiscutibile amore e fervore per l'arte era indignato per la incompetenza e incoscienza degli organizzatori e responsabili delle Esposizioni.]

pontificato di Pio XI fu sicuramente l'Esposizione missionaria vaticana, in occasione dell'Anno Santo del 1925.

[4] Il 3 agosto 1906 un violento incendio era divampato a Milano in un padiglione dell'Esposizione Internazionale, distruggendo arazzi, disegni, pergamene e libri esposti dalla Fabbrica del Duomo. Fra questi la famosa *Opinio* di Bramante sul modo di costruire il tiburio del Duomo. Per questa notizia e per quelle alle ntt. 6 e 10 ringrazio Carlo Pedretti e Sabrina Sforza Galitzia.

[5] La prima Esposizione Voltiana, svoltasi a Como nel 1899, fu funestata da un incendio nel quale andarono perduti numerosi manoscritti dello scienziato comasco. La seconda Esposizione Voltiana si tenne nel 1927.

[6] Il riferimento è alla grandiosa mostra di arte italiana tenutasi a Londra nel gennaio-marzo 1930, con splendido catalogo pubblicato nel 1931 dalla Oxford University Press. Nei vari comitati, oltre ai reali di Gran Bretagna e Italia, spiccava il nome di "S.E. il Cav. Benito Mussolini, Capo del Governo d'Italia", mentre fra gli enti prestatori va rilevata l'assenza della Santa Sede e di qualsiasi istituzione ecclesiastica, in particolare della Biblioteca e della Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Per i rischi corsi dalle opere d'arte nel trasporto, Roberto Longhi considerò l'operazione una "pura follia".

[7] Luca Beltrami (1854-1933), architetto e storico, amico di Ratti e Mercati, fu tra l'altro uno degli artefici dell'allestimento della Pinacoteca Vaticana.

Le ragioni principali di quella condotta erano le seguenti.

1°) Detto di sì ad un Governo, c'era da aspettarsi che molti altri Governi in relazione con la Santa Sede alla loro volta Le avrebbero presentato simile domanda, atteso che Essa possiede tesori d'ogni genere che interessano tutto il mondo civile, e sarebbe stato impossibile dire di no a nessuno, senza incorrerne l'offesa.

2°) Il grave incomodo della Biblioteca, del Museo e degli studiosi e visitatori che vi affluiscono, ecc., costretti a privarsi per un tempo più o meno considerevole dell'uso dei proprî manoscritti, costretti a tutte le brighe e responsabilità delle trattative, imballaggi, spedizioni, ecc., e ciò non per un uso [*nella minuta:* utile] scientifico adeguato, ma unicamente per aggiungere un qualche numero di più ad una mostra e soddisfare ad una curiosità momentanea di visitatori per lo più frettolosi, sazi e quasi ristucchi dalla congestione degli oggetti raccolti, e per lo più anche incapaci di apprezzare convenientemente quelli del tipo che si domandano a noi e sono meno appariscenti.

3°) I pericoli innegabili, che i cimeli, per lo più delicatissimi, incorrono nei trasporti, anzi già negli inevitabili maneggi medesimi per imballarli, incassarli, scassarli, disporli ecc.; inevitabili anche se con grave disturbo e spesa si disponga che uno dei più abili e premurosi ufficiali della Biblioteca accompagni ed assista i cimelî; finalmente nei locali e stigli medesimi delle esposizioni, ben spesso improvvisati ed assicurati alla meglio dai pericoli d'incendio, di furti ecc., e guardati da un personale d'occasione, di semplici custodi mercenarî, scelti non da noi, probabilmente con criteri politici o per favore personale, che non ha l'amore e l'interesse e l'intelligenza del nostro [*omesso nel dattiloscritto*] personale scelto responsabile, e guarda tutto con lo stesso occhio; onde non fa meraviglia che sono avvenute mutilazioni, sostituzioni e furti, anche là dove si vantano superbamente di essere i primi nella tecnica e nella disciplina (il furto inesplicabile all'Esposizione di Colonia, di alcuni anni fa, insegni!). Si parla, è vero, di assicurazioni per il valo-

re; ma chi sa apprezzare il valore di cimelî, unici talvolta? e che importa il prezzo di essi, ove periscano per sempre? Forse che si possono riacquistare o rifare a contanti?

4°) Finalmente non piaceva né lasciava tranquilli il sospetto, per non dire la certezza, dell'uso senza il "controllo" da parte nostra, che persone comunque influenti – antiquarî in veste di sopraintendenti, dilettanti, fotografi – facessero del cimelio mentr'era fuori; e

5°) non si voleva dare un esempio ed un appiglio agli enti ecclesiastici di concorrere ad esposizioni profane con tesori ancora in uso nelle chiese, come ostensori, calici, reliquiari, paramenti, arazzi, quadri, ecc., segnalandoli in certo modo alla cupidità e all'insidia di antiquarî, di ladri, e anche di direttori di antichità e di belle arti, non raramente ebrei o senza sentimenti cristiani, inchinevoli ad inframettersi e a tentare di porvi le mani sopra, sotto il pretesto di un bene nazionale meno bene custodito e da conservare più sicuramente e più utilmente per lo studio ne' musei pubblici. Anzi non è temerità supporre che le riuscite esposizioni d'arte sacra a Milano e a Torino[8], le quali trassero in luce con meraviglia generale una ricchezza mal conosciuta di tesori delle chiese, abbiano fornito l'idea e l'occasione di procedere onestamente all'inventario di quasi tutti gli oggetti delle chiese da parte del Governo, come si fece al tempo nefasto del ministro Nasi[9], quale primo necessario passo per porre intanto il fermo, coll'intento riposto di assicurarne la presa effettiva al tempo che si addivenisse, come si mirava, ad una legge di separazione alla Francese, ossia all'ultima totale laicizzazione

[8] Una celebre esposizione d'arte sacra si era tenuta a Torino nel 1898; da essa, preceduta e seguita da numerose altre, aveva preso avvio un periodico (*Arte sacra*).

[9] Nunzio Nasi (1850-1935), massone siciliano, uomo politico più volte ministro (della Pubblica Istruzione nel governo Zanardelli, 1900-1903), fu condannato nel 1908 a undici mesi di reclusione per peculato nell'esercizio delle sue funzioni ministeriali.

del paese e spogliazione della Chiesa, volute e preparate dalla Massoneria e dai Socialisti e Comunisti.

Tale la condotta seguita finora e tali le ragioni di essa.

Al presente sono ora le cose tanto cambiate da imporre, o almeno da permettere senza inconvenienti gravi una condotta diversa?

Salvo il miglior giudizio dell'Eminenza Vostra Reverendissima, alla quale pienamente mi rimetto, io ne dubito; anzi propendo a credere che le tre prime ragioni non solo valgano tuttora, ma siano più stringenti, atteso che le esposizioni non sono più un avvenimento straordinario, ma si vanno molteplicando e rendendo più frequenti e quasi regolari come le fiere, e sembrano far parte, ognora più sviluppata, di una politica vera e propria, oltre che economica, spirituale (come dicono), di istruzione e probabilmente anche di una distrazione e diversione "anestetica" dei sudditi asserviti, incasermati e dissanguati senza pietà, ed insieme di [*sostituito nel dattiloscritto con:* e di] dimostrazione o di parata di fronte agli avversari e agli stranieri[10]: ultimamente lo stesso Ministro dell'Educazione Nazionale[11] ha creduto necessario di porvi un freno, proibendo ai Musei e alle Biblioteche di partecipare ad esposizioni ove se ne faccia più d'una all'anno (se ben ricordo, perché non ne presi appunto, essendo ordine non riguardante noi).

Le direi più stringenti altresì a causa delle incertezze generali dei tempi nostri, senza pace, senza sicurezza dell'indomani, senza

[10] Fra il 1938 e il 1939 si era tenuta a Milano una "Mostra di Leonardo da Vinci" sotto la presidenza generale del Maresciallo d'Italia Pietro Badoglio, con gli auspici e l'appoggio della Federazione Fascista e del Comune e con l'approvazione delle alte autorità dello Stato. L'Inghilterra partecipò col prestito, incredibile per proporzione e valore, di una trentina di disegni di Leonardo, compresi quelli più spettacolari di Windsor, mentre non era presente alcun disegno di Leonardo di proprietà di Vittorio Emanuele III.

[11] Dal novembre 1936 al febbraio 1943 ricoprì l'incarico Giuseppe Bottai (1895-1959).

sincerità e fede pubblica, con uno spaventoso disprezzo delle leggi e dei diritti più sacrosanti, con esplosioni di una barbarie incredibile, se all'età nostra non fosse toccata la triste sorte d'esserne spettatrice impotente, nelle quali sono periti, cogli uomini e cogli altri beni temporali, anche impareggiabili tesori di arte, di letteratura e di scienza; onde la necessità di custodirli ancor più cautamente e di esporli meno che per il passato, anzi, per noi, di provvedere in tempo a luoghi di rifugio, quali abbiamo già domandato e ridomandato di preparare ai tesori della Vaticana.

Questo in generale. Nel caso particolare si chiedono per un'esposizione in Roma (se non m'inganno)[12], oggetti continuamente esposti nella Biblioteca Vaticana, che chiunque in ogni giorno può vedere ed osservare tranquillamente a suo grande agio, e incomparabilmente meglio che nel confuso e confondente viavai di un'esposizione. Si chiedono segnatamente tre codici miniati preziosissimi, pur essi esposti, da toccare e svolgere il meno possibile e con la massima delicatezza, specialmente il più antico (Cosma Indicopleuste)[13], perché facilissimamente ne cadono pezzetti di miniatura; tanto che si era dovuto decidere (poiché venivano frequentemente domandati da semplici curiosi ed amatori, che solo, e alla lesta, li sfogliavano, danneggiandoli) di non concederli più se non a studiosi veramente serî che avessero assolutamente bisogno di compiervi direttamente verifiche per le loro opere, e nemmeno a questi si permette di maneggiarli, ma si pongono loro dinnanzi sotto una custodia di vetro e al bisogno uno dei nostri più fedeli e delicati custodi, che continuamente vigila accanto, svolge egli le pagine col delicato garbo insegnatogli.

Non darei quindi gli originali. Ma se ne potrebbero dare i facsimili, essendo le pitture state riprodotte in edizioni fototipiche, e si potrebbe anche permettere, se gli organizzatori lo volessero, di farne acquerelli a colori – a loro spese, s'intende –, acquerelli e riproduzioni fototipiche che potrebbero conservare per future esposizioni o dare a scuole o ad istituti governativi di arte. La Direzione della Biblioteca e quella parimenti dei Musei e Gallerie Pontificie, quando e per quanto è possibile senza danno e pericolo dei cimelî e senza turbamento dei servizi, è pronta a venire incontro non solo alle iniziative scientifiche che stanno sulla linea propria, ma anche ad iniziative pubbliche di altro carattere, che la Santa Sede giudichi opportuno di favorire.

Con la più profonda stima e venerazione, Le bacio umilmente le mani e stimo un onore ed un piacere potermi professare

Dell'Eminenza Vostra Reverendissima

Umilissimo, Obbligatissimo e devotissimo servitor vero [*omesso nel dattiloscritto*]

L'atteggiamento assunto da Mercati è chiaro e non può essere ritenuto una posizione personale se qualche anno prima, nel 1936, Eugène Tisserant (pro-prefetto della Vaticana dal 1930 al 1936 e cardinale Bibliotecario dal 1957 al 1971) poteva scrivere nella sua voce *Bibliothèques pontificales* per il *Dictionnaire de sociologie* che "la bibliothèque Vaticane refuse d'envoyer ses manuscrits au-dehors". Era in fondo quanto Sisto V aveva fatto solennemente incidere nell'iscrizione collocata a sinistra dell'ingresso al Salone Sistino. Pur interpretando una linea tradizionalmente istituzionale, Mercati lo fa però con caratteristi-

[12] In realtà la Mostra triennale delle Terre Italiane d'Oltremare fu inaugurata a Napoli il 9 maggio 1940; comprendeva 36 padiglioni immersi in aree progettate a verde con essenze importate dalle terre d'origine che riproponevano ognuna le colonie d'oltremare in ogni aspetto, dall'*habitat* alla flora, all'architettura. La mostra fu gravemente danneggiata dai bombardamenti bellici.

[13] Con il Vat. gr. 699, del IX secolo, col testo della *Topografia cristiana* di Cosma Indicopleuste, erano stati chiesti per la mostra il Menologio di Basilio II (Vat. gr. 1613; secc. X-XI) e l'Ottateuco del Vat. gr. 746 (sec. XII); tutti e tre i manoscritti presentavano (e presentano) distacchi di pigmenti nelle miniature.

che proprie e peculiari, sulle quali è il caso di fare qualche riflessione.

In primo luogo colpiscono il realismo pratico e disincantato di Mercati (che conosce e analizza davvero tutti gli "inconvenienti" dei prestiti e delle esposizioni e soprattutto non si nasconde l'esistenza di "interessi di altro ordine, fuori della scienza e dell'arte", che le ispirano); la seria analiticità delle sue considerazioni, che scrutano i vari aspetti della questione, senza trascurare i minimi particolari; la conoscenza non superficiale della natura umana, quasi da "moralista" classico, rivelata per esempio dalle notazioni sul "grande pubblico, il quale suol percorrere più o meno affrettatamente le esposizioni"; la capacità di inserire i problemi in una valutazione di lunga durata. Né sfugge a Mercati il valore che le mostre rivestivano nella politica culturale del regime, "distrazione e diversione "anestetica" dei sudditi asserviti, incasermati e dissanguati senza pietà". Ma lo sguardo, l'"occhio a tutto", si allarga a vedute sulle "incertezze generali dei tempi nostri, senza pace, senza sicurezza dell'indomani, senza sincerità e fede pubblica, con uno spaventoso disprezzo delle leggi e dei diritti più sacrosanti, con esplosioni di una barbarie incredibile". Lungi dal ricadere nel novero delle lamentazioni consuete sullo sfascio del presente, esse rivelano un giudizio storico-politico lucido, preciso, articolato, quale Mercati aveva manifestato anche in altre occasioni, come nel giugno 1936, al momento di ricevere il berretto rosso della creazione cardinalizia; e smentiscono quindi l'immagine di un uomo chiuso nella *turris eburnea* dei suoi codici e delle sue ricerche. Mercati si rivela anzi acuto profeta di quanto accadrà fra pochi mesi, con lo scoppio della guerra mondiale e lo sfacelo anche dei beni culturali, ai quali egli cercò di porre argine e rimedio. Fra poco – il cardinale lo afferma quasi esplicitamente – le minacce non verranno tanto dalle mostre (di cui pur prevede nel tempo una proliferazione

incontrollabile) ma dalle bombe ed è bene prepararsi all'evenienza.

Sottese e diffuse, ma implicite e per pudore quasi non manifestate, a motivare e spiegare l'intero testo, sono la premura, la trepidazione, quasi la tenerezza (il termine "delicato", con i suoi derivati, compare ben quattro volte nel breve testo) per i codici di Mercati (è la stessa che il cardinale mostrerà quando, nel 1944, i nazisti trasferiranno oltre le Alpi gli stampati delle biblioteche di quattro istituti germanici di scienze umanistiche di Roma e Firenze e il Bibliotecario di Santa Romana Chiesa farà umanamente di tutto per evitarlo). Può far sorridere, nell'epoca della rivoluzione digitale, l'arcaicità di certi riferimenti (i calchi, gli acquerelli, come alternative al prestito degli originali), come naturalmente datato è forse il timore di possibili spogliazioni da parte dello Stato nei confronti della Chiesa (comunque comprensibile in un uomo nato nel 1866, che aveva ben presenti gli effetti delle secolarizzazioni ottocentesche e ricordava perfettamente quanto era accaduto in Francia nel 1904 con le leggi di separazione); ma non appare superata (e superabile) la preoccupazione rispettosa e consapevole per i cimeli del passato.

Da sottolineare, ancora, la distinzione fra le mostre interne al Vaticano (favorite da Pio XI) e quelle esterne, alle quali il papa bibliotecario era contrario, perché conosceva per esperienza diretta i pericoli ai quali i manoscritti e gli oggetti d'arte erano esposti, con trasferte rischiose e comunque per essi mai benefiche. Come interessante appare la consapevolezza che Mercati ha della ricaduta delle decisioni della Santa Sede sui capitoli, chiese, spesso ricchissimi di tesori d'arte ma facilmente inclini, per scarsa coscienza e/o per bisogni economici, a privarsene con alienazioni e prestiti: l'esempio della Santa Sede rappresenterebbe per essi comunque un modello, in positivo o in negativo.

Insomma il testo merita di essere letto con attenzione ancora oggi per essere inserito nell'annoso e mai superato dibattito sul-

l'utilità e i pericoli delle mostre e sulla questione, più specifica, del presentare i manoscritti a un pubblico più ampio degli specialisti che normalmente li consultano. Ma la lettera a Maglione è importante anche perché ci mostra il Mercati bibliotecario, meno noto del Mercati studioso; dotto, accorto, prudente, geloso e responsabile custode dei tesori di cui era depositario, scrupoloso sino all'eccesso perché consapevole della loro muta e indifesa fragilità, incapace di difendersi. Mercati non scriveva contro gli studiosi veri, ma contro i "curiosi" e gli "amatori"; e così facendo si batteva implicitamente perché le antiche biblioteche di conservazione non rinnegassero la loro identità e la loro vocazione al servizio degli studi, inseguendo altre finalità, che spesso costituiscono alibi di ben diversi e materiali interessi. *Meminisse iuvabit*.

BIBLIOGRAFIA

Sull'argomento affrontato dalla lettera di Mercati è importante soprattutto la prima parte del volumetto *Segreti in vetrina. Utilità e danno per la storia delle mostre di libri, documenti e cimeli*, a cura di C. Leonardi, Firenze 1996 (Opuscoli, 10), che pubblica gli atti di un seminario svoltosi nella Certosa del Galluzzo di Firenze il 1° dicembre 1994. Con la *Premessa* di C. Leonardi e l'*Introduzione* di G. Cavallo, si segnalano in particolare gli interventi di P. BENIGNI (*Le mostre documentarie: politica culturale o manifestazioni dell'effimero*, pp. 23-38), C. FEDERICI (*Si tutela esponendo?*, pp. 39-49), P. VITI (*Ricerca scientifica e "produttività": incontro possibile?*, pp. 51-65), M. MENNA (*"Mostrar libri": occultamento e rivelazione*, pp. 67-77). Per un'aggiornata presentazione della figura di Mercati, si rinvia alla bibliografia segnalata nella *Strenna* 2006, p. 685.

Belli e Trilussa

Due insoliti omaggi

CESARINA VIGHY

Talvolta diverte fantasticare su cosa abbiano pensato o penserebbero i defunti illustri degli omaggi ricevuti dagli uomini durante la loro seconda vita: quella, più o meno, eterna.

Belli, per esempio, nella solita nuvola (sì, perché è difficile immaginare qualche altro luogo).

Certo gli piacque molto che il suo grande amico "Cecco, o Checco, o Checcho, o Ciecco, o Cieccho, o Ceccho", insomma Francesco, Spada difendesse anche davanti ai censori quel titolo di "romano" cui teneva tanto e che gli fu infine inciso sulla tomba.

Poi, inutile dirlo, lo rese felice quell'autentico scherzo da prete combinato da monsignor Tizzani, dandosi da fare per la pubblicazione dei sonetti romaneschi che gli aveva affidato perché li distruggesse. Scherzo da prete in senso buono, come di chi, abituato a leggere nelle anime, avesse compreso il vero desiderio del poeta. Felicità, però, cui si mescolò a lungo il filo amaro di una fama ambigua presso i lettori volgari che cercavano di lui solo il libro proibito, le parole sconce, le "parolacce".

Forse ci voleva un altro poeta per fare piazza pulita e, dopo letture errate ed edizioni sbagliate, svarioni e sottovalutazioni, consegnarlo alla grandezza che gli era dovuta: fortunatamente lo trovò.

Intanto, erano continuati, continuavano e continueranno gli omaggi: una strada e una piazza intitolategli, la statua (ah, quei ragazzacci che andavano a rubarle il bastone di legno, finché non

fu sostituito con uno di ferro verniciato!), le scuole a suo nome perché lo imparassero anche i bambini quel nome, i saggi sempre più approfonditi dei filologi che spiegavano all'autore stesso perché e percome avesse usato una certa parola (oh bella, non ci aveva pensato), il Centro Studi, i convegni, le mostre, un'ombra (solo un'ombra) di "santo-pettismo". Persino nel giorno del compleanno ora lo celebrano, cosa che non sa nemmeno lui se gli piaccia veramente: per non far torto a nessuno (in fondo si tratta di un'idea gentile), una volta sì e una volta no gli manda giù un bell'acquazzone, a quei suoi calorosi ammiratori.

Così, per fare una burla.

È anche diventato un personaggio da romanzo perché quell'inglese incaponito nell'impresa un po' folle ma lusinghiera di tradurre i *Sonetti* l'ha messo in un suo racconto dal titolo stravagante (*Abracadabra*? No, *Abba Abba*): non lo ritrae male, ne parla come di un grande talento e gli regala pure "begli occhi e capelli ondulati". L'idea, però, di una frequentazione con mister Keats, quel poeta tossicoloso all'ultimo stadio di cui, dopo la morte, bruciarono il letto in piazza per paura del contagio, è proprio balzana.

Qualche anno fa, gli è arrivata all'orecchio la notizia più curiosa: dei fanatici (chissà perché li chiamano "tifosi") del pallone (che ora si gioca coi piedi), devoti a una squadra chiamata "Roma", avevano costituito una "Brigata Giuseppe Gioacchino Belli" (ignorantelli i ragazzi a mettere la seconda "c" a Gioachino), con l'intento di ravvivare l'entusiasmo degli spettatori più tranquilli, diffondendo lo spirito della città e delle sue tradizioni.

Detta così, sembrava una buona cosa ma Belli, diffidente per natura, si è voluto informare un po' meglio. Era gente innocua, senza indirizzo politico, anche simpatica se non avesse passato tutte le sante domeniche urlando a squarciagola con cattive compagnie, gruppetti di scalmanati dai nomi sinistri come "Lupi",

Striscione della Brigata G.C. Belli.

"Arditi", "Centuria", "Casta Guerriera", persino "Fegati Spappolati".

Brr ...Vade retro, Satana! Si sentiva puzza di '49.

E come gli acquazzoni facevano scappare gli amanti dei genetliaci, così si è sciolta, misteriosamente, la "Brigata Giuseppe Gioacchino (*sic*) Belli".

Intanto, parecchie nuvole più sotto, Trilussa allunga il collo per attaccare discorso col "collega" che finge di non vederlo. Perché poi? In fondo li hanno messi tutti e due nel recinto *Glorie di Roma*. Solo cattivo carattere? O magari un po' di invidiuzza per il sarcofago antico al Verano regalatogli dal Comune, per la vita più piacevole?

Bell'uomo, alto alto, elegante, conosciuto e riconosciuto per strada, amico di tutti gli osti della città e insieme frequentatore dei salotti bene, amante delle donne da cui veniva quasi sempre ricambiato, Trilussa sembra non potersi lagnare della propria

esistenza. E anche dopo, recuperato il calo fisiologico imposto per un po' dalla celebrità, simile paradossalmente a quello dei neonati e preludio infatti a una speciale seconda nascita, l'interesse era tornato: peccato, un vero peccato, che in quella temporanea eclissi il suo studio, il mitico stanzone zeppo di libri, drappi, ritratti, animali impagliati, Budda, angioletti dorati, descritto in centinaia di articoli, nonostante gli amici influenti si battessero per conservarlo, andasse disperso. Ruberie, dimenticanze, il trasloco forzato l'hanno distrutto: in parte ricostruito in museo aveva perduto ormai per strada non solo i pezzi ma l'anima. Addio coccodrillo imbalsamato, addio stufa a forma di testa d'elefante: era solo vecchiume, bric-à-brac, e si decise di serbarne il ricordo con un'"installazione" che, per essere troppo moderna, ora non funziona più.

Comunque, l'interesse per Trilussa era tornato: non solo associazioni di buontemponi si richiamavano a lui ma ventennali e cinquantenari e centenari rinverdivano gli studi sulla sua poesia anche se, miste alle lodi, tornavano spesso quelle fastidiose definizioni, quella puzza sotto il naso: Trilussa piccolo borghese dal romanesco annacquato, Trilussa cantore della Roma in pantofole, Trilussa troppo facile, troppo giornalista, perfino troppo "bravo". Come se fosse colpa sua d'esser nato nell'Italietta, in un'epoca senza grandezza, in cui persino la dittatura era stata più grottesca che tragica e cento piccoli boia in incognito avevano sostituito il vistoso mantello di mastro Titta.

Oggi però ha una piazza col suo nome che è diventata il posto preferito per gli appuntamenti dei ragazzi: è sempre una soddisfazione anche se in un angolo c'è il busto bronzeo, di cui tutti hanno detto peste e corna, e una panchina che serve da letto ai barboni.

Oggi, un bel volume colle scritte dorate sul dorso ("un meridiano" lo chiamano, chissà perché) ha cominciato a rendergli giustizia. Certo ha stracciato un po' il velo di aneddoti, la serie

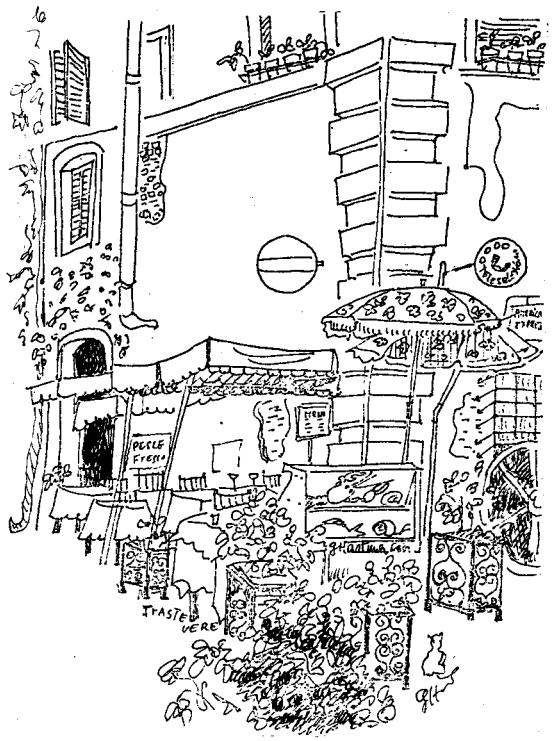
Zuccheriera del servizio "Trilussa".

di maschere con cui lui stesso alimentava la propria leggenda ma in compenso lo ha studiato, è entrato nella sua officina, dove il poeta vagabondo, il Trilussa sfaccendato si rivela un lavoratore instancabile nel limare, variare, ancora limare in cerca della perfezione.

A riportarlo coi piedi sulla terra (se si può usare un'espressione così per chi la terra ha lasciato da un pezzo) è arrivato per ultimo un omaggio davvero insolito ma che il poeta è troppo spiritoso per non apprezzare.

La Centrale del latte, non un Club di enologi, fra i regali che si vincono con i punti-premio, oltre alle solite pentole, ha messo in palio tazze tazzine e tazzone coi versi illustrati da Trilussa. Grande successo e conseguenti grandi bevute dell'innocente, infantile bevanda, nelle famiglie costrette dall'implacabile madre che ha bisogno di centinaia di punti per ottenere il suo servizio completo, bello, di porcellana, da esporre nella vetrina del salotto. I personaggi "minuscoli" si prendono così la loro rivincita: sono tornati perché sono eterni.

Trilussa sorride rivedendoli: sono sempre loro, anche se non li si chiama più "maschietta", "serva" e "boccetto". Poi ride di gusto, lui che conosceva tutte le osterie di Roma, pensando al latte: quasi quasi, gli verrebbe da scriverci un sonetto.



"Del modo d'abbellir Roma..."

Ragionamenti intorno ad un giardino pubblico alla Piazza del Popolo

GERHARD WIEDMANN

"Non vi è quasi alcun'altra città, che presenti un'ingresso cotanto nobile e magnifico, come quello che da Roma per la porta del popolo... Dirimpetto a questa chiesa [Santa Maria del Popolo] è stato eretto per ordine di Pio VI, col disegno di Giuseppe Valadier, un grande edificio per uso del regimento di Cavalleria, il quale oltre essere molto proprio per il suddetto uso, rende non poca decorazione alla piazza medesima, e fa desiderare, che venga fatto lo stesso dall'altra parte".[1] Il visitatore che viene da Nord, dalla Via Flaminia, ha la prima visione delle città di Roma entrando in Piazza del Popolo dalla porta che è stata restaurata ed abbellita da Gian Lorenzo Bernini nel 1655 per "il felice e fausto ingresso" della regina Cristina di Svezia, come ricorda l'iscrizione sull'attico della porta. Nel 1807, all'inizio dell'Ottocento, quando venne pubblicato il brano citato da una delle tante edizioni delle Guide di Roma, la sistemazione della piazza era avviata da anni, ma ancora non del tutto conclusa, anzi in pieno svolgimento. Le grandi vie (Via del Babuino, del Corso e di Ripetta) che formano il Tridente e le due chiese formalmente gemelle, le chiese S. Maria dei Miracoli e S. Maria di Montesanto,

[1] M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere le più insigni di pittura, scultura, ed architettura di quest' alma città e delle sue adjacenze*, Roma 1807, vol. 1, p. 7 e 11.

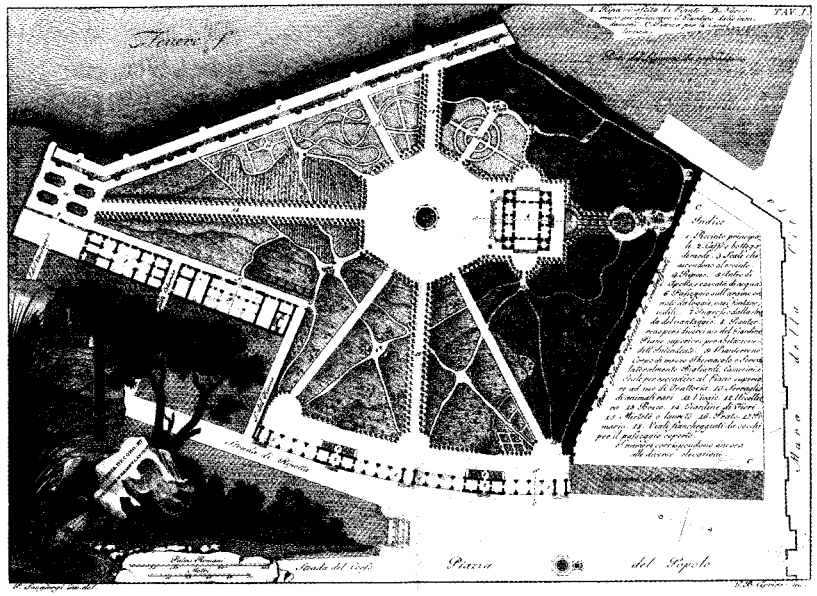
davano durante il Seicento un degno e spettacolare prospetto per chi entrava in città e si dirigeva verso il centro oppure per chi andava da pellegrino verso San Pietro[2]. Dopo un fermo dei lavori, i cantieri riaprirono con l'Anno Santo del 1675 e si conclusero con la consacrazione di S. Maria dei Miracoli da parte del cardinale Carpegna nel 1681. La piazza, tra la Porta Flaminia e queste due chiese gemelle, in quel momento era circondata in modo poco organico dai giardini dei padri Agostiniani o da basse case del tutto asimmetriche.

Per l'aspetto della piazza era essenziale il prospetto del Pincio che si alza sulla sinistra per chi entra in città e che è accompagnato da una resa scenografica come lato prospiciente la piazza. Sarà un pò per la presenza della chiesa di S. Maria del Popolo, ma più ancora per la scenografica collina del Pincio come quinta, che tutti gli spettacolari apparati celebrativi erano allestiti verso questo lato. Anche le scene popolari dei Bamboccianti, comprese le scene fantasiose che ricorrono ad elementi urbanistici della piazza non fanno eccezione. La parte alta del Pincio, dalla quale si ha una ampia veduta della città fino alla cupola di S. Pietro, entrò presto anche nel programma di "embellissement" del governo francese.

Il concetto di "abbellire" la piazza proposto agli inizi dell'Ottocento che vuole essere lo spunto di questa riflessione ha, come abbiamo visto, le sue origini molto più remote. Già nel 1733 lo scrittore fiorentino Lione Pascoli, noto per le *Vite* degli artisti pubblicate a Roma nel 1730 e 1736, lasciava un suo testamento politico in cui indicava il "modo d'abbellir Roma".

La sistemazione della piazza dava anche spunto per il concorso Balestra dell'Accademia di S. Luca indetto nel 1773 e da

[2] G. WIEDMANN, *Roma barocca*, Milano 2002, pp. 197-202; H. HAGER, Piazza del Popolo nel Seicento, in *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona,* cat. mostra Roma, Milano 2006, pp. 248-253.



P. Sangiorgi, Piazza del Popolo. Pianta del Giardino e sue adiacenze.

cui uscì vincitore il viterbese Domenico Lucchi. Di quest'architetto poco sappiamo, se non che fu allievo di Nicola Giansimone (1725-1800) che nel 1787 ci ha lasciato un ritratto del giovane con un'iscrizione che accenna tante speranze, ma che per ora lo vedeva solo un "piantacarote" se non di peggio[3]. Sono passati quarant'anni da quando Lione Pascoli si augurava un aspetto degno per la piazza con un'impostazione simmetrica anche ri-

[3] Il disegno è conservato presso il Museo di Roma, riprodotto in M. CURTI, *Tra permanenze e innovazioni tipologiche. Le "Porte da Città" di Domenico Lucchi (1784) confrontate con i modelli precedenti*, Roma 1990, p. 10. Lo stesso libro analizza il progetto del Lucchi per la Piazza del Popolo, ricordato anche da G. MATTHIAE, *Piazza del Popolo attraverso i documenti del primo Ottocento*, Roma 1946, pp. 28 ss. G. CIUCCI, *La Piazza del Popolo: storia, architettura, urbanistica, Roma* 1974, p. 87.

spetto alla già esistente chiesa e al convento di S. Maria del Popolo. Sarà poi Giuseppe Valadier[4], l'artista prescelto che per molti anni si dedicherà alla sistemazione della piazza. Il progetto per la sistemazione della collina del Pincio già in precedenza molto elaborato, riceve un grande impulso con il decreto di Napoleone che con il fondo degli "embellissements de Rome" ordina la creazione del Giardino del *Grand César*. Questo periodo culmina con la celebrazione del trionfale ritorno di papa Pio VII il 24-26 maggio 1814 e non si ferma con l'inserimento della statua di Vittorio Emanuele nel prospetto della prima rampa.

In questa discussione sulla sistemazione dello spazio tra la sponda sinistra del Tevere e la piazza, s'inseriva anche l'architetto Pietro Sangiorgi. La sua proposta era presa in considerazione da Giovanni Battista Cipriani (1766-1839) nella sua *Miscellanea di utili produzioni in Belle Arti ed in Scienze*[5]. Questa miscellanea contiene le invenzioni più disparate: mulini, orologi, scale a chiocciola, come quella del Bramante, etc. "Soggetti scelti dunque di Disegno, di Architettura, di Ornato, di Meccanica, di Fisica, di Agrimensura, d'Istoria Naturale, di Antiquaria, di Astronomia, di Macchine Idrauliche etc. etc. etc."). Ognuno di questi 13 temi forma un opuscolo a sè stante per cui furono facilmente separati e diventarono "col rispettivo frontespizio" pubblicazioni autonome e anche in questa veste vendute dal Cipriani. La data 1808 sul frontespizio fornisce appena il *terminus ante quem* che non esclude una preparazione da più lungo tempo. Forse il progetto più interessante di questa raccolta riguarda l'architetto Clemente Folchi, ancora giovanissimo che sarà famoso per il convogliamento dell'Aniene a Tivoli e le cascate della Villa Gregoriana tra il 1832 e il 1835.

[4] *Valadier. Segno e architettura*, cat. mostra a cura di E. DEBENEDETTI, Roma 1985.

[5] Pubblicato presso Il Salomoni, Roma 1808.

Per tornare alla questione della piazza del Popolo, rivolgiamoci al progetto di Pietro Sangiorgi, architetto senz'altro poco noto, che non fu realizzato in quanto presentato solo per il proprio piacere, come rimase puro esercizio accademico il suo progetto alcuni anni più tardi per un teatro in Via delle Convertite[6]. L'oggetto di tale proposta pubblicata dal Cipriani fu il "Publico giardino di abbellimento alla piazza del Popolo in Roma"[7]. Seguendo le discussioni in atto da tempo per sistemare o meglio per abbellire la piazza del Popolo, l'architetto Sangiorgi si dedica alla zona tra la sponda del Tevere e la piazza. Questo terreno che si trovava nelle vicinanze del fiume era occupato da depositi commerciali e industriali come apprendiamo dalle piante di Giovanni Battista Falda (1676) oppure di Giovanni Battista Nolli (1748) che vi indica due porti della legna e una edilizia piuttosto intensa[8]. Un altro fenomeno riguardava le inondazioni del fiume dalle quali si doveva cercare riparo.

Sangiorgi insiste sulla creazione di un gran parco da utilizzare come passeggiata per il pubblico. Che sia eco di discussioni in atto, pare plausibile perché anticipa le proposte urbanistiche del Valadier e ancora tutte le versioni sottoposte durante il dominio francese. D'altro canto non riprende nemmeno elementi del premiato progetto del Lucchi. Intanto dal 1792-94 con la costruzione della caserma di fronte alla chiesa S. Maria del Popolo l'entrata in città era definita. La creazione di un grande parco sulla riva del Tevere era ormai solamente possibile con il drastico intervento di demolizione di case.

[6] P. SANGIORGI, *Idea d'un teatro adattato al locale detto delle Convertite nella strada del Corso di Roma*, Roma 1821.

[7] Cfr. anche G. CIUCCI, *cit.*, pp. 96-98.

[8] Anche Valadier riproduce la situazione in un disegno del 1792 ca. prima della costruzione della caserma, Roma, BIASA (Biblioteca dell'istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte), coll. Lanciani, *Roma XI, 100*, vol. I, n. 19.

Così sono da abbattere le case nell'area compresa tra la caserma e il palazzo Capponi in quel momento ancora abitato dalla stessa famiglia[9] e che occupa quasi l'intero isolato tra Via di Ripetta e l'area compresa tra la Via delle Scale, l'odierna Via Angelo Brunetti, e la Via del Vantaggio. L'edilizia della zona non doveva essere molto elevata, in quanto la Via delle Scale indica proprio quelle piccole case con scale esterne[10]. Su questo territorio doveva sorgere il grande giardino pubblico di impianto simile ai giardini inglesi. Il mentore fondamentale fu Ettore Silva che nel 1801 pubblicava il suo manuale sui giardini[11]. Queste tendenze alle quali si riferisce l'architetto Sangiorgi erano già indicate da altri autori in precedenza, come Thomas Whatelay[12] che descrive i giardini maestosi in Inghilterra come quelli di Blenheim o di Stowe ed altri luoghi simili. Vale la pena, quindi, di indagare allora quali elementi di divago ed utilità pratiche potevano essere previsti. Li indica la didascalia:

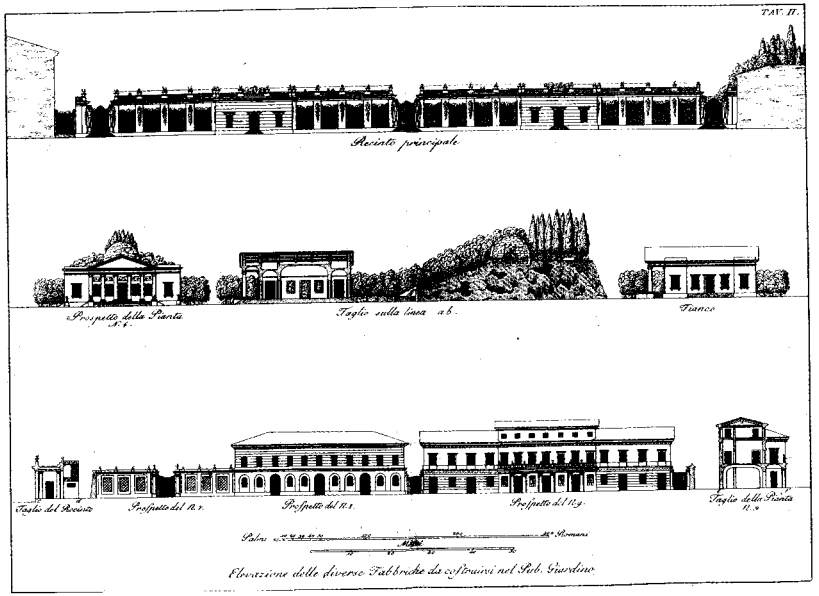
"1. Recinto principale, 2. Caffè e bottega di mode, 3. Scale che ascendono al recinto, 4. Riposo, 5. Antro di Apollo, e cascata di acqua, 6. Passeggio sull'argine ornato da loggie, vasi, fontane, sedili, 7. Ingresso dalla strada del vantaggio, 8. Pianterreno per i diversi usi del Giardino, piano superiore per abitazione dell'Intendente, 9. Pianterreno. Corpo di mezzo Ibernacolo o Serra, lateralmente Bigliardi, Camerini, e Scale per ascendere al piano superiore ad uso di Trattoria, 10. Serraglio di animali rari, 11. Vivajo, 12. Uccelliera, 13. Bosco, 14. Giardini di Fiori, 15.

[9] Il palazzo rimase di proprietà della famiglia fino al 1818. M. L. PAPINI, *Palazzo Capponi a Roma. Casa vicino al Popolo, a man manca per la strada di Ripetta*, Roma 2003, p. 136.

[10] A. RUFINI, *Dizionario delle Strade, piazze, borghi e vicoli della Città di Roma*, Roma 1847, p. 212.

[11] E. SILVA, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Milano 1801.

[12] T. WHATELAY, *L'art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglois*, Parigi 1771.



P. Sangiorgi, Piazza del Popolo. Elevazione delle diverse fabbriche.

Mirteto e laureto, 16. Prato, 17. Pomario, 18. Viali fiancheggiati da cocchj per il passeggio coperto".

Il terreno sarebbe stato modificato perfino con la creazione di una collina sulla quale si sarebbe collocato il tempio di Apollo nelle vicinanze di sorgenti d'acqua. La pianta del giardino si organizza intorno ad una piazza esagonale con una fontana al centro e da questo spazio si irradiano dei viali. Questa forma non viene utilizzata spesso a Roma e nel Lazio, ciò fa venire subito in mente l'impianto urbanistico di San Lorenzo Nuovo nella Provincia di Viterbo, realizzato negli anni 1775-79 su progetto di Francesco Navona, quindi un concetto illuministico di grande attualità per una soluzione urbana.

Lungo il fiume si poteva ideare una lunga passeggiata protetta da un "Nuovo muro per assicurare il Giardino dalle inonda-

zioni": Rimanevano ai lati i depositi, indicati anche da Nolli, per la legna da fuoco e la legna per costruire. Tutto doveva essere poi recintato da un'alta cancellata.

Per quanto sappiamo il progetto del Sangiorgi concepito per il proprio piacere non venne mai citato o preso in considerazione da alcuna commissione ufficiale. Ma a partire dal 1810, quando l'amministrazione napoleonica dava l'incarico a Valadier di elaborare un suo progetto per il Pincio e le adiacenze della piazza del Popolo, questi raggiunge simili soluzioni che gli erano sicuramente note dalla pubblicazione. Un giardino, quindi, è rimasto a lungo uno degli elementi previsti da questo lato della piazza, mentre sull'altro versante Valadier si era preoccupato di progettare una salita per raggiungere Trinità dei Monti. Intorno al 1811 data anche un progetto per una passeggiata lungo il Tevere, dal Porto di Ripetta fino a ponte S. Angelo che somiglia moltissimo al disegno del Sangiorgi[13]. Un altro progetto prevedeva una passeggiata dalla Porta del Popolo fino a Ponte Milvio[14]. La maggior parte dei progetti prevedeva un'area adibita a parco, in questo caso più di gusto francese con viali regolari.

La soluzione dei due emicicli, in nuce già presenti presso il Valadier, si vuole che sia ripresa da un progetto di Louis-Martin Berthault[15], che sicuramente voleva dare una controparte laica alla piazza S. Pietro simbolo del papato e che si propone ora come piazza del Grand César.

[13] Roma, BIASA, coll. Lanciani, *Roma XI, 100*, vol. II, n. 4 (cfr. *Valadier* ..., 1985, n. 63).

[14] Roma, BIASA, coll. Lanciani, *Roma XI. 100*, vol. 1, n. 14.

[15] P. PINON, *Berthault ou Valadier? La place du Peuple et le jardin du Grand César à Rome*, in "Monuments historiques", 180 (1992), pp.23 s. Per tutta la vicenda cfr. A. LA PADULA, *Roma 1800-1814. Contributo alla storia dell'urbanistica*, Roma 1958, p. 22 e passim.

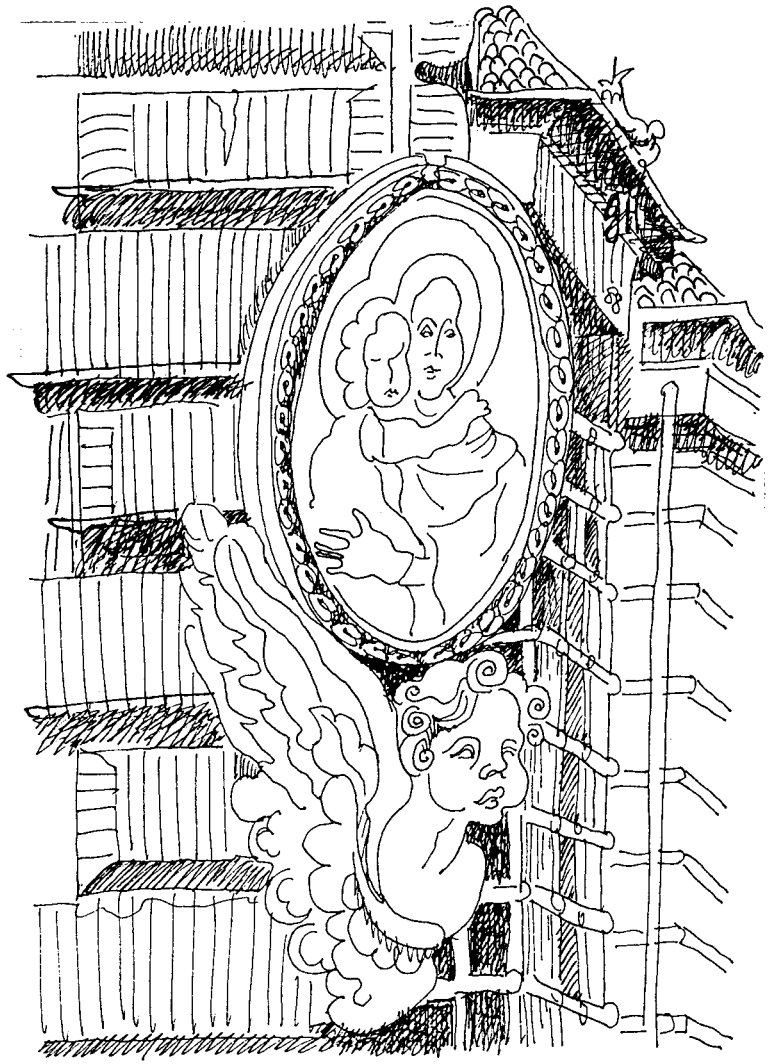
Ancora il Catasto Urbano[16], redatto tra il 1818 e il 1824, e perciò anteriore o quasi contemporaneo alla conclusione dei lavori della piazza nello stesso 1824, indica in sovrapposizione l'ultima stesura della pianta da parte del Valadier con i due emicicli. Molto evidente è anche la fitta edilizia con minime particelle nella zona verso il fiume.. Anche le piante topografiche di Roma, come quella del 1819, indicano già palazzi più grandi, ma sempre con un'7intensa fila di fabbricati. Una definizione più signorile arriva più tardi, ma una veduta aerea dimostra che non ci sono stati molti cambiamenti[17].

"Urbis decoro"[18] oppure "abbellire", nonché l'istituzione della "Commission des embellissements" durante il dominio francese, erano termini rivolti all'aspetto della piazza del Popolo. Come tale appare anche nelle Guide che esaltano la bella accoglienza dei viaggiatori venuti da nord per la Via Flaminia. Resta ora la speranza che questo concetto estetico rimanga valido per il futuro, riferito a tutta l'area tra il Tevere fino alle alture del Pincio.

[16] Archivio di Stato, Roma, Congregazione del Censo, "Mappa Rione IV Campo Marzio", fol. 1 e 3.

[17] Cfr. *Via del Corso*, a cura di U. BARBERINI / CECCARIUS, Roma 1961, tav. 68.

[18] Su un sasso alla sinistra della tavola I del progetto di Sangiorgi si legge: VRBIS. DECORO. ET / PVBLICAE.DEAMBVLATIONI.



Alfonso Maria Stickler

Cardinale di S.R.C.

Il 12 dicembre 2007 è mancato a Roma Alfonso Maria Stickler, Cardinale di Santa Romana Chiesa, socio del Gruppo dal 1987.Nato il 23 agosto 1910 a Neunkirchen (Austria) era entrato giovanissimo nei Salesiani ed era stato ordinato sacerdote a San Giovanni in Laterano nel 1937. Laureato *in utroque* aveva insegnato diritto canonico e si era trasferito definitivamente a Roma nel 1957. Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana dal 1971, arcivescovo e pro Bibliotecario di S.R.C. dal 1983, divenne anche pro Archivista nel 1984 e poi nel 1985 fu elevato alla porpora con il titolo di San Giorgio al Velabro, divenendo formalmente Bibliotecario e Archivista. Si ricorda la sua intensa attività alla Biblioteca, dove tra l'altro realizzò il grande deposito sotterraneo per la conservazione dei manoscritti. Cessò dall'incarico nel 1988. Intensissima la sua attività di studioso, autore di molti volumi e saggi di Storia del Diritto Canonico. Perito di tre Commissioni conciliari al Vaticano II fu poi nella Commissione per il Nuovo Codice di Diritto Canonico. Membro della Pontificia Accademia delle Scienze, di quella Teologica e di quella di Archeologia, oltre che dei Virtuosi del Pantheon. Era anche membro corrispondente di prestigiose Accademie in Italia, Austria, Germania e Stati Uniti ed uno dei tre Vice Presidenti del *Bureau* dell'Associazione Internazionale di Storia del Diritto e delle Istituzioni; e varie Università Statali di Germania ed Austria gli avevano conferito la laurea in Diritto Honoris Causa.

Da quando ci fece l'onore di accettare la cooptazione nel Gruppo fu assiduo, per molti anni e finché la salute lo permise, alle riunioni mensili. Veniva in *clergyman*, senza neppure il filino rosso al colletto e tornava la sera a casa, al palazzo del San-

t'Uffizio appena fuori del colonnato, prendendo l'autobus. Celebrava ogni anno la Messa novembrina di suffragio per i Romanisti scomparsi alla Madonna dell'Orto.

Ormai vero Romano, anche senza mai dimenticare le sue origini, cortese ed affabile ed anche scherzoso con noi: ricordo quando mi raccontò che, invitato dall'Arcivescovo a New York per celebrare un solenne pontificale *ritu antiquo* nella Cattedrale di St. Patrick, dopo il grande successo di quella funzione, aveva ricevuto inviti per analoghe celebrazioni in varie grandi diocesi americane, ma aveva dovuto declinare quegli inviti, perché, concluse canticchiando sotto voce: "Non ho l'età..."

Negli ultimi anni abbiamo sentito la sua mancanza, in quell'angolo dal divanetto rosso nella sala di fondo al Caffè Greco. Continueremo a sentirla, quella mancanza: ma ora Egli ha raggiunto la meta della Sua vita.

Umberto Mariotti Bianchi

Giovanni Gigliozzi

Via dell'Arco della Ciambella: una strada proprio nel cuore antico di Roma. Difficile trovare romani più romani di quelli nati e per lungo tempo vissuti da queste parti.

Botteghe Oscure, via Asiago, il Babuino e poi viale Mazzini: la RAI, quella RAI, così diversa da quella dei giorni presenti. Diversa anche da quella dei tempi passati – era EIAR il suo nome, e denotava con evidenza le sue origini piemontesi.

Le vicissitudini della guerra portarono successive ondate di collaboratori e di dipendenti, dapprima dal Sud – soprattutto da Bari e da Napoli – e poi via via, a liberazione avvenuta, un po' da ogni parte d'Italia. La presenza romana, se pure mai dominante, è nondimeno segnata da un nome d'incontrastato rilievo: quello di Giovanni Gigliozzi.

Romano, come si è detto, di antiche radici, portato per sua natura al colloquiare arguto e garbato, la sua attività pluriennale l'ha portato ad impersonare nel mondo dei mass media la presenza costante e significativa di Roma. La città e i suoi abitanti, nel contesto della problematica e della cultura del tempo: un lungo ed a volte avventuroso cammino che ha portato a configurare la variegata e sempre più vasta metropoli odierna. Tante etnie, tante lingue e le tradizioni più disparate, ma confluenti tutti in un unico alveo. *Roma caput mundi*, una tradizione antica che si rinnova.

Il nome di Giovanni Gigliozzi è legato a tutta una serie di appuntamenti che hanno Roma per sottofondo e per protagonisti i romani. "Cara RAI", "Qui Radio 2". "In diretta dal Caffè Greco". E "Radio Campidoglio" principalmente, un appuntamento rinnovato per anni, un colloquio diretto col pubblico, una discussione civile e pacata su situazioni e problemi, nel linguaggio di tutti i giorni, alla portata di tutti, con un obiettivo sempre presente: divertire educando. Con la presenza di personaggi carissimi al pubblico, o destinati a diventarlo col tempo, da Aldo Fabrizi, quello delle patatine a tocchetti, a Fiorenzo Fiorentini, alias il sor Du' Fodere. Nomi popolarissimi a Roma, e non a Roma soltanto.

Da via dell'Arco della Ciambella a via Asiago, al Babuino e al viale Mazzini. E poi, negli ultimi anni, via della Conciliazione, a partire da piazza Pia: la rivista mensile "Roma, ieri, oggi e domani" e la Radio Vaticana fino quasi agli ultimi giorni.

Sono le tappe di un itinerario di anni, che riassume la vita di un autentico romano de Roma. Di quelli che dicono: voja de la-

vora', sàrtame addosso! E poi, nella realtà quotidiana, esattamente il contrario. Tutta una vita vissuta come ineludibile impegno: scrivendo, divertendo e soprattutto insegnando; mascherando sotto un tenue sorriso il bagaglio di dolori anche atroci che la sorte gli aveva addossato; dal massacro delle Ardeatine ed ancora in tempi recenti: sanguinose ferite mai del tutto rimarginate.

La vita da accettare come un dono venuto dall'alto, ed anche come un dovere. Quando possibile con un sorriso – e sono ancora molti i suoi amici disposti a testimoniare con quanta dovizia abbia a sua volta dispensato quel dono.

Giovanni Gigliozzi: riesce quasi impossibile pensare che il Comune di Roma non provveda a intitolare una strada al suo nome, intimamente legato a altri nomi – Radio Campidoglio fra tutti – che sono stati parte integrante della vita di questa città. Ma che sia in qualche angolo della parte di Roma che lo vide operare, magari un segmento d'una strada più lunga, o anche, o forse meglio, una targa nella saletta del Caffè Greco, che tante volte l'ha visto seduto, romanista fra i romanisti. Dove possa ritrovare i tanti amici del tempo andato – Silvio D'Amico fra gli altri, del quale si era autodenominato nipote – sul filo di conversazioni garbate, di risate sommesse, di battutine salaci. Ma proprio alla buona, da veri romani: alla barba delle tante, delle troppe vedove Belli, come lui le chiamava, che sfruttano il riparo della sua ombra per imbastire intrallazzi e per declamare banalità.

Fabio Della Seta

Giovanni Guidi

Una ventina dei miei circa 40 anni di funzionario del Banco di Roma li ho passati in un rapporto diretto o indiretto con l'Avv.Guidi.

Rapporto che era insieme professionale e umano: perché Guidi aveva una straordinaria capacità di coltivare le relazioni con i suoi collaboratori; ed era capace, lui già Direttore Centrale e poi, via via, Amministratore Delegato e Presidente dell'Istituto, di iniziative estemporanee come quella di organizzare una cena con alcuni dei suoi dipendenti, cena nel corso della quale si parlava del più e del meno (ma era chiaro a noi tutti che tra una portata e l'altra, il suo occhio vigile e prensile ci stava studiando, magari in vista di incarichi di lavoro che avrebbero comportato un trasferimento o un cambio di funzioni).

Giovanni Guidi raccolse il testimone dell'amore per Roma dalla cara persona di Alessandro Bocca.

Uomo colto e sensibile, banchiere atipico, Bocca è menzionato nel volumetto *Romanisti di ieri*, i suoi numerosi articoli sono comparsi sulla *Strenna*, firmati talora con lo pseudonimo Sceledro. Si deve a Bocca il volume di riferimento sul Palazzo de Carolis e ancora a lui si deve l'avvìo della collezione delle annate della *Strenna*, che ho continuato fino a quando sono stato in servizio.

Guidi sostituì Bocca nella carica di Segretario del Consiglio di Amministrazione del Banco di Roma. Da quel ruolo partì per una straordinaria carriera, che lo portò ai vertici dell'Istituto di credito romano, ove giunse a riunire nella sua persona – cosa mai verificatasi prima di lui – la duplice funzione di Presidente e Amministratore delegato.

Fu lui a chiamarmi nell'ufficio che allora dirigeva in banca (Ufficio Consulenza tributaria): aveva chiesto all'Ufficio del

Personale della Filiale (dove prestavo servizio) se c'era un giovane che sapesse tenere la penna in mano. Da allora egli fu il mio punto di riferimento, anche quando – nominato Amministratore Delegato dell'Istituto – non fu più il mio capo diretto.

Ma rimase inalterato, e per anni il nostro legame culturale, rappresentato dalla *Strenna* e dal *Gruppo dei Romanisti*. Non rivelo un segreto se dico che per anni, date le molte incombenze che aveva accentrato, mi pregò di buttargli giù la traccia dei suoi interventi per la cerimonia di presentazione della *Strenna*; che lui presente aveva uno svolgimento assai più festoso e coinvolgente di quelle svoltesi successivamente.

Guidi aveva una straordinaria capacità di fare propri i discorsi che gli preparavo: mi chiamava nel suo ufficio e provava a simulare la lettura pubblica.

Uscito dalla mia penna in un certo stile, quel discorso, filtrato attraverso la sua lettura partecipe, diventava un'altra cosa, con le pause e le sottolineature che egli vi disseminava, abilmente, qua e là. E il giorno della presentazione, mi toccava constatare che le mie parole avevano subìto una profonda trasformazione, rimaneggiate come erano dalla sua indubbia vocazione oratoria.

Grande banchiere se mai ve ne furono, portò il Banco di Roma a uno sviluppo straordinario, fino a modificare, sotto alcuni aspetti, la tradizionale classifica delle tre banche di interesse nazionale (Commerciale, Credito Italiano, Banco di Roma).

Ma voglio richiamare due grandi realizzazioni che portano la sua firma: il Centro Sportivo a Settebagni sulla Salaria e il Centro di Formazione all'Olgiata, inaugurato dal Presidente Pertini. Iniziative nelle quali trovarono espressione due sue intuizioni: l'aspetto sociale e quello culturale di una grande Azienda.

Lungo l'elenco delle pubblicazioni curate in quegli anni: mi limiterò a citare due importanti titoli: i volumi della *Campagna romana* del Tomassetti e i due volumi delle *Lettere a Cencia*,

trovate fortunosamente da Antonello Trombadori e poi affidate per la cura editoriale al nostro Mazzocchi Alemanni.

Guidi entrò a far parte del *Gruppo* nel 1981, all'indomani cioè di quel 1980 che, ricorrendo il centenario di fondazione del Banco di Roma, lo vide promotore di una serie di iniziative che hanno lasciato il segno.

Fui chiamato a dirigere e coordinare le manifestazioni per il Centenario e trovai sempre in lui non dico attenzione e disponibilità, ma anche entusiasmo e solidarietà, anche per quelle azioni che all'interno della Banca suscitavano qualche perplessità, come fu per il cambiamento dell'intestazione di una parte di via del Collegio Romano, che fu dedicata all'architetto del Palazzo de Carolis, Alessandro Specchi. Risale a quell'anno l'abbinamento fra il Banco e la *Strenna*: autorizzato da lui mi presentai a casa di Giuliana Staderini, presente Manlio Barberito, per annunciare che da quel momento il Banco avrebbe sostenuto la pubblicazione.

Fu ancora lui ad approvare un cospicuo finanziamento per i primi interventi di restauro della statua equestre di Marco Aurelio; e fu ancora lui ad autorizzare la pubblicazione di un'antologia di poesie di Mario dell'Arco: solo grazie alla sua autorevolezza poteva passare, in una banca di interesse nazionale, l'idea di patrocinare un libro di poesie in dialetto romanesco.

Suoi articoli compaiono sulle annate 1982 e 1983 della *Strenna*; finché la salute gliel'ha permesso egli ha partecipato assiduamente alle nostre riunioni.

Un grande Romano, dunque, cui non poco deve la nostra città e il nostro stesso sodalizio.

Franco Onorati

Enrico Guidoni

Un maestro e un amico: queste le definizioni immediate che il nome di Enrico Guidoni suscita in me, come in tanti altri che lo hanno conosciuto, frequentato e seguito nei suoi insegnamenti o anche solo incontrato nelle tante occasioni scientifiche e di dibattito e confronto che la sua intensa attività culturale ha prodotto.

La sua opera ha lasciato un segno profondo, e non solo nei diversi ampi disciplinari che egli ha affrontato e indirizzato. Prima di tutto, come è comprensibile, proprio nella Storia dell'Urbanistica, disciplina che egli ha contribuito in modo determinante a fondare e rinnovare, soprattutto nell'ambito degli studi sulla città medioevale; ma anche nelle indagini e messa a punto di metodologie di ricerca sui più vari aspetti qualificanti una città, da quelli economici a quelli giuridici, a quelli relativi all' "ornato", alle architetture, all'arredo urbano ed ad ogni forma riconducibile alla disciplina primaria dell'urbanistica.

La proiezione delle sue indagini è stata la più ampia possibile, almeno di portata europea. La collana dedicata all' "Atlante storico delle città italiane", con diffusione internazionale, ha dato una voce insostituibile all'analisi di alcune tra le più alte (e non sempre grandi o note) espressioni della cultura architettonica ed urbanistica italiana, modello di altre iniziative di altri paesi. Enrico ha fondato una serie notevole di riviste, quali "Storia della città", "Storia dell'Urbanistica", collane, come l' "Atlante di storia urbanistica siciliana", il "Museo della città e del territorio", "Civitates". Membro della Commission Internationale pour l'Histoire des Villes, è stato professore ordinario di Storia dell'Urbanistica dal 1976 in diverse Università italiane; docente presso la Facoltà di Architettura a Valle Giulia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", è stato coordinatore nazionale per molti anni di ricerche MURTS e coordinatore del Dottorato di ricerca in Storia della città, presso la stessa Università.

Autore di una serie infinita di saggi e volumi sulle materie già descritte, negli ultimi decenni ha affrontato l'analisi della pittura italiana tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, di cui ha offerto inedite, originali ed innovative metodologie d'indagine. Alla fase di formazione della figura di un genio dell'arte, quale Michelangelo, ha dedicato stimolanti e complesse indagini, concentrate poi sulla produzione pittorica e scultorea del grande artista.

Le sue capacità di rinnovamento degli studi su materie consolidate si sono esercitate anche nel campo dei musei: il Museo della Città e del Territorio, da lui fondato a Vetralla, ha introdotto e realizzato un nuovo concetto di museo territoriale, in grado non soltanto di esporre materiali e opere artistiche e della cultura materiale, indagini sul paesaggio e sul territorio ma soprattutto di costituire un luogo di ricerca e di comunicazione, dove esporre i risultati di studi ancora in corso, gli oggetti di collezioni espressioni significative di una comunità, e così via, arricchendo l'offerta di cultura con la costituzione di una interessante casa-museo.

Insieme all'Associazione "Storia della città", da lui fondata nel 1986 e dotata di un annuario, "Strenna dell'Associazione Storia della città", egli ha saputo cogliere appieno e denunciare i rischi della perdita della memoria collettiva degli insediamenti qualificanti un territorio, con azioni sconsiderate e distruttive, che possono condurre alla perdita finale di una identità sociale e culturale. Le "Giornate di studio" da lui organizzate alla "Sapienza" hanno coinvolto sindaci ed amministratori, professori universitari e funzionari di enti ed istituzioni pubbliche e private, studenti e cittadini, di cui egli ha saputo estendere ed elevare le conoscenze scientifiche e soprattutto condizionare "il pensie-

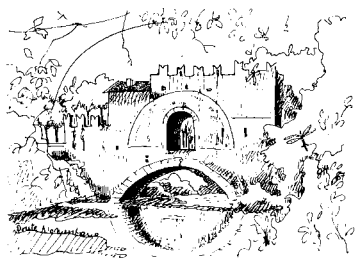
ro emozionale e la riflessione estetica", seguendo le sue parole dedicate alla romana Villa Aldobrandini.

Diverse Università, tra le quali la Sapienza di Roma, Federico II di Napoli, Lettere e Architettura di Palermo, hanno a lui dedicato giornate di studio, miranti non solo a celebrarne la memoria ma anche a fissare i punti salienti dei suoi insegnamenti e delle sue ricerche, con prospettive volte al futuro ed agli sviluppi da lui stesso auspicati e promossi.

Ne è emerso un panorama sconcertante: Enrico come poeta, creatore di filmati, storico dell'arte, studioso di cultura materiale, antropologo, oltre che architetto e storico dell'urbanistica. Sviluppare la sua eredità è quindi un compito complesso e difficile.

Ma nella ricostruzione della sua figura, che tanti altri studiosi con maggiore ricchezza e profondità sapranno tratteggiare, a breve distanza dalla conclusione del suo percorso vitale troppo presto spezzato l'immagine che di lui vorrei fissare nel contesto affettuoso e solidale dei Romanisti è quella di una persona generosa con tutti, soprattutto con i giovani, ottimista e fiduciosa, di grande intelligenza e curiosità, schiva e vivace ad un tempo, "fascinatore" ma rispettoso degli altri: insomma, una persona alla quale voler bene.

Carla Benocci



INDICE

Quel giorno benedetto
MARIO ALPI pag. 7

Adolfo Apolloni, un sindaco artista
LETIZIA APOLLONI pag. 15

Il gusto del particolare e il fascino della memoria antica:
Tommaso e Luigi Saulini incisori di cammei a Roma
FRANCESCA BARBERINI, MICAELA DICKMANN DE PETRA pag. 35

A proposito di un'ingiuria romanesca
MANLIO BARBERITO pag. 51

Intorno all'Augusteo, una piazza sfortunata
SANDRO BARI pag. 55

I palazzi della casta
ROMANO BARTOLONI pag. 67

I resti di Roma nelle poesie di
Rolf Dieter Brinkmann (1975) e Robert Gernhardt (1987)
ITALO MICHELE BATTAFARANO pag. 79

Alla scoperta della via Portuense: Villa Flora
CARLA BENOCCI pag. 91

Ce vò ddittimo-grego e ccapomilla'
LAURA BIANCINI pag. 111

In lode di Pio IX e a biasimo di Gregorio XVI
MARIA TERESA BONADONNA RUSSO pag. 125

Toccasana alimentari
in uso a Roma agli albori del '900
LIVIA BORGHETTI pag. 139

Sulla delegazione romana dell'Accademia
Italiana della Cucina
LUIGI CECCARELLI pag. 155

La Legge fondamentale e la Legge sul governo
emanate da Giovanni Paolo II per la Città del Vaticano
CLAUDIO CERESA pag. 167

Gli esperimenti scientifici di Roma barocca
che indicavano già la possibilità di volare
GIUSEPPE CIAMPAGLIA pag. 183

Bibendum dalle *Odi* di Orazio ai pneumatici Michelin
MICHELE COCCIA pag. 193

"E intanto ho ffame e ddormo a Ssanta Galla"
(G.G. Belli, *La concubbinazione*)
ADA COLESANTI pag. 201

Via Bocca di Leone e il suo toponimo
SOFIA CORRADI pag. 213

Una pagina poco nota nella Roma occupata dai nazisti
Nel soffitto della Chiesa di San Gioacchino in Prati
trovarono asilo ebrei, militari, antifascisti
ANTONIO D'AMBROSIO pag. 227

Li fanatichi p' er giôco der pallone
SERENA DAINOTTO pag. 243

Pittori piemontesi a Roma: Alessandro Poma (1874-1960)
PIER ANDREA DE ROSA pag. 265

Conosci te stesso *(e facci sopra una risatina)*
FABIO DELLA SETA pag. 271

La villa della sirena di Frattocchie, ovvero del territorio
dell'antica città di Boville
LUIGI DEVOTI pag. 295

In difesa di Cesare Lucatelli
FRANCESCA DI CASTRO pag. 307

Roma da Monte Mario nella poesia del dantista
Henry Clark Barlow
LUCIANA FRAPISELLI pag. 321

Riaffiorano alcuni aspetti del volto medievale della chiesa
di San Benedetto in Piscinula
LAURA GIGLI pag. 331

Novità su villa Belpoggio a Frascati
MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI pag. 345

Olindo e Ivo Bitetti, due vite in biancoceleste
MARCO IMPIGLIA pag. 363

Civitas Vaticana.
La nuova pianta della Città del Vaticano
BARBARA JATTA pag. 381

Tre negozi e tre tinozze
ALESSANDRA LAVAGNINO pag. 403

Il Pincio e i suoi parcheggiatori
PIERLUIGI LOTTI pag. 411

Cent'anni! ma se li porta bene
GIULIANO MALIZIA pag. 419

Roma dall'inno al cachinno
UMBERTO MARIOTTI BIANCHI pag. 431

Luigi Perego Salvioni stampatore negli "anni funesti di Roma"
GIAN LUDOVICO MASETTI ZANNINI pag. 439

Sangue viennese (Wiener Blut) e cuore romano
ALIGHIERO MARIA MAZIO pag. 449

Giovanni Andrea Lorenzani letterato e artista romano del secolo XVII
GIORGIO MORELLI pag. 467

Minima rossiniana
FRANCO ONORATI pag. 473

Il primo viaggio a Roma di Giacomo Casanova
UGO ONORATI pag. 491

Cecilia trasteverina la santa della musica tra storia e leggenda
ARCANGELO PAGLIALUNGA pag. 511

Alluvione del 1937.
Il soccorso: cronache e testimonianze
STEFANO PANELLA pag. 521

L'antiquario Francesco Martinetti e il tesoro di Via Alessandrina
WILLY POCINO pag. 531

Villa Torlonia, un giardino d'impronta massonica nella Roma della prima metà Ottocento
VALTER PROIETTI pag. 545

Il Teatro Drammatico Nazionale: vicende costruttive e vicende artistiche
ROBERTO QUINTAVALLE pag. 563

Il monumento sepolcrale del cardinale Federico Marcello in San Nicola da Tolentino: nuovi documenti e un disegno inedito di Virginio Bracci
RITA RANDOLFI pag. 577

Don Gioacchino Michelini parroco ed educatore a Trastevere dal 1793 al 1825
DOMENICO ROCCIOLO pag. 597

L'altare dell'Oratorio in S. Maria dell'Orto
Traslazione o...trafugamento?
DOMENICO ROTELLA pag. 611

Un esponente della letteratura del '600 a Roma: il p. Bartolomeo da Salutio (1558-1617)
ERINA RUSSO DE CARO pag. 623

Ricordi di tempi lontani
RINALDO SANTINI pag. 627

Di un'officina marmoraria romana in suolo cimiteriale imperiale
GIUSEPPE SCARFONE pag. 641

Il primo quadro a Roma delle apparizioni della Madonna di Lourdes
GIOVANNI SERLUPI CRESCENZI pag. 653

Un romano sfortunato nella "sagra" del Risorgimento
Ricordi storici di Balvetti Domenico
ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI pag. 661

Il pellegrinaggio ortodosso nella capitale del Cattolicesimo
MICHAIL G. TALALAY pag. 667

Il *Casino Repubblicano* nella Roma Giacobina
DONATO TAMBLÈ pag. 677

Vicende di due palazzi in Piazza del Gesù
PAOLO TOURNON pag. 689

Novità documentarie sulla figura di Francesco Noletti detto "Francesco Maltese"
FEDERICO TRASTULLI pag. 693

Annie Crawford von Rabe, un'americana a Roma tra Ottocento e Novecento
PAOLO EMILIO TRASTULLI pag. 705

Pittura romana "fuori strada"
MARIO VERDONE pag. 721

Il cardinale che non amava le mostre
Una lettera di Giovanni Mercati al card. Luigi Maglione (22 maggio 1939)
PAOLO VIAN pag. 727

Belli e Trilussa
Due insoliti omaggi
CESARINA VIGHY pag. 741

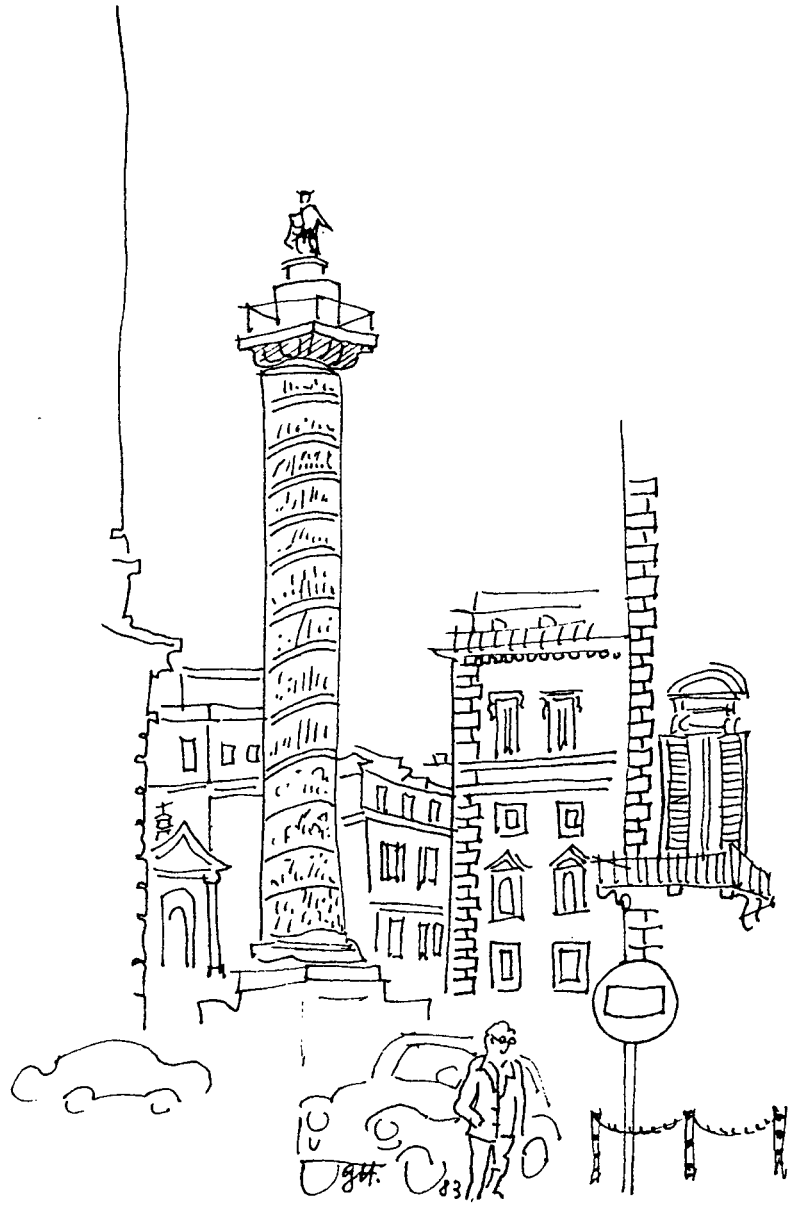
"Del modo d'abbellir Roma..."
Ragionamenti intorno ad un giardino pubblico alla Piazza del Popolo
GERHARD WIEDMANN pag. 747

Necrologi: ALFONSO MARIA STIKLER, GIOVANNI GIGLIOZZI, GIOVANNI GUIDI, ENRICO GUIDONI pag. 757

Finalini di GEMMA HARTMANN

TAVOLE A COLORI:

I. GIOVANNI PAOLO PANINI, *Veduta di Piazza e Palazzo del Quirinale*
II. TOMAS JONES BARKER, *La partenza della corsa dei Berberi a Piazza del Popolo*
III. GIUSEPPE VASI, *Veduta delle rovine di Roma dal Campo Vaccino*
IV JAN FRANS VAN BLOEMEN, *Veduta ideata di Roma*
V. GEMMA HARTMANN, *Una giornata di marzo a via Margutta*
VI. AUTORE IGNOTO, *Annunciazione*
VII. OMAGGIO DI TRI (TRILUSSA), *Dar vero: Rosina vende i vestiti usati del padrone*
VIII. JOHANNES RIPENHAUSEN, *Il libraio antiquario*
IX. AURELIO TIRATELLI, *La fontana dei Cavalli Marini a Villa Borghese*
X. MARIO MAFAI, *Dal Gianicolo*
XI. FORMISANO, *Della serie 00447*
XII. NIKÉ BORGHESE, *Acquaforte panoramica dall'Ambasciata del Belgio a Roma (dettaglio)*
XIII. STELLARIO BACCELLIERI, *Caffè Greco*
XIV. ALBERTO BALZANI, *Roma S. Cesareo in Palatio*
XV. GAETANO GIOJA, *L'arco dei Pantani con le colonne del tempio di Marteultore, sullo sfondo Via Baccina*
XVI. RICHARD GEIGER, *Concerto in maschera*



Finito di stampare nel mese di Aprile 2008
a cura del Consorzio Grafico E Print
Via Empolitana, Km. 6,400 - 00024 Castel Madama (Roma)
Tel. 0774 449961/2 - Fax 0774 440840