



Il degrado e l'abbandono del monumento.

te con l'area su cui sorge il monumento, ha risposto con entusiasmo al bando promosso dalla Sovrintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma, per prendere in concessione *“la custodia e la manutenzione del costituendo Parco della Fontana dell'Acqua Acetosa, previa realizzazione, a cura e spese proprie, del restauro della monumentale fontana e della riqualificazione della circostante area verde”*.

Sono stati proprio il restauro del monumento, ormai ad un punto di degrado quasi irreversibile, e la bonifica dell'area, completamente in mano a prostituzione e spacciatori, a convincere la dirigenza ed il corpo sociale dell'Aniene ad affrontare, con entusiasmo e con puro spirito di mecenatismo, una spesa ingente prevista dal capitolato dei lavori, allegato al progetto predisposto dall'Amministrazione.

La soddisfazione di poter tornare a vedere uno spazio così

bello, riqualificato, che il sondaggio *“il luogo del cuore”*, promosso dal FAI nel 2003, ha decretato la fontana dell'Acqua Acetosa essere prima in graduatoria per necessità di restauro.

Il Circolo Canottieri Aniene è stato affiancato economicamente e con servizi tecnici da tre sponsor BNL Gruppo Paribas, Maire Tecnimont ed ACEA, che, con grande sensibilità hanno immediatamente partecipato a questa importante ed emozionante avventura.

Certamente in quest'area, compresa fra una via a scorrimento veloce ed un argine del fiume, non è stato possibile ricreare quel luogo ameno incantato, in riva al fiume Tevere, dove, come rappresentato in molte stampe e dipinti antichi, i romani, e non solo, venivano a passeggiare ed a bere una famosa acqua salubre.

Purtroppo la salubre Acqua Acetosa non sgorgerà più dalle tre cannelle poste ai piedi della scalinata, le analisi eseguite hanno dimostrato che l'acqua, anche se ancora presente nel sottosuolo, è fortemente inquinata e quindi è stata sostituita con acqua potabile dell'Acqua.

Il progetto iniziale, a causa di motivi esclusivamente tecnici, oltre il ritrovamento di una soletta di cemento alta 25 cm. sotto la pavimentazione in sampietrini, è stato in vari punti modificato, e, con l'accordo della Sovrintendenza probabilmente migliorato.

Le variazioni principali riguardano la creazione di una cavea intorno al monumento, ripristinando la quota di calpestio originaria, circondata da una zona scoscesa, a verde, per raccordare il salto di quota con il piano determinato dalla pavimentazione in sampietrini.

Con questo sistema è stata eliminata una balaustra che avrebbe dovuto circondare nei due lati il monumento, data la pericolosità dell'altezza troppo bassa dei parapetti laterali a causa di successivi rialzamenti di quota verificatisi in tempi successivi.



Pozzetto in pietra - quota originaria.

Altra importante variante è stata determinata dallo spostamento dell'ingresso sia pedonale che carrabile, allontanandolo dalla fontana sia per dare più respiro al monumento che per evitare che durante le copiose piogge, (trovandoci nel punto più basso dei Parioli) il fiume d'acqua proveniente fin dal piazzale di Villa Glori entrasse, a causa delle pendenze della strada, in prossimità della fontana allagando il tutto.

Finalmente, dopo questi interventi, che hanno previsto anche la realizzazione di una cancellata, sul tipo di quella di Villa Borghese, il monumento sarà protetto dal degrado e dal vandalismo. Sarà un Parco pubblico a disposizione di turisti, scolaresche e dei tanti romani, anche non più giovanissimi per rinverdire ricordi ormai lontani.

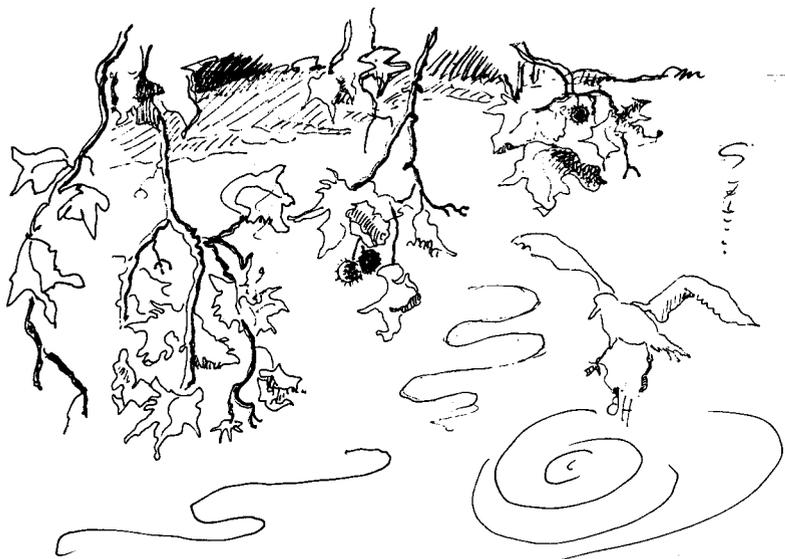
Questo scritto vorrebbe anche essere una risposta ad un articolo, apparso sulla Strenna dei Romanisti nel 2006, a firma San-



Fontana restaurata.

dro Bari; un pezzo colto e piacevole dal punto della ricostruzione storica e della vita romana, anche se con qualche spunto polemico.

Avrei piacere anche di tranquillizzare tutte le persone di cultura, che amano Roma e le sue tradizioni, anche se molte delle quali purtroppo vanno scomparendo, che il Circolo Canottieri Aniene, come più di qualcuno ha temuto, non si è mai voluto appropriare, per fini privati, di un'area di tale rilevanza storico artistica, ma è orgoglioso di aver potuto dare un contributo così importante alla città di Roma, restituendo al monumento il decoro che merita ed augurandosi che possa essere un esempio da seguire.



## Roma 1960: indiscrezioni, rivelazioni, personaggi e curiosità sulla meravigliosa olimpiade

MARCO IMPIGLIA

IL VOLTO UFFICIALE: VALORE E TEMI DI UNA OLIMPIADE INDI-MENTICABILE

I Giochi Olimpici di Roma sono da considerarsi un apice diplomatico e organizzativo per lo sport italiano, fortemente voluti da Giulio Onesti e Bruno Zauli a compimento di un percorso virtuoso tendente a riaffermare il ruolo e il valore del nostro Paese nel contesto internazionale. Da ogni lato del globo piovvero lodi sulla "Roma Olimpica", luogo depositario della civiltà classica occidentale e, quindi, perfetto per esprimere la concezione di Pierre de Coubertin delle Olimpiadi moderne; vale a dire una miscela armoniosa dei valori dell'educazione del corpo e dello spirito. Il "Barone olimpico" avrebbe voluto Roma sede dei Giochi già nel 1908, ma l'impreparazione culturale ed economica degli italiani, la loro discordia politica ne avevano minato il successo. Saltata anche la candidatura del 1940, la XVII Olimpiade fu data all'Italia come un suggello al suo pieno reinserimento nell'area politica filo-americana. Essa cadde in un momento di notevole tensione e l'incontro nella "Città Eterna" tra gli atleti dell'URSS e degli USA, avvenuto in un clima di spirito sportivo, ebbe effetti distensivi sui rapporti tra le due superpotenze. Altri motivi importanti furono la partecipazione sotto



Fig. 1 - Il manifesto ufficiale dei Giochi Olimpici.

un'unica bandiera (quella del CIO) delle due Germanie, l'occidentale e la comunista, e la presentazione in massa dei paesi africani, molti dei quali in quegli anni stavano guadagnandosi l'indipendenza nazionale; africani che seppero distinguersi per la prima volta con risultati tecnici notevoli.

Sul piano sociale, politico e finanziario, per il nostro Paese (presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, capo del Governo Amintore Fanfani, sindaco della città Urbano Ciocchetti) l'organizzazione della kermesse olimpica fu positiva in tutti i sensi. Si inserì nel trend del "boom economico", lo accompagnò e lo esaltò, favorendo un clima di fiducia e diffondendo quella speciale sensazione di benessere in progressione che caratterizzò la prima metà degli anni '60. La presenza di molti personaggi del cinema e del jet-set internazionale contribuì a promuovere una certa immagine di Roma e dell'Italia. L'Olimpiade funzionò da formidabile viatico per l'azienda turistica nazionale,



Fig. 2 - Claudia Cardinale posa allo Stadio del Nuoto.  
Fonte: *Ciné*, 12 agosto 1960.

sulla scorta degli ottimi interventi del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, e in particolare dell'ENIT. Manifestazioni di contorno, tese ad esaltare l'arte, la storia e il folklore di un grande popolo, ebbero un enorme successo di pubblico e di stampa.

La bellezza e la funzionalità delle attrezzature furono apprezzate dal presidente del CIO, l'americano Avery Brundage, il quale elogiò a più riprese il presidente del Comitato Organizzatore, l'on. Giulio Andreotti, e sostenne davanti ai taccuini dei reporter che le architetture di Nervi, ad esempio il Palazzo dello Sport all'EUR, non sfiguravano a paragone delle opere di Michelangelo o del Bramante. Altri impianti, nuovissimi o antichi, come quelli felicemente improvvisati nella Basilica di Massenzio (per le gare di lotta) e alle Terme di Caracalla (ginnastica), ispirarono ai partecipanti e agli spettatori un incanto magico, la sensazione di trovarsi immersi in un'atmosfera senza tempo, e che diede ai giorni romani un'impronta irripetibile. L'insieme degli interventi sul territorio, avallati per approntare i due poli nord-sud degli impianti sportivi collegati fra loro da una super-strada, costitui-



Fig. 3 - Giapponesi all'arrivo all'aeroporto di Ciampino.  
Fonte: *Immagini della XVII Olimpiade*, Roma 1960.

rono ciò che ancora oggi gli urbanisti definiscono la “Roma olimpica”, succeduta alle altre tre città moderne: la “barocca”, la “savoiarda” e la “mussoliniana”. Proprio alcuni supposti scandali relativi alla parte urbanistica fomentarono polemiche tra gli schieramenti della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista. Tuttavia, i benefici scaturiti dall'ospitare la XVII Olimpiade alla fine risultarono così evidenti da tacitare ulteriori sviluppi.

Sul piano tecnico e sportivo, l'Olimpiade fu un successo inequivocabile, con una partecipazione senza precedenti. Nel villaggio ai Parioli trovarono alloggio 5.348 atleti, convenuti in rappresentanza di 83 nazioni. Le gare si svolsero dal 25 agosto all'11 settembre, trasmesse in diretta dall'Eurovisione e rimandate a New York e a Tokio, con una copertura televisiva (25 ore la BBC, 16 la CBS) e radiofonica mai sperimentata prima. Nelle 19 discipline si misero in luce i sovietici con 43 vittorie, seguiti da americani e tedeschi. L'Italia, che schierò 302 elementi di cui 37 donne, fu quarta con un totale di 36 medaglie, delle quali 13 d'oro; molto bene gli Azzurri andarono soprattutto nel



Fig. 4 - Una delle auto con targhe speciali di circolazione.  
Fonte: *Immagini della XVII Olimpiade*.

ciclismo e nel pugilato. Uno dei campioni più amati fu Livio Berruti, trionfatore nei 200 metri piani. Reginetta dei Giochi venne incoronata la statunitense Wilma Rudolph, definita “la gazzella nera”. Nel nuoto destò meraviglia l'australiana Dawn Fraser, nella ginnastica i sovietici Boris Shaklin e Larissa Latynina. Il suggello finale, l'immagine indelebile da consegnare ai posteri, la impresso il vincitore della maratona, l'etiopio Abebe Bikila, arrivando tutto solo al calar della sera, dopo 42 km e rotti di corsa a piedi nudi, sotto l'Arco di Costantino illuminato dalle fiaccolle.

#### IL VOLTO NON UFFICIALE: COME LA VISSERO I ROMANI

E va bene. Questo in sintesi è tutto quello che sta scritto sui libri di storia, quelli già pubblicati e gli altri che seguiranno. Ma, a grattare la patina, cosa emerge da sotto? Tutto oro oppure anche un poco di princisbecco? Che viene fuori se ci addentriamo



Fig. 5 - Via Frattina imbandierata.  
Fonte: *Immagini della XVII Olimpiade.*

nel ventre di Roma 1960? Chi si divertì e come; e chi rimase a riva a magna' le nocchie con l'aria più o meno soddisfatta?

Per prima cosa, diciamo subito che non tutti i romani gradirono l'arrivo in città del circo olimpico. Moltissimi partirono per la casa al mare o al paesello natale e stirarono le ferie più che poterono. Un giornalista de *Il Tempo*, il giorno stesso delle prime gare di boxe al Palazzo dello Sport, se ne andò a Trastevere a fiutare l'aria che tirava. Raccolse varie dichiarazioni contraddittorie e infine incontrò er Sor Checco Capozzi, di professione fruttarolo, una delle figure emerite del posto. Quello, alla richiesta di un parere sulle Olimpiadi, poggiando le manone rosse sugli emisferi verde cupo di due cocomeri come ce n'erano una volta, gli disse dritto sul muso: *Tanto pe' comincia', sarà mejo parla' chiaro: io 'ste parole estere nun le so.* Alla spiegazione del ter-



Fig. 6 - L'attore Rock Hudson e le hostess.  
Fonte: *Immagini della XVII Olimpiade.*

mine "Olimpiade", Checco fece seguire la sua battuta: *Oli in piedi oli seduti, che nun me vengheno a scoccia' a piazza dei Ponziani!* A quel punto, il giornalista decise di concludere il suo giro al ristorante della Sora Lella, dove sapeva di trovare Aldo Fabrizi. Chi meglio della forchetta più spietata in città avrebbe saputo riassumere la disposizione viscerale dei quiriti verso l'evento planetario che aveva proiettato Roma al centro del mondo? Fabrizi stava lì che l'aspettava, già agganciato da una telefonata della redazione. Disse che sì, l'Olimpiade era una bella cosa, un onore perbacco!, ma non sarebbe andato a vedere le gare, no, troppa gente, troppo caldo, la novità non l'entusiasmava più di tanto. E poi, che novità era, in fondo, per Roma: *Guardi, che qui li Giochi l'avemo sempre avuti. De gente che ce fa li Giochi ne avemo vista così tanta che nun ce fa più impressione...*

Chi si divertì parecchio furono i ragazzini, i loro giochi principali riconducibili a due filoni distinti: la caccia alle spillette e agli autografi e il giramento dei segnali. La prima disciplina era la più ortodossa, olimpicamente parlando. I quaderni di scuola comprati in anticipo si riempirono degli scarabocchi in inchiostro blu, nero e rosso degli atleti. Valevano poco quelli degli americani, che li concedevano facile, un po' di più quelli dei russi, e il massimo era farsi l'autografo dell'unico atleta del Suriname (ex Guyana olandese), un tipo che rappresentava da solo la sua nazione e svolgeva tutti i ruoli: capomissione, alfiere, concorrente, allenatore, ecc. Molto apprezzata la firma completamente incomprensibile dei Sikhs della squadra di lotta dell'India. I *sicse* si vedevano a distanza siderale perché portavano un turbante giallo-senape che copriva un bizzarro chignon ed erano scuri e grossi. Immancabilmente, dopo l'autografo tiravano su il ragazzino e se lo mettevano a cavalcioni sulle spalle, per fargli toccare la cipolla dei capelli. Riguardo alle spillette, le più ricercate erano quelle dei sovietici, con impressi lo Sputnik e i cerchi olimpici: uno Sputnik contava quanto quattro spille americane. Coi doppioni si operavano scambi, e non era difficile fregare gli atleti permeati di un candore naif che i monelli di strada a Roma perdevano già prima di toccare i dieci anni di attività. Una volta, al nero Ralph Boston, oro nel lungo, capitò di permutare il suo *pin* con uno "rarissimo" proffertogli, in mezzo a mille salamelecchi, da un minuscolo biondo ragazzino-fiumarolo. Tutto contento dell'affare, l'allampanato americano prese un autobus e s'accorse che più di una persona si alzava invitandolo a sedersi. Chiese spiegazioni e quelli gli indicarono la spilla: era del tipo destinato agli handicappati.

La seconda disciplina, il giramento dei segnali, fece girare le palle, e molto, agli organizzatori. Già a una settimana dalle gare, con l'arrivo delle delegazioni e dei turisti il traffico diventò più



Fig. 7 - L'americana Wilma Rudolph, vincitrice di tre ori nell'atletica leggera. Fonte: *Immagini della XVII Olimpiade*.

che mai frenetico e complesso. Ma gli organizzatori avevano pensato a tutto: ad ogni crocicchio spiccavano cartelli pulitissimi che indicavano la strada per i due poli olimpici: la zona del Flaminio e quella dell'EUR. Idea ottima, naturalmente. Se non ché, accadde che tutti quei segnali, incernierati su pali metallici, fossero sensibili all'azione della tramontana, e sensibilissimi a quella dei *maschiotti de Roma*. Fin dal giorno seguente all'installazione, cominciarono a segnare pazzesche e discordanti direzioni, tanto che un cronista arguto li battezzò "folli banderuole", come recitava un'allegria canzone lanciata da Mina. I cartelli segnaletici furono fissati meglio, ma le mani degli scaltri tepistelli non ebbero difficoltà a continuare l'azione diversiva. Più di una comitiva giapponese si trovò a marciare verso il Colosseo,

dovento invece recarsi alla Piscina delle Rose o allo Stadio dei Marmi.

Già... i giapponesi, una rottura di cordoni (ripetute rotture di cordoni) da non poterne più. Dovete sapere che l'Olimpiade successiva era stata concessa a Tokio. Anche i giapponesi avevano perso la guerra, molto peggio di noi anzi, per cui l'Olimpiade giocata in casa gli si presentava come l'alba di una rinascita. Volendo organizzare ogni cosa a puntino, calarono in massa per osservare il lavoro degli italiani. Già con un paio di mesi d'anticipo giunse l'avanguardia; quindi, vicino a Ferragosto, scesero a Ciampino i giornalisti, i dirigenti, gli allenatori, gli atleti e i semplici turisti. Tutti a caccia d'impressioni, dettagli, pregevolezze e lacune. I romani se li trovarono tra i piedi come un nugolo di marziani, *'sti arigatoni* gironzolanti per le strade e le piazze armati di spettacolosi teleobiettivi e registratori tascabili, sempre a chiedere il parere a chiunque gli capitasse a tiro: dai tassisti al lustrascarpe. Migliaia di interviste e fotografie si accumularono e presero la via per l'Oriente, in attesa di essere ascoltate e visionate da chi di dovere. Le grandi organizzazioni nascono proprio così, con questi sistemi.

I giapponesi sono intelligentissimi perché mangiano pesce crudo, è risaputo, ma forse le loro rotelle si muovono in maniera diversa dalle nostre. Infatti, una cosa che li turbò per qualche giorno fu l'"Operazione Zero". Sotto questa misteriosa etichetta, che ricordava i velivoli da caccia famigerati che avevano bombardato Pearl Harbour ma nulla c'entrava con essi, si celava probabilmente (secondo i giapponesi) il segreto più segreto dell'organizzazione olimpica italiana. Il significato della frase, scritta sui programmi e sillabata con importanza dai funzionari in giacca blu, venne chiesto perfino agli impiegati della banca che cambiavano la valuta in lire. Risposte negative. Mistero sempre più fitto. Nessuno ne veniva a capo: perché *Zero*? Infine, tra il 10 e l'11 agosto, gli 007 con gli occhi a mandorla smisero improvvi-



Fig. 8 - Un boxeur sovietico e una ginnasta americana fraternizzano al dancing del Villaggio. Fonte: *La Domenica del Corriere*, 11 settembre 1960.

samente di parlarne. Avevano chiarito l'arcano: "Operazione Zero" era la maniera usata nel gergo dei funzionari per indicare il "conto alla rovescia" del tempo che mancava all'inaugurazione dell'Olimpiade. Più semplice di così! Ma forse troppo semplice per i giapponesi.

A loro scusante, è bene dire che il CONI montò una colossale macchina burocratica capace di suscitare l'ilarità e i divertiti commenti della stampa straniera. Nel mirino specialmente le hostess e i valletti/vallette che invasero quotidianamente gli impianti sportivi. Nei casi migliori, i branchi di graziose cerbiate saltabecchanti su e giù per le gradinate risultarono inoffensivi; in altri casi, crearono una confusione terribile. Nessuno, ad ogni

modo, poté rivolgere loro una richiesta d'informazione, pur elementare che fosse, e ottenere una risposta precisa; e la cosa avvenne anche con le interpreti. Le uniche che si fecero capire furono le straniere, ma qui sorse il problema di farsi intendere dagli italiani. La vittima più sfortunata fu l'inglese Vickers. Dopo essere giunto terzo nella 20 km di marcia, il segaligno albionico si sedette sulla pista per riprendersi dallo sforzo. Due nerboruti paramedici dell'organizzazione, "non-English-speaking", gli si avvicinarono di soppiatto, l'acchiapparono e se lo portarono di peso in ambulanza all'ospedale, nonostante i singulti di protesta dell'atleta. Una scena che sarebbe piaciuta a Carlo Verdone. Varie ore dopo, Vickers venne localizzato dai britannici e ricondotto al Villaggio. Peggio si operò solo con Bikila, quando la folla romana, passato il primo momento di sgomento, inneggiò al maratoneta-scalzo dell'ex A.O.I. cantando *Faccetta nera*, in un rurgito d'abitudine probabilmente insopprimibile.

#### LA "DOLCE VITA" E LA "GUERRA FREDDA"

Cinecittà fece la sua parte nel lancio mediatico di Roma '60. Sylva Koscina e Sofia Loren furono i volti più gettonati. Una selezione di attrici fu abbinata in un servizio fotografico alle maggiori *location* olimpiche: la Silvana Mangano per il Palazzo dello Sport, la Giulietta Masina per lo Stadio Flaminio, l'Anna Maria Canale per lo Stadio dei Marmi, la Giovanna Ralli per l'Olimpico e la stupenda Claudia Cardinale per lo Stadio del Nuoto. Non mancarono spettatori illustri come le star di Hollywood Liz Taylor, Bing Crosby, Cary Grant e Gregory Peck. La rivista americana *Life* accusò i campioni a stelle e strisce di avere raccolto meno medaglie d'oro del previsto perché "troppo impegnati a spassarsela in Holly-Rome". In effetti, nei primi giorni i ragazzi e le ragazze USA diedero spettacolo, frequentando il

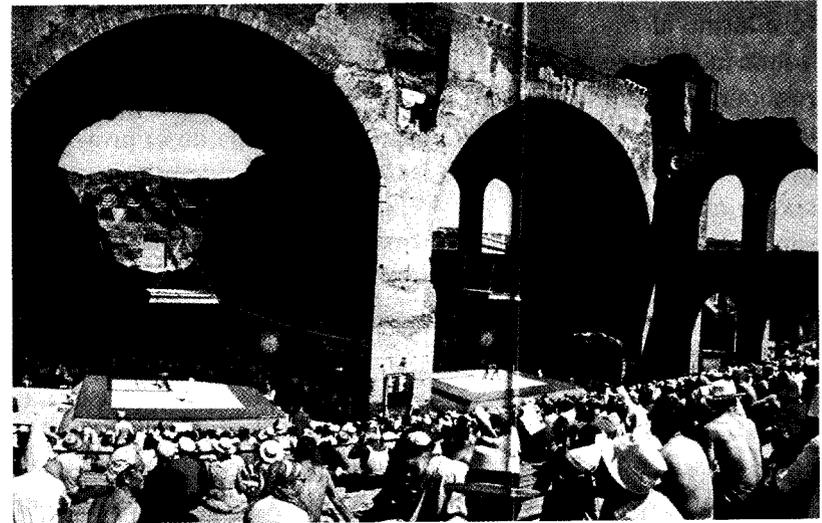


Fig. 9 - Le gare di lotta greco-romana alla Basilica di Massenzio.  
Fonte: *Life*, 12 settembre 1960.

*dancing* con orchestra dal vivo e ballando il rock-and-roll al juke-box del Villaggio fino a tardi, davanti ad una platea composta da colleghi, in specie tedeschi, italiani e sovietici. La medusa della *night-time life*, tuttavia, non li risucchiò. Via Veneto, ogni notte colmata da un movimento di marea di gente famosa e non, splendente di luci di bar e tabarin, ruggente di voci di automobili cromatissime, non registrò episodi particolari, e più che altro furono le bellezze della città a volgere gli atleti in turisti. Uno come Cassius Marcellus Clay, ad esempio, per festeggiare la vittoria nel torneo di pugilato dei mediomassimi non trovò di meglio che scolarsi dopo la mezzanotte un'intera insalatiera mixata di coca cola e gelato.

Un poco preoccupò il noto "gallismo" indigeno. Prima della partenza della rappresentativa americana per l'Italia, alcuni genitori di componenti della squadra femminile di nuoto esprime-

ro allarme al riguardo. E avevano ragione! Dal Villaggio delle donne la quindicenne Anne Warner scrisse una lettera ai suoi per rassicurarli: “Cari mamma e papà, starò bene perché qui ci sono un servizio di vigilanza e una barriera di ferro che ci proteggono”. Ma Anne era ingenua, ricevette subito un telegramma di risposta che intimava senza parafrasi: “Chiudi le tende!”. Si era saputa la storia, tirata fuori da un giornale capitolino, che la sera i quartieri delle ragazze venivano assediati da decine di giovanotti trincerati su una collina e muniti di cannocchiali e binocoli. Se riuscivano a vedere qualcosa, applaudivano e fischiavano. Li avevano soprattutto incoraggiati le nuotatrici d’Australia, popolo molto avanti in materia di parità dei diritti, che stavano al gioco e, prima di far scorrere le tendine, mimavano maliziosamente l’auspicato spogliarello. Le grida di bene!, brave!, bis! si sprecavano. Le cangurine furono le uniche a girare con gli *shorts*. La più scatenata la ventiduenne Dawn Fraser, accusata dai suoi dirigenti di crimini assortiti, e soprattutto di passeggiare con un sigaro a penzoloni da un lato della bocca.

Il tono sessista dell’Olimpiade fu forte, adeguandosi ai tempi. Le star sportive finirono sotto pressione giacché s’impondeva loro di conformarsi ad uno standard di modestia mentre, contemporaneamente, la stampa le raffigurava a guisa di *sex-symbols*. Accadde ad esempio che Abie e Muriel Grossfield, ginnasti americani nonché coniugi, furono invitati una sera ad un party alla villa di Gina Lollobrigida sull’Appia Antica, con la scusa che l’ospite d’onore era il loro compatriota, l’attore Rock Hudson. Ad un certo punto, i paparazzi, colpiti dall’avvenenza della diciannovenne Muriel, le chiesero le misure per confrontarle con quelle, ben note, della “Lollo”. Furono accontentati. L’articolo sui giornali sparò che, “a casa sua”, la Lollobrigida era stata battuta da una star olimpica che possedeva un tritico senovita-fianchi migliore. Fu un pezzo di colore che senz’altro non lesse papa Giovanni XXIII, il quale vide molte delle gare in te-

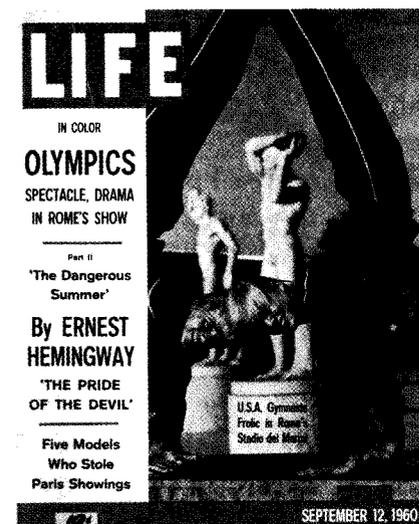


Fig. 10 - Il numero dedicato dalla prestigiosa rivista americana *Life* alle Olimpiadi di Roma.

levisione ma non quelle dove le donne si mostravano troppo scoperte.

Dal punto di vista della politica internazionale, le settimane romane s’inserirono in pieno nel clima di sfida tra USA e URSS per il controllo del mondo e dello spazio. I due giganti si prepararono a vincerselo per dimostrare la superiorità l’uno sull’altro. Nonostante un avviso degli ospiti italiani a mantenere le Olimpiadi libere da attività di natura politica o propagandistica, gli americani prepararono un piano volto ad innescare la defezione di almeno uno dei componenti della squadra sovietica: il campione di atletica Igor Ter-Ovanesyan. Si sapeva che il soggetto ascoltava musica jazz e aveva imparato l’inglese, indizi sufficienti per una sua possibile fuga in Occidente. Ma la cosa non riuscì. Al fine di istigare le defezioni, la CIA stampò pure un libretto in lingua russa, che gli atleti USA dovevano passare ai lo-

ro colleghi “reds”. L’opuscolo conteneva la Dichiarazione d’Indipendenza e notizie sul senso di libertà e di benessere della vita negli Stati Uniti d’America. La stessa scelta di capitano e alfiere della rappresentativa a stelle e strisce, caduta sul decatleta nero Rafer Johnson, serviva a confutare l’idea di un sistema americano sporcato dal razzismo. Per contro, i sovietici risposero con una sotterranea attività di spionaggio e alcune iniziative volte a mettere in buona luce la cultura comunista. Il presidente Nikita Krusciov dettò un messaggio a tutti i concorrenti olimpici; un discorso farcito di retorica nel quale la frase più significativa equiparava il Movimento Olimpico e l’Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche a due forme di governo che si preoccupavano “di rafforzare la salute dei lavoratori e curare lo sviluppo fisico e mentale”. Inoltre, gli atleti russi al Villaggio a sorpresa fecero visita al settore dove stavano gli americani; il tutto sempre sotto i riflettori dei giornalisti e cineoperatori, che ripresero le strette di mano eseguite in silenzio.

#### SCANDALI AL SOLE: LA STORIA DELL’ARRIVO DEI 100 STILE LIBERO MASCHILI IN PISCINA

Due furono gli scandali che turbarono l’Olimpiade. Il primo ebbe un carattere luttuoso purtroppo, vale a dire la morte nella corsa in linea a squadre del ciclista danese Knud Enemark Jensen, colto da collasso a pochi chilometri dal traguardo. Si era imbottito di anfetamine e il calore dell’agosto romano fece il resto. L’episodio convinse i notabili del CIO a varare una lista di sostanze proibite, e fu appunto da Roma 1960 che una Commissione Medica cominciò ad occuparsi della salvaguardia dal doping. L’altro scandalo riguardò il nuoto. Fu un tipico “pasticciaccio” all’italiana; almeno uno, d’altronde, un po’ tutti se l’aspettavano durante i Giochi. Accadde nella piscina del Foro

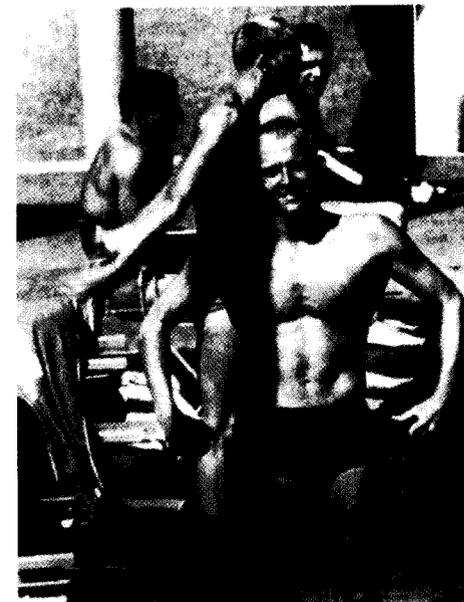


Fig. 11 - Il nuotatore americano Lance Larson, sfortunato protagonista dei 100 stile libero.

Italo la prima settimana, che per tradizione faceva da antipasto all’atletica. Era il pomeriggio del 27 di agosto, al via la finale dei 100 maschili stile libero, la gara più attesa dell’intero programma natatorio. Fino a quel momento non si era registrato alcun problema col cronometraggio manuale. La ditta Omega per la prima volta aveva montato nei principali impianti tabelloni elettronici che fornivano dati agli spettatori. L’elettronica, però, non rientrava nelle competizioni in piscina. I modelli “Swim-O-Matic-Timer” avevano dimostrato di essere all’altezza della situazione. Essi misuravano al decimo di secondo. Spettava ai cronometristi bloccare col dito il “semi-automatico” e quindi decidere, insieme ai giudici di vasca, una dozzina in tutto, sull’ordine di arrivo. Troppe teste, in definitiva,

che neppure l'alta precisione di un orologio svizzero poteva mettere in fila.

La gara risultò sorprendente fin dalle prime battute. Il brasiliano Manuel Dos Santos virò in testa ai cinquanta metri, precedendo i due favoriti, l'australiano John Devitt e lo statunitense Lance Larson. A dieci metri dall'arrivo, Devitt e Larson nuotavano appaiati, avendo superato il brasiliano. Differenti gli stili dei due campioni: l'*aussie* con una bracciata lunga ed elegante, lo *yankee* tutto di forza. Toccarono simultaneamente il bordo della vasca. L'australiano con precisione e nel pieno dello slancio. L'americano più disordinatamente e sotto il bordo. Larson diede netta al pubblico l'impressione di avere vinto, e per la gioia improvvisò una vasca a delfino spruzzando d'acqua gli altri nuotatori che si avvicinavano per congratularsi. Uscì all'aria col suo corpo rasatissimo e il caschetto di capelli biondi ossigenati. Venne fotografato come il vincitore della prova, mentre Devitt, accanto, esibiva una faccia funerea. Ma, a questo punto, un uomo si fece strada tra i due, guardò Devitt negli occhi e, con una mimica sobria, gli disse: "*You are the winner!*". Il tipo era il giudice-capo, lo svedese Henri Runstromer, ed aveva preso la sua decisione. Tutti rimasero stupefatti. I fotografi, muovendosi all'unisono come piranha, rivolsero le loro attenzioni al nuovo vincitore. Larson, platealmente sbocato, ebbe la sensazione che una coroncina d'alloro gli stesse scivolando via dalla fronte. La delegazione americana cominciò a protestare con grida concitate, senza riuscire ad ottenere alcun dialogo con Runstromer. Questi si limitò ad alzare con la mano destra il libro blu del regolamento, ripetendo in inglese: "*È stata una mia decisione... It was my decision*". Ma insomma, cos'era successo?

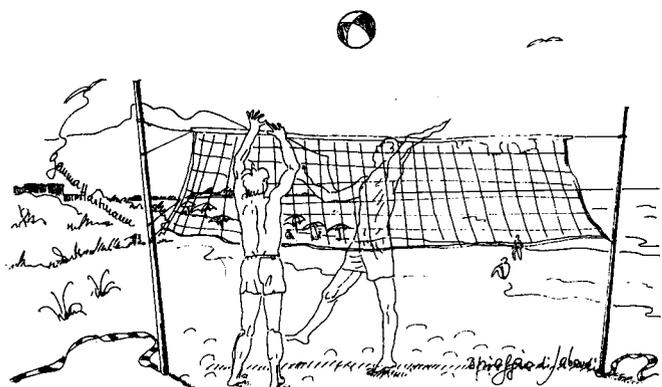
Il classico "buco" regolamentare. Il tempo di ogni concorrente era stato fissato da tre cronometristi. Per Larson, le lancette mostravano tempi di 55.0, 55.1 e 55.2. I tempi di Devitt erano concordanti sul 55.2. Si poteva credere che ciò bastasse, gli



Fig. 12 - L'etiope Abebe Bikila prende la testa della gara della maratona.

Omega parlavano chiaro. Ma no, c'era il regolamento da tenere in considerazione, le rotelle degli uomini e non gli ingranaggi degli orologi avrebbero detto l'ultima parola. Rotelle scombinare purtroppo. Il *blue-book* imponeva tre ufficiali addetti a stabilire chi fosse il primo arrivato e altrettanti per il secondo arrivato. Del primo gruppo di giudici, due avevano visto vincitore Devitt e uno Larson. Esattamente l'inverso avevano veduto le pupille degli altri tre giudici, favorevoli all'americano. Risultato del conteggio: 3 a 3. Da regolamento, spettava al giudice-capo sciogliere il nodo. Runstromer concesse la vittoria a Devitt, pur avendo seguito la gara da una certa distanza, invitando tutti ad ignorare il responso dei cronometri. L'americano Max Ritter, membro fondatore della FINA, inoltrò una protesta ufficiale che non venne accolta. Si cercò di far salire sul podio *ex aequo* i contendenti, ma non ci fu nulla da fare. Per vie burocratiche, il bussillis cronometrico imbastì il suo romanzetto nei mesi successi-

vi. Carte su carte, articoli su articoli fino a quando, nell'aprile del 1961, il CIO non s'accomodò ad una salomonica soluzione: Devitt rimaneva oro olimpico col tempo di 55.2, Larson veniva dichiarato secondo col tempo di 55.1, nuovo primato olimpico. Il perdente poteva, dunque, correttamente affermare di avere nuotato più veloce del campione. Cosa era cambiato per giungere ad un simile escamotage da parte del Comitato Internazionale Olimpico? Beh, dobbiamo dirlo... colpa ancora delle macchine. Un'analisi alla moviola della CBS aveva dimostrato senza ombra di dubbio, in base a cronometri elettronici non ufficiali e al blocco di un fotogramma, il tocco anticipato di sei centesimi di Larson. Lo scandalo di Roma avviò una ricerca della Omega che portò, nel 1967, all'introduzione del cronometraggio elettronico nelle gare di nuoto col sistema dell'*automatic touch pad*.



## L'area vaticana ne "Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX"

BARBARA JATTA

Come molti sapranno la Biblioteca Apostolica Vaticana è chiusa da ormai quasi tre anni e riaprirà le sue sale e le sue collezioni agli studiosi il prossimo 20 settembre 2010 dopo incessanti lavori di ristrutturazione. Tale riapertura comporterà delle novità per gli studiosi che troveranno, speriamo, la Biblioteca del papa più efficiente e organizzata e soprattutto con degli spazi più ampi e comodi a loro disposizione<sup>1</sup>.

Tra le novità della ripresa, oltre a due nuovi ascensori, nuovi laboratori e un nuovo ingresso, ci sarà la destinazione del celebre Salone Sistino a sala di consultazione per gli studiosi<sup>2</sup>.

Lo splendido spazio affrescato all'epoca di papa Peretti (Sisto V) dai cosiddetti "pittori sistini" raffigurante le maggiori Biblioteche dell'antichità, i Concili legati alla storia del libro e gli inventori degli alfabeti sarà convertito, appunto, in sala di lettura. Per questo motivo si stanno studiando delle soluzioni che lo rendano tale senza rompere l'armonia straordinaria del luogo.

<sup>1</sup> Sull'argomento si vedano le diverse newsletters che il Prefetto della BAV, Mons. Cesare Pasini, ha pubblicato sul sito della Biblioteca [www.vaticanlibrary.va](http://www.vaticanlibrary.va).

<sup>2</sup> È probabile che la destinazione del Salone Sistino a sala di lettura per gli studiosi non avverrà per il settembre 2010 ma sarà leggermente posticipata nel tempo per poter permettere di studiare e realizzare la migliore sistemazione per questa sala monumentale.

L'analisi delle stampe antiche conservate nel Gabinetto delle Stampe BAV è stata la ricerca preliminare che si è affrontata per il progetto ambizioso che si ha in programma. Tali raffigurazioni sono state prese in considerazione per analizzare gli spazi e la tipologia degli armadi che vi sono collocati.

Questo breve scritto prende spunto proprio da questo progetto ed anche da una recentissima donazione al Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana di un'immagine a stampa del Salone Sistino di metà Ottocento e di un'altra incisione raffigurante un altro ambiente vaticano: la *Cavallerizza di Belvedere*.

La donazione è stata fatta dalla dott. ssa Valeria Pagani, da anni assidua studiosa della Vaticana, tramite suo nipote, l'architetto Roberto Pulitani, che è uno dei validi tecnici della Direzione dei Servizi Tecnici del Governatorato dello Stato della Città del Vaticano<sup>3</sup>.

Il gentile dono è stato inoltre l'occasione per riprendere uno studio su una raccolta che riveste un ruolo determinante sull'immagine di Roma all'epoca di Pio IX, e quindi del pontificato più lungo che la storia del papato abbia mai avuto.

Le stampe fanno parte infatti della serie *Le Scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, una raccolta di oltre centocinquanta incisioni che raffigurano l'attività edilizia e di ristrutturazione del pontificato Mastai Ferretti. La raccolta mostra illustrazioni di interventi di costruzione o di ristrutturazione di edifici o di luoghi diversi in tutta Roma e nello Stato Pontificio: Civitavecchia, Ostia, Benevento, Tivoli, Ancona, Senigallia, Imola, Anagni, Nepi, Ariccia ed altri luoghi ancora.

Si tratta di un prodotto encomiastico e celebrativo del pontificato realizzato da artisti-descrittori quali furono Paolo Cac-

<sup>3</sup> Le stampe sono state catalogate insieme ad un gruppo miscelaneo della stessa raccolta in BAV Stampe.II.176 (24-25).

chiatelli e Gregorio Cleter con i commenti dall'erudito Francesco Cerroti e di altri autori.

L'opera risulta a cura di Pietro Pietri<sup>4</sup>, almeno per la prima edizione, sebbene il suo nome scompaia nelle numerose edizioni successive riscontrate nei diversi esemplari conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>5</sup>. La prima edizione è del 1860 e venne stampata dalla Tipografia delle Belle Arti a Palazzo Poli n. 91, ne seguì una l'anno successivo edita dallo Stabilimento Tipografico in via del Corso n. 387, quindi altre due edizioni, una del 1863 e una del 1865 dello Stabilimento Tipografico G. Aurelj, a Piazza Borghese n. 89, e infine un'edizione negli anni Settanta, edita dalla Tipografia Tiberina<sup>6</sup>.

La serie venne inizialmente pubblicata in fascicoli, e fu poi edita in forma di libri assemblati<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> La prima edizione del 1860 reca una premessa a firma di Pietro Pietri mentre quelle successive hanno l'introduzione firmata dai due incisori, P. Cacchiatelli e G. Cleter.

<sup>5</sup> La BAV conserva sei nuclei diversi della serie: tre in Raccolta Generale Arte Archeologia (R.G.ArteArch. I. 199- R.G.ArteArch. I. 200; R.G.ArteArch. S.640; uno della raccolta Barberini (St. Barb. PP.VI. 17), uno di quella Ferraioli (Ferraioli.II.691); e uno della raccolta Stampe (Stampe.II.176).

<sup>6</sup> La notizia è presa dal catalogo SBN, non avendo la Biblioteca Vaticana esemplari di questa edizione.

<sup>7</sup> Alcuni esemplari della serie conservati in Biblioteca Vaticana sono in fascicoli sciolti numerati in maniera progressiva, altri sono invece rilegati insieme in forma di volumi. Le opere in fascicoli, generalmente risalenti alla prima edizione del 1860, recano il titolo della serie in ogni fascicolo e sul retro l'indicazione: *Condizioni dell'associazione. L'opera verrà pubblicata in fascicoli, e se ne distribuirà né meno di uno, né più di due al mese, contenente ogni fascicolo due tavole in rame: a ciascuna tavola verrà congiunta un'illustrazione. Il prezzo del presente fascicolo resta fissato a bajocchi 40, da pagarsi all'atti della consegna. Per quelli associati che sono fuori di Roma il porto e il dazio saranno a*

Ogni fascicolo presenta una o due stampe e un testo di “illustrazione”, cioè di spiegazione dell’edificio con notizie relative alla sua storia e agli interventi realizzati.

Sarebbe troppo lungo analizzare tutte le stampe e i luoghi che questa importante serie ha illustrato e quindi si è pensato di focalizzare l’attenzione su quelli che furono gli interventi del pontificato nell’“area vaticana”, partendo proprio dalle due stampe recentemente donate alla Biblioteca.

Questa scelta nasce anche dalla voglia di continuare le ricerche topografiche in quest’area che è stata molto studiata per i secoli passati, XVI e XVII secolo in particolare, e meno per i secoli più recenti. Lo scorso anno l’attenzione è ricaduta sugli anni Trenta nel Novecento, con la mostra sugli *Ottanta anni dello Stato della Città del Vaticano*, ed ha riguardato gli interventi edilizi avvenuti nelle mura vaticane dopo i Patti Lateranensi grazie alla volontà di papa Pio XI e all’opera dell’architetto Giuseppe Momo<sup>8</sup>.

Il periodo del pontificato di Pio IX (1846-1878), tanto burrascoso in diverse sue fasi, è poco noto per l’attività edilizia svolta nell’area vaticana e quindi le stampe della raccolta sono illuminanti in questo senso soprattutto perché mostrano interventi e danno conto di nominativi e maestranze delle quali non si è sempre a conoscenza.

*Le Scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX* documentano circa venti interventi nella zona in un periodo di tempo compreso fra il 1850 e il 1865.

Fra i primi edifici illustrati vi sono quelli per due scuole realizzate a Borgo: *La Nuova scuola di Fanciulli in piazza Pia* e *La Nuova scuola per le Fanciulle a Borgo Vittorio*, oggi fuori dalle

---

carico loro. La direzione dell’opera è in via de’ Prefetti n. 26 ultimo piano.

<sup>8</sup> Sull’argomento di veda *1929-2009. Ottanta anni dello Stato della Città del Vaticano*, cat. mostra a cura di B. JATTA, Città del Vaticano 2009.



Fig. 1 - Interno della Cavallerizza a Belvedere.

mura sangallesche ma all’epoca parte integrante dell’area considerata “Vaticano”.

Si tratta di due edifici eleganti e funzionali destinati per diversi decenni all’educazione dei fanciulli e delle fanciulle di Borgo, realizzati grazie al progetto dell’arch. Andrea Busiri Vici, che tante altre opere costruì per il pontefice. Il primo edificio è stato demolito per la costruzione di via della Conciliazione mentre il secondo, modificato leggermente nel prospetto, è oggi sede della LUMSA (Libera Università Maria Ss. Assunta).

La serie illustra poi, con due tavole, le nuove statue di San Pietro e San Paolo poste a piazza San Pietro, che hanno contribuito a dare il volto nuovo alla piazza più celebre del mondo. Il testo di commento alle tavole ci informa che l’illuminazione del colonnato e i grandi candelabri furono realizzati dall’arch. Antonio Sarti.

Un'altra tavola è dedicata alla nuova scala che venne costruita per congiungere in maniera diretta piazza San Pietro al Cortile di San Damaso. L'opera riguardò anche la ristrutturazione di quest'ultimo con la creazione di un portico e fu progettata dall'architetto Filippo Martinucci, Sotto Floriere dei Sacri Palazzi e Architetto della Fabbrica di San Pietro. "Col Martinucci autore e direttore si adoperarono sagacemente ed attentamente alla buona riuscita del nobile lavoro Francesco Guidi capo maestro muratore, Cianfaroni, Martinori, Scagnoli, Pistacchi scarpellini, Antonio Moroni fabbricatore di vetri colorati, Andrea Canturio scaiolista, Pietro Sasselli stuccatore"<sup>9</sup>. Allo stesso architetto e alle stesse maestranze fu poi affidata la ristrutturazione di un'altra scala nei Palazzi Vaticani con le belle vetrate di cristalli colorati raffiguranti san Pietro e san Paolo regalati a Pio IX da S.M. il re Massimiliano II di Baviera.

Sempre all'arch. Filippo Martinucci venne affidata la realizzazione della nuova caserma delle Guardie Svizzere (*Nuovo quartiere Vaticano*) a via di porta Angelica, e dei propilei di Borgo (*Piazza Pia*) con la bella fontana, spostata in seguito all'interno delle mura vaticane, accanto all'edificio postale.

All'architetto Virginio Vespignani, altro grande artefice insieme al Busiri Vici e al Martinucci dell'attività edilizia del pontificato, spetta invece il bell'edificio della *Canonica di S. Pietro in Vaticano. Fabbrica pei Beneficiati*, situato vicino la Sagrestia di San Pietro. L'edificio, noto anche come "vecchia Santa Marta", è oggi usato come abitazione per alti prelati.

Molte tavole de *Le Scienze e le arti* ...sono dedicate alla decorazione delle Logge Vaticane che videro coinvolti diversi decoratori, pittori e restauratori. Tale attività, svolta entro le mura vaticane, riguardò però l'imponente attività di promozione arti-

---

<sup>9</sup> F. CERROTI, *Cortile di San Francesco*, testo di corredo alla stampa in: *Le Scienze e le arti...*, cit.

stica del pontefice e non quella strettamente edilizia, oggetto di questo scritto.

Arriviamo infine alle due stampe donate alla Vaticana: la prima, si è accennato, riguarda la *Cavallerizza di Belvedere* e fa parte di una serie di immagini dedicate all'Arsenale d'artiglieria Vaticano, insieme al *Magazzino dei carriaggi* e al *Laboratorio macchine*. Si tratta di raffigurazioni che mettono in risalto l'attenzione che il pontefice diede alla protezione dello Stato, sviluppando i luoghi a beneficio delle truppe militari.

Alla *Cavallerizza* sono dedicate due raffigurazioni, una dell'edificio esterno ed una dell'interno, che mostrano la localizzazione nell'area vaticana e l'uso di maneggio per il quale fu adibito.

Lo stabile venne costruito sul luogo dell'antica fonderia dei cannoni: "Non ha molti anni chi visitava questo stesso luogo trovavalo ingombro di una quantità di pezzi di bronzo portanti l'impronta di varie insegne: aquile Francesi e Russe, Leopardi d'Inghilterra, e mezze lune Turche davano a conoscere di essere frantumi raccolti sui campi di battaglia della Crimea. Queste spoglie di una guerra ben seria trovavansi provvidenzialmente là raccolte per fornire il metallo a fondere la statua dell'Immacolata Concezione posta già sulla Colonna a Piazza di Spagna, qual monumento dei trionfi della chiesa nel decimonono secolo"<sup>10</sup>.

Sullo sfondo della veduta interna si può notare la statua dell'Immacolata in gesso, che servì come modello per quella in bronzo collocata a Piazza Mignanelli. La grande scultura in gesso è ancora oggi conservata presso la Tipografia Vaticana che da quasi un secolo ha preso possesso dell'immobile.

---

<sup>10</sup> F. CERROTI, *La Cavallerizza di Belvedere*, testo di corredo alla stampa in: *Le Scienze e le arti...*, cit.

Vorrei concludere soffermandomi sulla stampa da cui è nata l'idea di questo breve scritto: quella relativa al Salone Sistino. L'opera è firmata Vincenzo Marchi con la specifica *dis dal vero*<sup>11</sup>.

L'immagine mostra l'ambiente in tutta la sua bellezza e ampiezza; il luogo simbolo della Biblioteca Vaticana è l'occasione per poter elencare nel testo di commento tutti gli interventi di migliorie, accrescimenti e restauri realizzati a favore della Biblioteca dal pontefice regnante. Francesco Cerroti, infatti, scrive: "l'edificio, le sue decorazioni, la libreria, le collezioni tutte, il museo sacro, il profano, la numismatica, il medagliere, la serie di antichi dipinti, la raccolta di stampe, tutto vi fu restaurato, abbellito, ampliato. Onde meritamente sulla porta, che dalla camera degli scrittori dà acceso al grandioso salone di Sisto V fu in lapide marmorea scolpita la seguente epigrafe: BIBLIOTHECAM HANC VATICANAM A SISTO V PONT MAX EDIFICATAM EXORNATAM ANNO MDLXXXVIII PIVS IX P.M. OMNI CVLTV INSTAVRAVIT ANNO MDCCCLI SACR PONT. V"<sup>12</sup>.

Di questa amplissima sala egli fece rifare per intero il pavimento, con marmo di Carrara. Furono rinnovati gli armadi, con la decorazione in arabeschi ed una nuova tinteggiatura degli stessi. Furono poste le cornici in oro dall'ornatista Filippo Cretoni. Anche gli armadi dei corridoi vennero totalmente risarciti, dipinti, intarsiati di metalli dorati e rinnovati nelle decorazioni dall'egregio Moretti in ben intese vedutine. Vennero inoltre re-

<sup>11</sup> Si tratta di una delle poche stampe firmate della serie. Vincenzo Marchi (1818-1894) fu un valido artista attivo a Roma in quegli anni. La Biblioteca Vaticana possiede un bell'acquerello del Salone Sistino realizzato da lui (BAV. Disegni Generali 2).

<sup>12</sup> F. CERROTI, *La Biblioteca Vaticana*, testo di corredo alla stampa in: *Le Scienze e le arti...*, cit.



Fig. 2 - Biblioteca Vaticana.

staurate le porte d'accesso ed alcune sostituite con porte in mogano a tarsie eseguite dall'artista Antonio Bonadè. Nel Salone Sistino venne collocato anche un busto raffigurante il pontefice, eseguito dal Tenerani.

Il testo di commento all'immagine continua ancora riguardando le collezioni che furono acquisite o ampliate, come ad esempio *la collezione delle stampe, già abbastanza ricca, e grandiosa fu aumentata delle fotografie*, il Medagliere che venne accresciuto e tutto l'operato del Regnante Pontefice a favore della Biblioteca che testimoniano l'interesse che papa Pio IX dimostrò verso questa prestigiosa istituzione.

- *Nuova scuola di Fanciulli in piazza Pia*
- *Nuova scuola per le Fanciulle a Borgo Vittorio*
- *Statue di S. Pietro e Paolo poste innanzi la Basilica Vaticana*
- *Biblioteca Vaticana*
- *Decorazione delle Logge Vaticane*
- *Vaticano. Nuova scala*
- *Vaticano. Cortile di San Damaso*
- *Vaticano. Scala Papale*
- *Arsenale d'Artiglieria a Belvedere. Cavallerizza*
- *Arsenale d'Artiglieria a Belvedere. Magazzino Carriaggi*
- *Arsenale d'Artiglieria a Belvedere. Laboratorio e macchine*
- *Nuovo Quartiere al Vaticano*
- *Piazza Pia*
- *Canonica di S. Pietro in Vaticano. Fabbrica pei Beneficiati*
- *Galleria de' Santi e Beati*



## Un cigno a Villa Pamphili

ALESSANDRA LAVAGNINO

Anni fa abitai a tratti a Monteverde Vecchio con zii e cugini. Erano periodi di villeggiatura e di vacanza, essendo quella zona, per noi che vivevamo in Prati, quasi campagna. La casa di mio zio era nei pressi di Porta San Pancrazio e la strada finiva con un grave scoscendimento oltre il quale d'inverno non si vedeva niente perch'era pieno di nebbia. Era l'"Orto di Scarpone" e per raggiungere la Basilica di San Pancrazio bisognava fare il giro dal Vascello. A Villa Doria Pamphili non si entrava. Anni dopo la guerra, l'avvocato V. amico dei miei con studio in Prati, disse, a me che ero universitaria ma ancora ragazzina: "Le vuoi mille lire di Villa Pamphili? Il Comune di Roma intende comprarla ed io sono nel comitato." L'acquisto sarebbe avvenuto a fine anni '60 e così posseggo un pezzetto della Villa, anche se non so quale. Saremo certo in molti e, di quella immensità, pezzi piccoli e sconosciuti restano connotati di mistero e di eternità: perché, chi mai potrà levarmi le mie mille lire di Villa Pamphili?

Anche gli altri miei nonni, stando in via Spallanzani, abitavano presso una Villa proibita, le finestre si affacciavano su quegli alberi, ma lì non si andava perché "c'era il Duce". L'altra grande villa sconosciuta era invece del tutto fuori dei miei giri di allora, e lì "c'era il Re". Adesso sono tutte nostre.

Vissi sempre invece il Pincio e Villa Borghese. Coi nonni prendevo la Circolare Nera, scendevamo al Muro Torto e con l'ascensore arrivavamo proprio davanti all'Orologio ad acqua. Lì davvo ai cigni il pane portato da casa. A volte andavamo ad affacciarci su Piazza del Popolo eccetera, e c'era ancora, a destra,

TEATRO DEI PICCOLI  
(FIDORA-PODRECCA)

## LE AVVENTURE DI CIUFFETTINO

COMMEDIA FANTASTICA IN 3 ATTE 12 QUADRI

DI "YAMBO.."

CON INTERMEZZI E COMMENTI MUSICALI

ALLESTIMENTO SCENICO DI "YAMBO.."

TEATRO DEI PICCOLI  
(FIDORA-PODRECCA)  
1923 - ROMA - 1923  
VIA SS. APOSTOLI N. 19

il grande chiosco della musica. Mia nonna ricordava, nientemeno, quando la domenica mattina anche la Regina Margherita veniva ad ascoltarla.

Altre volte, passato il Cavalcavia, andavamo a Villa Borghese per il caro Viale delle Magnolie che per me è rimasto senza misura. Non voglio sapere quanto è lungo, e sono certa che anche per altri sia variabile come lo è stato per me. Allora, quando lo percorrevo coi nonni – lui col bastone e la catena dell'orologio che oscillava, lei le scarpette col cinturino e il tacco – era lunghissimo, e le magnolie poco più alte di mia nonna. Poi s'è accorciato, negli anni, o allungato, senza fermarsi mai: che lo facessi da sola, con un'amica o un ragazzo. Impossibile misurarlo: proprio – chiedo scusa per il confronto naturalistico – come non è possibile misurare un lombrico.

\* \* \*

“Vedi, – mi disse mio padre, – Villa Pamphili non è poi tanto grande: ma è grandiosa.” Non dimenticai quelle parole.

Villa Pamphili, invece, non è grande né grandiosa. Villa Pamphili è immensa. Ben definiti i suoi confini esterni – da un lato l'Aurelia antica, dall'altro la strada di San Pancrazio che diventa Via Vitellia e della Nocetta – ma dentro, ovunque tu sia, non ne vedi un confine, un limite: è sconfinata. La parte sua più alta, che penso sia il culmine del Gianicolo, sta in cima al viale di accesso, con l'Arco o Porta monumentale di ingresso. Poi, l'infinito.

Quando avevo una decina d'anni e stavo lì a Monteverde, erano i tempi pesanti prima dell'inizio della guerra. Mio padre la sera mi portava a volte a “fare un giro”, con la Topolino che, mi disse nonna, era una sua reazione a quanto stava accadendo; e mi diceva “non credere a tutto quanto ti insegnano a scuola. E non giudicarlo, papà tuo, mai!”

Con la Topolino andavamo per l'Aurelia antica, ciascuno in un proprio silenzio. Andavamo piano, ed i lampioni agli antichi muri che, su alte arcate, portano, mi disse papà, l'acqua Paola, il giro delle ombre, il profumo notturno degli alberi, il volo silente dei pipistrelli, il canto misterioso degli assioli o il grande morbido improvviso apparire di un gufo, mi davano una suggestione di sospensione della vita, vaga nostalgia, deliziosa romantica paura; ché le ragazzine accolgono e “sanno” tali cose, assai prima di quanto non si pensi.

\* \* \*

Adesso che è nostra, la Villa è tagliata in due parti da via Leone XIII ove corrono veloci automobili e autobus. Arrischiato attraversarla a piedi, e per i rari pedoni ci sono due ponti che la scavalcano.

Nella parte della Villa presso il Vascello e Porta San Pancrazio avvenne l'ultima sanguinosa battaglia in difesa della Repubblica.

blica Romana, che portò via, nell'estate del 1849, tante vite di ragazzi nostri, francesi e svizzeri. Essa ha viali e strade, fra i prati e gli alberi, intitolate a loro. Nei viali, mamme e nonni portano i bambini in carrozzina. Il bianco palazzo dell'Algardi cerca di nascondersi dietro alberi lontani.

Molto più in là, sulla lunga e veloce via Leone XIII, che qualcuno vorrebbe interrare, il viale ed il cavalcavia presso l'Aurelia antica è intitolato a Rosa Luxembourg e di qua, nel lungo viale Vittoria Nenni. I viali della parte meno vasta, ad occidente di Via Leone XIII, sono intitolati a scienziati come i Curie, a poeti, scrittori... C'è Thomas S. Eliot, ci sono le sorelle Bronte. Ma nel verde di quella zona occidentale, nei viali tranquilli, si incontrano anche nomi di persone della nostra vita, delle quali possiamo aver conosciuto, almeno un poco, l'anima dolente. Perché è diverso camminare per strade e piazze che appartengono a Giulio Cesare, Garibaldi, Cristoforo Colombo, o ritrovarsi a passeggiare con Anna Frank, Natalia Ginzburg, Maria Callas; anche se lo spirito loro amerà aleggiare altrove. Certo lassù, nella casa da cui fu strappata, la piccola Anna che è rimasta ricordo e simbolo (ma serve?) di tanti bambini mai cresciuti per un'atroce cattiveria gratuita. E Natalia Ginzburg! Coi che mi dette la gioia della nostra lingua, perché a leggerla mi parve che, dopo Pinocchio e le molte traduzioni, le altre mie letture fossero di libri vecchi, in una lingua antiquata... Natalia amò Roma ed ha qui finalmente i sognati "alberi di alto fusto", ma forse preferisce le sue strade cittadine... Quanto alla Callas, piuttosto che questo viale preferirà visitare altra terra; o il mare. Lei che, destinata all'infelicità, suscitò in noi lacrime felici. Noi indiscreti, noi violatori intrusi. È così?

Conosco romani, giovani o no, che non hanno mai messo piede nella Villa e non sentono il desiderio di farlo. Tanto, sta là. I veri romani non hanno fretta. Poi, la villa è "fuori porta"!

TEATRO DEI PICCOLI  
(FIDONA, PODRECCA)

## LA CAMBIALE DI MATRIMONIO

FARSA MUSICALE IN DUE PARTI DI GAETANO ROSSI  
MUSICA DI GIOACCHINO ROSSINI (1810)  
BOZZETTI E SCENI DI MARIO POMPEI



1911 - ROMA - 1973  
TEATRO DEI PICCOLI  
VIA SS. APOSTOLI N. 10

Sparpagliato pei lunghi viali, c'è però un popolo di fuggiaschi. Corrono. Serviva a raggiungere la preda, a scampare un pericolo. Adesso la preda è al supermercato, il pericolo ineludibile. Corrono; fuggono?

\* \* \*

Io ci ritorno, a Villa Pamphili, e confesso di non averla ancora passeggiata tutta. Anni fa, nell'autunno del 2005, andai a visitare una mostra nel Casino Corsini. La mostra era sul Teatro dei Piccoli di Podrecca. Frequentai, a suo tempo, il Teatro perché mia madre suonava in quell'orchestra, e la diresse anche. Ma in verità solo anni dopo seppi - o scoprii - che "I Piccoli" erano loro, le marionette, e non noi bambini, come pensavo allora, quando mamma e zia dicevano: Andiamo al teatro dei piccoli! Lo so, allora ai bambini non si spiegava niente - adesso gli si

spiega tutto, ma che cosa capiscono? – e di quel malinteso certo esse non si resero conto, né posso farne loro carico.

Alla mostra trovai e riconobbi, con un'emozione devo dire assai più contenuta e meno calda di quanto non mi aspettassi, il Capitan Fracassa, Bil Bol Bul, Fortunello....

Sì, anche il Signor Bonaventura e il suo Bassotto.

Ma non ritrovai l'aura di allora. Erano tanti, i Piccoli, ed avevano trionfato in giro per il mondo, ma l'equivoco su chi fossero "i piccoli" era riservato a noi bambini italiani.

Erano tanti, alla mostra, e alcuni non li conoscevo. Poi, non subito, sentii la musica che, riprodotta, giungeva da un'altra sala. Familiare, suggestiva, tornava dal passato. Era la voce di un violoncello. Il violoncello di mia madre. Tutta la mia infanzia sul pavimento di esagoni rossi, blu e – pochi – bianchi, della casa di via Tacito. Alle finestre su via Gioachino Belli, voli e gridi di rondoni.

Non andai subito nella sala da cui veniva quella melodia che già alle prime fluide battute evoca se stessa e si risponde senza promessa di concludere, ma di continuare sì, di continuare e salire...

Entra e, ascoltando, la vidi. Vidi sullo schermo, che palpitando tremava dalle gambette e dal tutù bianco, vidi la Piccola Ballerina, coi piedini di pezza nelle scarpette da ballo, che alzava le braccine rotonde sopra la testa, che tentava un salto e poi faceva un lungo volo a lei sola possibile.... Era "Il Cigno" di Saint-Saëns; certo, solo "Il Cigno". Ma, per me, come fosse suonato dal violoncello di mia madre.

Rivivevo un pezzetto della mia vita. Il tempo che mamma, alta e bellissima, traversava Piazza Cavour abbracciando quel mio ligneo fratello maggiore privo di gambe, mentre le trottavo dietro tenendomi a tratti alla sua giacca o, per traversare, con la mia stretta dalla sua grande mano. Prendevamo l'MP – salivo prima io – e scendevamo a Stazione Termini che aveva ancora la piaz-



Da "Betly" di Donizetti.

za poco profonda, quella bella faccia di fronte curva con l'orologio, e i ruderi di antichissime Mura accanto ai binari. Lì vicino, in via Vicenza, era la bottega-studio del signor Fredi, il liutaio.

Parlavano fra loro, valutavano nuove corde e ponticelli – mi piacevano tanto, i ponticelli! – lei gli lasciava il violoncello, poi saremmo tornati a prenderlo. Ma ricordo bene come a volte lui con un suo violoncello, e lei, suonavano, per sé e forse per me piccola ma anche per l'altra Piccola, il Cigno di Saint-Saëns.

A quella mostra nel Casino Corsini, "Casa dei Teatri", ne sono seguite, in questi anni, molte altre. Ma a me piace immagi-

## Quando Omiccioli giocava a bocce a Ponte Milvio

PIERLUIGI LOTTI



Da "Betly" di Donizetti.

nare il mio – il nostro – Cigno, ballerina di legno, pezza e tulle, canto di violoncello e forse candido pennuto – vivo o fantasma non importa – andare le notti di luna, lasciandosi dietro una dolce scia che si allarga silente, sulle acque del laghetto circondato da alberi di alto fusto della sconfinata Villa Doria Pamphili di cui alcuni fra noi posseggono inalienabili pezzetti senza dimensioni.

Succede a volte di avere dei ricordi precisi e indeterminati allo stesso tempo. Succede cioè di ricordare abbastanza chiaramente un oggetto o una certa situazione ma di non poterla ritrovare o collocare nel tempo.

Ho per esempio la netta sensazione di aver visto anni or sono un quadro di Omiccioli dal titolo *Gioco delle bocce a Ponte Milvio*, o qualcosa di simile. Il quadro poteva essere datato alla metà del secolo scorso. L'ambiente aveva un aspetto poco più che rurale, come appunto doveva apparire all'epoca la zona, eppure chiaramente definito. Tanto definito che, nei miei ricordi, ero riuscito ad individuare ove dovevano essere questi campi da bocce.

Quadro e sensazioni mi sono tornati alla mente tempo fa offrendomi lo spunto per qualche nota su Giovanni Omiccioli e il Ponte Milvio di una volta. E qui la memoria ha manifestato il suo aspetto più sgradevole.

Dov'è il quadro? Qual è realmente il suo aspetto? Quando è stato dipinto?

Mi sembrava di essere all'interno di un giallo da risolvere. La cosa mi intrigava molto e mi sono calato nella figura di un *detective*. In fondo la ricerca, scientifica o giornalistica, quella quotidiana e quella con la R maiuscola, è proprio un'indagine poliziesca. E dovendo giocare al poliziotto ho rinunciato al riferimento dei film americani: inseguimenti, sangue, violenza, auto

sfasciate e un risultato che arriva banalmente da un supporto tecnologico (ripresa Tv, memoria di un computer, ecc.). Dovendo risolvere l'enigma ho preferito richiamarmi al metodo di un *Maigret*: osservare l'ambiente, studiare i protagonisti, raccogliere indizi.

\* \* \*

L'ambiente, ovvero la "scena del delitto" per restare in tema, è Ponte Milvio. Ambiente quanto mai noto: al centro della storia romana almeno sin dal tempo di Costantino e da qualche anno anche della cronaca rosa romana.

Il Ponte infatti è oggi conosciuto dai ragazzi esclusivamente per il rito dei lucchetti. La consuetudine, così invadente e dannosa per lo storico ponte, nasce solo nel 2004 "grazie" a un film per adolescenti: *Tre metri sopra il cielo*. La pellicola è tratta da un romanzo, dallo stesso titolo, di Federico Moccia uscito nel 1988. È la storia dell'amore di due giovani che si prolunga per circa 300 pagine ed ha il suggello finale nel lucchetto-simbolo del loro amore che viene serrato ad un lampione di Ponte Milvio.

Per quelli che volessero saperne di più sul Ponte, sul rito e soprattutto sul romanzo (genesi, sviluppo, reazioni, ecc.) rimando il lettore ad un mio scritto sul tema: *Divagazioni romane tra ponti e letteratura*, in "Alma Roma - Bollettino d'Informazioni", Anno XLVIII, n. 1, gennaio-aprile, 2007. L'articolo nasceva da un sopralluogo a Ponte Milvio condotto per l'Associazione Culturale Alma Roma. Il lettore vi potrà trovare dettagliate notizie sul Ponte e sull'evoluzione urbanistica della zona, in particolare un curioso parallelismo tra Ponte Milvio ed il Cavalcavia del Pincio ed un altro audace, tra Federico Moccia e Gabriele D'Annunzio. Un famoso romanzo del "vate", *Il trionfo della morte*, aveva infatti fatto nascere tra i romani un'altrettanto famosa

quanto tragica moda: il suicidio dal cavalcavia del Pincio come quello che mettono in atto i protagonisti del romanzo. La moda, fortunatamente tramontata, è tuttora testimoniata dalle reti anti-suicidio poste sul Pincio.

\* \* \*

Torniamo alla scena dell'indagine che stiamo svolgendo (il Ponte Milvio di Giovanni Omiccioli) ed al momento dei fatti (attorno alla metà del secolo scorso). L'ambiente si presentava allora molto diverso dall'attuale, più simile a quello che era nel periodo preunitario.

Roma, la Roma costruita e frequentata, si fermava a Piazza del Popolo o poco oltre. Il ponte, con la sua torre, il piazzale e pochi edifici attorno, formavano un modesto agglomerato, unico nucleo abitato lungo la via Flaminia. I minuti edifici erano funzionali ad una breve sosta prima di proseguire lungo la via consolare. Nella pianta del barone Von Moltke del 1845-52 (A.P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma 1962, vol. III, tav. 510) compaiono per esempio solo due edifici: un'osteria sulla sinistra ed un edificio sulla destra definito classicamente come *Mutatio ad Pontem Milvium*.

Un secolo più tardi la situazione non è variata di molto. Una planimetria del 1955, edita dalla Direzione Generale del Catasto (FRUTAZ, tav. 643) ci mostra ancora l'edificio sulla sinistra (con una osteria diventata ormai storica e della quale avremo modo di parlare) e l'edificio di fronte (quello del cambio dei cavalli, divenuto però un più utile benzinaio).

Da registrare, come novità, una linea tranviaria che proveniva da Piazzale Flaminio. Il tram percorreva tutta la via Flaminia, attraversava lo storico Ponte Milvio (che probabilmente si sentiva molto più utile a sostenere il ferro dei binari che l'inutile feraglia dei lucchetti!), descriveva un ampio anello per tornare in-

dietro lungo la stessa strada. Il Piazzale di Ponte Milvio costituiva infatti il suo capolinea. La linea recava il numero 1 e nel 1930 venne prolungata fino ai *Due Ponti*. Era utilizzata in particolare dai *Lancieri di Montebello* della vicina caserma per recarsi “in città” in libera uscita. Fino a qualche anno fa era ancora nella memoria dei vecchi abitanti la corsa, fatta dai soldati la domenica sera, per rientrare in caserma prima della *ritirata*.

Altra novità nella zona erano alcuni edifici attorno alla piazza. Gli edifici, che tuttora la caratterizzano, erano stati costruiti pochi decenni prima (sulla facciata compare infatti la data 1928-VI) come “edilizia economica e popolare”. Evidentemente, vista la “distanza” dalla città, si trattava di aree a basso costo e quindi adatte a tale tipo di insediamenti.

A servizio di quella piccola comunità erano alcuni negozi di generi vari, ora scomparsi ma, come vedremo, documentati dalla pittura di Omiccioli.

A ridosso dei fabbricati, lungo le vie che gravitavano sul piazzale, vi erano alcuni terreni di risulta, utilizzati dagli abitanti come orti per una modesta agricoltura di sopravvivenza.

Ancora negli anni Settanta, quando mia madre si recava al mercato di Ponte Milvio, aveva modo di incontrare alcune *verdurare, vignarole* dell’epoca che avevano trasferito le loro coltivazioni nella nuova periferia. Le regalavano qualche cespo di insalata in più in cambio del nostro pane avanzato, rafferma ma ottimo per le galline delle stesse, e intanto amavano ricordare i tempi della loro giovinezza e i loro orti a Ponte Milvio.

Questi orti, come vedremo, hanno notevole importanza nell’opera di Omiccioli e quindi nella nostra storia.

\* \* \*

Il *Ponte Milvio* degli anni Cinquanta, quello appunto di Omiccioli, è andato sparendo dopo gli anni sessanta. Allora la



Fig. 1 - In alto: *Ponte Milvio*, 1950, olio, cm 59 x 49. In basso: nello stesso ambiente, sessant’anni dopo, è cambiata solo la qualità del traffico.

zona ha assunto un carattere residenziale sempre più elevato. Le poche piccole botteghe, che si concentravano attorno all'antico cambio dei cavalli, vennero sostituite da più moderni negozi insediatisi anche lungo le vie circostanti.

Il vecchio modesto agglomerato, periferico e quasi rurale, divenne allora un quartiere borghese attorno al quale si è formato un tessuto articolato di imprese destinato ai nuovi residenti.

Sono così sparite quasi tutte le botteghe tradizionali della zona. La prima a sparire (sostituita oggi da una banca!) una storica *porchettara* posta sulla sinistra della piazza, accanto alla farmacia diventata ormai storica anch'essa. Alla fine degli anni sessanta il vecchio tradizionale mercato di Ponte Milvio veniva trasferito dal piazzale al lungotevere. Il forno, sulla destra della piazza, si trasformava in una banale *boutique del pane*. Scompare nel tempo anche l'osteria accanto, la *Trattoria Biagini*, che merita una menzione perché ne era abituale frequentatore il regista Pietro Germi; raccontavano i vecchi camerieri che si sarebbe ispirato all'edilizia della piazza per l'ambientazione dei suoi film, in particolare *L'uomo di paglia*.

Spariscono anche quelle piccole imprese che avevano sostituito come funzione il vecchio *cambio dei cavalli* (benzinai, elettrauto, gommista, meccanico d'auto, autoricambi, uno sfascio d'auto): servivano infatti a mettere a punto le vetture prima di affrontare il viaggio lungo la Cassia o la Flaminia. Sparite altre piccole imprese lungo la Flaminia: il barbiere (ora c'è un *hair stylist* poco oltre), i pizzicagnoli (ora vi è un anonimo *supermarket*), un vecchio cinema di quartiere (sostituito ora da un albergo).

Anche questo Ponte Milvio "anni settanta", d'altra parte, attualmente sta subendo un'ulteriore mutazione strutturale e sociologica. Ne può essere considerato il simbolo, e la riprova, il trasferimento dello storico mercato in un banale edificio moderno: arricchito di boutique edonistiche è divenuto un anonimo

*shopping center*. L'altro emblema "anni 2000" è proprio "il lucchetto", ovvero l'usanza che attualmente attira e concentra nella zona un gran numero di persone (per lo più *coatti* e *sгалlettate* di periferia) convinte in tal modo di divenire importanti.

\* \* \*

Ma torniamo alla fine degli anni Quaranta, ovvero al Ponte Milvio visto e rappresentato da Omiccioli.

Giovanni Omiccioli (1901-1975) è una figura certo non secondaria, ma oggi probabilmente alquanto dimenticata, nella pittura italiana del Novecento.

Una figura profondamente legata a Roma, pur essendosi aperto ad esperienze e realtà esterne alla nostra città.

Nasce il 15 febbraio del 1901 poco distante dai luoghi di cui si parla, a Via Flaminia 71. Sin dai suoi primissimi anni è immerso nell'ambiente artistico di via Margutta. Suo padre Abilio è infatti un notissimo imballatore, ed amico, di tutti gli artisti di via Margutta. La figura paterna rimane costantemente un suo riferimento artistico oltre che affettivo: sono innumerevoli lungo gli anni i ritratti del padre, spesso nell'intimità familiare e lavorativa, che permettono quasi di viverne nel tempo la frequentazione quotidiana.

Col padre cresce e lavora nei primi anni, dedicandosi alla pittura solo come passatempo, o meglio necessità di esprimersi.

Nel 1928 conosce nella bottega paterna Scipione dal quale riceve un incoraggiamento alla pittura. Nel 1933 incontra Mafai con cui inizia un'amicizia che diverrà anche sodalizio d'arte. Negli stessi anni frequenta molti altri protagonisti del mondo artistico romano, e non solo, (Depero, Carena, Spadini, De Pisis, Ferrazzi) che lo incoraggiano a dipingere.

La pittura diviene così per lui più di un hobby, continua infatti a lavorare col padre, ma una vera passione. Ogni domenica

si reca dalla Flaminia “fuori porta” (Acqua Traversa, Prima Porta, Grotta Rossa, Due Ponti, Monte Mario) per dipingere.

Nel 1937 è la sua prima mostra: a Roma, alla Galleria Apollo, espone 19 opere.

Nel 1939 è richiamato al servizio militare. Di questo periodo sono alcuni suoi vivissimi disegni (scene di vita militare, compagni d’arme) e un interessante affresco di S. Barbara nella caserma di Piacenza.

Del 1940-45 sono i suoi “Orti” lungo la via Flaminia. È in particolare la zona sotto la Villa Strohl-Fern a interessarlo ma non per un edonistico vedutismo quanto per l’umanità che la frequentava in quegli anni. Ricorda la “...*desolante bidonville di sfollati, profughi e poveri dai vari dialetti, che cercano in questi avviliti rifugi la speranza di sopravvivere a sciagure più grosse. ... I miei Orti, una pittura con l’amaro in bocca...*”.

Nel 1943 espone alla Galleria “Il Babuino” con un grande successo, anche se vende un solo “Orto”: a Zavattini per conto dell’editore Bompiani.

Cesare Zavattini (1902-1989; scrittore, sceneggiatore, regista cinematografico, uno dei padri del neorealismo e protagonista della cultura italiana del Novecento) può essere considerato lo scopritore di Omiccioli, sicuramente fu quello che lo fece conoscere al grande pubblico. Proprio in quel periodo, tra gli ultimi anni di guerra ed il 1948, andava formando una sua raccolta d’arte di piccolo formato conosciuta poi come “Collezione Roma”. Commissionava infatti agli artisti dell’epoca, affermati o giovani esordienti, un quadretto (20 cm. di base per 26 di altezza) riuscendo a convincerli con la sua simpatia ed un compenso, modesto ma utile visti i tempi. Il soggetto doveva essere Roma, che ogni artista interpretava a suo modo ma che finiva sempre per essere la Roma neorealista dell’epoca e quindi dei suoi film. Andò così formando una raccolta di circa 50 immagini di Roma e una seconda serie costituita da piccoli autoritratti dei pittori.

Entrambe andarono disperse all’asta. Rimase invece un’analogo raccolta, nata nel 1948 nell’ambito del concorso “Premio di pittura Roma”, oggi di proprietà della Banca Nazionale del Lavoro e nota appunto come “Collezione Roma”. A questa appartiene un’opera di Omiccioli, *Piazzale di Ponte Milvio*, di cui parleremo.

Gli “Orti” sono un momento essenziale nella vicenda artistica di Omiccioli. Lo riconosce egli stesso in una lirica del 1945, *Ai miei orti*:

Lo splendido regno delle bidonville  
di cavernicoli e misere baracche  
tra un’accozzaglia di cose più buone a nulla  
e di stentati e rari fiori su tetti di latta  
erano per voi compagni della vostra sofferta vita  
e tutto questo io li chiamai “orti”, chissà perché  
mentre era solo vostro miserabile esistere  
e mio rattristato vedere.

Nel 1945 il suo impegno artistico diviene militante: con Mafai, Guttuso ed Afro esegue la prima testata de “l’Unità”; con gli stessi, e con Cagli, Turcato, Leoncillo e Franchina, partecipa alla “Prima Mostra dell’Arte contro le barbarie”.

Dello stesso anno è il suo trasferimento a Ponte Milvio, probabilmente sopra la Farmacia Spadazzi. Qui, per cinque anni, vive (e interpreta) quelle periferie, margini anche sociali della città.

Del 1948 sono una trentina di dipinti sul Circo Amar, accampato alla Passeggiata Archeologica presso l’Obelisco di Axum.

Alla fine degli anni Quaranta abbandona la tematica degli Orti e delle Bidonville di periferia.

Nel 1949 compie una serie di viaggi al nord: Vercelli, Milano ma anche Svizzera, Paesi Bassi, Germania. Nel 1950 “torna” a

Via Margutta. Affitta qui il suo primo vero studio a Via Margutta 51° interno 24.

\* \* \*

Lo studio di via Margutta è una conquista per il pittore, segna un momento significativo nella sua vicenda artistica. Lo ricorda con nostalgia, molti anni dopo, con una sua lirica-memoria. Ci piace citarla anche perché via Margutta è diventata un riferimento importante per tutti noi “romanisti”.

*All'interno ventiquattro*

Ebbi il mio primo studio,  
silenzioso: minuscola tana  
come fosse un piccolo carrozzone per zingari,  
ma finalmente ebbi uno studio:  
le tue pareti le avevi screziate  
e ammalate da tanto vecchio umidore  
ma per me eri come una vecchia signora,  
piena di rughe,  
con ancora il ricordo di un sorridente passato;  
ma eri il mio primo studio,  
anche se avevi una sghimbescia porta  
e il lucernario di edera coperto  
e come augurio di un felice lavoro  
l'inaugurai con le rose che mi portò mia madre  
e mio padre, orgoglioso che finalmente ebbi uno studio,  
come dono mi portò il cavalletto.

Oasi di pace il mattino,  
con il canto degli allegri uccelli  
che al mio girare dell'arrugginita chiave,

trillanti come mi dessero il buongiorno  
e lì, sul rosso cancelletto,  
vicino alla mia porta verde,  
che Ercoletto dipinse più volte  
e lì accanto un minuscolo spazio,  
ornato di sole sterpaglie,  
in un angolo vi piantai un giovane mandorlo,  
fra gli incantati e sospettosi sguardi  
di bastardi gatti abbandonati,  
dai piccoli ai grandi, chiazzi nei manti e spelacchiati,  
e il più vecchio lo chiamai “Singapore”,  
mentre nascoste da stentate erbe,  
in una vasca quasi coperta da un velo di muschio,  
le rane gracchiavano allegre,  
come se per loro, in quel giorno,  
piantare un mandorlo fosse una festa;  
“Ti abbiamo visto finalmente felice”  
sembravano dirmi  
“Benvenuto nuovo abitante”.  
E ti fui amico per anni mio primo studio  
In via Margutta interno ventiquattro,  
dove tra il trillare degli uccelli,  
il miagolio dei gatti e delle rane il gracidare  
trovai per la pittura amica,  
la pace, che da tempo cercavo.  
E quando penso di averti orfano lasciato,  
mio vecchio solitario amico,  
è un tenero ricordo il mio.

1 gennaio 1968

\* \* \*

Seguono altri viaggi nel meridione alla ricerca di nuovi temi.

Ma ancora una volta non sono tanto gli aspetti paesaggistici ad interessarlo, quanto quelli umani: i contadini e i pastori della Sila, la gente di mare di Scilla con le loro vicende. Certo anche il paesaggio lo affascina: *“i colori di questo splendido mare, di questo cielo sono tutti da cercare, sono più belli di quelli in tubetti”*.

Nel 1953 vince il Premio Marzotto.

Altri viaggi a Budapest e in Romania (1951) con una delegazione culturale: ne restano interessanti appunti ma non una significativa produzione pittorica. Evidentemente non risuonano nella sua personalità artistica.

Non è così per altri luoghi “rimasti” nella sua pittura.

Torvaianica, nel 1954: *“Trovo che questi angoli delle spiagge di Roma sono così affascinanti, per la loro desolazione, che spero di farne una lunga serie di dipinti: i loro vari aspetti fino a Passoscuro sono inesauribili”*.

Marzocca, tra Falconara e Senigallia, 1955.

Ustica, 1957: *“...l’ho girata tutta a piedi, stordito dalla sua bellezza, attraverso massi, sassi, fichi d’india, il mare dall’alto, le scogliere, le fratture, le grotte”*.

La sua pittura si riempie così di luce, di colori morbidi e trasparenti. Sono temi e luoghi che ritornano fino agli ultimi giorni di vita.

I suoi anni successivi sono ancora segnati da viaggi, premi, riconoscimenti, esposizioni con grande consenso del pubblico.

Il 1° marzo 1971 si spegne a Roma. Come commentò Monachesi: *“l’Arte Italiana perde la vita perché Omiccioli, così come Carlo Levi, della vita è riuscito a rappresentare la poesia traducendo in arte il suo amore per gli uomini”*.

\* \* \*

Ma torniamo all’Omiccioli di Ponte Milvio, periodo al quale



Fig. 2 - In alto: Giovanni Omiccioli, *Periferia a Ponte Milvio*, 1955, olio. In basso: nella Via Flaminia presso di Corso Francia permangono tipologia edilizia ed andamento sinuoso della strada.

sono legate queste note. Come lui stesso ricorda sono gli anni dal 1945 al 1950.

Diversi sono i dipinti e i disegni di questo periodo; opere delle quali ci piace tentare una identificazione topografica in una specie di “Roma Sparita” *post litteram*.

*Paesaggio romano* del 1943, quadro di una essenziale figuratività, mostra un alto edificio rossiccio davanti al quale si erge un imponente alberatura ed una solitaria colonna. Mancano altri riferimenti ma ameremmo interpretarlo come una visione del Castello Brasini visto dal Tevere, ovvero dall’attuale via Ri-ano.

*Baracche tra gli orti della Farnesina*, olio del 1946, è una felice composizione cromatica, quasi astratta e localizzabile solo grazie al titolo.

*Orto n. 53 - Colazione nell’orto* del 1944 è più rappresentativo di una riunione familiare che di un ambiente reale.

*Strada a Ponte Milvio*, olio del 1949, dovrebbe rappresentare la Via Flaminia Vecchia poco oltre il piazzale: qui ancora oggi sembra di leggere quella trama di alberi e pali, quella tessitura di linee che tanto avevano affascinato Omiccioli.

*La Stradina di Ponte Milvio*, collage del 1948, pianeggiante, con la sua casetta ad un piano tra alberi e fili elettrici, con il suo basso muro di cinta potrebbe identificarsi in una vicina traversa della via Flaminia: all’epoca una sorta di “periferia della periferia”.

*Orto, baracche e galline*, olio del 1947, non offre alcun riferimento topografico così come molti altri “Orti” dell’epoca che potrebbero anche essere stati dipinti in altre zone della Flaminia: come il già ricordato Borghetto Flaminio presso Villa Strohl-Fern, quello spazio di risulta tra la Stazione della Roma-Viterbo ed il deposito tranviario; o come quella baraccopoli, formatasi nel secondo dopoguerra, che prima delle Olimpiadi occupava l’area dell’attuale Villaggio Olimpico.

Stesso discorso per *Baracche a Ponte Milvio*, olio del 1946, una gioiosa composizione di linee e di colori, rappresentazione festosa dalla quale è assente ogni intenzione documentaria.

Più agevole ipotizzare una localizzazione di *Baracche a Ponte Milvio*, una tempera del 1948. La pittura raffigura una sua serie di casupole, con un taglio orizzontale sottolineato da un filare di alberi e di pali della luce. La composizione fa pensare ad un piccolo insediamento lungo l’odierno Lungotevere di Tor di Quinto.

Anche *Corse a Ponte Milvio*, matite colorate del 1946, con i suoi filari di alberi e un affollarsi di biciclette di sapore futurista quasi sicuramente rappresenta quello che era il Viale del Lazio, e attualmente costituisce il Lungotevere di Tor di Quinto nei pressi dell’attuale ASL. Pure *Periferia a Ponte Milvio*, olio dello stesso anno nel quale emerge un alto edificio con copertura a tetto, si può probabilmente localizzare sul medesimo Lungotevere, ove è tuttora la vecchia Osteria del Grappolo d’Oro.

Nella serie dei dipinti di Omiccioli dedicati a Ponte Milvio quello di maggior interesse, anche topografico, è *Piazzale di Ponte Milvio*, olio del 1948. La pittura è un’inquadratura dall’alto, forse dalla sua residenza, del bivio tra Cassia e Flaminia. Al centro è la torretta ove era la stazione di posta e, in anni più recenti, una pompa di benzina ora sparita. Attorno all’edificio si snoda una serie di modeste botteghe, tuttora esistenti ma con diversa destinazione d’uso. Ai nostri giorni sopravvive nell’uso solo la Bottiglieria divenuta però un più “fashioned” *Wine Bar*. Nel quadro appare anche l’imbocco della Via Flaminia, col suo andamento tortuoso, e l’edificio di edilizia popolare del quale ho detto sopra. Il fascino del quadro è aumentato dalla ragnatela di rami in primo piano formata dagli storici platani (il loro primo impianto si deve al Valadier), in parte sopravvissuti. Nella collezione della Banca Nazionale del Lavoro è un quadro, con lo stesso titolo e dello stesso anno, ma senza questa trina arborea.



Corse a Ponte Milvio 1946



Fig. 3 - In alto: Giovanni Omiccioli, *Corse a Ponte Milvio*, 1946, matite colorate, cm 19 x 11. In basso l'attuale "dynamismo" in Viale di Tor di Quinto.

Molto "gustoso", parliamo infatti di un'osteria, è un inchiostro del 1949: *L'osteria di Pallotta a Ponte Milvio*. L'osteria doveva essere all'epoca l'unico punto di aggregazione della comunità gravitante nella zona. La stessa appare anche in un altro festoso olio dello stesso anno, *Ballo all'aperto a Ponte Milvio*, ove è raffigurato il cortile interno del locale. L'Osteria di Pallotta, come detto all'inizio, è una locanda risalente almeno alla metà dell'Ottocento e tuttora appartenente alla medesima famiglia che ha anche il merito di averne conservato l'uso e l'aspetto, senza indulgere alla moda "sushi drink pub e wine bar" che attualmente infesta la zona di Ponte Milvio.

Altre due pitture forniscono un'interessante documentazione del piazzale. Un olio del 1950, *Ponte Milvio*, che raffigura il piazzale con un taglio visuale analogo alla pittura del 1948. La sola variante è nella trama degli alberi, più diradata, e nella rappresentazione del 'traffico', allora limitato a un modesto carretto ed al tram che risale la Flaminia (bei tempi!). Un olio del 1949, *Piccolo circo a Ponte Milvio*, rappresenta sempre il piazzale ma offre un'inquadratura più ampia che si apre verso il fiume. Da notare la rotondità con il già ricordato tram: reca il numero "1" ed era all'epoca l'unico legame con la città, ovvero il Piazzale Flaminio. Sull'estrema destra appare un modesto circo, quasi *felliniano*, che dà il nome alla pittura. È accampato nella zona del Lungotevere accanto ad alcuni bassi edifici, demoliti con la sistemazione del piazzale, e doveva allora costituire l'unico svago per gli abitanti assieme al "ballo da Pallotta".

Sempre la stessa zona, la Via Flaminia poco dopo il piazzale, presso l'incrocio di una strada che poco dopo sarebbe diventato Corso Francia, viene rappresentata in *Periferia a Ponte Milvio*. È un olio del 1955, realizzato quindi in anni successivi al periodo di Omiccioli a Ponte Milvio (1945-50). Oltre a un valore documentario segna probabilmente un ritorno nostalgico del pittore nello scenario di una stagione significativa della sua vita.

\* \* \*

A questo punto il lettore giustamente si chiederà: “E il quadro di Omiccioli, la *Partita a bocce?*?”

Non lo so. Forse mi è sfuggito nel catalogo delle opere di Omiccioli che ho consultato. O forse è solo un mio falso ricordo.

È stata comunque la felice occasione per avvicinarsi ad un artista notevole del nostro Novecento, per ritornare indietro nel tempo e per visitare in sua compagnia un Ponte Milvio scomparso.



## Arrivo un momento in Venezuela e torno subito

GIULIANO MALIZIA

Eravamo un pugno di poeti amanti di Roma, fino al fanatismo, che si accingeva a raggiungere Caracas nell'America Latina e sarebbe stata una festa, una favolosa festa, all'insegna dell'allegria, se il destino non ci fosse stato nemico e se non avessimo vissuto momenti di dolore per una inenarrabile sventura.

Eravamo un gruppo di quindici persone, soci del Centro Romanesco “Trilussa”, che ebbe l'incarico di portare l'abbraccio di Roma ai fratelli lontani.

Sono trascorsi 27 anni da quel viaggio voluto e patrocinato dal “Tempo”, quotidiano romano diretto dal dott. Gianni Letta.

I partecipanti: Giorgio Roberti, Giovanni Roberti, Luciano Luciani, Renato Merlino, Vito De Anna, Nino De Anna, Ettore Della Riccia e Signora, Marcello Gamba, Romeo Collalti, Roberto Orteni, Filippo Iorio, Paolo Gatti, Wolmer Beltrami, Giorgio Onorato, Ugo Di Giammatteo e il sottoscritto.

Rovistando nella mia cantina vestita di polvere, tra le cose fuori uso, mi capitò tra le mani l'astuccio dei segreti, dei misteri, delle curiosità con una data incollata sul coperchio. Per sapere bastava aprire l'astuccio senza fatica e così feci e mi trovai a sfogliare un quaderno, di quelli comunemente scolastici, che mi invitava ad aprirlo con tutto il rispetto possibile, di quello dovuto agli anziani.

La prima pagina si apriva a tante altre e portava scritte queste parole:

“Roma, 22 Aprile 1982- 4 Maggio stesso anno: viaggio in Venezuela.”

L'emozione fu tale che lì per lì mi sembrò di sognare. Non mi fu possibile neanche riportare parole di meraviglia che accompagnavano i miei gesti.

Attraverso il quaderno vennero a galla tanti ricordi che credo scomparsi del tutto dalla mia memoria.

Ogni pagina era aggiornata come di dovere e precisione sul diario di bordo.

Così decisi di spolverare il mio diario e liberarlo da ogni forma di impedimento.

#### GIOVEDÌ 22 APRILE

Sbrigate tutte le formalità d'uso burocratiche.

Alle 11 e 30 ha avuto luogo l'imbarco sul DC 10 dell'Alitalia "E. Fermi".

Prima tappa: Milano Malpensa.

Ore 12, 30: ci hanno avvertito di essere in prossimità della Melsana, quindi allacciatura delle cinture di sicurezza.

Un'emozione particolare si è provata osservando il vastissimo tappeto di nubi che sotto di noi poteva essere paragonato a bambagia, panna montata e altro; mi rendo conto di essere un po' troppo fantasioso ma in quali altri termini potrei rendere la vera idea? E perchè nascondere che mi sento veramente felice?

Abbiamo raggiunto la Malpensa alle ore 12, 44.

Piccole spese, sosta in aeroporto. Alle 13 e 53 l'aereo si avvia e si stacca da terra alle 13 e 56: Buon viaggio! Caracas ci aspetta.

Alle 14 e 13 sorvoliamo il Monviso: che spettacolo! Le Alpi sono sotto di noi in tutta la loro maestosità; la neve si alterna a tratti di roccia. Voliamo su un immenso merletto dai ricami più

fantasiosi e originali che non credo possano essere imitati da mano artigiana sarda, veneta o abruzzese.

Avrei bisogno di un'infinità di aggettivi adatti allo spettacolo: devo accontentarmi di povere, insufficienti espressioni che non daranno mai la più pallida idea della bellezza naturale dei nostri nordici confini.

Per uno come me alle prese col primo volo internazionale, tutto sembra una favola e ringrazio Dio di poterla raccontare.

È l'ora del pranzo ottimo ed abbondante e quindi la proiezione del film "Arturo" con Liza Minnelli.

Ripongo la penna per un po' per riprenderla domani.

#### VENERDÌ 23 APRILE

*(Mi perdoni il lettore se salto la descrizione di quelli che sono i momenti più o meno uguali in tutti gli aerei del mondo)*

Arrivati a Caracas, prendiamo alloggio nell'Hotel Coliseo. La sosta è breve perché ci attendono al Centro Italiano Venezuelano i responsabili organizzativi.

Appena giunti l'accoglienza che ci viene riservata è quella che supera, anzi annulla, ogni forma di protocollo e di etichetta.

Alle 11 siamo nella villa dell'Ambasciatore Ludovico Incisa di Camerana. Il nostro presidente Giorgio Roberti rivolge un messaggio di fratellanza tramite la poesia: "Niente, oltre la poesia, è capace di esprimere e di penetrare nell'animo umano". L'Ambasciatore risponde con un saluto di benvenuto e il ringraziamento dell'apporto di un soffio di Romanità a tutti gli italiani residenti in terra straniera.

A sera siamo ospiti di una famiglia napoletana nella loro villa la cui bellezza è oltremodo eccezionale.

Dopo una cena servita in guanti bianchi, cena all'italiana e mi limito a dire "ottima", ci fanno accomodare in un parco da para-

diso terrestre. Tutto è senza limiti, tutto è come un sogno. Tanto per fare un esempio, entriamo in un porticato sorretto da colonne con capitelli di stile dorico: il tutto ornato di marmi e mattoni color latte. Lascio immaginare dove mi trovo e, confuso da tanta bellezza, rimango sospeso tra il sogno e la fantasia prigioniero della realtà. Sopra il portico troneggia una scritta: "White Hall" che ci colpisce perché dà l'impressione di trovarci effettivamente alla Casa Bianca.

Basti dire che dalla rotonda si passa in un parco stupendo attraversato da una fontana uscente a livello prato e alimentata da due serie di zampilli cadenti a curva nel lungo vascone rettangolare: nell'acqua galleggiano petali di rose. E poi una piscina e numerosi tavoli apparecchiati per otto persone.

Di fronte appare un'enorme sala da pranzo riccamente arredata. All'interno tappezzerie riccamente ricamate di valore inestimabile e pezzi di antiquariato.

La famiglia napoletana che ci ospita tiene molto a mostrare i suoi tesori. Dietro invito del padrone di casa siamo ammessi alla camera da letto dove, per far paragoni, i mobili meno apprezzati sono un triclinio tappezzato in rosa e un trumeau-secretaire da mille e una notte.

Il salone delle feste è stracolmo di ospiti e tutti sono in attesa della nostra esibizione fatta di poesie e canzoni. Ci alterniamo nella dizione delle poesie e Giorgio Onorato, come sempre, ci fa dono di motivi nettamente romani.

Appare un po' qua e un po' là qualche lacrimuccia alimentata dalla nostalgia e dalla realtà.

#### DOMENICA 25 APRILE

Si nota in ciascuno di noi un po' di fiacca che ci dà fastidio. Di rilievo c'è la notizia lampo: "martedì sera 27 sarà la sera del-

l'amatriciana". L'incombenza del sugo sarà opera mia. Dio mi assista.

#### LUNEDÌ 26 APRILE

La giornata è dedicata al safari Carabobo. Un pulmino, ad andatura ridotta, ci porta tra gli animali liberi di fare qualunque cosa. La gabbia particolare è quella che ospita i cuccioli nati dall'accoppiamento di una tigre con un leone: risultato meraviglioso di un gioco della natura.

Il pulmino ci permette ora di osservare gli animali allo stato brado. Chiudiamo i finestrini per evitare qualche assalto delle scimmie.

Tornati nel Centro: c'è agitazione per l'amatriciana.

La giornata in sostanza è stata molto riposante.

*(Qui la mia narrazione si sofferma all'inizio dello spettacolo serale.)*

Ore 21: siamo nel salone gremito all'inverosimile. "Va pensiero" dà il via alla serata e poi una carrellata di motivi regionali affidati all'ugola d'oro di Giorgio Onorato.

Poi è la volta dei poeti e giù un gioco di versi e canzoni.

Che serata!

Particolare attenzione se l'è guadagnata Wolmer Beltrami e la sua fisarmonica.

Paolo Gatti e Ugo Di Giammatteo hanno dato qualcosa che si chiama successo.

Ed ora: buon riposo! Ce lo siamo meritato.

Tutto prosegue in un albergo da sogno. Qui emerge la figura di Giovanni Roberti; senza di lui non avremmo avuto modo di curare la parte tecnica. *(Perdoni il lettore se non possiamo dire tutto. Obbedienza!!!)*

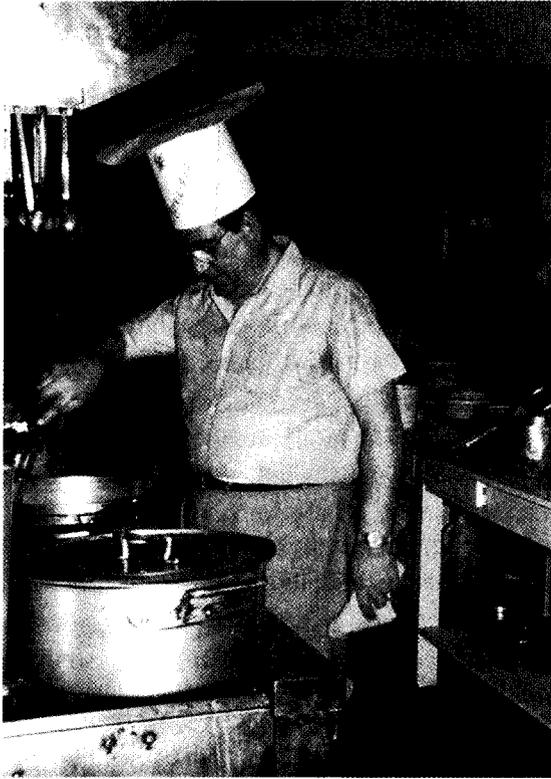


Fig. 1 - 27 Aprile 1982, Giuliano Malizia alle prese con l'amatriciana "venezuelana".

#### MARTEDÌ 27 APRILE

Niente di particolare; dopo il pranzo si pensa alla spaghetta: i commensali sono circa 60 ed io mi metto all'opera: ho ridotto la pancetta, la cipolla e i pomodori a pezzettini, poi faccio richiesta di un mestolo, ma nessuno mi capisce. Allora si fa avanti Aldo, il cuoco che mi rivolge un'espressione irripetibile. Rimango esterefatto. E lui: "Ma che ha capito?" dire "c....."

qui da noi è come dire "paletta di legno". (i vocabolari che ci stanno a fare?)

#### MERCOLEDÌ 28 E GIOVEDÌ 29 APRILE

Non posso dilungarmi; mi limito ad annotare la visita a Valencia dell'Alcalde, carica equivalente a quella di Sindaco.

Non voglio dimenticare la presenza spirituale di Bolivar, eroe del Venezuela, e mi inchino davanti al suo ritratto.

Oltre l'amicizia di Mary e di suo marito Dante è nata anche quella con la famiglia Paparoni che ci prepara la cena. Serata allegra! Allegrissima!!! Si crea un'atmosfera tra canti e suoni.

#### VENERDÌ 30 APRILE

Purtroppo per un incidente stradale Romeo Collalti e Roberto Ortenzi hanno perso la vita. I miei appunti sono brevi, ma sufficienti per conoscere che cosa si è abbattuto su di noi.

Raggiungiamo un po' alla volta l'aeroporto di Puerto Cabello. Siamo pronti poi per ritornare all'Albergo "Coliseo" che diventa il centro organizzativo.

Sappiamo che le vie burocratiche per trasportare le salme a Roma sono numerose e difficili. Tutto il Consolato è in movimento per noi.

#### DOMENICA 2 MAGGIO

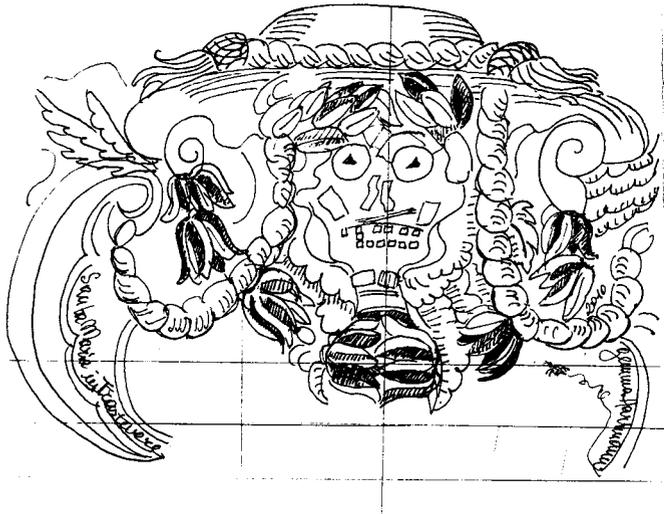
Partenza per Maracay, la sera si torna a Valencia.

Ho le idee confuse. Tuttavia mi fa piacere rivedere il Console Di Leo e sapere da lui che le salme partono con noi.

Ricorderò sempre nel bene e nel male i due amici scomparsi.  
La commozione è al massimo.  
L'ultima serata in teatro ha fatto il pienone. Ancora una volta  
le ombre scendono nel silenzio con le note dell'Ave Maria.

LUNEDÌ 3, MARTEDÌ 4 MAGGIO

Il viaggio in Venezuela si conclude qui e anche il mio diario.  
Il vessillo del Centro Romanesco "Trilussa" torna a Roma macchiato di sangue.



## Antonella Cappuccio: un'artista sull'ottavo Colle alla ricerca della felicità

RENATO MAMMUCARI

Il Gianicolo, l'ottavo colle per i romani che, pur non facendo parte dei mitici sette, è strettamente legato alla storia dell'*Urbs*, ci invita con il suo verde riposante a salire verso mete irraggiungibili alla ricerca delle cicatrici dell'epopea garibaldina e delle tracce di una infinità di pittori che hanno lasciato il segno della loro arte in quei piccoli ma significativi templi del cristianesimo disseminati lungo i suoi tornanti come delle edicole di una immaginaria e coinvolgente via crucis.

Quasi a testimonianza ed a memoria di tali artisti, Antonella Cappuccio ha scelto come luogo del suo studio di pittura un delizioso piano terra di un vetusto palazzo che, con il segno del tempo, sembra voler simboleggiare, pur senza ostentazione, uno schermo sul quale proiettare – e non a caso è la madre di Gabriele, Laura e Silvio Muccino che tanto hanno dato e daranno al cinema – i sogni e le illusioni che ci aspettiamo di trovare entrando nell'*atelier* di chi riesce a trasformare una tela grezza e bianca in un arcobaleno di colori che ha solo bisogno di una cornice per andar ad arricchire ed impreziosire la nostra casa e con essa la nostra esigenza del bello.

Parlare infatti di una sensibile e delicata pittrice qual è Antonella Cappuccio rappresenta per me un'occasione da non perdere per accostarmi alle sue opere così piene di colore e di poesia,

dalle quali trapelano prepotenti non tanto e non solo le sue grandi qualità tecniche, quanto soprattutto la rara nobiltà della sua anima di artista.

Andarla a trovare nel suo studio significa procurarsi un'emozione sottile e penetrante, perdere un po' e per un po' i contatti con la cruda realtà quotidiana, entrare in un mondo ovattato dove domina il sentimento e la memoria diviene fatto vivo che nutre il presente; in questo mondo fuori dal tempo e dallo spazio, quasi sospeso, che appare distante da quello al di là delle finestre diversi anni-luce, ti accoglie con un sorriso invitante la figura diafana e pur vigorosa dell'artista la cui umana dimensione ed il semplice signorile atteggiarsi dice tutto con un solo rasserenante sguardo.

Nei suoi quadri – pagine di un libro ancora tutto da sfogliare – mero supporto che sembra non riuscire a contenere il messaggio in essi contenuto, si ritrovano e si perdono come in un labirinto di un giardino all'italiana, le influenze che l'hanno formata: dal Mantegna a Piero della Francesca, da Morandi a Casorati, da De Chirico sino ad Osvaldo Licini. La sua pittura ben ancorata al passato si proietta verso il futuro come un gioco serio che assomiglia tanto a nascondino, una magia liberata dalla menzogna di essere verità, come lei stessa ama ripetere.

Un gioco sì, ma senza confini, con una totale assenza di limiti e di regole che le consente di spaziare dalle più azzardate rivisitazioni, segno di un colloquio mai interrotto con gli insegnamenti artistici ricevuti e fatti propri, alla sua più autentica ed originale produzione che ci restituisce come d'incanto interpretazioni allegoriche di Roma, paesaggi incontaminati di questa città unica e irripetibile, angoli e scorci di ville salvati dall'impetuoso e inesorabile trascorrere del tempo e dalla ancor più cieca ingiuria degli uomini.

Potrei parlare delle sue indubbie capacità pittoriche, del raro virtuosismo del segno, degli azzardati e pur misurati accosta-



Villa Pamphili.

menti dei colori, ma inevitabilmente non riuscirei a definire completamente il suo modo di intendere l'arte e soprattutto quell'interesse che la spinge a dipingere; grazie però all'amicizia che si è cementata tra di noi penso di aver compreso che il segreto della sua pittura sta tutto nella voglia di vivere proprio e solo attraverso la pittura.

Di recente ha voluto restituire alla gioia dei nostri occhi tre angoli e scorci di una Roma *d'antan*: la villa dell'Orto Botanico con le sue piante rare e pregiate, da quelle esotiche a quelle gras-

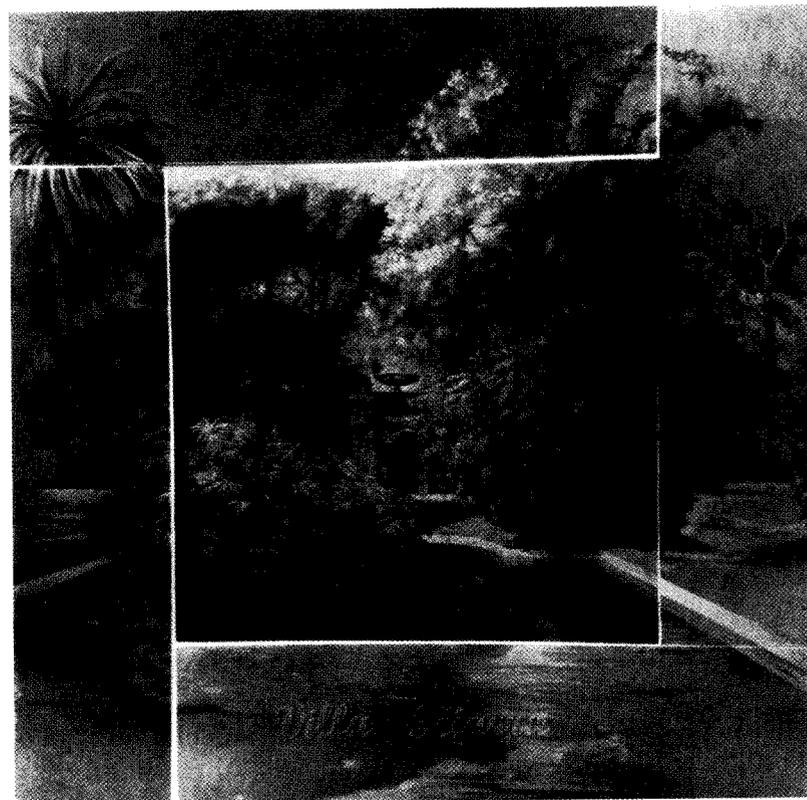
se sino alle acquatiche per le quali presso l'aranciera è stato realizzato un laghetto artificiale; villa Sciarra ricca di originali fontane (una per tutte quella della Lumaca) e una infinità di gruppi scultorei in arenaria di ispirazione mitologica un tempo ricordata, per l'allevamento che vi aveva creato la munifica proprietaria sig.ra Wurts, come "La villa dei pavoni bianchi" e, per ultimo, il laghetto di villa Pamphili chiamata anche Imperiale "per lo suo grande e ampio sito" essendo "la più spaziosa d'ogni altra di Roma" o del Bel Respiro per "il clima soave e piacevole che non ha il simile".

Per esaltare ancor di più le vedute, trasformandole così in un mosaico, le cui tessere hanno finalmente trovata la loro giusta collocazione, la Cappuccio ha stemperato con originalità e compostezza il soggetto rappresentato contornando la parte centrale dipinta a colori, con quattro segmenti laterali a mo' di cornice, vecchi dagherrotipi, color seppia.

Villa Sciarra, con le sue infinite statue disseminate nei luoghi più disparati che sembrano animarsi grazie ai chiaroscuri delle luci e delle ombre, la varietà delle fontane sparse dovunque che gareggiano con i laghetti a rubarsi l'acqua, la rigogliosa vegetazione d'alto fusto formata da palme, cipressi, pini e abeti che delimitano i viali creando compiacenti ombre che si alternano a luminosi spazi, fonde in sé in un felice connubio il grigio della pietra, l'azzurro delle acque ed il verde della natura.

La mano dell'uomo, che con un tipico gusto settecentesco ha creato tutto questo, è stata così discreta in questa villa da essere sopraffatta dal fascino segreto delle emozioni che a ben guardare, ci ricorda Carlo Zaccagnini, vengono suscitate più che dal suo insieme dai singoli particolari che vivono di vita propria nella loro naturalezza e intimità.

E recependo questo messaggio l'amica Antonella nel rappresentare questa villa poteva privilegiare l'imponente edificio ri-



Villa Sciarra.

nascimentale posto all'interno del parco, la fontana con quelle quattro figure mostruose simili a sfingi a simboleggiare le altrettante passioni che dominano l'uomo (l'ira, la gola, l'avarizia e la lussuria) o ancora Diana ed Endimione che si specchiano nelle acque della vasca infastiditi dal bordo che li separa da queste.

E ancora avrebbe potuto eternare la statua di Apollo e Dafne ancora storditi ed attoniti nel ricordare la loro infelice storia d'amore a seguito della quale "la bella ninfa fuggitiva" venne tra-

mutata in lauro o, e si potrebbe continuare all'infinito, le raffigurazioni dei Mesi dell'anno disposti a semicerchio intorno ad una originalissima aiuola; privilegia ed isola invece un romantico loggiato che assieme ad una selva di piante esotiche sapientemente accostate a quelle nostrane fa da fondale ad un limpido laghetto.

Scelta non occasionale ma molto probabilmente dettata da suggestioni letterarie che spesso e volentieri sottendono le opere della Cappuccio; e sembra quasi di sentire ancora il rumore delle spade di quel duello tra Andrea Sperelli e Giannetto Rutolo che Gabriele d'Annunzio nel romanzo *Il Piacere* ambientò proprio nel silenzio di quella villa for de porta.

Alle pendici del Gianicolo, nel cuore della vecchia Roma, c'è l'Orto Botanico, centomila metri quadrati di verde che – per dirla con Cesare d'Onofrio che gli ha dedicato una monumentale monografia – “vivono silenziosi a tramandare vestigia ricche di storia e principalmente a proteggere da secoli il lavoro di appassionati e valenti studiosi” e che, con le sue oltre seimila piante provenienti da tutto il mondo, può definirsi il culto ecologico della vita a salvaguardia soprattutto di quelle in via di estinzione per le generazioni a venire.

Visitarlo significa fare un tuffo nella storia che parte dall'antico “giardino dei semplici nell'area dei giardini vaticani” per arrivare appunto al trasferimento nell'attuale sede di villa Corsini, passando attraverso il frutteto di Nicolo III, l'horto novo di Paolo III e l'intensa attività di Gio. Battista Trionfetti.

Al posto del calendario nell'Orto Botanico il tempo è scandito dalla fioritura delle calendule con quei fiori giallo aranciato che spuntano a gennaio, delle violette di febbraio, della Camellia japonica di marzo, delle peonie del mese seguente, sino all'immacolato sviluppo di Iris nel gelido inverno.

Ma in questa “esplorazione” l'artista va alla ricerca dell'ac-



Villa dell'Orto Botanico.

qua, più che dei fiori, elemento inteso come fonte di vita e continuo rinnovamento e quindi relega a straordinaria quinta un lussureggiante palmeto per esaltare ancor di più quei due tritoni che con le loro forme fantastiche vogliono dare maggior forza e vigore allo zampillo centrale.

Felice nel taglio la veduta è ancor di più esaltata dal gioco cromatico che ha sapientemente dosato tra i colori accesi della parte centrale – lente dell'anima – e i quattro tasselli laterali che fungono da cornice con il loro color seppia che sta a significare

la caducità delle cose che fioriscono purtroppo con la stessa facilità con la quale perdono i petali.

Ben conoscendo la “bambina” che è in Antonella posso immaginare il suo stupore nel visitare la villa Doria Pamphili, con tutte le sollecitazioni che si ritrovano in essa a cominciare dall’architettura dell’Algardi che si prestò anche come scultore, ispirando a Francesco Grimaldi detto il Bolognese la decorazione dell’interno della palazzina ed infine quale giardiniere disegnando e scegliendo le essenze arboree per il parco che la contorna.

Lasciamo che sia il Vasi, al quale dobbiamo delle bellissime incisioni che ci restituiscono le immagini della villa prima di tanti successivi interventi eseguiti anche a seguito dei danneggiamenti conseguenti ai fatti della Repubblica romana, a descriverci nel suo *Itinerario istruttivo di Roma* questa «villa assai rinomata non solamente per la vastità del sito contandosi da sei miglia di circuito piena di ogni sorte di delizie, racchiudendo vastissimi parchi con gran numero di cervi, di daini, di lepri e di altri animali selvatici per il diversimento della caccia e regnaia con boschetti, e laghi con dei volatili, essendovene uno grandissimo con una isola in mezzo e casa; ma altresì per i lunghissimi viali coperti e scoperti e giardini di fiori e di agrumi, oltre un grandissimo vigneto mirabilmente disposto, facendo da tutte le parti lunghissimi viali, e molto più per la grandissima copia di statue e fontane e peschiere, e di magnifiche prospettive di architettura e specialmente per il delizioso teatro delle fontane, che solo basterebbe per rendere cospicua una villa, anche di un sovrano.»

Nel quadro della Cappuccio è proprio la natura incontaminata a catturare l’attenzione dell’artista ed infatti le acque limpide e chiare di un laghetto servono da pretesto per far protendere su di esse dei rami contorti di alberi secolari che con il loro foglia-

me vogliono quasi specchiarsi per essere certi della loro vitalità nonostante tutto.

Dimenticavo l’ironia. La Cappuccio infatti nasce quale costumista e quindi, nel passare dagli anni Settanta all’arte di Apelle, entra inevitabilmente in quel “clima culturale” dal quale, appunto con un distacco a dir poco provocatorio se non dissacrante, doveva prendere slancio tutta la sua successiva produzione pittorica.

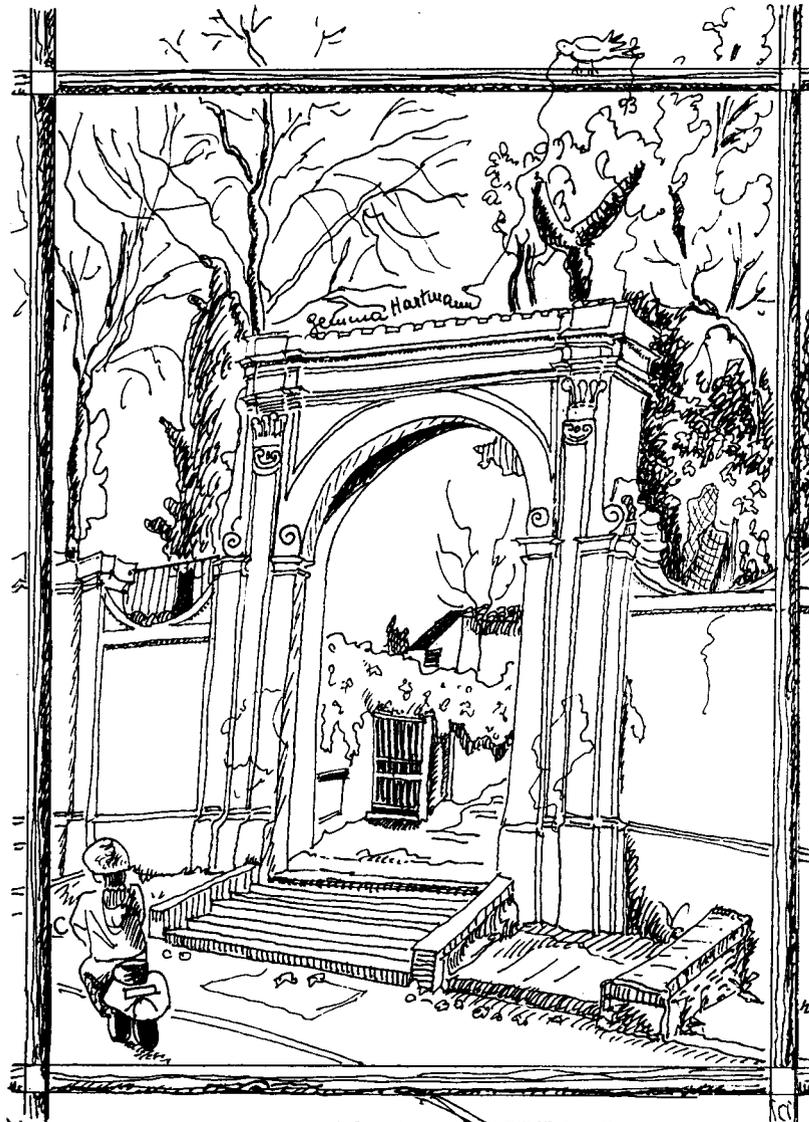
Per giungere dove? Ho parlato, assieme a critici ben più preparati di me, quali Stefania Severi, Guglielmo Gigliotti e Giorgio Di Genova, della sua gioia di vivere che manifesta con il colore al pari di un sorriso rasserenante e del suo eterno giocare a nascondino lasciando però tracce del suo esistere per essere facilmente ritrovata e quindi ritrovarsi.

Gabriele Muccino non me ne vorrà per questo plateale plagio, con l’aggravante della intenzionalità, ma sono convinto – con il debito che si deve sempre riservare alla prudenza quando si cerca di comprendere qualcosa o qualcuno che non ci appartiene – che Antonella con la sua arte ed i suoi quadri dedicati a Roma vada con identica passione alla ricerca della felicità.



# Civis romanus sum

UMBERTO MARIOTTI BIANCHI



Affermò Ettore Petrolini che nascere a Roma è una grazia speciale di N.S. Gesù Cristo. Io questa grazia l'ho avuta (ed ho ricevuto il Battesimo a San Marco), sono cittadino romano per diritto di nascita (*jure loci*) e me ne vanto. Non dimentico che la mia famiglia era perugina, ma in ogni caso la gente di cui facevano parte i miei ascendenti è stata sempre molto legata a Roma: uniti Umbri e Latini da quel Tevere il cui nome umbro ha finito per prevalere e riempire di sé storia e costumi romani. Del resto è noto che il modo più sicuro per conoscere il linguaggio quotidiano e le abitudini spicciole dei Romani dell'età degli Scipioni è affidarsi alla lettura dell'umbro – romano Plauto. A proposito: abito nei pressi della casa dell'umbro – romano Properzio.

Non dico nulla di nuovo affermando che Roma è stata sempre un polo d'attrazione ed un crogiuolo di genti. Romolo radunò intorno a sé per popolare la sua città persone da tutto il territorio circostante, senza contare le famose Sabine. Ed oggi i due Santi protettori di Roma sono due Ebrei, uno nato e cresciuto proprio nell'attuale Israele e l'altro più a nord, in Asia Minore. Ma chi oserebbe negare la romanità di Pietro – Kefa e Paolo – Saul? Tra gli Imperatori romani troviamo gente dell'Ovest e dell'Est d'Europa, Africani e Asiatici. E non parliamo di Papi: ne abbiamo avuti di Siriacci, Greci, Illirici, Polacchi, Tedeschi, Inglese, Francesi, Spagnoli, Portoghesi, Nord Africani senza contare i moltissimi nati in ogni parte d'Italia. Ma nessuno è più romano d'un Papa.

Ripetute ondate d'immigrati fecero più grande Roma fin da

tempi antichissimi. Da molte parti dell'Italia Centrale affluirono coloro che formarono la Grande Roma dei Tarquini, una delle città italiane più popolate di quel tempo; e la loro massiccia presenza provocò la prima versione della lotta fra Patrizi e Plebei (quella, per intendersi, di Menenio Agrippa) che, a differenza dalla seconda, non fu tanto politico – economica, ma politico religiosa e in un certo senso xenofoba.

Dopo le guerre puniche e fino ad Augusto ed oltre vennero in tanti dall'Italia Settentrionale e Meridionale e anche da altre parti del Mediterraneo. Tra loro i Plini, Virgilio, Tito Livio, Orazio, Ovidio, Plauto, Ennio, Terenzio, Nevio e cito senz'ordine. Molti erano schiavi catturati nelle tante guerre vittoriose. Gli schiavi urbani, cioè quelli che venivano impiegati nelle case patrizie, venivano a volte liberati a migliaia e diventavano cittadini (e il Senato si preoccupava perché aveva grossi problemi a distribuirli nelle Tribù senza alterare i rapporti numerici tra di esse e al loro interno). In età imperiale continuò l'afflusso di forestieri, specie di Greci e Siriaci, con grande scandalo di Giovenale ("l'Oronte si è riversato nel Tevere"). Chi vuole rendersene conto materialmente visiti il bel lapidario che è stato sistemato nella galleria sotterranea realizzata per collegare i palazzi capitolini. Impressionante la percentuale di lapidi con nomi greci e non latini.

Roma spopolata tra l'ultimo impero e il primo medioevo vede poi arrivare comunque forestieri che vi si stabiliscono, Greci soprattutto e Germani d'Italia e di fuori. E nel Quattrocento, quando la città ricomincia a svilupparsi, di gente nuova ne viene da ogni parte d'Italia, ma anche d'Oltralpe: come i Tedeschi che dominano il mercato della stampa e quello della "artebianca", cioè della produzione e vendita del pane.

Roma non ha mai cessato d'essere la capitale d'Italia. Durante gli oltre quattro secoli in cui il Papa sarà sempre Italiano, ma delle più diverse regioni, suoi conterranei verranno di continuo

a farsi Romani: e non è escluso (e del resto vi accennava timidamente Migliorini) che a Roma più che a Firenze si sia formato il definitivo linguaggio italiano per la necessità assoluta, in Curia e fuori, d'una κοινή linguistica (dove molti in effetti sono gli elementi non toscani, ma di origine settentrionale).

E trascuriamo gli ultimi 140 anni, in cui Roma è passata da 220 mila abitanti a più di due milioni e mezzo. Oggi, poi, centinaia di migliaia sono addirittura "extracomunitari". Il problema è: riuscirà anche stavolta Roma a farli Romani? Facciamo un atto di fede – e di speranza. Ma il risultato dipenderà molto da noi vecchi Romani e dalla nostra coscienza.

\* \* \*

Mi sono un po' perso in divagazioni. Ero partito dal manifestare il mio orgoglio d'essere Romano. E questo orgoglio lo senti forte soprattutto quando ti allontani da Roma. In tempi di vita più lieta ero un appassionato viaggiatore. Con Giovanna abbiamo scorrazzato per l'Europa, l'Africa Settentrionale, il Medio Oriente, tutti luoghi dove spesso capita d'imbattersi nelle orme di Roma. Che cosa prova un Romano cosciente davanti ai segni imponenti della incredibile capacità realizzatrice dei suoi lontani predecessori? Una capacità trasmessa con grande spirito organizzativo e ineguagliata arte di governo a tutti i popoli dell'Impero che, pur mantenendo la loro individualità, erano comunque divenuti essi stessi Romani. Orgoglio, invidia, esame di coscienza, ecco i tuoi sentimenti davanti all'acquedotto di Segovia in Castiglia o a quello del Gard in Provenza, davanti all'anfiteatro di Arles o a quello di El Djem in Tunisia, davanti al teatro di Orange o a quello di Aspendos in Turchia. A Spalato nel palazzo di Diocleziano o a Gerasa in Giordania, nell'Aula Palatina o davanti alla Porta Nigra di Treviri o alla Rotonda di Galerio a Salonicco. Orgoglio, in tutti questi luoghi ed in altri, di es-

sere *Civis Romanus*, di avere il Campidoglio per Municipio e per Vescovado il Vaticano. Anche se... saremmo capaci, oggi, di fare quel che fecero allora? Detto altrimenti: siamo degni della fortuna di essere Romani?

Ma, scorrazzando appunto per l'*Orbis Romanus*, non è solo davanti a quei resti imponenti di cui ho parlato dianzi ("*Quanta Roma fuit ipsa ruina docet*" vale per tutto l'antico Impero) che la coscienza della propria romanità e del legame spirituale che fa da ponte su due millenni suscita pensieri e fantasie. Vi sono tante occasioni più semplici. Prendiamo un esempio piuttosto lontano, Rabat, capitale oggi del Marocco. È posta sulla riva dell'Atlantico, sulla sponda sinistra, la meridionale, dell'Uadi Bu Regreg. Domina la foce del fiume un luogo panoramico attrezzato a giardino. Di lì vedi un altro centro abitato posto sulla riva nord dell'Uadi e ti spiegano che si chiama Salé. Poi scopri che fin lì arrivarono i Romani e fondarono una città che chiamarono Sala, una colonia secondo tutte le regole. Anzi, probabilmente proprio nel punto in cui ti trovi tu c'era un *castellum* di difesa avanzata per tenere d'occhio i movimenti delle tribù berbere e dare l'allarme nel caso di tentate incursioni. Ti domandi che cosa poteva passare per la mente di quel comandante, cittadino romano (probabilmente la truppa era di ausiliari locali) e involontariamente ti viene da pensare al *Deserto dei Tartari*.

Fantasie non molto diverse da quelle germinate in riva all'Oceano ti frullavano per la mente navigando secondo corrente sul Reno da Magonza a Bonn, un tratto del fiume in cui dai tempi di Varo si era definitivamente stabilizzato il confine tra la Germania Romana e le tribù della "Germania Libera". La nave discende lentamente. Ad un certo punto sulla riva sinistra appare il paese di Boppard, declinante verso il Reno. Al tempo antico Druso vi eresse un castello a guardia da possibili incursioni provenienti dall'altra riva. Su questa la foresta, ancora in buona parte presente, era padrona assoluta ed eventuali incursori, specie con il

favore delle tenebre, potevano giungere inosservati fino al fiume. In quel castello forse anche i soldati erano legionari e cittadini romani. Che cosa passava per la loro mente in quel clima freddo, con quel cielo pallido, nella tensione delle ripetute *vigiliae* durante le lunghe notti invernali?

Salire sulla collina di Alesia, dove troneggia la statua di Vercingetorige, significa immaginare il momento in cui l'audace e sfortunato capo dei Galli si arrende a Giulio Cesare e dall'alto cerchi di identificare le imponenti opere d'assedio e controvallazione che il vincitore descrive nel *De Bello Gallico*, ma non le vedi più nel verde della campagna coltivata della Côte d'Or; ma poi il tuo pensiero va oltre e ti rendi conto che solo Roma poteva fare di quelle tante tribù rissose ed in perpetua rivalità fra loro (causa non ultima della sconfitta di Vercingetorige) una unità che poi si chiamerà Francia, istituendo il *conventus Galliae* a Lione. Anche se dai tempi di Camille Jullian (volgarizzato da Asterix) non ce ne sono più grati.

Ma per vedere dal vivo le opere d'assedio che sapevano improvvisare i Romani bisogna andare a Masada. Quel grande roccione di arenaria da cui si domina (e quando non c'è nebbia si vede) il Mar Morto. Il luogo è giustamente sacro agli Israeliani per l'eroica disperata resistenza dei loro avi conclusasi con il suicidio collettivo per non cadere vivi in mano all'occupatore; ma l'aridità dei luoghi ha fatto sì che si sia ben conservata tutta la cintura d'assedio creata dai Romani, con i quadrati dei forti che la punteggiano, come si è conservata, anche se in parte si è "seduta", la rampa di terra che colmò il burrone e consentì di spingere le macchine ossidionali fin sotto le mura provocando il crollo delle difese: il tutto rappresenta un capolavoro di tecnica costruttiva consolidata, attuata in condizioni ambientali e contingenti proibitive.

Invece, per restare alle opere militari ed allo stato d'animo di quei lontani concittadini, girando per l'Inghilterra e trovandoti in

uno dei tanti luoghi che hanno l'appendice del nome in *chester* perché l'abitato occupa il sito d'un forte romano, ti viene in mente quel suggestivo passo di Tacito nella biografia del suocero Agricola, che precorre di millenni la *suspense* dei film *western*. La guarnigione d'un piccolo forte avanzato che subisce l'assalto notturno di una foltissima schiera di Britanni e si difende alla disperata senza certezza che i rinforzi riescano ad arrivare in tempo e con essi la salvezza: ma i rinforzi appaiono infine (ecco i nostri!) e Tacito lo riferisce – concludendo – con una brevissima frase che mette i brividi: *et propinqua luce fulsere signa* (al primo albeggiare luccicarono le insegne – del reparto di soccorso).

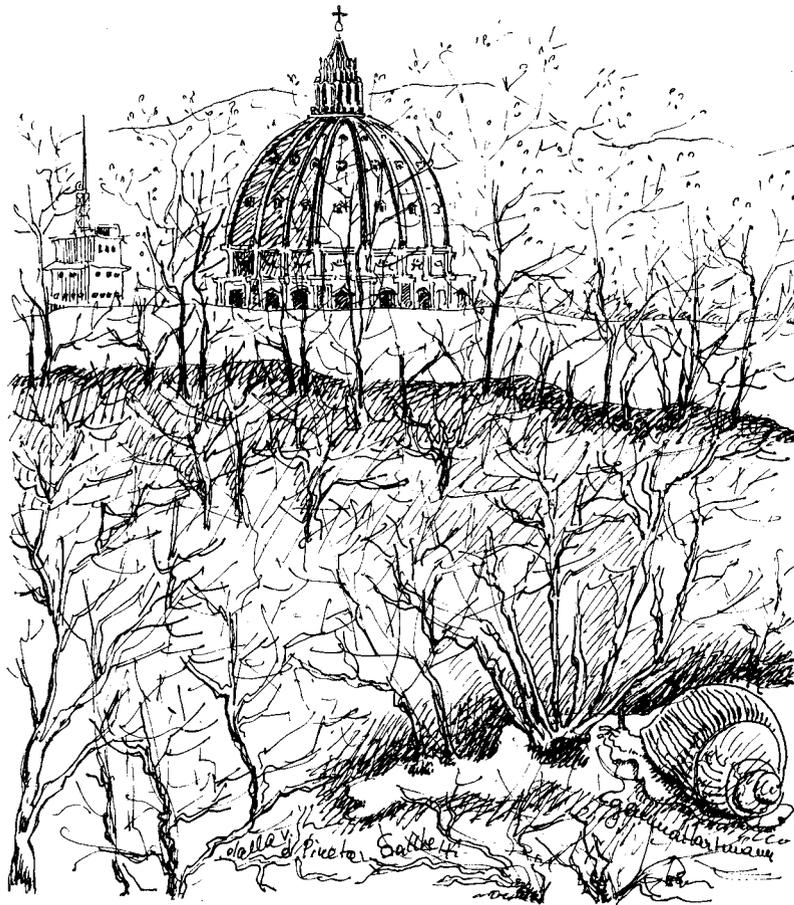
Ma non è sempre questione d'imprese belliche e le immagini spesso sono più tranquille e a volte un po' malinconiche: tornando da Londra e sorvolando la Manica vedi gradualmente allontanarsi le bianche falesie che delimitano verso il mare meridionale la grande isola britannica; e cerchi di immaginare che pensieri occupassero la mente d'uno dei soldati di quelle legioni che Onorio nel 410 ritirò abbandonando i Britanni romanizzati al loro destino; forse pensava ai luoghi cui si era affezionato e che non avrebbe più riveduto, come non avrebbe rivisto i tanti amici del luogo e quei commilitoni che avevano preferito restare (tra loro quel Centurione che forse sarebbe divenuto celebre come Artù). Tranquille anche le memorie che ti si propongono in Medio Oriente, oltre il Giordano, in quella propaggine meridionale della Siria che confina con la Giordania. A Bosra, dove il villaggio attuale si allinea sulla via romana, con le galline che vi passeggiano e dove sono ancora in piedi dei resti significativi, il teatro, soprattutto. Lì infatti era nato l'imperatore romano Filippo, detto l'Arabo perché proveniva da una delle tribù arabe del nord, ormai comprese stabilmente nei confini dell'Impero. E allora ti rendi conto della incredibile capacità assimilatrice di Roma, che pure non annullava le particolarità regionali.

Del resto a Leptis Magna o Sabrata pensi all'apparente assurdità del fatto che un altro imperatore, anzi due, sono cartaginesi, sia pure a tre secoli e mezzo di distanza dalla definitiva sconfitta della grande, irriducibile rivale di Roma. Dicono anzi che il latino parlato da Settimio Severo fosse piuttosto imperfetto, perché lui, in famiglia, parlava punico. Un grande mondo bilingue e non solo per il greco, l'*orbis romanus*. Quale sarà stato l'accento di Massimino Trace o anche di Costantino? E che lingua parlava abitualmente il lapicida di Galazia che ad Ankara incise l'autobiografia d'Augusto?

Viaggi per l'antico mondo romano, vedi bellissimi panorami e maestosi monumenti, le nebbie mattutine e le alte onde e le maree dell'Atlantico, lo scorrere maestoso del Nilo e dell'Eufrate e i colori incredibili delle rocce di Petra, l'Acropoli di Atene, culla della nostra civiltà occidentale e Vienna dove morì Marco Aurelio e dove solo tre secoli fa si invertì la spinta che minacciava l'Europa dall'Oriente: ma infine te ne torni alla tua Roma. Proprio dopo il rientro da uno di questi viaggi, una mattina di festa ce ne andammo su, al piazzale del Gianicolo e ci fermammo a goderci il panorama proprio sopra alla piazzola dove a mezzogiorno spara il cannone. Appoggiati al parapetto il nostro sguardo scorreva su e giù a ripassare una veduta ricchissima di bellezza naturale e di opere dell'uomo, una veduta che conoscevamo e ci era tanto familiare. Qualche silenzio, poi Giovanna fa: "Gira quanto vuoi, ma un luogo come questo è sempre il più bello di tutti!" Mi limitai ad annuire perché anch'io avevo l'identica, commossa, percezione. E sentimmo più che mai l'ineguagliabile fierezza di poter proclamare all'unisono e ad alta voce: "Civis Romanus sum!"

## Scene sacre dedicate a monache romane

GIAN LODOVICO MASETTI ZANNINI



Nel suo puntuale saggio sui *Manoscritti per la storia dello spettacolo* della Riccardiana, Silvia Castelli nota che le dediche fatte per commedie, non sono dirette soltanto a personaggi della famiglia granducale, ma anche “a nobil donne destinate alla vita monastica”.<sup>1</sup> Per quanto riguarda Roma, dove esistevano teatri nei monasteri, abbiamo raccolto alcune pubblicazioni dedicate ad abbadesse o religiose, in occasione di vestizioni, professioni o semplicemente nelle feste di carnevale. Da Leone Allacci a Saverio Franchi si colmano lacune per la produzione di spettacoli nei monasteri,<sup>2</sup> tuttavia non abbiamo trovato studi specifici sul-

<sup>1</sup> S. CASTELLI, *Manoscritti per la storia dello spettacolo* in *Carte di scena*, a cura di G. Lazzi, Firenze 1998, p. 24.

<sup>2</sup> L. ALLACCI, *Drammaturgia (...) accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia 1755; S. FRANCHI, *Le Impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione di O. SARTORI, Roma 1994. Dello stesso autore *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi pubblicati a Roma e nel Lazio Secolo XVII Milleduecentottanta testi drammatici e trascritti in schede*, con la collaborazione di O. SARTORI, Roma 1988. Come scrive Giancarlo Rostirolla nella prefazione de *Le Impressioni sceniche*, p. 2 “di tante imprese note, meno note e a volte addirittura sconosciute ci viene quindi offerto un profilo storico bibliografico e collocazione nello specifico campo imprenditoriale, co-

l'argomento: trascurato dalle storie teatrali, con qualche eccezione come i libri di Elissa Weaver autrice de *L'amor di virtù* di suor Beatrice del Sera e curatrice delle *Scenes from Italian Convent Life, an Anthology of Convent theatrical Text and Contexts*, dove però sono raccolti ed illustrati, da essa e da altri autori, rappresentazioni sceniche toscane, umbre e veneziane.<sup>3</sup>

Il teatro monastico avversato dai moralisti ed appena degnatisi gli storici di menzionarlo, (eccetto naturalmente Rosvita) ebbe una sua esistenza, per poi rivivere con le Congregazioni ottocentesche (pensiamo a San Giovanni Bosco e Santa Teresa del Bambin Gesù) fino ai giorni nostri, tutto al contrario di quello dei Gesuiti, le cui fonti e bibliografia sono ben note.

Il padre Pelizzari, nel suo *Tractatus de monialibus* distingueva gli spettacoli proibiti e penalizzati con peccato mortale, e quelli autorizzati *pro honesta recreatione* delle monache, e senza la presenza di un pubblico estraneo al convento. La recita doveva esser fatta assolutamente nella clausura *et sine rationabili causa*.<sup>4</sup>

Annibale Lomeri accademico dei Filomati di Siena dettò una commedia sacra, dedicandola alla abbadessa e monache di Santa Cecilia in Roma. *Cecilia, sacra in drammatica poesia* che ebbe successo tanto che venne recitata in Siena in onore ed in presenza dei Granduchi, e nel 1636 ad istanza di Giovanni Battista Dominici in Arezzo.

La dedica alle religiose benedettine fu motivata dallo zelo “le

---

me anche la connotazione professionale di editori con tipografia in proprio e committenti presso altre officine, il sito delle botteghe e i legami con teatri, collegi, oratori e altri istituti religiosi ospitanti con maggior o minore frequenza attività teatrali; tutte entità che stabilivano con quelle ditte rapporti di collaborazione e commerciali”.

<sup>3</sup> E. WEAVER, *Amor di virtù*, Ravenna 1990; *Scenes from Italian Convent*, a cura di E. WEAVER.

<sup>4</sup> F. PELLIZZARI, *Tractatus de monialibus*, Venezia 1646, p. 273.

quali, con grave sollecitudine e con particolare accuratezza il sacro corpo della medesima vergine”, custodivano.

Seguendo la leggenda, nella seconda parte, si immagina il madrigale cantato da Cecilia e da Valerio in questo modo:

il motivo de le stelle  
e puro e santo amore  
e l'alme nostre  
son sue care ancelle  
meraviglia non è  
che in dolci fiamme  
va reciproco ardire  
per divina virtù  
le accende e infiamma.

A Roma, per il Moneti, nel 1665 don Pietro Todini scrisse questa volta per le nozze della duchessa d'Atri Maria Caracciolo d'Acquaviva, sia in “tributo di vassallaggio” e “per riuscire a ciascuno nella privata lettura, che di spirituale diletto all'anime pie nel vedersi rappresentare in varie parti del mondo la vita esemplare della beata Margherita di Cortona sotto la protezione di principesse si degna”.

Nel 1667, offerta a suor Maria Eugenia Gastaldi, usciva *La Patienza cimentata overo rappresentatione del Beato Giovanni Schio vicentino discepolo di San Domenico. Opera spirituale e morale utile ad ogni sorta di persone tanto regolari quanto secolari, composta da un servo di Dio divoto di questo beato*. Filippo Maria Mancini, lo stampatore, avverte chi legge, “che l'autore di questa divota rappresentatione non ha voluto obbligarsi alle Regole d'Aristotele, con semplicità religiosa ha soddisfatto alla propria devotone ed alla divota curiosità di alcuni religiosi e religiose bramosi di recitarla”.

La madre Gastaldi che aveva “retto con somma prudenza il

monastero di San Calogero di Albenga”, era stata trasferita “con privilegio insolito e singolare” a Santa Margherita “acciò anco Roma capo dell’universo godesse i frutti di lei religione e si edificasse con gli esempi della sua cristiana pietà”. Il privilegio di cui si discorre era stato ottenuto dal fratello monsignor Gastaldi.

Don Tonini poi pubblicò nel 1663 *L’Amazzone della cattolica fede*, stampata dal Moneta, dedicata a donna Ippolita Virginia Orsini monaca di Santa Lucia in Selci e venduta in piazza Navona da Giovanni Battista Rossi milanese. Si tratta del martirio di Sant’Agnese, e fra Matteo de Rossi giustificando l’autore “che sollecito rendersi grato a Roma a lui benignamente maestra”, esponeva “al comune diletto d’anime pie la presente rappresentazione”. Rivolgendosi poi alla monaca Orsini scriveva: “M’accerto che ella come parto religioso di nobilissima stirpe romana sempre eguale di spirito a suoi degni antenati, sempre uniforme di pietà agli eccellentissimi Principi Orsini viva tutta intesa a ternar la memoria ne’ popoli di sì gran santa romana”. Di questa rappresentazione sacra riferiamo due battute del colloquio tra Massimino, Cencio e Agnese:

*Massimino:* Horsù vi capisce se ben m’appongo il vostro linguaggio d’amante.

*Cencio:* E d’amante che pensa con troppo rispetto, potrei schermire nelle scole d’Amore, se credete calarvi, v’ingannate.

Ed Agnese risponderà alle offerte dei carnefici con la “allegrezza ch’è dono dello Spirito Santo”.

Alle monache della Concettione in Campo Marzio si dedicò nel 1668 un’opera scenica dal titolo *La conversione di Travancor e Daceno regno dell’Indie*, di Michele Stanchi, stampata in Roma per il Dragongelli, affidandone lo smercio alla bottega di Bartolomeo Lupardi all’insegna della Pace.

L’Autore, ricordando chi aveva commissionato l’opera e gli

aveva imposto di rappresentare una grande “quantità di personaggi e la qualità delle scene”, così precisa:

sono tante idee d’una dolcissima gentilezza non vollero assoggettarsi a nomi d’una barbara gentilità ed invece di quelle di Triumpara, Atagualpa, Carguacuri, Munialdo, Timoia e simili, si sono eletti da se stesso quello di Fidalba, Clorinda, Araminta e altri.

Il Girello, che verrà applaudito al fine della rappresentazione, dice:

Udiste signore mie, Clorinda et Armenta abbandonar il mondo e le sue pompe. Elleno si sono resolute di serrarsi in perpetua clausura e io v’accerto che l’han prima fatto che detto e che Fidalba, don Fernando Travancor e perfino Magrane che pareva si trista tutti vogliono anch’essi terminar i loro giorni fra quattro mura.

Il Lupardi parla dell’autore e dedica alle monache l’opera in data 25 agosto 1668, soggiungendo che l’autore “era più travagliato da una indisposizione della quale può dirsi nel fiore della sua gioventù è passato a miglior vita” dopo aver “naturalmente fatto gli ultimi sforzi per palesare il suo inimitabile valore”. La commedia fu “rappresentata tanto egregiamente da quelle Dame, che non senza ragione si resero tributarie, i pubblici encomij d’alcune Principesse che ne furono spettatrici”.

Come si legge nel terzo atto Araminta dice a don Ferdinando:

Potrebbe l’humana malignità ascrivere la mia conversione all’amor vostro più che all’honore di Gesù s’io v’accettassi per sposo. Onde già mi dispongo di tornare a Denen e quivi facendo servire un mio palazzo ad un conservatorio di donzelle, comincerò ad esempio di Clorinda una nuova vita per procacciarmi quella immortalità a che son creata.

Tutti quanti lasciano il mondo per vivere nei monasteri indiani ed espiare i loro peccati e ricevere il premio eterno.

Ad un'altra monaca professa in San Domenico e Sisto dell'Ordine dei Predicatori, venne dedicata *Santa Rosa*. *Opera sacra* di Giuseppe Berneri stampata in Ronciglione nel 1674 e venduta a Roma da Francesco Leone libraro in piazza Madama.

Probabilmente le spese di stampa furono pagate, con il livello ammesso nonostante il voto di povertà, da suor Maria Alessandra Colonna che, nella dedica alternando la devozione della santa di Lima con le virtù della committente viene elogiata.

Scrivendo infatti il Berneri:

Questa vergine, dico, oggi comparisce sulle sagre scene a volo da una penna ch'è più tosto reverente adoratrice del suo merito e un'erudita pannegirista (sic) delle sue lodi. E questo mio componimento con ogni atto di giustizia di dedica all'E.V. ch'havendo saputo imitar si bene le generose risoluzioni di Rosa, deve non anche patrocinare gli encomij.

Questa candidissima colomba si formò il nido nei forami d'una pietra, voglio dire nelle più anguste ristrettezze delle sue domestiche pareti e l'E.V. si parimenti fra volontarie clausure delle monastiche solitudini deliziar l'anima spregiatrice d'ogni pompa terrena.

Elogiando ancora la risoluzione di donna Maria Alessandra, l'autore, ne commenda la precoce vocazione che: "negli anni più acerbi fa dono al Cielo di se stessa", e poi il sacrificio che, ancora "nella età più tenera fa più dura la sua costanza in repudiare quelle grandezze che le offerivano i suoi nobilissimi natali, né gradir volle altre nozze, che quelle del suo Sposo celeste con le spoglie medesime di Rosa". Nelle lane di quella santa, "le fero meritare gli atti d'una virtù singolare nella pluralità delle sue prerogative".

Tutte queste virtù si rifugiavano "sotto l'ombra di sì alta co-

lonna ch'ha in se effigiate le immagini gloriose di tanti eroi che tutti posero in forse la famiglia se più dovesse celebrare in essi la nobiltà dei natali o delle imprese".

E riprendendo il motivo araldico colonnese, il Berneri scrive:

Sotto l'ombra dico di sì alta colonna goderò dolce riposo privo d'ogni timore d'inquietudine che recar mi potesse il livore de' maldicenti quali potranno taciar di superbo questo picciol volume scorrendo che porta in fronte il nome di V.E."

Insistendo, per bocca di Santa Rosa, sull'umiltà degna anch'essa di lode, l'autore sciorina aforismi come "la modestia è la dote impareggiabile delle fanciulle", oppure "i natali anche più nobili non han virtù di togliersi la viltà dell'essere, la fragilità della vita".

Sempre nel monastero di San Domenico e Sisto, fu rappresentata un'opera del Berneri, stampata a Ronciglione nel 1677 e venduta in Roma da Francesco Leone. Si tratta de *L'onestà riconosciuta in Genoveffa che fu poi santa di questo nome* dedicata a suor Flavia Virginia Chigi in data 17 giugno 1677.

La tragicommedia agiografica ha una precisazione – scusa del libraio di piazza Madama che, da un lato confessa il suo "ardimento" nel dedicare l'opera alla Chigi, ma dall'altra (forse come si è detto per la Colonna) è spinto dal "vivo desiderio di godere gli effetti del di lei potentissimo patrocinio". Ancora una volta il Berneri, segnala la imitazione di suor Flavia Virginia che si ispira, nella sua vita monastica, alla santa di Brabante. E scrive:

Fu Genoveffa dotata di quelle prerogative che fanno qualificare ogni grand'eroina et a V.E. E si debbono le sue memorie che va imitando così gloriosamente l'illustrazioni dell'istessa nell'unir così bene la grandezza dei natali, l'umiltà de pensieri all'ampiezza

delle facoltà l'anguste de sacri chiostri alle porpore vaticane de congiunti nel sangue il rossore, un innocente modestia all'età più verde i più maturi consigli ed al candore degl'abiti la candidezza de' costumi".

La tragicommedia del Berneri aveva bisogno di essere recitata da un certo numero di personaggi, distinti tra quelli che compaiono come protagonisti, quelli che parlano nel prologo e quelli che fungono da comparse. Così, oltre a Genoveffa ed a Sigfrido conte palatino suo consorte, ed il figlio compaiono paggi, contadini, marinai, cacciatori e tutta la corte in numero imprecisato, della santa e del marito; mentre nel prologo figurano l'Innocenza ed il Tradimento con la scorte entrambi di guerrieri. Il prologo è recitato in campagna aperta, con alberi e campi in cui giace il Tradimento con molti suoi seguaci come fossero tutti morti, essendo questo uno strattagemma per ingannare l'Innocenza. Negli atti si vedevano gli appartamenti nobili del palazzo di Sigfrido, l'oratorio di Genoveffa, le spiagge, una selva ed il tugurio dove abitano i pastori. Negli intermezzi si raffigurano città e una galleria del palazzo.

Probabilmente non fu recitata in monastero, anche perché nel secondo intermezzo si rappresenta la scherma (ovviamente armata) ed il ballo che recita: "Fa il ballo a sguardo altrui pompa gradita ma la scherma d'orror colmi li rende".

Senza dire che nel copione quelle personificazioni esse compaiono con i loro seguaci. Nell'altro intermezzo viene ricordato l'obolo di Belisario: e si ripete "Date una vil moneta a Belisario".

Nel 1675 vide la luce *La Susanna vergine e martire opera sacra* di Giuseppe Berneri per i tipi di Michel Ercole dedicata a donna Bianca Innocenza Faveri monaca di Santa Susanna e venduta, come già la Santa Rosa da Francesco Leone. La rap-

presentazione è in prose e si apre nel prologo con musica, come la licenza. Vi intervengono la Fede, l'Idolatria, la Verginità.

Questa rappresentazione agiografica, tratta de "il bel candore d'innocenza della grande eroina Susanna vergine romana", contiene alcuni dati della dedicataria, "al merito di V.S. – così si legge – quale vantandosi nel nome di Bianca Innocenza puote ben ancora gloriarsi (se la di lei modestia lo permettesse) di santità ed innocenti costumi, e forse non a caso fu segnalato il giorno del fausto Natale di V.S. con la neve in Roma copiosamente caduta, onde Bianca nomasti". La vicenda di Santa Maria Maggiore è qui rammentata. L'auspicio fatto alla monaca si avverò perché "giunta ai confini d'un'età fanciullesca essa si consacrò tra le benedettine di Santa Susanna.

A questa rappresentazione sacra, che offre diversamente da altre, vivaci dialoghi, togliamo qualche brano. Così nella scena settima del primo atto, la volontà di Susanna si scontra con quella del padre che, cristiano e parente di Massimino, spera con quel matrimonio di convertirlo. Ma la figlia dubita avendo il timore "di perder ogni opera".

Dice *Gabinio*: Diffidar non dobbiamo degli aggiunti del Cielo.

*Susanna*: Ma non però mancar io deggio al Cielo stesso.

*Gabinio*: E che? o Susanna gli prometteste

*Susanna*: la purità del mio amore.

*Gabinio*: Esortandovi a nozze non vi consiglio impuri affetti.

*Susanna*: E pure il candor virginale contaminato ne resta.

*Gabinio*: Ma senza offesa al Cielo.

*Susanna*: Ma con oltraggio di quella verginità che al mio sposo più volte ho giurato.

*Gabinio*: E ciò mi confermate?

*Susanna*: Anzi son pronta ad attestarlo con il mio sangue.

Nella scena settima del terzo atto compaiono Dorillo paggio di Susanna, Licinia damigella e Violante.

*Violante:* Addio Licinia cara

*Licinia:* Addio Violante mia

*Dorillo:* Addio pettegole fanciulle, quante ciarle ce fanno queste civettuole.

*Licinia:* Guardate in cortesia, le pulci hanno la tosse. Questo ficcanaso ci vuol dir la sua. Tò.

*Dorillo:* Non ho forse ragione; a che servano tante pettegolate?

*Licinia:* Servono per far discorrere lingua coltello

*Dorillo:* Eh via, non vi pigliate collera, signora; quella come sete.

*Licinia:* Orsù è meglio che ti lasci per non dire qualche sproposito.

*Dorillo:* C'ho proprio gusto di farla inviperire. Volete compagnia?

*Licinia:* Voglio l'ossa tue brinconcello.

*Dorillo:* L'ho promesse al beccamorto.

*Licinia:* Meglio faresti a darle ai cani.

*Dorillo:* Questi aspettano le vostre.

*Licinia:* Troppo ardisco o Dorillo.

*Dorillo:* Troppo dite o Licinia.

*Licinia:* Tu sei un superbietto.

*Dorillo:* Voi una stizzella.

*Licinia:* Sei diverso da quel già fusti.

*Dorillo:* Sete un'esca che d'ira s'accende.

*Licinia:* Sei una frasca assai fumosa.

*Dorillo:* Tutte l'esche fanno foco.

*Licinia:* Tutte le frasche fanno fuoco.

Queste divagazioni si mescolavano in altri drammi sacri, incorrendo in censure.

Nella scena decimasesta del terzo atto Bamboccione, servo sciocco a Massimino annunzia la morte di Susanna (nella scena

ventiseiesima si vede in un bacile il capo della martire cristiana) mentre l'altro si dispera.

Ed ecco il dialogo tra i due:

*Bamboccione:* Oh manco male che qui ve trovo.

*Benvenuto:* A V.S. signor padrone, tanto che morta eh?

*Massimino:* Chi?

*Bamboccione:* La vostra signorina.

*Massimino:* Chi? Susanna?

*Bamboccione:* Signorno! Guarda che furia.

*Massimino:* Parla fellone.

*Bamboccione:* Signor sì, Susanna, lei sì, ma non lo voglio dire per non darvi disgusto.

*Massimino:* Morì Susanna? Chi a te lo disse?

*Bamboccione:* Nisciuno.

*Massimino:* Come il sai?

*Bamboccione:* M'è stato detto.

*Massimino:* Non provocare i miei sdegni, parla svelatamente.

*Bamboccione:* Ho inteso dire che quella bestia di Massimino (figlio adottivo di Diocleziano) più bestiale d'un animale s'è presa tanta collera con Susanna, perché ha voltato casacca e non vuole sapere niente del nostro Giove, della nostra Giovessa; che si dice per la corte che la ragazza se non è morta, è almeno è spedita.

*Massimino:* Ah non voglia il cielo, che sia ciò vero. Men corro alla scorta del mio dolore per accertarmi il vero.

Parte

*Bamboccione:* Oh povero cascamoto, ti sicuro che casca vivo per il gran crepacuore, e si chiattafegato, che la trova morta. Insomma questa femmine sempre son le ruine d'un pover homo, se io fossi donna per rabbia che havevo de non esser homo, me vorria amazzare con le mie proprie mani per far dispetto alla donnescaria.

Anche nei monasteri, si rappresentavano e si dedicavano

commedie, ma non tutte ebbero la dignità di stampa, mancando la ragione di offrirle a quanti ne sopportavano le spese.



## Momenti di cronaca della vita di Antonio Canova a Roma

LAURA MORESCHINI

La presenza, all'ultima Biennale Internazionale di Antiquariato in Palazzo Venezia, del modello in gesso della stele funeraria eseguita da Antonio Canova in memoria di Giovanni Volpato, offre lo spunto per rievocare alcune circostanze occorse nella vita sentimentale ed artistica del grande scultore neoclassico.

Per altro, il modello in gesso (cm. 35 x 27, fig. 1), pervenuto attraverso l'eredità di Scipione Tadolini deceduto nel 1977, era già stato nel 2006 oggetto di transazione al Babuino di Roma e dallo stesso nucleo ereditario proveniva *Betsabea*, eseguita da Giulio Tadolini nel 1878, comparsa sul mercato per la medesima via nel 2002 (marmo bianco statuario, h. cm. 129, fig. 2).

Antonio Canova giunge a Roma per la prima volta il 5 novembre 1779, con un pensionato triennale di trecento ducati ottenuto dalla Repubblica di Venezia, grazie ai buoni uffici del senatore Falier<sup>1</sup>. Viene presto introdotto presso il connazionale ve-

<sup>1</sup> Si conservano, presso il Museo Civico di Bassano, dettagliati resoconti autografi di Canova, il *Libriccino* del 1777-1779, i *Quaderni di viaggio* dal 9 ottobre 1779 fino al 28 giugno 1780, il *Libro di conti* del 1783-1788, la *Conversazione con Napoleone* del 1810, l'ampio *Epistolario*, fino al *Testamento* che dettò poche ore prima di morire, il 13 ottobre 1822. Furono pubblicati per la prima volta a stralcio in A. MUÑOZ, *Il viaggio di Antonio Canova da Venezia a Roma*, in *L'Urbe*, XVII, n. 2, 1954, pp. 13-37 e A. MUÑOZ, *Il primo soggiorno romano di Antonio Canova*, in *L'Ur-*



Fig. 1-Antonio Canova, *Modello in gesso della Stele Volpato* (Collezione Apolloni, Roma).

neto Giovanni Volpato, di grande fama a Roma per la sua arte divulgatrice del gusto classico approfondito dalle ricerche archeologiche<sup>2</sup>.

be, XVII, n. 3, 1954, pp. 1-24. Recentemente, H. HONOUR, P. MARIUZ, *Antonio Canova. Scritti*. Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, Roma 1994, edizione ampliata nel 2008.

<sup>2</sup> *Ibidem*, 1954, n. 3, p. 4, Canova riporta della sua prima visita a Volpato. Dopo essersi sistemato nel Palazzo dell'ambasciatore Zulian, il 6 novembre 1779, continua così "vene l'ora di pranzo andiedi nelle stanze dell'Am.re e li chiede i anco scusa che la mattina non ero mai stato da lui, si desinò, doppo al pranzo l'Amba.re mi dimandò se scrivo alla Renier, che mi meteua la lettera nella sua. Andiedi tosto a scrivere. Doppo fui andato con Selva da Volpato a fargli visita, avendomela ordinata l'Ambascia-



Fig. 2-Giulio Tadolini, *Betsabea o Odalisca* (Collezione privata).

Canova inizia a lavorare sul modello del bassorilievo nel 1804, l'anno successivo alla morte di Volpato, avvenuta nel 1803. Il monumento funebre (cm. 185 x 122) viene completato nel 1807 e collocato nell'atrio della Basilica dei Santi Apostoli a Roma, ove tuttora si conserva. Nella stessa basilica è anche un'altra opera di Canova, il monumento funebre a papa Cle-

tore. Ritornai a scrivere al Falier poi portai la lettera alla posta e pocco doppo ritornai nella mia camera".

mente XIV, realizzato nel 1787 proprio grazie ad una commissione fattagli assegnare da Volpato.

Fernando Mazzocca giudica la stele funebre di Giovanni Volpato la più bella realizzata da Canova che con quest'opera intese esprimere la propria gratitudine al maestro<sup>3</sup>.

L'evoluzione dell'idea nella fase creativa dello scultore si può seguire nel passaggio tra le varie tecniche utilizzate; l'idea, originatasi attraverso il disegno, diventa bozzetto in terracotta o creta e da ultimo, come seconda o terza elaborazione, si perviene al modello in gesso. In quello della Stele Volpato sono già pienamente espresse la grazia nell'atteggiamento della fanciulla e la leggerezza classica dei panneggi. Il sereno dolore che pervade l'*AMICITIA* nella stesura finale in marmo è già presente nel modello in gesso, così come la perfezione dei lineamenti classici del volto e la leggerezza del fidiaco panneggio. La versione definitiva, dove l'erma ed il busto di Giovanni Volpato sono caratterizzati da una volumetria di maggior risalto, reca l'epigrafe 'IOH. VOLPATO. ANT. CANOVA. QUOD. SIBI. AGENTI. AN. XXV. CLEM. XIV. P. M. SEPVI. FAC. LOCAVERIT. PROBAVERITQUE. AMICO. OPTIMO. MNEMOSYNON. DE. ARTE. SUA. POS.'

Il modello in gesso, quello appunto riapparso di recente, racchiude elementi stilistici dell'arte classica che costituiranno la matrice della successiva produzione di steli funerarie canoviane, a partire da quella del senatore veneto Giovanni Falier e l'altra per il principe Guglielmo D'Orange Nassau, entrambe del 1806-

<sup>3</sup> F. MAZZOCCA, *Giovanni Volpato mentore di Canova*, in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo mostra, Milano 2002, p. 369. Per il fatto che la stele fosse assai cara allo scultore, vedi anche il breve saggio scritto al momento dell'apparizione del modello sul mercato *Qualità, storia, rarità e provenienza* in *Il Giornale dell'Arte*, n. 258, ottobre 2006, p. 92.

1808. Alcuni dipinti preparatori a monocromo su tela sono conservati presso il Museo Civico di Bassano, e raffigurano figure femminili dolenti, secondo una tematica sviluppata dall'artista proprio a partire dal 1804 e tratta dalle steli funerarie attiche.

Nella stele di Giovanni Volpato, all'ideale bellezza della figura femminile, Canova aggiunge una sottile sensualità nella pur dolente posa tipica della donna piangente, nella quale egli intese ritrarre Domenica Volpato, figlia dell'incisore.

Con essa Canova aveva presto stretto un legame affettuoso, come troviamo riportato da Antonio D'Este «*Volpato ebbe una numerosa famiglia di maschi e di femmine. Fra le femmine v'era una assai avvenente, tanto per la persona, che per la regolarità e la dolcezza della fisionomia. [...Canova] pensò da uomo onorato, di far interpellare il genitore, col mezzo di persona amica, per sentire se aveva alcuna difficoltà di dargli in isposa la sua figlia Domenica. A cotale domanda, Volpato avendo interrogato la figlia sul chiesto imeneo, ed avutane risposta affermativa, non restò un istante ad acconsentirvi; perciò disposto l'occorrente per assegnare alla medesima la congrua dote, era già prossima la celebrazione degli sponsali*».

Tuttavia, nel 1782 la promessa fu bruscamente disattesa dalla inopinata scoperta che la fanciulla amava un altro allievo del padre, l'incisore polacco Raffaello Morghen, anche egli ospite come Canova presso l'ambasciatore veneto Girolamo Zulian a Palazzo Venezia.

Significativa in tal senso è la testimonianza riportata da Adamo Tadolini con le parole pronunciate da Canova nel marzo del 1820 «*se un uomo si decide a prender moglie, è meglio che la prenda da giovane e non da vecchio; ed è per ciò che io sono pentito di non averla presa quando ero giovane. Chi la piglia da vecchio non può vedere mai i figli sistemati. A proposito, vi racconterò un aneddoto: io faceva all'amore colla bella Domenica, figlia di Volpato incisore in Roma, e, dico il vero, le voleva be-*

ne, e stavo per sposarla col consenso dei suoi genitori. Quando fui avvertito da un amico che la giovane amoreggiava nello stesso tempo con Morghen, incisore in rame, che era stato scolaro del Volpato. Più di una volta me ne avvertì e mi indicò l'ora in cui per solito essa si faceva vedere dalla finestra. Io volli accertarmene, e vedere con i miei occhi [...]. La giovane abitava in via di Bocca di Leone; poco distante vi era un forno; chiamai uno de' garzoni, detti cascherini, e gli promisi uno scudo se mi portava dentro uno de' suoi alti cestoni sul parapetto di una bottega di un venditore di formaggi che stava dirimpetto all'abitazione della giovane. [...] La sera dopo, partitomi dalla conversazione in casa Volpato, chiamai il garzone del fornaio che teneva pronto il cestone e vi saltai dentro; [...] giunse il Morghen; Domenica era alla finestra che l'attendeva; si salutarono e parlarono; udii bene ciò che dissero; attesi la partenza del mio rivale [...]. Andai subito allo studio, ma non potei lavorare; passeggiavo in su e in giù, e non mi potevo persuadere che la giovane mi canzonasse [...]; per quella giornata la passai male; poi mi feci una ragione, e deliberai di scrivere una brava lettera alla signorina, e di non accostarmi mai più a casa sua, conservando però l'amicizia col padre che non aveva alcuna colpa».

Dal D'Este conosciamo il contenuto della lettera succitata «Terminava il foglio nel modo seguente, o poco mi sbaglio: "Io non potrei che lodare la vostra risoluzione, pensando, che avreste dovuto unirvi per tutti i giorni della vita con chi solo per obbedienza paterna andavate ad un volontario sacrificio; debbo però ringraziare anch'io la Provvidenza che per tempo mi ha fatto conoscere essere sciolto da una infelicità da me per azzardo conosciuta, e di avermi fatto vedere quanto mi ero ingannato, e quanto un tal passo fosse contrario allo scopo mio, che era di darmi tutto a voi, e voi conservar tutto, regolare gli affari domestici e della famiglia, se Iddio l'avesse mandata, giacché a me [...], levato dalla mia arte, non valgo nulla e di nulla son capa-

ce [...]». Nella biografia di Missirini viene riportata una lettera scritta da Canova successivamente «[...] scriveva il dì 20 dicembre 1794 a Giovanni Falier che lo protesse fino dalla sua puerizia "Moglie spero di non prenderla più, o almeno se lo dovessi fare, la prenderei avanzata per poter vivere sempre quieto, ed attendere alla mia arte che tanto amo, e che esige tutto l'uomo senza perdita di un momento». A conclusione dell'episodio, poniamo l'epilogo riportato da Adamo Tadolini «La giovane si sposò con Morghen, ma dopo qualche tempo diceva di aver fatto una pazzia, che era meglio che avesse sposato me, e mandava giù bocconi amari. Questo fu il motivo per cui non presi moglie»<sup>4</sup>.

Malgrado l'episodio non certo piacevole intercorso tra i due giovani, Canova ritenne ugualmente opportuno di riprodurre l'effigie di Domenica, certo a testimonianza sia della nobiltà del proprio animo, che del grande affetto che lo legava al maestro. Di Domenica conosciamo le fattezze grazie al ritratto realizzato da Angelica Kauffmann ed inciso proprio da Raffaello Morghen, conservato presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli a Milano.

La storia del modello della Stele Volpato ha una duplice valenza e si intreccia con gli eventi occorsi nell'ultimo periodo della vita di Canova ed il rapporto con lo scultore Adamo Tadolini, suo allievo e collaboratore fin dal 1814.

<sup>4</sup> *Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini scultore*, a cura di G. TADOLINI, Roma 1900, pp. 107-113. Lo stesso episodio è narrato dal 'ministro' di Canova, il cardinale Antonio D'Este nelle *Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio d'Este e pubblicate per cura di Alessandro d'Este*, Firenze 1865, pp. 33-37, mentre viene taciuto nella biografia redatta dal suo segretario l'abate MELCHIOR MISSIRINI, *Della vita di Antonio Canova*, Milano 1825, pp. 442-443. Vedi anche A. MUÑOZ, *Antonio Canova a Roma. Pagine del diario*, in "L'Urbe", XVII, n. 4, 1954, pp. 1-6.

Nel gennaio di quell'anno infatti il giovane Tadolini, nato a Bologna nel 1788, si trasferisce a Roma dopo aver vinto il pensionato quadriennale di scultura proposto dall'Accademia di San Luca, stabilendosi a Palazzo Venezia, sede del pensionato del Regno Italico e dell'Accademia del Nudo. Dopo essere stato notato da Canova, che lo promuove vincitore del concorso da lui stesso patrocinato<sup>5</sup>, in maggio Adamo viene chiamato a lavorare prima nello studio di via dell'Orto di Napoli, poi nell'atelier di via delle Colonnate presso l'ospedale di San Giacomo. Qui *Adamino*, come confidenzialmente lo chiama Canova, inizia a sbizzare le sculture tratte dai modelli in gesso sulle quali Canova interveniva nella fase finale<sup>6</sup>. Anni più tardi, alcune opere ese-

guita da Canova verranno riprodotte da Adamo Tadolini utilizzando gli stessi modelli in gesso del maestro, come nel caso dell'*Amore e Psiche*.

La benevolenza e la stima di Canova nei suoi confronti si era, per altro, già manifestata in più di una circostanza, quale la presentazione a papa Pio VII, del quale Adamo realizzerà un ritratto oggi conservato presso l'Università di Bologna, proprio come Giovanni Volpato aveva fatto per lui nel 1783 procurandogli la commissione del monumento funebre a papa Clemente XIV.

Alla scadenza del pensionato quadriennale, Adamo si trasferisce, con un aiuto, in uno studio proprio, situato in via de' Greci 47/48, al Babuino. È il 1818 e in quella occasione Canova da prova della stima e dell'amicizia che lo lega all'allievo proponendosi quale garante nell'atto di concessione dell'affitto del suddetto studio, stipulato con il Collegio Greco.

*BOLLO STRAORDINARIO \* ROMA BAI. TRE \* ROMA R.A.C.  
Io sottoscritto Esattore del Collegio Greco di Roma  
loco, ed affitto all'infrascritti conduttori li SSig:ri Adamo Tadolini e Nicola Albacini in solidum con Sicurtà Solidale del Sig:ri M.o Antonio Canova lo studio ad uso di scoltura posto nel Vicolo dell'Arco de Greci segnato con i num:ri 47, e 48 con sua porta d'ingresso suoi serramenti serrature, chiavi e ad una suo catenaccio interno, ed altre porte interne parimenti con suoi serramenti, suoi vetri tutti alle finestre con [...] al di fuori di fil di ferro. [...]*

tante per il primo lavoro da lui affidatogli «*Ho molti giovani che lavorano nel mio studio: prendete chi più vi piace*» (Ricordi, p. 51). Tuttavia, nomi di rilievo da segnalare sono quelli di Cincinnato Baruzzi, Rinaldo Rinaldi, Raimondo Trentanove, Giuseppe Fabris e Carlo Finelli, mentre all'epoca in cui Tadolini iniziò a lavorare, trovò presso lo studio canoviano Antonio D'Este, Rinaldo Rinaldi e Leandro Biglioschi (Hufschmidt 1996, pp. 45).

<sup>5</sup> Sui concorsi istituiti e sostenuti dallo stesso Canova, vedi l'articolo commemorativo in suo onore, pubblicato sulla prima uscita de L'Album. Giornale Letterario e di Belle Arti, vol. I, n. 1, Roma 1835, p. 3: «*Di sommi onori fu egli ricolmato, ma quantunque decorato di ordini equestri da molti sovrani, dichiarato nobile da molti municipj, fregiato di titoli, arricchito di pensioni, onorato di cariche, festeggiato a tutte le corti, ambito in tutte le società, associato a tutte le primarie accademie d'Europa, egli stava umile delle sue glorie e modesto sempre. Era poi sommamente benefico, ed aveva convertito tutte le sue pensioni e guadagni in largizioni regolarmente assegnate alla fondazione dell'accademia romana di Archeologia, alle pensioni mensili di giovani artisti, a' premi annuali pe' medesimi; all'accademia si s. Luca per procurare libri d'arte, all'accademia de' Lincei per soccorrerla nella scarsezza de' suoi fondi, ed in destinare un annuo sovvenimento agli artisti poveri e alle loro famiglie. Ne mancava inoltre di praticare molte altre beneficenze più nobili e delicate che elargite dalla destra erano ignorate dalla sinistra, in quell'epoca specialmente in cui Roma trovandosi priva del suo capo, vuota di stranieri, molti artisti languivano nella indigenza*». Sul concorso vinto da Tadolini, vedi T.F. HUFSCHMIDT, *Tadolini. Adamo, Scipione, Giulio, Enrico. Quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*, Roma 1996, pp. 43-45.

<sup>6</sup> Sul fatto che Canova non avesse allievi, ma solamente sgrassatori dei marmi, è illuminante la risposta data al Tadolini alla richiesta di un aiu-

*da principiare il dì primo Genn:ro del pross.° Anno 1818 e conservarla ad uso di buon inquilino per annua pigione di scudi venticinque moneta effettiva e sonante [...] da pagarsi di sei in sei mesi [...]*

*Roma questo dì Dicembre 18diecisette*

*Ambrogio Alfonsi Esattore loco, ed affitto come sopra*

*Io Nicola Albacini affermo come sopra*

*Io Adamo Tadolini affermo come sopra*

*Io Antonio Canova affermo come sopra mancando il Sig.r Tadolini*

(Archivio Tadolini).

Lo studio era situato nella parte sinistra della facciata della chiesa di rito greco-cattolico dedicata a Sant'Atanasio, in corrispondenza del celebre studio Erolì di arazzeria, in un isolato rimasto ancora oggi trascurato dal 'rinnovamento' urbanistico<sup>7</sup>. Adamo Tadolini farà uso dello studio fino al 1868, anno della morte. La concessione di affitto, come studio di scultura, sarà rinnovata ai suoi eredi per tre generazioni: prima al figlio Scipione (1822-1892), quindi al nipote Giulio (1849-1918) ed infine al pronipote Enrico (1884-1967). Contestualmente, Enrico Tadolini vi avrebbe ospitato, fin dal 1952, gli incontri mensili del Gruppo dei Romanisti<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. *Una retrospettiva di Erulo Erolì 1854-1916*, a cura di P.A. DE ROSA, Roma 2002.

<sup>8</sup> L. JANNATTONI, *Tadolini e i Romanisti*, in "Capitolium", XXX, 1955, pp. 10-14. Commemorativo è il discorso scritto di J.B. HARTMANN, *I centocinquantanni dello studio Tadolini in via de' Greci*, in L'Urbe, XXXI, n. 6, 1968, pp. 11-20; vedi anche il libello *Studio Tadolini*, Ceselli & Wanzler, Roma s.i.d. 1930 ca., pp. 1-4. Per un aggiornamento, vedi C.L. PISANO, *Lo studio di Adamo Tadolini, scultore a Roma*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 70, 2000, pp. 51-63.

Dal 2000 l'intero studio è stato trasformato nel Museo Tadolini Canova. Una recente sentenza, promossa dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma, ha stabilito che le quattrocento opere ivi conservate siano inamovibili e costituiscano un corpus inscindibile.

Nello studio al Babuino erano rimaste conservate quindi tutte le proprietà artistiche di Adamo Tadolini: documenti, statue, gessi e bozzetti, tra cui anche alcuni modelli di mano di Canova, che egli stesso gli aveva donato, quali la *Danzatrice con cembali*, *Ebe ed Endimione* ed il secondo modello in gesso di *Amore e Psiche*, del quale Canova aveva eseguito due esemplari nel 1787 e nel 1793, uno conservato al Louvre e l'altro presso l'Ermitage<sup>9</sup>. Questo ultimo modello viene donato nel 1818 a Tadolini, che lo replicherà almeno sette volte tra il 1819 e il 1835. Abbiamo un lucido resoconto delle motivazioni che Canova adduce al momento del dono del modello in gesso «*Io l'ho fatto due volte in marmo, ma poi non volli farlo più [...]. Quindi se vi serve valetevene come cosa vostra, e ve lo regalo*»<sup>10</sup>. Il modello in gesso verrà poi venduto, con non poco disappunto del mondo artistico italiano, dal nipote Giulio Tadolini all'americano Isidor Strauss

<sup>9</sup> La destinazione delle proprietà artistiche di Canova fu stabilita dal vescovo Giovanni Battista Sartori, fratello ed erede universale di Antonio Canova che provvide a disporre il lascito testamentario. Egli, nel 1853 costituì l'ente Lascito Fondazione Canova (IPAB), che conteneva le opere e gli oggetti conservati nello studio dell'artista a Roma al momento della sua morte, donandolo al Comune di Possagno. Quei beni erano stati trasferiti a Possagno nel periodo tra il 1832 e il 1836. Sulle questioni nate sulla gestione e la destinazione dello studio fin dal novembre 1822, vedi anche Hufschmidt, 1996, p. 46.

<sup>10</sup> Nei *Ricordi*, pp. 71-73. Sulla questione delle repliche tadoliniane, vedi da ultimo R. PANCHERI, *Il gruppo canoviano di Amore e Psiche a Villa Margone*, in Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati, VIII, vol.

che, nel 1905, lo dona al Metropolitan Museum of Art dove è tuttora conservato<sup>11</sup>.

Contestualmente al modello in gesso sopracitato, era passato di proprietà da Canova a Tadolini anche il modello in gesso della Stele Volpato, venuto a conoscenza dello Stato Italiano nel 1974 come l'*Amicizia lacrimante presso l'erma del defunto*<sup>12</sup>.



II/A, Trento 2002, pp. 291-293. Inoltre, vedi S. KAMBO, *Enrico Tadolini scultore*, Bergamo 1924, p. 14.

<sup>11</sup> "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", I, November 1905, p. 11.

<sup>12</sup> Tadolini così riporta «[...] bellissimo cenotafio in bassorilievo alla memoria di lui: la figura rappresenta l'Amicizia che piange la morte del suo fedele» (*Ricordi*, p. 113).

## Gustav Mahler a Roma: luci ed ombre

FRANCO ONORATI

*«Io sono tre volte apolide: boemo tra gli austriaci,  
austriaco fra i tedeschi e ebreo fra tutti i popoli del mondo.»*

Gustav Mahler

A ROMA, A ROMA: VIA DA VIENNA! ...

È una coppia male assortita quella che arriva a Roma il 20 marzo 1907: lui un signore di mezza età, mingherlino, nerovestito, occhialuto, il volto inciso da rughe profonde; lei, una donna ben più alta del marito, bella e formosa, che i gran cappelli velati e gli abiti plissettati rendono ancora più matronale.

Gustav Mahler e sua moglie Alma sono reduci da una serie di disavventure che solo il superiore distacco dalle cose terrene che ha sempre caratterizzato il musicista, ha potuto neutralizzare.

Così Alma<sup>1</sup> nei suoi ricordi:

“Partimmo per Roma il Martedì 19 marzo. Al Semmering pri-

<sup>1</sup> Figlia di un noto pittore viennese, Alma Schindler (nata nel 1879 e morta nel 1964) divenne a vent'anni, nel 1902, moglie di Mahler; fu poi amante del pittore Oscar Kokoshka; moglie nel 1914 dell'architetto e urbanista fondatore del Bauhaus Walter Gropius e infine moglie dello scrittore Franz Werfel dal 1918 fino alla morte di lui nel 1945. Traggio le citazioni dal suo volume *Ricordi e lettere*, ed. Il Saggiatore, Milano 1960.

ma panne. Il treno rimase fermo sulla linea. Scesi dal letto, come pure tutti gli altri viaggiatori, ci fu una certa agitazione perché il treno si era fermato con uno scossone improvviso, Mahler, invece, felice di poter finalmente dormire ora che il treno non scuoteva più, ordinò di essere lasciato in pace e non si interessò per nulla al guasto della motrice. Così dormì tre ore mentre tutti gli altri si agitavano. Ma come sempre, anche questa volta il suo disinteresse per i lati pratici della vita si ritorse contro di lui. Tra Bologna e Roma ci fu il secondo guasto alla macchina e alle porte di Roma il terzo. Perdemmo la coincidenza della nostra vettura-letto, molto denaro e tutte le valige che erano rimaste chissà dove. Dovemmo andare in giro per intere settimane con biancheria comprata in tutta fretta. Mahler, che era abituato a portare solo camice morbide e fini, dovette cacciarsi in una camicia inamidata e convenimmo tutti e due che faceva la figura di un cresimando.

Il lato tragico dell'avventura comica era che nei bagagli perduti erano rimasti tutti i materiali d'orchestra per cui Mahler dovette dirigere quel che trovò casualmente a disposizione a Roma”.

Ma gli incidenti di viaggio e la perdita degli spartiti erano ben poca cosa rispetto all'ennesimo “scandalo” che Mahler si era lasciato a Vienna.

Erano ormai dieci anni che il musicista si era insediato come direttore del Teatro dell'Opera di Vienna; vi era giunto infatti nel 1897 dopo una lunga, accidentata carriera che dagli umili esordi nella cittadina termale di Bad Hall (1880) lo aveva portato, di successo in successo, a Kassel (1883-1885), a Praga (1885-1886), a Lipsia (1886-1887), a Budapest (1888-1891), ad Amburgo (1891-1897) e infine (1897) nella capitale dell'Impero.

L'inflessibile rigore che animava la sua vocazione direttoriale era destinato a scontrarsi con il conservatorismo e la pigrizia dei vari sovrintendenti e critici musicali con cui ebbe a misurar-

si: basti pensare che uno dei suoi assiomi preferiti era: “tradizione uguale negligenza.”

Anche il lungo soggiorno viennese fu pertanto costellato da una serie di scontri ripicche gelosie maldicenze: una miscela in cui non era raro imbattersi nel veleno antisemita (egli era infatti ebreo).

Il carattere intransigente e la dedizione assoluta alle sole ragioni della musica certo non ispiravano a Mahler compromessi o tatticismi: solo l'altissimo prestigio di cui godeva lo tutelava nei confronti del suo datore di lavoro, l'Imperatore in persona!

Sta di fatto che il rapporto fra lui e il principe Montenuovo, il gran ciambellano – che in quanto sovrintendente era il diretto referente di Francesco Giuseppe – s'era logorato: e due incidenti di percorso fecero saltare il già precario equilibrio.

Il primo si deve solo in parte allo stesso Mahler, ma chiama in causa principalmente lo scenografo Alfred Roller<sup>2</sup>.

In vista della messa in scena dell'opera *La muta di Portici* di Daniel Auber, bisognava scegliere per il ruolo di Fenella (la muta) una ballerina che sapesse interpretare quel personaggio facendo praticamente ricorso ad una gesticolazione mimica. E fu Roller che, segretamente e tenendo all'oscuro il *maître de ballet* Josef Hassreiter – alla cui competenza sarebbe spettata la scelta – individuò in tale Greta Wiesenthal l'interprete ideale. La giovane ballerina studiò la partitura con l'aiuto di Bruno Walter e solo alla prova generale venne allo scoperto: quale fu la reazione

---

<sup>2</sup> Alfred Roller. Scenografo e pittore austriaco (Brno, 2-X-1864 – Vienna, 12-VI-1935). Nel 1902 conobbe Mahler e, dietro sua richiesta, iniziò a collaborare con la Hofoper, esordendo nel 1903 con la scenografia per *Tristan und Isolde*; di quel teatro fu caposcenografo per circa 30 anni. Nel periodo di collaborazione con Mahler ebbero particolare rilievo gli allestimenti wagneriani (*Der Ring des Nibelungen*) e mozartiani (*Don Giovanni*).

ne del citato Hassreiter – tra l’altro gelosissimo delle sue prerogative – è facile immaginare; furioso, andò direttamente dal principe Montenuovo, che a sua volta fece chiamare Mahler. Questi prese subito le parti di Roller, il che irritò fortemente il gran ciambellano: il quale, per la prima volta dopo dieci anni di vita in comune, congedò il musicista con queste parole: “Direttore Mahler è la prima volta che lei sostiene una causa ingiusta. Il mio cuore di funzionario non può e non vuole seguirla su questa via.”

Il secondo incidente è invece riferibile solo allo stesso Mahler.

Il musicista aveva l’abitudine di annotare i suoi impegni di lavoro su un diario, tenuto sul tavolo del suo camerino, normalmente utilizzato per annotare il repertorio da eseguire alla Hofoper. Alla rubrica “dopo Pasqua” egli appose la seguente annotazione: “Roma, tre concerti”, quando invece il suo congedo dal teatro – peraltro, normalmente concordato con il Sovrintendente – era limitato ai soli giorni di Pasqua.

Ora successe che qualche impiegato male intenzionato – non erano pochi i nemici che Mahler s’era fatto fra i dipendenti del teatro – portò il diario al Sovrintendente, il quale convocò immediatamente il musicista, contestandogli quella che risultava in sostanza un’insubordinazione: essersi cioè impegnato con Roma senza il superiore, preventivo assenso sulla durata del congedo.

Il tono del confronto fra i due fu così violento che entrambi convennero sull’opportunità che Mahler si dimettesse: ciò che avvenne successivamente, con la formale richiesta di rescissione del contratto avanzata da Mahler nel maggio dello stesso anno.

Il decennio di permanenza del musicista alla guida del teatro viennese si concluse il 7 dicembre 1907: quel giorno egli lasciò Vienna, rivolgendo un messaggio ai suoi collaboratori all’Opera di Corte nel quale tra l’altro scriveva: «Il destino dell’uomo è

Prezzo Cent. 10



**AUGUSTEO**  
Municipio di Roma  
Regia Accademia di Santa Cecilia



XII.  
Giovedì 28 aprile alle ore 9 pom.

PRIMO CONCERTO ORCHESTRALE  
diretto da  
**GUSTAV MAHLER**

PROGRAMMA.

1. BACH (MAHLER) - Suite.
  - a) Overture.
  - b) Rondeau.
  - c) Air.
  - d) Gavotte.
2. STRAUSS - Till Eulenspiegel.
3. WAGNER - Siegfried Idyll.
4. Id. Tannhäuser, Overture.

---

PREZZI

Platea: Poltrone distinte L. 4.50 - Poltrone l. 2 - Sedie L. 1.50  
Anfiteatro L. 1 - Galleria L. 0.75 - Palchi L. 25  
(tutto oltre l'ingresso)

Ingresso Cent. 50 - Loggione Cent. 50

Spineina fabbricata dalla Casa Steiwoy espressamente per il Maestro Mahler.  
Domenica 19 maggio alle ore 5 pom. secondo concerto diretto da Gustav Mahler.

Roma - Cooperativa Tipografica Mannino - Via di Porta Salaria, 41-A.

Fig. 1 - Il programma del primo dei due concerti che Mahler diresse a Roma nella sala dell’Augusteo (28 aprile 1910).

pur sempre quello di sognare di compiere grandi cose, cose perfette, e di lasciare invece, alla fine, cose piccole e incomplete».

Possiamo dunque immaginare con quale animo, dopo quel burrascoso scontro con Montenuovo, Mahler e sua moglie giunsero a Roma.

## MAHLER E L'ITALIA

Poco più che quarantaseienne<sup>3</sup>, Mahler giunge a Roma all'apice della notorietà come direttore d'orchestra; pressoché sconosciuta in Italia la sua attività di compositore.

Non era la prima volta che egli veniva in Italia; c'era stato nel maggio 1890: all'epoca dirigeva l'Opera di Budapest e con il sovrintendente del teatro aveva concordato un breve viaggio nell'Italia del nord con lo scopo di ascoltare qualche nuova opera e di ingaggiare cantanti italiani.

Avendo avuto dei biglietti gratuiti dalla Compagnia delle Ferrovie Meridionali Austriache, egli si fece accompagnare dalla sorella Justine, all'epoca convalescente, con la speranza che il clima italiano potesse farle riprendere colorito e forze.

L'itinerario si sviluppò attraverso Trieste, Venezia, Milano, il lago di Garda, Firenze e Genova; benché dotato di una grande sensibilità artistica, Mahler si confermò anche in quel viaggio più sensibile alle bellezze della natura selvaggia (della sua musica dirà che non è altro che il rumore della natura) piuttosto che alle meraviglie della pittura, della scultura e dell'architettura. Sicché dalle poche missive scritte dall'Italia risulta che non provò l'ebbrezza mediterranea che aveva colpito tanti artisti tedeschi, a partire da Goethe per finire con quel Jean Paul autore del romanzo *Titan* letto e riletto da Mahler. Sappiamo che frequentò alcuni teatri, che trattò con gli editori milanesi e che acquistò gli spartiti di nuove opere destinate alla successiva stagione lirica viennese: *Asrael* di Franchetti e *Cavalleria Rusticana* di Mascagni.

Risale al maggio 1897 il successivo viaggio in Italia; Mahler

<sup>3</sup> Mahler era nato il 7 luglio 1860 a Kalischt, nei pressi di Iglau, ai confini della Boemia e della Moravia. Morirà a Vienna il 18 maggio 1911 appena cinquantunenne.



Fig. 2 - Mahler ripreso nel camerino dell'Accademia di Santa Cecilia, mentre sfoglia le partiture in occasione dei concerti nel 1907. L'immagine di S. Cecilia che si vede alle sue spalle figura tuttora nello studio del Sovrintendente dell'Accademia cecilianiana.

è alla vigilia di essere nominato direttore dell'Opera di Vienna ed è già in tale veste che si reca a Venezia per assistere alla prima esecuzione mondiale de *La Bohème* di Leoncavallo, opera inserita nel cartellone della stagione successiva dal sovrintendente in carica. Il caso volle che nella città lagunare si dessero in quei giorni tutte e due le opere tratte dalle *Scènes de la vie de Bohème* di Murger: quella di Puccini – la cui prima rappresentazione risaliva al 1° febbraio 1896 – e quella di Leoncavallo.

Mahler assiste ad entrambe le opere: il 5 maggio al Teatro La Fenice l'una e il giorno successivo al Teatro San Benedetto l'altra.

Il suo giudizio è netto: "L'opera di Puccini è infinitamente superiore a quella del suo rivale. La musica è fresca e perfetta-

mente accessibile, l'orchestrazione molto efficace, le voci trattate in modo ammirevole, il libretto interessante ed abilmente costruito. Non posso in nessun modo parlare negli stessi termini dell'opera di Leoncavallo. La musica è priva di originalità, povera di ispirazione e senza la minima raffinatezza tecnica. Il testo dei primi due atti è noioso, quello del terzo è sentimentale nel senso peggiore del termine e persino lascivo”.

Ancora più netto il parere espresso al sovrintendente dell'Opera: “Una rappresentazione dell'opera di Leoncavallo nel nostro Teatro Reale mi pare impossibile: semmai, data la scarsità della produzione lirica contemporanea, preferirei piuttosto che alla Hofoper fosse rappresentata l'opera di Puccini ... Una sola nota di Puccini vale assai più di tutto Leoncavallo”.

La storia ha dato ragione a Mahler: delle due *Bohème*, quella di Leoncavallo è sparita dal repertorio.

Ma sul momento le cose andarono in senso contrario alle sue indicazioni: il direttore in carica – del quale Mahler si accingeva a prendere il posto – in ottimi rapporti con l'autore dei *Pagliacci*, si era personalmente impegnato con quest'ultimo per la ripresa della sua *Bohème*, che andò quindi in scena, nel febbraio 1898, sia pure fra violenti contrasti fra il compositore e lo stesso Mahler<sup>4</sup>.

Dovevano passare altri tre anni perché il musicista varcasse nuovamente le Alpi per recarsi in Italia. Fu infatti nell'aprile 1900 che in compagnia di un'amica, la violinista Nathalie Bauer-Lechner, raggiunge Venezia per trascorrervi la Pasqua.

Partiti il 7 aprile sotto una pioggia torrenziale, arrivano a Venezia in piena notte per svegliarsi il giorno dopo con un tempo magnifico. Frequenti le passeggiate lungo il canale della Giudecca, il quartiere preferito da Mahler perché evitato dai turisti.

---

<sup>4</sup> L'opera fu replicata sei volte, dopodiché sparirà dal repertorio dell'Opera di Vienna.

È nel corso di questo soggiorno che, ispirato dalla bellezza della città lagunare e in parte sollecitato dalla sua amica – destinata a divenire una delle sue più fedeli confidenti – il musicista manifestò per la prima volta un vivo interesse per la pittura e l'architettura.

Di quel breve viaggio resta questa curiosa annotazione di Mahler contenuta nella cartolina postale indirizzata ad una sua conoscente: “Dalla città senza vetture né cavalli, nella quale tuttavia si circola meglio che altrove, ricevete i saluti di un Barbaro (!)”.

#### LA PRIMA VOLTA A ROMA (MARZO-APRILE 1907)

Abbiamo visto con quali sentimenti Mahler giunge a Roma, invitato dall'Accademia di Santa Cecilia – di cui era allora Presidente il Conte Enrico di San Martino – a dirigere alcuni concerti.

Secondo Henry-Louis de la Grange – il suo massimo biografo – lo scopo principale del musicista non era tanto quello di esibirsi come direttore ma quello di visitare Roma. E infatti, fra una prova e l'altra egli percorse in lungo e in largo la città, avendo come guida uno storico tedesco, Friedrich Spiro. “Passammo ore stupende – ricorda Alma – più di tutto piaceva a Mahler uscire in carrozza sulla via Appia. Potei constatare, ancora una volta, che egli vedeva ogni cosa dal punto di vista storico-letterario piuttosto che dal lato naturale vero e diretto”.

Nei ricordi di Alma il curioso incidente che accompagnò la prima esibizione del musicista: “Per il primo concerto, per cui c'era una straordinaria aspettativa, Mahler dovette prendere in prestito un frac. Questo frac era stato confezionato per un uomo alto e Mahler vi si perdeva dentro come un bambino nella vestaglia del nonno. Il proprietario tedesco della pensione in cui era-

vamo scesi gli offrì il suo frac. Ma vi era cucita, proprio davanti sul petto, un'enorme stella (distintivo di una società di ginnastica) che avrebbe fatto un effetto un po' strano sul podio. Fu difficile persuadere il proprietario che quel distintivo rendeva impossibile l'utilizzo del frac: per cui se ne andò offeso. Allora mi diedi da fare intorno al frac lungo. Feci delle pieghe ai calzoni e alle maniche per accorciarli e volevo ricucire lo spacco che rimaneva completamente aperto (non voglio precisare dove) ma Mahler non me lo permise. Allora appuntai lo spacco dall'interno con una grande spilla d'oro, non avendo disponibile un altro spillo. Raccomandai a Mahler di non toccarla prima del concerto. Mi precedette come al solito per vedere se tutto era in ordine, il materiale, l'orchestra, la disposizione dei posti, ecc., per cui io arrivai quando il concerto stava per cominciare, ma in tempo per evitare una terribile brutta figura: la spilla si era spostata ed era visibilissima. Rimesso in ordine Mahler salì sul podio ridendo.

La regina Margherita era in un palco e vi fece venire Mahler durante l'intervallo. Scherzando si offrì di aiutarlo a ritrovare i bagagli ma né lei, né il Conte di San Martino, né l'ambasciatore austriaco, né nessun altro poté esserci d'aiuto”.

Fin qui l'aneddoto.

Ma quale fu il programma del concerto e quale l'accoglienza del pubblico romano?

Mahler era inizialmente orientato a presentare, accanto a brani del repertorio classico, alcuni tempi delle sue sinfonie, la *Terza* e la *Quinta*; ma in seguito alla perdita dei bagagli, nei quali si trovavano i suoi spartiti e il materiale d'orchestra, per il primo concerto rinunciò all'esecuzione di proprie musiche; fu così che si presentò per la prima volta al pubblico romano il pomeriggio del 25 marzo 1907, nella Sala Accademica di Via dei Greci, dirigendo la *Terza* sinfonia “*Eroica*“ di Beethoven e due brani di Wagner: *Preludio e morte di Isotta* e l' *Overture dei Maestri Cantori*.



Fig. 3 - Mahler a passeggio sull'Appia Antica in compagnia della moglie Alma e dello storico detesco Friedrich Spiro, che fece loro da guida.

Nelle sue memorie il Conte di San Martino scrive che l'orchestra era sfinita per troppi impegni pesanti, concerti municipali, concerti accademici e rappresentazioni teatrali; il pubblico romano ne era particolarmente cosciente la vigilia, durante un concerto municipale. Quando dunque ha ritrovato l'indomani la stessa orchestra elettrizzata dalla bacchetta di Mahler e l'ha intesa eseguire il programma con una rara perfezione fino al minimo dettaglio, è rimasto meravigliato. Il Conte sottolinea la gestualità straordinariamente efficace di Mahler, che dirigeva non solo con le mani ma con le dieci dita, gli occhi e tutto

il corpo, girandosi verso ogni orchestrale per stimolarlo o moderarlo.

Il successo fu vivissimo, come confermato dalle recensioni comparse sui giornali locali. Secondo il "Messaggero" l'entusiasmo del pubblico fu provocato dalla tecnica di direzione di Mahler e dal suo gesto sobrio, corretto ed efficace così come dallo spirito epico, grandioso, altamente passionale di Beethoven che egli aveva saputo resuscitare.

Per "La Capitale" "Gustav Mahler è veramente tutto ciò che si dice di un artista: artista per temperamento per ingegno e per cultura e la sua interpretazione è potente e suggestiva". Per "L'Avanti" Mahler sa "estrarre dalle latebre più segrete dell'orchestra, con un palpito rinnovato, effetti sorprendenti ed indimenticabili". Per "Il Popolo Romano" "Mahler è un musicista di rara scienza, il cui gesto chiaro, evidente perfino, così come energico e sicuro, domina totalmente l'orchestra e ne trae i principali effetti di colore e di sfumato, giustificando così pienamente la grande fama che ha saputo ottenere in pochi anni di carriera". Secondo il "Messaggero" alla fine del concerto tutto il pubblico si alzò spontaneamente per applaudire il Maestro e visibilmente commosso Mahler tornò a salutare parecchie volte.

Essendo finalmente arrivati i bagagli di Mahler prima del secondo concerto, che ebbe luogo il 1° aprile 1907, Mahler presentò il seguente programma: *Romeo e Giulietta* di Cajkovskij, l'ouverture dall' *Euryanthe* di Weber, l' *Adagietto* della sua *Quinta sinfonia* e la *Settima sinfonia* di Beethoven. Questa volta l'uditorio era più brillante ancora della settimana precedente poiché alla Regina Madre d'Italia s'erano unite la duchessa di Genova e le Principesse di Montenegro. Secondo "La Tribuna" il pubblico manifestò meno entusiasmo della volta precedente, nonostante la grande forza espressiva e la vivacità dei colori che caratterizzarono l'esecuzione di *Romeo e Giulietta*. L' *Adagietto*



Fig. 4 - Gustav e Alma Mahler a passeggio per Roma.

fu qualificato come pagina elegante e melodica, ma non particolarmente originale né dal punto di vista delle idee né dal punto di vista della forma. Nell'interpretazione della *Settima sinfonia* di Beethoven, un critico anonimo sottolineò la suggestiva elasticità ritmica e la ricchezza del colorito dell'insieme, così come il grande rilievo dell'allegretto, ma anche il nervosismo dell'orchestra che aveva seguito le inflessioni della bacchetta di Mahler meno fedelmente della settimana precedente.

In definitiva l'esperienza romana fu positiva, tant'è vero che tre anni dopo Mahler accetterà un altro invito.

#### DI NUOVO A ROMA (APRILE-MAGGIO 1910)

Il ritorno a Roma nella primavera del 1910 avvenne in un contesto profondamente mutato rispetto a quello di tre anni prima e segnato da circostanze negative.

Gli anni intercorsi lo avevano visto espatriare negli Stati Uniti: dopo le dimissioni dall'Opera di Vienna, Mahler accettò infatti l'invito del Metropolitan di New York ed in quella città si stabilì dal dicembre 1907 al febbraio 1911.

Dopo le iniziali stagioni dedicate all'opera, assunse la direzione della Filarmonica con la quale si esibì nel corso di due cicli invernali.

Ma i trionfi artistici si accompagnarono ad un progressivo crollo fisico: già da anni gli era stata diagnosticata una malattia cardiaca congenita che si aggravò fino a procurargli un grave attacco di angina. Ciò nonostante egli continuò a lavorare su due fronti: la direzione della Filarmonica con la quale durante l'ultimo inverno della sua vita diresse 48 concerti; e l'attività compositiva: su questo fronte, oltre a continuare la revisione delle sue sinfonie, terminò nel 1909 la composizione della *Nona*, affrontando successivamente la *Decima* che lascerà incompiuta.

Quello che rientra in Europa nell'aprile 1910 è un uomo profondamente minato, al quale non resta che un anno di vita e di fatto le sue esibizioni romane di quella primavera ebbero esito negativo. Commovente la testimonianza che ci ha lasciato in proposito il Conte di San Martino nelle sue memorie: "Mahler era già minato dalla malattia cardiaca che doveva ben presto condurlo alla tomba. Il ricordo, sempre vivo nel pubblico, della sua prima apparizione, faceva aspettare con grande impazienza

questi concerti, da cui ci si attendeva un piacere artistico squisito. Al contrario è apparso un uomo malato, stanco, il cui spirito era ancora capace di guizzi di energia subito soffocati da una sorta di indifferenza. E il concerto tanto atteso è terminato in una freddezza desolante. Quella straordinaria vivacità, quell'agitazione delle mani, quello sguardo penetrante, tutta quella forza che emanava da lui e si trasmetteva all'orchestra, tutto ciò era sparito per sempre. Il cambiamento è stato subito notato dal pubblico ed ha prodotto fin dall'inizio un'impressione di stupore, di delusione, ben presto seguita da un grande sentimento di pietà."

Per quanto rivelino comprensione umana verso le condizioni di salute di Mahler, i ricordi del Presidente dell'Accademia di Santa Cecilia passano sotto silenzio una circostanza significativa, che concorse in modo non secondario a determinare l'insuccesso di quei concerti, guastando i rapporti fra il musicista e gli orchestrali ceciliani. Infatti, a stagione inoltrata, molti dei titolari dell'orchestra erano in quel momento in tournée nell'America del sud: Mahler si trovò quindi di fronte ad una compagine formata soprattutto da sostituti, strumentisti cioè privi di solida formazione e non abituati a quella ferrea disciplina che Mahler aveva imposto alle grandi orchestre tedesche o statunitensi con le quali aveva lavorato. L'impatto fu perciò disastroso e non poté non riflettersi sull'esito dei due concerti che Mahler diresse il 28 aprile e il 1° maggio di quell'anno. Ad inasprire ulteriormente la situazione intervenne l'incidente che Alma rievoca nei suoi *Ricordi*. Al loro arrivo a Roma Gustav e sua moglie ebbero il piacere di ritrovare un loro grande amico, il direttore d'orchestra Willem Mengelberg, che aveva appena terminato una serie di cinque concerti e che aveva prolungato la sua permanenza di qualche giorno proprio per accogliere Mahler. "Tuttavia – scrive Alma – senza volerlo questo buon amico è stato responsabile di un avvenimento spiacevolissimo. Ha preavvertito Mahler che bisognava essere veramente severi con l'orchestra, poiché si trat-

tava questa volta di un insieme riunito a caso e del tutto indisciplinato. Bisognava dunque strapparli al letargo con grande severità se non addirittura con minacce ed invettive. Ora egli non aveva riflettuto sul fatto che Mahler non peccava mai per eccesso di gentilezza, anche senza questi avvertimenti. Infatti non se l'è lasciato dire due volte. Con l'aiuto di un dizionario ha apostrofato l'orchestra, che in ogni caso era penosa, dicendo di non sapere se doveva considerare il comportamento dei musicisti come effetto di stupidità o indolenza: al che, qualcuno si è alzato e ha lasciato la sala. Mahler ha faticato moltissimo a dirigere i concerti a causa della resistenza passiva dell'orchestra. Di conseguenza il successo presso il pubblico è stato mediocre. Subito dopo il secondo concerto Mahler ha annullato il terzo, ultimo della serie e siamo ripartiti di cattivo umore per Vienna ...”.

In verità la rottura dei rapporti fra il musicista e gli orchestrali non pregiudicò l'accoglienza da parte del pubblico e della critica: fece impressione, tra l'altro, vedere la presenza della spinetta sul podio e Mahler nella duplice funzione di direttore e strumentista per l'esecuzione delle *suite* di Bach. Travolgente fu poi giudicata l'interpretazione dei *Till Eulenspiegels lustige Streiche* di Strauss. Ma né gli applausi degli spettatori né le positive recensioni apparse sui giornali riuscirono a cancellare in Mahler le sofferenze causategli dal comportamento degli orchestrali. Decise quindi di annullare il terzo concerto che era previsto e ritornare a Vienna; sferzanti i giudizi che a più riprese espresse sull'orchestra di Santa Cecilia.

Rileggiamone alcuni; ad un suo amico scrisse:” ... ho dovuto annullare il terzo concerto. Con quest'orchestra pietosa ed indolente posso suonare solo sul mio materiale“. A un altro amico: “qui a Roma ho incontrato Mengelberg ... ha avuto qui un successo eccezionale. Mi sembra più capace di me a cavarsela con quest'orchestra incredibilmente maleducata. Ho annullato il ter-



Fig. 5 - Gustav Klimt, *Fregio Beethoven* (1902). Nel particolare riprodotto, la figura del cavaliere riprende il profilo di Mahler.

zo concerto e parto dopodomani, poiché non posso assolutamente più sopportare questo porcile”.

E ancora, in una lettera ad Alfredo Casella: “L'orchestra è abominevole. Mi è stato impossibile di farne alcunché. Ho annullato il mio terzo concerto, nel quale dovevano essere inserite la vostra *Italia* e la vostra *Suite* e me ne vado. Questi concerti sono stati un purgatorio per me, soprattutto le prove. Mai mi sono trovato davanti una compagnia così ignorante ed insolente. Spe-

ro che tutto ciò non vi addolorerà troppo. Sarebbe stato atroce! ho rinunciato a tutto quello che avevo portato e ho dovuto dirigere la *Patetica*, perché non erano capaci di suonare nient'altro. Porto con me a New York e Boston la vostra *Italia* e la vostra *Suite* e, se Dio vuole, quando ritornerò in Germania, avrò abbastanza occasioni per sostenere il vostro bel talento. Santa Cecilia non mi rivedrà più”.

Se di un incidente si è trattato, la biografia del musicista conferma che non fu un caso isolato, perché contrasti e scontri con le varie orchestre da lui dirette hanno costellato tutta la sua carriera. Nel caso romano ci furono a onor del vero alcune aggravanti, che il suo biografo, nel tracciare un bilancio di quei due concerti, così riassume: “Il disastro dei concerti romani si spiega prima di tutto a causa dello stato di fatica dei musicisti, dell'assenza dei migliori di loro e della loro sostituzione con altri di livello inferiore. Sul piano psicologico l'elemento della fatica ha poi pesato nel caso di Mahler che, arrivato alla fine di una stagione estenuante a New York, si è certamente mostrato meno disposto a lottare contro musicisti il cui comportamento era agli antipodi del suo, soprattutto in un momento della sua vita in cui si era abituato a disporre in permanenza di una falange docile e disciplinata, attenta alla minima inflessione della sua bacchetta”.

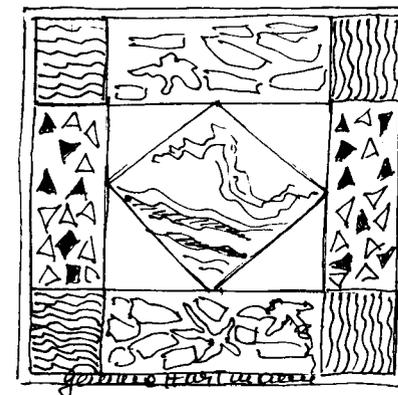
Il divario fra l'altissima professionalità del musicista e il contingente assetto dell'orchestra cecilianiana era troppo ampio; con onestà intellettuale che fa onore alla testata, l'autorevole “*Rivista Musicale Italiana*” così commentava i due concerti di quella breve tournée romana: “Fin dalla prima prova Mahler ha dovuto constatare che un gran numero di musicisti era stato sostituito, persino nei ruoli più importanti ... nemmeno un artista di tale grandezza, un compositore di eccezionale livello, personalità magistrale riconosciuto come il più potente compositore tedesco, può fare miracoli. Giustamente contrariato da tale sorpresa, malgrado l'accoglienza calorosa del pubblico e della stampa

Mahler ha deposto la bacchetta dopo il secondo concerto. Auspichiamo che un suo ritorno, in condizioni diverse, permetta di restituirgli pienamente giustizia.”

Quel ritorno non c'è stato: la sua precoce morte<sup>5</sup>, avvenuta il 18 maggio 1911, non l'ha reso possibile.

Ma quella Santa Cecilia che nella foto riprodotta sembra vegliare sulle sue riflessioni romane, l'onora da tempo, inserendo stabilmente le sue composizioni nel suo repertorio.

A centocinquant'anni dalla sua nascita e a cento anni da quei due sfortunati concerti del 1910, questo ricordo vuole suggellare la definitiva riconciliazione fra Mahler e Roma.



<sup>5</sup> La malattia mortale che lo aveva colpito nel febbraio 1911 (infezione da streptococco), affrettò il suo collasso fisico.

# Un contributo alla biografia del musicista Bonifacio Graziani

UGO ONORATI



Varie e contraddittorie sono le notizie relative alla vita del musicista Bonifacio Graziani, da appena qualche anno definito un esponente di spicco della scuola romana, coetaneo e quasi conterraneo di Giacomo Carissimi, attivo a Roma nella prima metà del Seicento. Nei giudizi viene definito: “tipico rappresentante della scuola polifonica, della cui produzione tuttavia si ricorda, come più interessante, la parte monodica, essendo egli infatti uno dei più validi autori di cantate a voce sola, termine questo di cantata, che egli non usò comunque mai preferendo quello di *Motetti a voce sola*“;<sup>1</sup> oppure: “Attivo nell’epoca in cui si attuò il passaggio dalla polifonia alla monodia, si distinse per l’intensità del declamato e per la duttile espressione degli ariosi, qualità che brillano nei *Mottetti a voce sola*, op. 6 (1655)”.<sup>2</sup>

Intanto il nome di battesimo va letto e scritto *Bonifacio* e non *Bonifazio*. Anche se la forma latineggiante *Bonifatius*, apparsa qua e là in vari documenti e studi, può dare esito in italiano a entrambe le forme, dobbiamo registrare in maniera incontrovertibile dagli atti presenti nei registri parrocchiali di Marino la forma *Bonifacius*, con la quale era noto presso la comunità locale e

<sup>1</sup> FLAVIO TESTI, *La musica italiana nel Seicento*, vol. II, Milano, Bramante Ed., 1972, p. 258.

<sup>2</sup> *Enciclopedia della Musica*, Milano, Garzanti, 1983, p. 246; nuova ed. 1996, p. 361, alla voce: Graziani Bonifazio.

come lui stesso usava firmarsi.<sup>3</sup> Poi c'è da stabilire il luogo e la data di nascita effettivi di Bonifacio Graziani. Flavio Testi lo dà

<sup>3</sup> A cominciare dall'atto di morte di Bonifacio Graziani del 15 giugno 1664, registrato nel *Liber Defunctorum/ 1657-1679* della parrocchia di San Barnaba di Marino, conservato oggi nell'archivio diocesano di Albano Laziale privo di segnatura di collocazione, e poi in tutti gli altri atti, in cui si firma in qualità di canonico celebrante i battesimi, il nome appare invariabilmente nella forma "Bonifacius" e mai "Bonifatius". L'atto di morte recita: "Die 15 Junij 1664/ R. D. Bonifacius Gratianus Sacerdos de Marino civis/ ætatis suæ annorum 58 in pp.a domo, perceptis ss:mis Sacra-/ mentis eccl.æ videlicet pænitentia, viatici, et extremæ unctio-/ onis à me subscripto Abbate, in comm.ne s. M. eccl.æ Animam Deo/ reddidit. Cuius Corpus honorific.is sepultus est in Ins. Colleggiata/ s.ti Barnabæ Marini, loco deposito, int. arcam. Ita est ego A. Gagliardus Abbas" [trad.: Il 15 gennaio 1664 il reverendo don Bonifacio Graziani, sacerdote di Marino, dopo aver ricevuto da me sottoscritto abate i ss. sacramenti della penitenza, del viatico, dell'estrema unzione, in comunione di Santa Madre Chiesa, morì nella propria abitazione all'età di 58 anni. Il suo corpo, dentro una cassa, fu sepolto con tutte le onorificenze nella chiesa collegiata di San Barnaba a Marino. Così è, io abate Agostino Gagliardi]. Altresì la forma autentica del nome, ad esempio, appare evidente sia nell'atto di battesimo del 22 gennaio 1640, amministrato dal Graziani e da lui redatto: "Flavia Domitilla... fuit baptiz. p. me Bonifacium Gratianum Rev.m marenì"; sia nell'atto di battesimo del 22 marzo 1640: "Joanna... nata hac die fuit bapt. p. R. D. Bonifacium Gratianum...", da lui amministrato ma redatto dal parroco della chiesa di San Giovanni; in *Liber Baptiz. a 1638 usque 1656*. L'altra forma del nome del compositore appare nel *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM) diretto da Alberto Basso, in 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990, vol. III, *Le biografie*, p. 304, voce: Graziani, Bonifazio. E, oltre alla cit. Enciclopedia della Musica Garzanti, nella tesi di dottorato di Susanne Shigihara, Bonifazio Graziani (1604/05-1664), *Biographie, Werkverzeichnis und Untersuchungen zu den Solomotetten*, Bonn 1984, che rappresenta al momento l'unico lavoro monografico sulla figura e sull'opera del compositore. Una corposa nota su Bonifacio Graziani è stata pubblicata da Luigi Ferdinando Tagliavini in *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), alla voce,

nato a Marino nel 1604/1605 e morto a Roma nel 1664;<sup>4</sup> idem il DEUMM diretto da Alberto Basso;<sup>5</sup> nato nello stesso luogo e data, ma morto venti anni prima, nel 1644, l'Enciclopedia Garzanti.<sup>6</sup> Le prime e uniche notizie sulla vita di Bonifacio Graziani, come riporta in un suo articolo lo studioso Gianluca Tarquinio,<sup>7</sup> appaiono nell'opera di Pietro Corsignani nel 1712,<sup>8</sup> dove si sta-

pp. 743-749. Sulla descrizione e consistenza dell'archivio parrocchiale, oltre che del suo valore storico e sociale, v. UGO ONORATI, *Memoria locale e archivi parrocchiali: i registri di due parrocchie di Marino Laziale, Santa Lucia e San Giovanni, nei secoli XVI-XVII*, in *La Memoria e la Città. Scritture storiche tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di Claudia Bastia e Maria Bolognani, responsabile culturale Fulvio Pezzarossa, *Atti del convegno internazionale di studi: Bologna - San Marino, 24-27 marzo 1993*, Bologna, Il Nove, 1995, p. 477-492. Il luogo e la data di nascita esatti furono da me proposti nel corso di una tavola rotonda a Rocca di Botte il 26 agosto 2001, patrocinata dalla Regione Abruzzo, dalla Provincia dell'Aquila, dal Comune di Rocca di Botte, dalla Comunità Montana 1 e dall'Istituto abruzzese di storia musicale.

<sup>4</sup> F. TESTI, cit., p. 258.

<sup>5</sup> Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM) diretto da Alberto Basso, cit., p. 304.

<sup>6</sup> Enciclopedia della Musica Garzanti, 1983 e 1996, cit., p. 361.

<sup>7</sup> GIANLUCA TARQUINIO, *Bonifacio Graziani un musicista abruzzese a Roma*, in "Hortus musicus", a. III (2002), n. 9 (genn.-marzo), pp. 62-63. La cit. è a p. 63. G. Tarquinio è autore anche di studi sull'organistica: *Bonifacio Graziani. Un musicista marsicano a Roma*, in *La Terra dei Marsi, cristianesimo, cultura, istituzioni* a c. di GENNARO LUONGO, Roma, Viella, 2002; *La musica sacra nella provincia dell'Aquila. La Marsica*, a c. di G. TARQUINIO, Pescara, Ianieri, 2009.

<sup>8</sup> Cfr. PIETRO ANTONIO CORSIGNANI, *De viris illustribus marsorum, liber singularis*, Roma 1712, pp. 211-214; segnalato da G. Tarquinio, cit., p. 63. Corsignani, nato a Celano nel 1686, si laureò in legge a Roma nel 1707. Giurista, storico, ecclesiastico di carriera, arcade con il nome di Eningio Burense, fu nominato vescovo di Valva e Sulmona da papa Clemente XII nel 1738, morì nel 1751. Nel testo cit. si legge: "Bonifatius Co-

bilisce a Rocca di Botte, in provincia dell'Aquila, l'effettivo luogo di nascita e a Marino il luogo di morte di Graziani, ma si dà in modo errato la data del decesso, indicata nel 1654. Si è trattato di una svista dell'erudito, dal momento che la pubblicazione di Corsignani attinge dichiaratamente a precedenti ma più esatte informazioni contenute in un manoscritto redatto da tale Domenico Pierantoni<sup>9</sup>, che si conserva in originale a Trevi nel Lazio e in estratto, per copia del precedente, nella chiesa parrocchiale di Rocca di Botte. In tale memoria inedita si raccontano le principali vicende biografiche del musicista, per cui veniamo a sapere che Bonifacio Graziani era stato battezzato a Rocca di Botte, ma non si dice il giorno e l'anno, né si riferisce alcunché del resto della famiglia, tranne il nome del padre, chiamato Lorenzo, del quale tuttavia si ignora il mestiere. Dati che oggi è impossibile ricavare, dal momento che dalla parrocchia di San Pietro Apostolo di Rocca di Botte ci è stata confermata la perdita dei registri dei battesimi e dei matrimoni. Nel manoscritto si dice poi che Bonifacio rimase nel borgo natale fino all'età di cinque an-

---

*gnomento Gratianus, Patria quoque Acebutensi, celebris fuit phonascus domus professae Urbis, atque S. Ignatii Societatis Jesu, ediditque viginti quatuor libros Musicen continentes, teste P. Dominico Pierantonii supra laudato, e Trebanis oriundo, Soc. Jes. In ejus Latii descriptione M. S. Obiit Bonifatius Marini, Anno MDCLIV*".

<sup>9</sup> Domenico Antonio Pierantoni, nacque a Trevi il 17 gennaio 1646, nel 1661 entrò nel Seminario Romano e nel 1668 si laureò in filosofia con Giovanni Battista Menocchio. Nel 1677 lasciò Trevi per Roma ed entrò nella Compagnia di Gesù, dove insegnò, fu archivista della Casa Professa del Gesù e infine direttore spirituale del Seminario Romano. L'opera sua più voluminosa è *Memorie del Lazio*, uno zibaldone manoscritto suddiviso in 25 volumi, conservato nel comune di Trevi. Il manoscritto conservato a Rocca di Botte è una copia estratta dal XXI volume dell'opera di Pierantoni, dal titolo *Raccolta di memorie di Roccabotte e Carsoli con la Vita di S. Pietro confessore*, il contenuto del quale, che a noi interessa, è riportato da G. Tarquinio, cit., p. 63.

ni, dopo di che con il padre Lorenzo si trasferì a Marino. Qui il piccolo Bonifacio apprese l'arte della musica e divenne maestro di cappella. In seguito andò a Frascati, dove si distinse per la tecnica del contrappunto e per questo motivo fu chiamato a Roma con l'incarico di maestro di cappella della chiesa del Gesù e del Seminario Romano. L'autore del manoscritto afferma erroneamente che a Roma sarebbe rimasto fino alla fine della sua vita. Bonifacio compì gli studi musicali sotto la guida di un non meglio identificabile Cerronio (o Cerranico), definito "celebre" dallo scrivente, in quanto allievo di Giovanni Pierluigi da Palestrina, e poi a Roma sarebbe stato coadiuvato dal maestro di organo Giulio Reggi di Subiaco.<sup>10</sup> In quanto compositore Bonifacio Graziani fu apprezzato dal contemporaneo Giacomo Carissimi maestro in Sant'Apollinare (delle relazioni tra i due diremo più avanti), da Giuseppe Corsi da Celano maestro in San Giovanni in Laterano, da Orazio Benevoli maestro in San Pietro in Vaticano e poi da non meglio specificati maestri di cappella Abbatini e Bernabei<sup>11</sup>. Più avanti l'autore del ms. quantifica l'opera di Bonifacio Graziani, per la quale egli ricevé sempre un generale plauso, in "ventiquattro mute de' Libri Musicali da esso compo-

---

<sup>10</sup> Si dice che il genio di Palestrina ebbe discepoli, ma che non abbia avuto una sua "scuola", dal momento che i suoi allievi erano formati per lui da Giovanni Maria Nanini, cfr. *Memorie storico - critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina...detto il Principe della Musica compilate da Giuseppe Baini...*, Roma 1828, vol. II, p. 27. Null'altro ci è dato sapere riguardo al nominato Giulio Reggi, se non che fosse un "pio e dotto compositore" e che morì, secondo quanto riportato nel ms., con il titolo di arciprete nell'agosto del 1662.

<sup>11</sup> Nel ms. è riportata la forma "Barnabei", senza nome di battesimo. Potrebbe trattarsi di Ercole Bernabei, allievo di Orazio Benevoli (1622-1687), organista a Roma in San Luigi dei Francesi. Antonio Maria Abbatini (1609-1679) fu maestro di cappella nelle principali chiese romane e fu nello stile molto vicino a Orazio Benevoli.

sti ripieni di ogni genere di sacre composizioni, di Messe, Vespri, Mottetti, Hinni, etc. dati alle stampe, oltre alle innumerevoli manoscritte”. Incidentalmente Pierantoni ci fornisce notizia di un fratello di Bonifacio Graziani, tale Marcantonio, carmelitano scalzo di Santa Teresa con il nome religioso di frate Lorenzo Maria, il quale essendo anch’egli musico e voce di soprano, contribuì a pubblicare alcune opere di Bonifacio e passò a miglior vita nel 1680 presso il convento di Santa Maria della Vittoria.<sup>12</sup> Infine nel ms. si dà la data della morte di Bonifacio Graziani e il giudizio dei contemporanei: “l’Anno 1664, di 15 Giugno, terminò i suoi giorni all’età di Cinquantanove Anni, il nostro D. Bonifazio, devoto Sacerdote; di natura Gioviale, Liberale e Cortese, perciò da tutti stimato, ed amato”.

Essendo stato stimolato dall’amico prof. Gianluca Tarquinio a fare ricerche d’archivio, ho potuto trovare nei registri parrocchiali interessanti riscontri e smentite riguardo alle notizie tramandateci da Domenico Antonio Pierantoni. Anzitutto l’atto di morte del registro parrocchiale concorda con le principali altre fonti nello stabilire il giorno esatto del decesso: 15 giugno 1664. Poi si dichiarano gli anni di vita di Bonifacio Graziani, che è morto all’età di 58 anni e non 59, come riportato erroneamente

---

<sup>12</sup> Nel ms. citato nella precedente nota n. 9 si nomina anche un padre don Niccolò Barberino, anch’egli carmelitano, compagno di Lorenzo Maria. Egli non può essere altri che il nobile Nicola Barberini, nipote di suor Chiara Colonna, figlio della di lei sorella Anna Colonna principessa di Palestrina e di Taddeo Barberini, nipote di papa Urbano VIII, che celebrò le loro nozze nel palazzo apostolico di Castel Gandolfo. Santa Chiara Colonna, religiosa della congregazione femminile dei carmelitani scalzi ispirata a santa Teresa, fondò il monastero di S. Egidio a Roma ed è una mistica dell’età della Controriforma. Morì, prevedendo la data della sua fine terrena, nell’anno del giubileo 1675. A lei fu imputata con pesanti invettive la scelta di Nicolò di farsi frate carmelitano evidentemente non gradita dalla potente famiglia romana.

oltre che da Pierantoni, anche nel ritratto del Rondoni conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Bologna. Ora è vero che negli atti di morte l’estensore era in genere non molto incline alla precisione, ma tuttavia si trattava pur sempre di un canonico della collegiata e di un personaggio illustre della comunità locale ed ecclesiale, ai quali tutti non poteva non essere perfettamente nota l’età del personaggio. È altresì vero che l’estensore dell’atto potrebbe aver inteso attribuire gli anni in modo compiuto, nel senso che Bonifacio Graziani nel 1664 poteva essere entrato nel 59° anno di età, ma in effetti egli ne aveva compiuti esattamente solo 58. In tal caso anche l’anno di nascita si può stabilire in modo certo nel 1606, vale a dire l’anno seguente a quello della nascita a Marino del compositore Giacomo Carissimi. Quindi ho trovato l’atto di decesso di Lorenzo Graziani, padre di Bonifacio, che risale al 18 settembre 1646.<sup>13</sup> Della moglie di Lorenzo, madre di Bonifacio, della quale ad oggi si ignora il nome, non ho trovato traccia negli atti di morte, fra i quali ho cercato una possibile moglie o vedova di Lorenzo Graziani. Non è escluso che Lorenzo fosse già vedovo, nonostante avesse 33 anni circa, quando giunse a Marino con i figli. Di tre di questi si hanno tracce, ma non del quarto, Marco Antonio, divenuto come si è detto carmelitano con il nome di Lorenzo Maria: Graziano,

---

<sup>13</sup> *Liber Defunctorum/ 1644-1656: “Die 18 eiusd.// Laurentius Gratianus della Rocca della Botte æt.s an. 73/ in c.a in d.[om]° propria in Com.ne S.tæ Eccl.æ perceptis sacritis/ pænit., viat, et extr.æ unct.is a[n]i[m]am Deo red.t, cuius corpus/ sepultus fuit in Eccl.a S.ti Jo.[ann]is”.* Nel 1646 era ancora attivo il cimitero della chiesa parrocchiale di San Giovanni di Marino, in seguito soppressa. Lorenzo è a sua volta figlio di un Bonifacio. Il nome del nonno che ricorre nel nostro musicista ci è stato segnalato dal prof. Gianluca Tarquinio che l’ha rinvenuto in alcuni documenti notarili dell’Archivio di Stato dell’Aquila, da dove si evince la vendita di alcuni beni in territorio marsicano fatta da Lorenzo in previsione del suo trasferimento a Marino.

che ritengo il maggiore, Francesco e quindi il nostro Bonifacio. Di loro ovviamente non vi è atto di battesimo, essendo tutti nati a Rocca di Botte, e giunti a Marino nel 1606. Di Graziano non ho trovato l'atto di morte, perché probabilmente deceduto a Roma, tuttavia si è sposato a Marino, nella parrocchia di San Giovanni, il 10 maggio 1637 con Antonia figlia del fu Giacomo di Leone.<sup>14</sup> Graziano e Antonia ebbero tre figli: Domenico Bonifacio, nato il 14 maggio 1639, Giulio Cesare nato il 13 gennaio 1640, Marco Antonio nato il 13 febbraio 1638 e morto il 4 aprile 1651 all'età di 13 anni. Dall'atto di nascita di questo ragazzo troviamo conferma che il padre Graziano proveniva da Rocca di Botte.<sup>15</sup> Del secondo figlio di Lorenzo, Francesco, ho trovato l'atto di morte in data 26 settembre 1653, dal quale si ricava l'approssimativa data di nascita 1593. Di costui non vi è atto di matrimonio, tuttavia dagli atti di battesimo dei figli, si viene a sapere che era coniugato con una tale Livia e da questa ebbe tre figli: Basilio, nato il 15 marzo 1645 e morto in tenera età il 12 gennaio 1650, Giovanna, nata l'11 agosto 1648, Pasqua Girolama, nata il 27 luglio 1651 e andata in sposa a Carlo Vivaldi, dal quale il 20 settembre 1672 ebbe un figlio di nome Cesare Tommaso. Dei discendenti di Lorenzo, l'unico che ha assicurato una continuità del nome di famiglia è Domenico Bonifacio, figlio di Graziano, sposatosi con Beatrice Cimarella di Rocca di Papa, da

<sup>14</sup> *Liber Matrimoniorum/ 1628-1653: "...Gratianus Gratiani Dioc. Marsicanam/ et Antonia filia q.m Jacobi de Leone meae parochiae/..."*. Gli atti di matrimonio a volte informano delle date di nascita dei singoli contraenti, dei loro genitori e della loro provenienza, se diversa da Marino. Qui mancano molte delle notizie che sarebbero state utili. Da notare la dichiarazione di provenienza dello sposo, nella diocesi marsicana è implicita la provenienza da Rocca di Botte.

<sup>15</sup> *Liber Baptizatorum 1614-1638: "Marcus Antonius filius Gratiani de Gratianis de Arce Buttis Marsicanae Dioc. et de Antonia coniug. natus die 4 eiusd. et baptiz. per me Joan. Bapt. Castruccium..."*.

cui nacquero Giuseppe Bonifacio il 4 gennaio 1667 e Bonifacio Valerio Egidio il 1 settembre 1669, morto lo stesso giorno dell'anno successivo. Domenico è quel nipote di Bonifacio Graziani che insieme al padre Graziano rese possibile l'edizione postuma di alcune delle composizioni musicali ancora manoscritte e che commissionò a Claudio Rondoni un ritratto in rame dello zio musicista.<sup>16</sup> Rimasto vedovo di Beatrice Cimarella, Domenico si sposa in seconde nozze con Felice, figlia di Onofrio De Clericis di Frascati, dalla quale ha Marco Antonio Bonifacio il 3 aprile 1677 e Lorenzo Fabrizio l'11 gennaio 1680.

L'atto di decesso di Bonifacio Graziani lo qualifica sacerdote della collegiata di San Barnaba. Il fatto che la sua morte sia avvenuta a Marino, fa pensare che egli qui risiedesse negli ultimi anni della vita. Inoltre la stesura di alcuni atti di battesimo da lui effettuati ci illumina sui rapporti gerarchici e sulle funzioni svolte all'interno del collegio canonico, oltre alla sua sicura presenza a Marino, piuttosto che a Roma. Diversi atti sono redatti da Bonifacio Graziani in sostituzione dell'arcipresbitero della parrocchia di San Giovanni, don Giuseppe Capozzuti, dal 1640 al 1646, con una maggiore frequenza dal 22 gennaio 1640 al 17 marzo 1641, per riprendere dal 26 gennaio 1642 fino al 14 febbraio 1646. In tali atti Bonifacio Graziani si qualifica con i tito-

<sup>16</sup> Così riferisce il ms. citato nella precedente nota n. 9 di un ovale inciso su rame con intorno la scritta: "BONIFACIVS GRATIANVS - ANNOR. 59 OBYT 15 IUNY 1664. *Dominicus Randon delineavit: Claudius Rodom sculpsit Romae*" oggi conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Bologna. E inoltre che dall'incisione fu tratto un quadro dipinto da Brutij collocato nella sacrestia della chiesa di Santa Maria in Trevi nel Lazio. Anche su questo la scritta recita: "R. D. Bonifacij Gratiani, ex oppido Roccabotte in Carseolano, Rome, Celeberrimus Musice Prefectus in Ecclesia Domus Professe, Societatij Jesù, et in Seminario Romano tot., et tanta modulate descriptis, ut de his quatuor supra viginti opuscula publici Jurij fecerit. Obijt Marini die 15 Junij Anno 1664, etatis 59".

li di “Reverendo”, “Canonico”, “Chierico Maggiore” e “Vice Arcipresbitero”. Non sappiamo se quest’ultimo ufficio doveva essere sostitutivo soltanto nella stesura degli atti e non già anche di altre funzioni amministrative del parroco Capozzuti. Il fatto è che altri preti collaboratori della parrocchia nello stesso periodo non sono segnalati con qualifiche pari a quelle riportate per Bonifacio Graziani.<sup>17</sup>

Della situazione sociale e culturale di Marino nei Castelli Romani e delle istituzioni musicali ivi presenti nella prima metà del Seicento ho già riferito in un precedente scritto a proposito di Giacomo Carissimi.<sup>18</sup> È facile ipotizzare che Bonifacio Graziani possa aver usufruito delle medesime opportunità di istruzione musicale e delle relazioni politiche che il paese offrì in quel giro di anni a Giacomo Carissimi. Intanto, quasi fossimo di fronte a due vite parallele, entrambi i personaggi furono figli di immigrati: il primo dall’Abruzzo, che era anche feudo colonnese, il secondo dalle Marche<sup>19</sup>. Entrambe le famiglie di origine prove-

<sup>17</sup> Ottavio Cencio, Domenico Pinelli, Domenico Monaco, Arcangelo Antinozzi, Alessandro Di Andrea, Antonio Pilla, Giovanni Giacomo Licastro, Alessandro Da Sezze e Carlo Foresta sono qualificati con il semplice titolo di “reverendo don”; mentre per Agostino Dante si aggiunge la dicitura “chierico minore”, per Girolamo De Alessandro quella di “cappellano” e per Teodoro Marconi quella di “curato”.

<sup>18</sup> UGO ONORATI, *Giacomo Carissimi e l’Oratorio musicale romano, Strenna dei Romanisti*, Roma 2006, pp. 431-443.

<sup>19</sup> Bonifacio è di Rocca di Botte, un piccolo centro situato in provincia dell’Aquila nella Piana del Cavaliere, nei pressi di Carsoli, a 50 km. da Roma, che annovera fra i suoi illustri concittadini san Pietro Eremita (n. 1125) e un gesuita contemporaneo di Graziani: Fabrizio De Britijs. Questi scrisse prima del 1621 un inno di due strofe in onore del santo Pietro patrono cittadino, musicato dal conterraneo Bonifacio Graziani, allora quindicenne. La musica è andata perduta, ma i versi, riportati nel cit. ms. del Pierantoni (vol. XXI, cc. 43-44), recitano: “*Nemorum Beate cultor/ Rabi- di furoris ultor/ Petulantium luporum/ Petre sola spes tuorum/ Age dive de*

nivano da piccoli borghi montani dell’entroterra appenninico, entrambi vissero nello stesso quartiere marinese del Castelletto e frequentarono la medesima chiesa parrocchiale di San Giovanni.<sup>20</sup> Con tutta probabilità in quei luoghi crebbero insieme con i loro coetanei, attesero insieme all’istruzione primaria con l’arte del canto e della musica da un maestro di cappella che doveva essere presente in San Giovanni, oppure nell’altra chiesa parrocchiale di Santa Lucia, sulla parte più alta del castello. Quella del maestro di cappella, con annessa scuola di canto e di teoria musicale per “pueri” era un’istituzione consolidata da tempo a Marino, ritenuta di pubblica utilità fino al 1870, della quale si trova traccia nelle Costituzioni della comunità, pubblicate nel 1677 dal principe Lorenzo Onofrio Colonna duca, oltre che di Marino, anche di Tagliacozzo e dei Marsi e barone di Carsoli, dove al capitolo XVII si legge: “Del Mastro di Cappella o Organista et obbligo di esso”.<sup>21</sup>

*protervis/ Stygis horridis catenis/ Patrias tuere tuas/ Nitidia astra dum perreras. Amen*”. Come Marino, anche Rocca di Botte fu prima feudo degli Orsini, poi dei Colonna, così pure entrambe le comunità furono particolarmente colpite dall’epidemia di peste nell’anno 1656. Giacomo è nato a Marino (1605), ma il padre e i tre fratelli del padre si trasferirono a Marino nel 1578 da Castelsantangelo sul Nera in provincia di Macerata con la qualifica di “copellari”, cioè bottai.

<sup>20</sup> Il Castelletto è il rione più antico e popolare di Marino adiacente al castello Orsini, poi palazzo Colonna. Ricalca nella sua forma ortogonale la pianta di un precedente castrum romano, di cui resta traccia anche nel nome. Al centro e raccordo dei suoi caratteristici vicoli (incrocio tra cardo e decumano?) si apre la minuscola piazza san Giovanni, omonima dell’edificio sacro che vi si affaccia, sconsacrato dal 1640 e ridotto a civile abitazione. Gli atti parrocchiali che riguardano le famiglie di entrambi risalgono in prevalenza alla chiesa di San Giovanni.

<sup>21</sup> *Costituzioni dell’Illustrissima Città di Marino dell’Eccellentissimo Lorenzo Onofrio Colonna Gioeni Principe 1677*, a c. di Maria Angela Nocenzi, Biblioteca Civica “Vittoria Colonna, Comune di Marino, 1997, pp.

Per comprendere quanto questo posto di maestro fosse prestigioso e ambito, ricordo il caso del musicista francescano Luigi Antonio Sabbatini (Albano Laziale 1739 - Padova 1809), che fu chiamato da Bologna nel 1766, dove era Definitore dell'Accademia Filarmonica, per dirigere la Cappella musicale di San Barnaba a Marino. In questo luogo egli dava pure lezioni private di clavicembalo. Si spiega così, forse, come da un piccolo centro laziale, qual'era Marino agli inizi del XVII secolo, siano potuti emergere nello stesso giro di anni figure di musicisti come quella di Giacomo Carissimi, di Bonifacio Graziani e di Giovanni Battista Mocchi (1620-1688).

È impensabile che Carissimi e Graziani non abbiano mantenuto rapporti personali nel corso della loro vita, non solo perché erano entrambi musicisti e conterranei, ma anche perché frequentavano lo stesso ambiente formativo e religioso della Compagnia di Gesù. Oltretutto già lo storico Lino Bianchi aveva avuto modo di confermare l'esistenza di rapporti fra i due, pubblicando, in un articolo del 1974, alcuni documenti epistolari rin-

23-24. "Che la Comunità debba tenere un Mastro di Cappella o Organista con previsione di 7, 60 e più sino agli 70 secondo la qualità del soggetto con obbligarlo ch'abbia d'insegnar a quattro soggetti habili alla musica di detta Terra e quando vi fossero soggetti più di quattro che concorressero ad esser insegnati come sopra, il Capopriore e Priori pro tempore, dovranno imbussolarli con il parere del Mastro di Cappella e cavar a sorte e li suddetti quattro dovranno goder di esser imparati dal detto Mastro di Cappella gratis per doi anni...". Quindi si dice che gli alunni siano obbligati a servire gratis le musiche che si faranno nella Collegiata e che il "Mastro di Cappella sia obbligato dare la lettione doi volte il giorno...". Infine che il Maestro di Cappella o Organista "sia obbligato sonare nella chiesa collegiata di S. Barnaba l'organo tutte le feste di precetto e di devotione di detta chiesa e detta terra"; poi insieme ai suoi allievi ("quattro habili") deve cantare la Messa e i vesperi, cantare ogni sabato le Litanie della Beatissima Vergine dopo il Rosario e "accompagnar tutte le processioni che si faranno solenni per la Terra".

venuti nell'archivio del Collegio Germanico, attinenti a certi interessi venali nella terra di Marino.<sup>22</sup>

Bonifacio Graziani, come Giacomo Carissimi, godé della protezione della famiglia Colonna, una delle più aristocratiche e potenti di Roma e del Lazio, ma in particolare l'amicizia del cardinale Girolamo Colonna, quarto duca di Marino e vescovo di Frascati.<sup>23</sup> Mentre Giacomo Carissimi fu chiamato nel 1630 per insegnare musica al Collegio Germanico Ungarico e solo nel 1637 prese i voti religiosi della congregazione della Compagnia di Gesù, Bonifacio Graziani intraprese subito la carriera ecclesiastica e, dopo aver frequentato il seminario con gli studi teologici, fu ordinato sacerdote. Solo dal 1648 ottenne il prestigioso incarico di Maestro di Cappella della Chiesa del Gesù a Roma e del Seminario Romano<sup>24</sup>. Bonifacio Graziani, però, antepose

<sup>22</sup> LINO BIANCHI, *Giacomo Carissimi: nuovi documenti nell'archivio del Collegio Germanico Ungarico di Roma*, in *Nuova Rivista musicale italiana*, Vol. VIII, 1974, pp. 107-124.

<sup>23</sup> Girolamo Colonna (1604-1666) era figlio di Filippo e Lucrezia Tomacelli. Il 7 febbraio 1627 divenne vescovo di Albano, il 28 febbraio 1628 ebbe il titolo di Sant'Agnese in Agone, il 27 giugno 1639 di Santa Maria in Cosmedin, il 14 marzo 1644 di Sant'Angelo in Pescheria, il 14 dicembre 1644 di Sant'Eustachio, il 23 settembre 1652 di San Silvestro in Capite, il 9 giugno 1653 di Santa Maria in Trastevere, il 21 aprile 1659 di San Lorenzo in Lucina. Dopo l'arcivescovato di Bologna e il titolo di arciprete di San Giovanni in Laterano (dove è sepolto), fu vescovo di Frascati dal 21 novembre 1661.

<sup>24</sup> Il suo successore, come Maestro di Cappella al Gesù, fu il suo allievo Giovanni Battista Giansetti (S. SHIGIHARA). Tra gli allievi del Graziani si ricorda un tale Clemente Antoni che il 6 gennaio 1654 scrisse da Innsbruck ai musicisti della Cappella Pontificia, ai quali chiese di poter partecipare al concorso per la sostituzione del soprano Giuseppe Bianchi, essendone venuto a conoscenza "Per lettera del s.r Bonifacio Gratiani mio maestro", cfr. *Saggio di lettere di musicisti, dalle raccolte di autografi della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a c. di G. MORELLI, in *Nuova Rivi-*

sempre l'ufficio sacerdotale a quello di compositore, di direttore e di insegnante, poiché fu attivo nell'organizzazione parrocchiale e diocesana di Frascati e canonico della basilica collegiata San Barnaba di Marino, la cui erezione era stata eseguita per volontà del cardinale Girolamo Colonna con la successiva soppressione delle due parrocchie delle chiese medievali di San Giovanni e di Santa Lucia. Un aspetto che dovrà essere approfondito sarà proprio quello dei rapporti tra Bonifacio Graziani e l'ambiente gesuita, con il quale egli appare sempre collegato, a partire dalla giovanile amicizia con il conterraneo roccabottano Fabrizio De Britijs, fino alla sua adesione alle regole di Ignazio de Lojola, oltre alle testimonianze biografiche tramandateci dal conterraneo gesuita Pierantoni citato in nota.

Se l'opera di Giacomo fu veramente internazionale e il suo magistero musicale di rilevanza europea, l'opera di Bonifacio Graziani restò circoscritta all'ambito romano e italiano. Egli compose Mottetti a voce sola e a più voci, Salmi, Messe, Responsori, Litanie, Antifone, Concerti, Inni e musica profana. Il corpus edito di Bonifacio Graziani raggiunge il numero di 26 opere con 21 ristampe per un totale di 47 libri pubblicati dal 1650 al 1667, di cui 17 libri pubblicati vivente l'autore e 30 editi postumi per interessamento del fratello Graziano e del figlio di questo, il nipote Domenico Graziani. Tutta l'opera di Bonifacio fu invariabilmente pubblicata a Roma, tranne una ristampa del 1652 che vide la luce ad Anversa e i suoi editori gravitavano praticamente tutti intorno alla Compagnia di Gesù, presso il Collegio Romano.

La produzione musicale di Bonifacio Graziani, cui si deve aggiungere il lavoro rimasto manoscritto, è ragguardevole, considerando che l'autore conobbe una fortuna editoriale a partire

*sta Musicale Italiana*, gennaio-dicembre 1997, pag. 371, cit. da G. TARDUINO.



Ritratto del musicista Bonifacio Graziani. Disegno di Domenico Rondoni. Incisione su rame di Claudio Rondoni. Scritta nell'ovale:  
BONIFACIVS GRATIANVS - ANNOR. 59 OBYT - 15 IUNY 1664.  
Biblioteca del Conservatorio di Bologna.

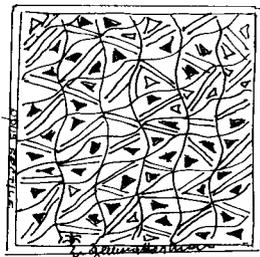
dal 45° anno di età e proseguì ininterrottamente fino al 1664, anno della morte e oltre, fino al 1667, per interessamento anche economico del fratello e del nipote, con una media invidiabile di circa due volumi l'anno fra opere prime, riedizioni e ristampe.

Tutto fa pensare, però, che molti di questi lavori siano stati concepiti, copiati e poi fatti circolare ancora manoscritti tra il 1625 e il 1630, in attesa di trovare un favorevole esito editoriale.

La fortuna tutta romana dell'opera di Graziani si spiega solo in parte con l'impresa e con l'iniziativa dei parenti Graziano e Domenico, lusingati dal nome di così illustre consanguineo e disposti anche a spendere soldi propri, pur di pubblicare quanto più possibile del musicista fratello e zio. Infatti solo il corpus centrale dell'opera di Graziani andò in stampa quando ancora egli era in vita e la sua fama doveva essere già considerevole presso i contemporanei e presso i suoi protettori, sia all'interno del Collegio Romano, sia presso la famiglia Colonna, di cui testimoniano le frequenti dediche dei suoi volumi.

Le opere di Bonifacio Graziani, conservate presso le biblioteche d'Italia, Francia, Germania, Austria, Svezia, Portogallo, Ceca e Gran Bretagna, testimoniano di una discreta diffusione dell'arte di Bonifacio Graziani in Europa, attraverso circuiti italiani ed europei molto ben definiti che possiamo presumere possano essere quelli collegati all'ambiente religioso gesuitico.

Da qualche anno in qua incominciano ad apparire anche alcune registrazioni musicali di Graziani su cd realizzate dal *Consortium Carissimi* e da qualche altro ensemble musicale. A me è capitato di ascoltare anche dei brani dal vivo eseguiti da Vittorio Zanon e dirette da Garrick Comeaux e vi assicuro che sono veramente degni di essere confrontati con quelli del divino Giacomo Carissimi.



## Pagine del diario di un giornalista vaticanista

*Ricordo di Papa Wojtyla non "santo subito", ma presto*

ARCANGELO PAGLIALUNGA

Papa Wojtyla, "santo subito": fu il grido che echeggiò in Piazza San Pietro all'indomani del suo santo "transito". Ed è la frase che è diventata emblematica per tanta gente, soprattutto per coloro che, da quel lontano giorno, si avvicendano incessantemente dall'alba al tramonto, in preghiera davanti alla sua tomba nella cripta vaticana.

Va detto subito che la Chiesa, nella glorificazione dei suoi figli, non ammette eccezioni e si va per gradi: prima, dopo attentissime analisi, c'è la proclamazione delle virtù eroiche, poi, previa presentazione di un miracolo ottenuto per intercessione di chi deve ascendere alla gloria degli altari, la beatificazione, quindi dopo altre analisi su "vita e scritti" e la approvazione di un altro miracolo, la canonizzazione.

Per Papa Wojtyla siamo alla fase della beatificazione, stando ad una dichiarazione del suo segretario Mons. Divisz ora arcivescovo di Cracovia e cardinale, Karol Wojtyla avrà l'aureola da Beato nel 2010, a cinque anni dalla morte. E la canonizzazione dovrebbe seguire poi in tempi brevi: i miracoli non mancano.

Non possiamo non rilevare che papa Wojtyla sarà glorificato con la beatificazione e con la canonizzazione da Benedetto XVI, suo successore al soglio di Pietro ma prima ancora il prelado della curia da lui prediletto. Lo ha quasi preparato al Pontificato

conferendogli incarichi importanti e mantenendolo a lungo nella più importante Congregazione della chiesa: l'ex Sant'Uffizio.

Basti dire che al Cardinale Ratzinger si dovette in modo principale la realizzazione del Catechismo della Chiesa Cattolica, un monumento di dottrina.

Ma sul rapporto tra Wojtyla e Ratzinger si potrà tornare a suo tempo.

Dunque, Karol Wojtyla “santo subito” no, ma presto...

Propongo quest'anno, alla Strenna, pagine del mio diario di giornalista per ripercorrere una vita straordinaria di sacerdote, Vescovo e Papa impegnata sulla via di una fede straordinaria in difesa della vita, del colloquio ecumenico e della pace. Voglio soprattutto riproporre curiosità e fatti interessanti.

Venticinque anni di pontificato: dal 16 ottobre 1978 al 3 aprile 2005. Karol Wojtyla si presentò al popolo che gremiva piazza san Pietro sul far della sera. Parlò in italiano “nella vostra... nella nostra lingua” con un errore di grammatica che fu applauditissimo: “se sbaglio mi corrigerete”.

Iniziò il servizio pastorale il giorno 22 sul sagrato di san Pietro in una bella giornata di sole ottobrina e brandì la croce, sollevandola in alto, lanciando un assioma “Aprite, anzi spalancate le porte a Cristo”.

Aveva preso il nome di Giovanni Paolo II, in omaggio a Papa Luciani che lo aveva preceduto con soli 33 giorni di governo pastorale. Era il primo Papa non italiano dopo 450 anni.

I “numeri” di un lungo pontificato: 102 viaggi internazionali con visita a 130 nazioni; 1.163.865 chilometri percorsi in viaggio: come compiere per 29 volte il giro del mondo e coprire, per più di tre volte, la distanza dalla terra alla luna; 143 viaggi in Italia, con presenza in 295 località; 301 parrocchie visitate a Roma su 334; 1095 udienze generali con 17 milioni di partecipanti; 201 cardinali creati in otto Concistori; 14 encicliche, 13 esortazioni apostoliche, 9 costituzioni apostoliche, 38 lettere apostoli-

che, tra le quali una ai bambini ed una agli anziani; 1369 beati e 476 santi proclamati; 31 volumi di discorsi pronunciati nelle varie occasioni; un libro di poesie “Trittico Romano” pubblicato da Papa.

Altri numeri: come longevità del pontificato nella storia è terzo con i suoi ventisei anni ed oltre, più che Leone XIII. Gli altri longevi, secondo l'Annuario Pontificio: San Pietro (per convenzione) tra i 14 e i 37 anni; Pio IX, 32 anni tra il 1846 e il 1878; Pio VI, 24 anni dal 1775 al 1799; Adriano I, 23 anni dal 772 al 795; Pio VII, 23 anni dal 1800 al 1823; Alessandro III, 22 anni dal 1159 al 1181; San Leone I, 21 anni dal 440 al 461.

I “numeri” sono elementi di curiosità nel descrivere un Pontificato, ma non danno l'essenza di un governo pastorale. E, nel delineare la figura di Giovanni Paolo II non si può prescindere da fatti e avvenimenti specifici a partire dalla sua sofferenza: subì un attentato mortale in Piazza san Pietro il 13 maggio 1981 (“e si attuò – lo disse il Papa stesso – il terzo mistero di Fatima” che poi volle rendere noto); per vari anni lo afflisse la malattia del ‘Parkinson’, con numerosi ricoveri al “Gemelli” di Roma per operazioni varie.

Ha derivato dai fatti, anche drammatici, l'insegnamento “ad unire il dolore umano alle sofferenze di Cristo per il bene del mondo”.

Le linee maestre della sua attività pastorale: in primo luogo l'impegno a favore della natura umana sia quando ha difeso i diritti del lavoro, delle donne, dei giovani a quando si è impegnato nella difesa della vita dalla nascita alla fine naturale, combattendo contro le “degenerazioni” genetiche.

Forte e sotto gli occhi di tutti il suo impegno, anche sul piano diplomatico e politico, contro le guerre, da quelle che hanno insanguinato il Medio Oriente e l'Africa; e dura la sua denuncia contro ogni sorta di violenza.

È il Papa che ha cercato di far cadere le barriere: quelle fisi-

che come il muro di Berlino (è riconosciuto il suo ruolo nel crollo del comunismo), e quelle ideologiche che contrappongono la Chiesa cattolica alle altre chiese cristiane; ha cercato il dialogo con le altre religioni promuovendo anche una preghiera comune ad Assisi con i capi delle altre religioni. Ebbe un incontro anche con Fidel Castro a Cuba.

Non vanno dimenticati i suoi atti “coraggiosi”: entrò nella Sinagoga di Roma chiedendo perdono per le “malefatte” della Chiesa cattolica, a tutti i livelli, contro gli ebrei definiti “fratelli maggiori”; e a proposito di perdono lo ha chiesto anche per fatti ed avvenimenti storici come per le condanne dei tempi dell’Inquisizione e delle Crociate.

Durante uno dei suoi viaggi pastorali entrò in una Moschea, a Londra ha pregato nella cattedrale anglicana, in Germania in una chiesa luterana, facendo capire che non tutto è da rifiutare nell’insegnamento del monaco ribelle, Lutero.

I viaggi lo hanno portato anche agli estremi confini del mondo, in visita in terre di missione anche a piccole comunità di cattolici. Ci sono stati viaggi difficili, come quello del 1983 nella sua patria dopo il “golpe” di Jaruzelski o quello nel Nicaragua di Ortega, quando si trovò in mezzo ad una folla ostile, aizzata dal regime.

Restarono due viaggi nel suo desiderio: a Mosca ed a Pechino.

Tra le visite ricevute in Vaticano che hanno fatto storia: Gorbaciov, Dubcek, Solgenitsin, Sacharov. L’incontro con Gorbaciov fu un avvenimento mondiale.

Non è mancato chi ha ritenuto il Papa un “tradizionalista” o anche un “retrogrado” sia perché ha ribadito la dottrina sociale e morale della Chiesa nei suoi punti irrinunciabili, quali la difesa della vita contro l’aborto e la indissolubilità del matrimonio cristiano, accettando in pieno le conclusioni dell’Enciclica di Papa Montini “*Humanae vitae*” sulla contraccezione.

Ma tutti debbono riconoscere che Giovanni Paolo II è stato un Papa estremamente coerente con la sua fede, in nome della quale è stato capace di importanti aperture: è noto che, per favorire il colloquio ecumenico ha detto di essere pronto a mettere in discussione il modo di esercitare il Primato del Papa.

Due punti essenziali ha colto la “*Civiltà Cattolica*” dei gesuiti nella azione di Giovanni Paolo II: ha dovuto combattere su due fronti: sul piano religioso proclamando con indiscusso coraggio il primato di Dio ed il fatto che senza Dio l’uomo è perduto; e sul piano morale, proclamando l’esistenza di leggi morali inviolabili e tali che la loro violazione conduce l’uomo e la società umana alla rovina, alla disgregazione e alla violenza.

Vorrei ora attingere al mio diario per ricordare momenti particolari del pontificato.

#### LA VITA SEMPLICE DI PAPA WOJTYLA

Poteva capitare, a chi visitava la Cupola di San Pietro vedere dalla balconata un prete in talare nero nella passeggiata sulla terrazza del Palazzo Apostolico, fatta predisporre da Papa Montini al quale piaceva poco andare nei giardini vaticani: voleva evitare così il trambusto organizzativo che comporta ogni uscita papale dal Palazzo Apostolico.

Quel prete in nero che passeggiava avanti e indietro leggendo il breviario o qualche libro, era il Papa. Indossava la veste nera anche quando si recava a confessare la gente in San Pietro ogni Venerdì Santo.

Era un tratto anche questo della semplicità del Papa che piace alla gente.

Conduceva proprio una vita semplice Giovanni Paolo II nella sua residenza.

Intanto aveva fatto cadere antiche abitudini: quella, che si era

protratta fino ai tempi di Pio XII, secondo cui il Capo della Chiesa doveva stare a desinare sempre da solo. Papa Wojtyła amava avere ospiti a mensa per parlare di lavoro o per manifestare un tratto di benevolenza verso vescovi che lavoravano in zone lontane o in condizioni particolarmente difficili.

Talvolta tratteneva a colazione intere conferenze episcopali e si trattava naturalmente di colazioni di lavoro.

Prima di una visita ad una parrocchia di Roma invitava il parroco insieme al Cardinale Vicario. Un giorno pose alcune domande ad un parroco, appunto. E quando si rese conto che le risposte gli stavano per venire dal Vicario che era il Cardinale Ugo Poletti, disse subito rivolto al parroco: “Lasci parlare il parroco...”.

Giovanni Paolo II a tavola era molto frugale. Se ne accorse bene Indro Montanelli, che, invitato a cena, di fronte a piatti ben “miseri” gli disse: “Santo Padre..., ma lei mangia sempre così?”. Risposta: “A sera mangio così...”. E Indro: “e il giorno?”; risposta: “il giorno peggio”.

Suor Tobiana, la suora polacca che nella piccola comunità di suore incaricate dell’appartamento papale, era la cuoca, gli preparava in genere piatti leggeri della tradizione polacca; ma se c’erano ospiti allora si mangiava all’italiana.

Avendo ospite per la prima volta Sandro Pertini, il Papa si informò sui gusti alimentari del presidente e fece predisporre un desinare vegetariano, al quale anche egli si adeguò di buon grado.

Una volta gradì stappare un fiasco di Chianti. Le cose andarono così: doveva andare in visita alla parrocchia della Borgata Massimina sull’Aurelia e il parroco chiese ai parrocchiani cosa si poteva portare in dono al Papa. Gli piacque il suggerimento unanime: un fiasco di Chianti. Il sacerdote si presentò in Vaticano con quel dono. E il Papa ne volle un bicchiere per brindare alla salute dei parrocchiani.

Le funzioni e le cerimonie alle quali Giovanni Paolo II partecipava in San Pietro erano certamente solenni, ma egli aveva ridotto al minimo tutto ciò che sembrava o era sfarzo inutile. Finiti i tempi nei quali l’apparizione del Papa in Basilica era preceduta da un corteccio di dignitari, gentiluomini, monsignori. Il Papa era accompagnato solo da tre o quattro persone in più il medico Professor Buzzonetti.

E talora, quando era malato, non attraversava più a piedi la navata centrale. Saliva su una pedana mobile trainata da due “famigli”. Era certamente un po’ umiliante per lui che era stato sportivo in gioventù, e anche da vescovo e cardinale. Accettava tutto con semplicità.

Non rifiutò, dopo l’attentato, di farsi fotografare al Gemelli in pigiama. È stato il primo Papa nella storia del XX secolo a farsi curare in una struttura pubblica. Per Papa Montini fu predisposta una sala chirurgica in Vaticano.

Amava la montagna. Vi si recava – in Cadore o in Val d’Aosta – per due settimane circa, ogni anno. Amava sciare fino a quando le gambe glielo permettevano.

“Santità, lei volteggia come una rondine...” gli disse Sandro Pertini sull’Adamello.

Talora, durante l’anno, con un soprabito nero, lasciava il Vaticano e raggiungeva per una giornata, di tanto in tanto, facendola in barba ai giornalisti, il Terminillo o qualche remoto angolo in Abruzzo. È successo una volta anche al termine di una udienza del mercoledì: invece di tornare a Castelgandolfo fece dirottare l’elicottero verso il Terminillo. E suor Tobiana attese invano che il Papa arrivasse per il pranzo. Si presentò la sera con il fido segretario Divisz che non aveva avvertito nessuno.

Aveva tratti di delicatezza straordinari. Non si sottrasse all’abbraccio di una donna negra che gli gettò le braccia al collo (e un fotografo ha eternato la scena); si è inginocchiato accanto ad

un moribondo a Calcutta insieme a Madre Teresa; ha preso in braccio, negli Stati Uniti, un bambino malato di Aids.

Era maestro in alcune battute di buonumore. Ad un monsignore che lo adulava dicendogli: “Santo Padre lei appare più giovane di prima ora che è tornato dall’ospedale”, rispose: “E perché non si fa operare anche lei?”.

Ai cardinali riuniti in una assemblea plenaria: “Quanto si sta bene insieme, quando non c’è il Conclave... perché in quel giorno io non ci sarò”.

Gli presentarono in Africa un re con la “regina madre”: Si meravigliò che il sovrano avesse una madre così giovane. Gli spiegarono che quella signora era la “regina madre dei suoi figli” e che il re di mogli ne aveva avute già quattro. “Qui – commentò – siamo nell’Antico Testamento...”.

La giornata del Papa: si alzava alle sei, alle sette era in cappella per la messa. Poi, dopo una scorsa ad alcuni giornali, avviava le udienze: il primo incontro con il Segretario di Stato che gli portava il dossier con le questioni che attendevano sue direttive. Il pranzo alle tredici. Dopo un breve riposo di nuovo nello studio fino all’ora di cena.

Ma trovava il tempo per la preghiera in cappella. Dicono in Vaticano che ogni giorno seguiva nella sua cappella la Via Crucis e passava ore in preghiera.

I giornalisti più di una volta hanno voluto sapere se scriveva ancora poesie. Non ha mai risposto. Ma ad un vecchio amico venuto a trovarlo disse: “Qualche volta, di notte...”.

Che stia ancora nella simpatia delle persone anche per la sua semplicità è evidente.

## I VIAGGI “EMBLEMATICI”

Karol Wojtyła, il Papa “*globe-trotter*”, il “Papa itinerante”...È stato calcolato che, nei viaggi in aereo, ha percorso come già detto tre volte la distanza dalla terra alla luna, e che è stato assente da Roma, assommando i giorni, per più di un anno.

Anche in Vaticano qualcuno si lamentò della troppo frequente lontananza del Papa dalla sua sede; ma, poi, tutti dovettero prendere atto che i viaggi non erano nati per caso, ma facevano parte del suo programma di Capo della Chiesa.

Disse ad André Frossard nei primi giorni di pontificato: “Se Dio me lo permetterà andrò nella maggior parte dei luoghi dove sono invitato...”. E scrisse nell’Enciclica *Redemptoris Missio*: “Ho scelto di viaggiare fino agli estremi confini della terra per manifestare la sollecitudine missionaria”.

Ad un bambino di una parrocchia romana che gli chiedeva “Perché vai sempre in giro per il mondo?” ha risposto: “Hai letto quello che ha detto Gesù: Andate ed evangelizzate tutto il mondo...Così io vado in tutto il mondo”.

I viaggi erano tutti di carattere eminentemente spirituale, incentrati su messe, preghiere, incontri ecclesiali; ma hanno spesso avuto anche effetti di valore politico e sociale. Costante il richiamo alla democrazia e ai diritti dei lavoratori, delle donne, dei giovani.

Giovanni Paolo II ha visto attorno a sé grandi folle come a Manila dove alla sua messa furono presenti sei milioni di persone e poca gente come in Turchia dove la sua macchina passò nelle strade tra grande indifferenza. È stato nei paesi di antica e nuova cristianità in ogni continente, nei paesi del tormento sociale e della guerriglia in Centro America e in Africa; ha stretto la mano ai buddisti in Giappone, ai seguaci dell’Induismo in India, ai rappresentanti della Riforma nel Nord Europa. E il suo è stato un ecumenismo in atto.

Nel lungo capitolo dei “viaggi papali” alcuni sono emblematici e sono nella storia non solo della Chiesa.

Dei viaggi in Polonia, in evidenza quelli del '79, dell'85 e dell'87 che rappresentarono il primo grande colpo inferto al comunismo nell'Est Europeo. Il primo fu un viaggio che non piacque a Breznev: dovette “subirlo”. Nei seguenti trovò nelle strade le Croci innalzate dagli operai, e le bandiere di Solidarnosc; e a Danzica, centro della rivolta operaia contro il regime, ebbe alla messa un milione di persone, così come a Czestochowa.

Quando Breznev stava sul punto di mandare le forze armate sovietiche in Polonia, gli scrisse una lettera ferma e decisa per dissuaderlo.

Andò a Fatima in Portogallo dal dodici al quindici maggio 1982. Il Papa, che aveva voluto nel suo stemma l'iniziale del nome di Maria, era venuto in ringraziamento “per aver avuto salva la vita – disse – nell'attentato dell'anno precedente”. Ali Agca aveva sparato i tre colpi in piazza San Pietro proprio nel pomeriggio del giorno 13 maggio, nel quale la Chiesa celebra la festa della Apparizione.

“Da quando avvenne il noto attentato – affermò all'Angelus domenicale prima della partenza – il mio pensiero, al riprendere conoscenza, si rivolse immediatamente a questo santuario per deporre al cuore della Madre il mio ringraziamento per avermi salvato dal pericolo”.

In un viaggio successivo fece incastonare nel diadema della statua della Madonna una delle tre pallottole sparate dall'attentatore. Nel viaggio del Duemila rivelò il III segreto di Fatima che lo riguardava.

E come dimenticare il viaggio in Inghilterra del 1982? Era il primo Papa che si recava in “terra anglicana” dopo lo scisma. Erano i giorni del conflitto con l'Argentina per le isole Falkland; e Giovanni Paolo II invocando la pace e la trattativa lo evocò fin dal discorso di saluto all'aeroporto.

Di quei giorni restano le immagini indimenticabili del suo ingresso nella Cattedrale Anglicana di San Paolo; il colloquio con la Regina; il suo grande discorso contro la guerra e le armi a Coventry; e, dopo la freddezza di Londra, il calore di Liverpool, di Manchester, di York e di Edimburgo. Le folle cattoliche lo acclamano, i giovani con l'applauso incessante non gli permettono di parlare e Lui sorride compiaciuto.

La visita a Londra ebbe un seguito in Argentina otto giorni dopo con un viaggio di sedici ore. “Figli e figlie della terra argentina, vengo a voi che soffrite”. Un viaggio di pace e di conforto, apprezzatissimo da tutta una nazione, depressa dalla sconfitta.

Nel maggio dell'83 nel viaggio nell'America Latina dei generali e dei dittatori dovette subire in Nicaragua una dura contestazione, durante la messa, organizzata dal regime del Presidente Ortega che, sulla facciata della cattedrale aveva fatto issare un grande simbolo sandinista.

Fu un momento drammatico che il Papa fronteggiò con dignità e fermezza invocando libertà per la Chiesa unita, democrazia per il Paese e giustizia per i lavoratori. Parole che ripeté in tutto il Centro America.

Tanti altri viaggi e fatti andrebbero citati: le “esaltanti giornate della gioventù” a Denver, a Czestochowa, a Parigi, a Santiago de Compostella; la sosta nelle “*favelas*” in Brasile; le parole di “vicinanza” agli indios di Stati Uniti e Canada; la commozione in Senegal nel luogo della partenza degli schiavi per il Nord America; il pellegrinaggio nelle repubbliche ex sovietiche del Baltico; i lunghi viaggi nell'Africa Nera, in Australia, nelle isole del Pacifico. E si potrebbe continuare.

Disse una volta: “Sono il successore di Pietro, ma anche un po' di Paolo che era sempre in giro ad evangelizzare, ad incontrare gente...”.

Nella biografia di Giovanni Paolo II entrano anche i ricoveri in ospedale ed i malanni cui è andato soggetto. Il 13 maggio del 1981, dopo l'attentato di Alì Agca, il Papa viene operato d'urgenza all'addome. Il 12 luglio del '92 operato per un tumore benigno all'intestino. L'11 novembre del '93 è operato per una frattura alla spalla destra. Il 29 aprile del '94 operato per la frattura del femore destro. Due anni dopo, l'8 ottobre del '96, ricoverato per un'appendicite.

Nel gennaio del '95 viene colto da malore durante un viaggio nello Sri Lanka. Il 25 dicembre del '95 interrompe la lettura dell'Urbi et Orbi a causa di un'influenza. Il 18 agosto del '96 ha un malessere durante l'Angelus. Il 5 settembre del '96 è colto da dolori addominali in Ungheria.

Nel '94, il quotidiano spagnolo "Diario 16" annuncia che il Papa ha il morbo di Parkinson. Da allora le voci su una sua malattia si susseguono e poco a poco la sua malattia appare sempre più evidente.

"Come è andata, cari professori...Spiegate mi, spiegate mi...". Papa Wojtyla è sempre sereno, prima e dopo gli interventi.

Le "battute" riguardanti la sua salute stanno a dimostrarlo. Un certo spirito di "humor" non lo abbandona mai.

La più classica delle sue "uscite" è quella rivolta ad un monsignore che cercava di lusingarlo dicendo: "Santo Padre, con la operazione Lei sembra ringiovanito..." E il Papa: "Perché non si fa operare anche Lei?"

Al professor Fineschi, che si accingeva a "ridurre" la frattura del femore: "Professore...mi guarisca bene. Nella Chiesa Cattolica non è previsto un Papa...emerito".

"La mia malattia è, insomma, psicosomatica..." disse al professor Manni che osservava come il Papa camminasse bene, sen-

za il bastone, in casa, e, poi, si emozionasse tanto da camminare meno bene quando era in pubblico.

Quando apparve alla finestra in un Angelus di mezzogiorno, con il braccio fasciato e fu costretto a benedire con la mano sinistra, disse ai fedeli: "Vi saluta un Papa...deficiente, ma non...decaduto". E qualcuno, in sala stampa, si affrettò a sottolineare che la parola "deficiente", naturalmente stava per "menomato".

Nella visita alla parrocchia del quartiere Tuscolano un ragazzo gli chiese: "Santo Padre, con tanti malanni anche lei qualche volta è triste...". E il Papa: "Che ve ne fareste di un Papa triste? Io sono sempre gioioso".

E qualcuno ripensò a Papa Montini che era ritenuto proprio un Papa triste e pieno di complessi...ma, poi, scrisse un documento bellissimo sulla "gioia cristiana", dal quale traspariva che la serenità e la gioia debbono essere prima di tutto un fatto interiore. E da questo punto di vista egli si sentiva "lieto e contento...".

Nonostante la letizia interiore, però, qualche momento di sconforto deve averlo avuto anche Papa Wojtyla, costretto alla inazione...con tante cose da fare e tanti progetti da attuare.

Dalla finestra del Gemelli, in una domenica di maggio del '95, all'Angelus: "Domandate come sta il Papa...È contento? È scontento? Giudicatelo voi...A quante lunghe analisi sono stato sottoposto...".

Durante una cerimonia in San Pietro, mentre scendeva le scale dell'altare, la TV impietosa colse una sua smorfia di dolore e di essa parlarono tutti i giornali. Il Papa: "Io resto tranquillo...ma...i giornalisti non hanno mai dovuto fare una smorfia di dolore?".

Una volta, mentre in diretta TV leggeva l'Angelus, gli uscì uno starnuto da raffreddore. Si fece una bella risata, perché dalla piazza arrivò un coro: "Salute!".

Botta e risposta con l'Ambasciatore di Bolivia: "Sto bene.

L'unica cosa che mi da fastidio è la protesi al femore...". L'ambasciatore: "Anche mio padre ha subito una operazione del genere". Il Papa: "Di quanto tempo ha avuto bisogno per camminare bene?" Il diplomatico: "Tra i sei e gli otto mesi...".

Il Papa: "Sono passati sei mesi...ed io continuo a sentire dolore".

Un ragazzo, in una visita domenicale in parrocchia, gli disse: "Santo Padre è fatica fare il Papa...Ti ho visto quando ti sei sentito male alla finestra...". Il Papa: " Sì, è faticoso".

E ad Alberto Sordi: "È certo più fatica fare il Papa che...fare l'attore".

Ai ragazzi che gridavano "Vita! Vita!": "Con questo grido il Papa non dovrebbe mai morire...eppure il giorno arriverà..." E poi: "Voi ragazzi state già nel terzo millennio...Io non lo so...forse...Ma, vedremo!":

Verrà presto il giorno che dall'arazzo sulla facciata di San Pietro rivedrà e ritroverà tutta la folla che lo ha acclamato e seguito nel suo grande pontificato.



## Il cimitero del Pigneto Sacchetti e la “fabbrica” di Pietro da Cortona

STEFANO PANELLA

Fra i progetti ideati durante l'occupazione francese (1809-1814) per conservare il patrimonio artistico della città e migliorarla igienicamente, il 19 luglio 1809 fu decretata la costruzione dei cimiteri pubblici per Roma<sup>1</sup>, in ottemperanza all'Editto di S. Cloud con cui Napoleone già nel 1804 aveva proibito per motivi igienici le inumazioni entro i centri abitati e nelle chiese. Gli architetti Giuseppe Camporesi e Raffaele Stern vennero incaricati dalla Consulta Straordinaria per Roma di presentare un rapporto relativo ai siti giudicati idonei alla costruzione di due cimiteri, ciascuno della capacità di 400 sepolture<sup>2</sup>, e la scelta ri-

<sup>1</sup> Il tema delle sepolture cittadine, che avrebbero sostituito i piccoli cimiteri delle confraternite e degli ospedali, era stato già affrontato dall'ambiente artistico romano dell'Accademia di S. Luca. Il Concorso Clementino del 1795 prevede il tema "Cappella sepolcrale in una piazza circolare", cui seguì nel 1805 il progetto di un "Cimitero per grande città" (si veda P. MARCONI, E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'archivio storico dell'Accademia di S. Luca*, Roma 1974, vol. I e II, progetti nn 409-427, 968-986, 1975-1978, 997-1002).

<sup>2</sup> Per una popolazione di 125.000 abitanti si stimava la mortalità in circa 6.000 l'anno, ossia alla media 16 al giorno, da ripartire egualmente fra i due cimiteri. La capacità contenitiva di ogni cripta sarebbe stata perciò di 8 salme, in modo che in ciascun cimitero si sarebbero utilizzate 365 cripte l'anno, lasciando disponibili le rimanenti 35 per i casi di epidemie e influenza. Si prevedeva che le salme, avvolte in un semplice lenzuolo, si

cadde nel “vigneto annesso alla chiesa di S. Lorenzo” (il nucleo iniziale del futuro Verano) e nel “locale detto il Pigneto Sacchetti, fuori Porta Angelica”, dove giaceva in rovina il celebre casino realizzato da Pietro da Cortona.

Per questa località il Camporesi propose due progetti molto simili: il primo da realizzarsi in una zona pianeggiante di fondovalle<sup>3</sup>, il secondo che prevedeva di inglobare nella struttura cimiteriale anche il casino barocco, situato sul declivio di una collina. Prescelta quest’ultima soluzione, l’appezzamento necessario vasto circa un rubio, venne ceduto dal conte Carpegna per soli 100 franchi.

#### UN SITO REMOTO UN’IMPRESA ARDUA

I disegni del Camporesi, pubblicati dal prof. La Padula<sup>4</sup>, descrivono una struttura rettangolare, bordata da un portico, lunga

sarebbero consumate in un anno all’interno delle cripte, che perciò furono dette “pozzi di promiscua putrefazione”. Il MONTENOVESI ne *Il camposanto di Roma*, 1915, (pp. 16-17, 51) riferisce che si preferì adottare la sepoltura “a pozzo” invece di quella “a sterro”, anche detta *alla francese*, per ragioni igieniche e per non urtare i sentimenti religiosi del devoto popolo romano.

<sup>3</sup> Nella relazione dell’agrimensore Ricci, redatta il 12 gennaio 1811, conservata in Archivio di Stato, sono indicate le dimensioni dei due progetti (A.S.R., *Cam. II. Lavori Pubblici*, b. 7 f.122); per il relativo scandaglio di spesa vedere A.S.R., *Buon Governo.*, serie III, b.126 e b.133, fasc. “Aggiudicazione cimiterj di Roma”. Il primo progetto che fu scartato, prevedeva una struttura rettangolare di 500 palmi romani per 360, con annessa cappella rettangolare (palmi 120 per 80) e un portico da costruirsi a spese delle famiglie nobili romane. La localizzazione dell’opera era prevista nella valle mediana della tenuta Sacchetti, parallela alla Valle dell’Inferno, in diretta connessione con la strada proveniente da Porta Angelica.

<sup>4</sup> A. LA PADULA, *Roma e la Regione napoleonica. Contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*, Roma 1969, pp. 185-188.



Fig. 1 - Veduta del *Pigneto dei Sacchetti* in completa rovina verso la fine del XVIII secolo (da C. Percier et P.F. Fontaine, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris 1824).

450 palmi romani, larga 330<sup>5</sup>, solcata da due viali ortogonali che quadripartiscono zone di eguale superficie, ciascuna contenente 100 cripte. La cappella cimiteriale, ricavata dalla trasformazione del casino barocco<sup>6</sup>, si sarebbe trovata sulla prospettiva del via-

<sup>5</sup> Dalla relazione Ricci cfr nota 3 (“Preciso dei fatti avvenuti per la costruzione dei cimiterj di Roma, 31 gennaio 1812” in A.S.R., *Buon Governo*, serie III, b.126).

<sup>6</sup> Il Camporesi scrive al prefetto Tournon il 1° dicembre 1811: “sono stati abbattuti i muri cadenti e pericolosi di un coffeause della Casa Sacchetti che, per economia di spesa e per non devastare una fabbrica eseguita da Pietro da Cortona ne formai il progetto di ridurla a piccola cappella, con i necessari locali per il comodo delle bare, muli ed inservienti” (A.S.R., *Ibidem*). Per le difformi ipotesi ricostruttive del casino di Pietro da Cortona si veda C. LO MONACO, *Il Casino Sacchetti di Pietro da Cortona a Roma*, in “*Disegnare*” 13/1996; ID, *Il casino Sacchetti di Pietro da Cortona: ipotesi di ricostruzione* in “*Pietro da Cortona, Atti del Conve-*

le maggiore, isolata al centro di un piano semicircolare rialzato, accessibile a mezzo di cordonate.

Da subito ci si rese conto che la fondazione dell'opera sarebbe stata ostacolata dall'abbondanza di sorgive e di ristagni d'acqua, dovuti alla natura argillosa del luogo, mentre la sua bassa posizione avrebbe impedito ai "cattivi effluvi" del cimitero di raggiungere la città. Alcuni difetti di progettazione, la farraginosità delle procedure, gli scarsi finanziamenti disponibili non favorirono il buon fine dell'opera, di cui apparve malaugurata perfino la gara di appalto, indetta il 19 dicembre 1810. Infatti gli imprenditori per due volte non vi parteciparono a causa dell'eccessiva esiguità dei prezzi stabiliti e l'Amministrazione fu costretta ad assumere in proprio i lavori, potendone assegnare l'esecuzione alla ditta di Andrea Lezzani solamente nel giugno del 1811, in seguito all'esito di una pubblica licitazione. Nondimeno, iniziati i lavori, non mancarono controversie sia con i tenutari, per la perdita dei frutti agricoli, per l'estrazione della breccia e della pozzolana, sia con gli operai, i quali, percependo magri salari e mal sopportando l'incomodo<sup>7</sup> di dovere raggiungere

---

*gno internazionale...*", Milano 1998, a cura di C.L. FROMMEL e S. SCHÜTZE, pp. 299-304, A. CAMPITELLI, *La tenuta del Pigneto Sacchetti a Roma*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 37/ 1989 pp. 73-95.

<sup>7</sup> L'accesso al cantiere non fu concordato dalla strada diretta per la Valle dell'Inferno (oggi via di Valle Aurelia), ma da quella detta del "Pidocchio" (attuale via della Pineta Sacchetti) prevedendo l'ingresso nella tenuta "per la via che rettamente cala nella sottoposta valle ove appunto si fabbrica il cimitero". Il 2 febbraio 1811 si richiede al principe Carpegna, enfiteuta del Pineto, che venga concesso l'uso di "un piano del casale detto di Sicurani in modo che gli operai, e sovrastanti, abbiano il comodo di potere restare la notte vicini al sito del travaglio" (foglio rubricato 12144 in A.S.R., *Buon Governo*, s.III, b.126). In una seconda missiva datata 20 febbraio si motiva una nuova richiesta "per cuocere le zuppe agli operai... e custodire gli attrezzi occorrenti dei quali parecchi sono finora rubati..",

ogni giorno quella remota località, si ribellarono alle dure condizioni lavorative loro imposte<sup>8</sup>.

Dagli *stati della situazione dei lavori eseguiti*, conservati presso l'Archivio di Stato di Roma emerge che fu necessario impegnare "59 giornate di mastri" per abbattere i muri pericolanti del casino Sacchetti (le parti terminali delle ali), mentre per evitare che eventuali frane della collina sabbiosa potessero travolgere i resti della "fabbrica" barocca<sup>9</sup> e le sottostanti fondazioni del cimitero, si decise di innalzare un "muro di sostruzione" (di spinta), alto 15 palmi, largo 2 e mezzo, attorno al quale trovò collocazione un "chiavicone" lungo 630 palmi per la raccolta delle acque pluviali. La sequenza cronologica dei citati documenti fornisce un quadro della vicenda per entrambi i cimiteri. All'inizio del 1812 il cantiere del Pineto rimane sospeso per mancanza di finanziamenti, finché in giugno il prefetto, conte

---

mentre si rassicura che "mai il locale sarebbe stato utilizzato come alloggio degli operai in quanto è stato costruito un capannone sufficiente per l'alloggio dei medesimi" (A.S.R., *Camerale II, Lavori Pubblici*, b. 7, f.122). Soltanto nel dicembre del 1811 si adattava "la futura stanza del cappellano e di due inservienti quale locale provvisorio per comodo degli operai, e dargli così un locale coperto per potervi abitare"(A.S.R., *Camerale II, Lavori Pubblici*, b.7, f.122 copia in A.S.R., *Buon Governo s.III*, b.126).

<sup>8</sup> In una lettera datata 18 febbraio 1811 Giò Rossi, "deputato alla misura dei lavori del Pigneto per il cavo delle terre" espone al Camporesi un episodio in cui un gruppo di operai capeggiati da tale Paolo Broccolo si rivoltarono ai suoi ordini di "fare il cottimo" per l'escavazione delle terre; quindi abbandonarono il luogo minacciando ritorsioni contro altri operai che avessero continuato a lavorare (A.S.R., *Buon Governo*, serie III, b.133).

<sup>9</sup> È noto che Pietro da Cortona realizzò le strutture basse del casino attorno a una sorgiva di contatto, situata fra gli stati argillosi e quelli sabbiosi, geologicamente assai instabili. La scelta improvvida di tale localizzazione viene motivata da alcuni studiosi con la preesistenza di un antico casale che poi sarebbe stato inglobato nell'edificio barocco.

Camillo de Tournon, ne autorizza la ripresa imputando le spese sui fondi degli abbellimenti di Roma. Quindi la costruzione delle opere murarie prosegue a fasi alterne: subisce interruzioni nella primavera del 1813, quando uno smottamento di fango, dovuto alle forti piogge, invade le strutture per un volume di 712 metri cubi; e continua poi, registrandosi in settembre il completamento dei muri di uno dei quattro riquadri per 100 cripte “fino al piano dell’imposta delle volte”, mentre la metà di queste risultano già armate<sup>10</sup>. In termini di paragone, nello stesso periodo al cimitero di S. Lorenzo, sotto la direzione del Valadier, si presentano intonacate quasi 200 cripte, cosicché in ottobre si perfeziona il contratto stipulato con lo scalpellino Camillo Focardi per la fornitura dei doppi chiusini delle cripte, in peperino e travertino (i disegni relativi inediti per i due cimiteri, firmati uno dal Camporesi, l’altro dallo Stern, si conservano presso l’Archivio di Stato di Roma). Nello stesso anno il prefetto Tournon affidò la revisione del progetto del Pineto all’architetto Guy de Gisors, e sembrò allora che dovesse abbandonarsi l’impresa per riutilizzare i materiali nella costruzione di un nuovo cimitero da impiantare sul pianoro tufaceo della tenuta Sacchetti (disegno in La Padula, *op.cit.*). Ma poi prevalsero le ragioni a favore della continuità e nel marzo del 1814 si accelerò l’esecuzione di entrambe le opere con un nuovo stanziamento di 200.000 franchi “dando termine a quello di S. Lazzaro”<sup>11</sup>. Di lì a qualche mese ebbe termine la dominazione francese, i lavori furono nuovamente sospesi e al Pineto non vennero più ripresi.

<sup>10</sup> A.S.R., *Buon Governo*, serie III, b.126, *Stati dei lavori eseguiti, settembre 1813*.

<sup>11</sup> LA PADULA, *op. cit.*, p. 270. Il cimitero del Pineto venne anche detto di S. Lazzaro, poiché ricadeva nel territorio della parrocchia omonima, situata all’inizio della via Trionfale. Talvolta, nei rapporti redatti in lingua francese, viene definito “de S. Pierre”, per la vicinanza col Cupolone.

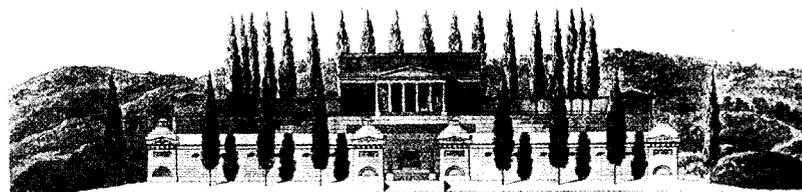


Fig. 2 - Progetto del cimitero del Pigneto Sacchetti ideato dell’architetto municipale di prima classe Giuseppe Camporesi. Prospetto. Dalla trasformazione della parte centrale dell’edificio barocco viene ricavata la cappella cimiteriale che appare disposta in un piano rialzato e ornata da un pronao in stile palladiano. (Archivio del conte de Tournon, Castello di Avrilly, da A. La Padula, *op. cit.*).

La natura fisica del luogo non aveva favorito la costruzione dell’opera, né avrebbe agevolato la sua praticabilità nella cattiva stagione. Se a ciò si aggiunge la prospettiva, profondamente invisibile al devoto popolo romano, di non essere più sepolto nelle chiese, nei cimiteri delle confraternite o degli ospedali, bensì in un luogo remoto dall’inquietante e perfino beffardo nome, Valle dell’Inferno, può ben comprendersi come la decisione di sospendere i lavori fosse salutata dai molti con un sospiro di sollievo, primi fra tutti gli stessi appaltatori dei lavori, liquidati in minima parte per i lavori compiuti<sup>12</sup>, unitamente a quanti, pro-

<sup>12</sup> Il Lezzani, intraprendente di lavori pubblici, dopo avere esperito diverse suppliche per ottenere le liquidazioni dei lavori già eseguiti nei due

prietari o enfiteuti del fondo, oltre a non avere ricevuto indennizzi dal Governo Francese, avevano dovuto subire danni ai loro possedimenti: dalla devastazione del terreno per oltre due rubi, all'instaurazione delle servitù di passaggio, all'impossibilità di raccogliere in parte i frutti agricoli a causa della presenza ostacolatrice del cantiere. L'avvocato Giacomo Ricci, subenfiteuta della tenuta, lamenterà poi alla Camera Apostolica la "perdita delle acque, il deperimento di una Casa onde servirsi di cementi, e l'insalubrità dell'aria prodotta dal taglio degli alberi e dal ristagno delle acque"<sup>13</sup>, danni evidenti, dei quali richiederà una valutazione quantitativa, anche se poi finirà per cedere il terreno e le annesse sepolture direttamente alla Camera Apostolica, vendendole per 558 scudi. I proprietari e gli enfiteuti della tenuta, rimasti ignari di tale negozio, adirono alle vie legali dando così origine a un'intricatissima vicenda che si sarebbe conclusa dopo 25 anni.

#### CHOLERA MORBUS: RIPRESA DEI LAVORI?

Agli inizi degli anni '30 del secolo XIX il colera asiatico è ormai atteso nello Stato Pontificio. La Commissione di Sanità propone di riattare il Colosseo<sup>14</sup> a cimitero, ma il riscontro di

cimiteri, fu costretto a cedere esigibilità e contratto a tali Orazio Romano Marucchi e Nicolas Muccioli. Per i lavori compiuti al Pineto a tutto giugno del 1813 il Lezzani dichiarò un credito di 16.785 franchi.

<sup>13</sup> A.S.R., Camerale II, *Agro Romano*, b.12 "Romana n 4046", vedere "memoria per mons. Commissario della R.C.A., 24 settembre 1817".

<sup>14</sup> Lettera Particolare e Riservata al Segretario della Consulta di Sanità datata 22 aprile 1832. Segue il 2 maggio 1832 il "Rilievo sulla Tumulazione dei Cadaveri nell'Arena del Colosseo: in caso Iddio non voglia che andasse a svilupparsi nella dominante il temuto "cholera morbus" (entrambe in A.S.R., *Segreteria per gli Affari Interni*, b.1070).

falde acquifere sotterranee la dissuade da un tal proposito, finché un nuovo sito è individuato dal medico Morichini "nel terreno contiguo alla chiesa di S. Pancrazio". Ci si rende conto che, nel caso in cui la città subisca il contagio risulterebbe insufficiente il cimitero di S Lorenzo, le cui strutture, pur quasi completate già al momento della caduta del Governo francese, giacciono comunque in abbandono. Dunque si decretano provvedimenti<sup>15</sup> urgenti sia per limitare la diffusione del morbo, sia per predisporre i campi di sepoltura provvisori, la cui localizzazione viene ipotizzata in località lontane dalla città, fra le quali il tavolato fuori Porta S. Giovanni, la villa Inghirami fuori Porta del Popolo, i Prati della Farnesina, la tenuta di Primavalle, i prati di S. Paolo. Infine, apprestandosi l'emergenza sanitaria (secondo taluni il colera a Roma causò 13.000 decessi), il 1° luglio 1836 risulta attivato il campo di S. Lorenzo (primo nucleo del futuro Verano), mentre si discute senza alcun esito se utilizzare i manufatti del Pineto, ormai invasi dalle acque. In una missiva postuma, indirizzata al Ministro degli Interni nonché Presidente della Commissione speciale di Sanità, cardinal Gam-

<sup>15</sup> Con un decreto del 12 giugno 1836 si "inibisce l'acquisto de' sepolcri gentilizi nelle chiese di Roma e dintorni", disponendo che "restino avvertiti tutti i Notari di rifiutarsi a qualsivoglia analoga stipulazione dei contratti" (A.S.R., *Segreteria per gli Affari Interni*, b.1071, doc. "Presidenza degli Archivi", n 37258 del Protocollo). Tra gli altri provvedimenti si dispone il trasporto notturno di oltre 300 salme dalla chiesa di S. Rocco al cimitero di S. Spirito, ricordato dal Montenovesi (A.S.R., *Segreteria degli Affari Interni*, b.1070, lettera datata 10 maggio 1836). La Commissione di Sanità vieta le grandi escavazioni preventive di terreno e i depositi delle salme "a foggia di conserva... per evitare che nei grandi cavi si formino ristagni da cagionare i più pericolosi effluvi". Anche in caso di grande mortalità, nei camposanti bisognava "scavare alla giornata" le sepolture (A.S.R., *Segreteria per gli Affari Interni*, b. 1072. Rapporto per la Commissione Straordinaria di Incolumità, 27 giugno 1837).

berini, si ricorda che durante l'emergenza dovuta al colera "si fece porre mano a un cimitero nella tenuta di Grotta Perfetta al di là di S. Paolo fuori le mura conoscendosi bene che nel Pigneto Sacchetti avrebbe portato grave danno al Palazzo Vaticano ed alla Città per la corruttela dei corpi umani che vi fossero sepolti"<sup>16</sup>.

Passato il colera, alcuni contadini si dichiarano costretti d'estate ad abbandonare la tenuta del Pineto perché "l'aria tanto benefica di Monte Mario e Sant'Onofrio è diventata anch'essa corrotta e la ragione conosciuta non è che in questi depositi di acque..."<sup>17</sup>, che ristagnano negli incavi delle sepolture e hanno trasformato il luogo in un habitat di pericolosi insetti. Quindi le ragioni sanitarie a favore dell'abbattimento furono esplicitate "sì a cagione della contiguità del Pineto al gran tempio Vaticano e al Palazzo e Giardino Pontificio, sì perché la costruzione delle sepolture eseguite a foggia di grandi conserve...produce ad onta di tutte le cautele possibili esalazioni cattive..."<sup>18</sup>. La bonifica idraulica del luogo ricadde in una specifica transazione che fu concordata nel 1842 per dirimere l'annosa controversia sulla proprietà del fondo e che prevede l'istituzione di una nuova enfiteusi a favore di chi avesse piantato un canneto e reso piano il terreno a sue spese "recuperando per sé i materiali", con grande vantaggio di chi poté servirsene<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> A.S.R., *Cam II, Lav. Pub*, b. 7, f.122, missiva del 6 marzo 1839.

<sup>17</sup> A.S.R., *Cam II, Lav. Pub*, b. 7, f.122, missiva del 28 febbraio 1839.

<sup>18</sup> A.S.R., *Congregazione di Sanità*, b.56, fasc. anno 1840.

<sup>19</sup> In particolare dell'avv. Alberini subenfiteuta del duca Braschi-Onesti ch'era subentrato ai Carpegna nella gestione della tenuta. Si veda Campitelli, *op.cit.*



Fig. 3 - Un'immagine eseguita nel 1992, durante la campagna di scavi del casino Sacchetti. Riemergono gli avanzi delle strutture barocche e, alle falde della collina, anche alcuni resti delle strutture cimiteriali (foto Associazione "Il Pineto").

#### RIUSO DEI MATERIALI, OBLIO DELLA MEMORIA

Da allora e per tutto il XIX secolo le piante topografiche descrivono una curiosa situazione di fatto: indicano dei ruderi specificandoli come "Sepolture", "Tombe Vecchie", "Cimitero dei francesi", ma non individuano più il Casino Sacchetti. Quale riuso ebbero allora gli avanzi della "fabbrica" barocca, ormai accorpata al cimitero in rovina? Parte di quei materiali servì quasi certamente per eseguire a metà dell'800 i restauri di alcuni casali della tenuta, mentre agli inizi del '900 l'archeologo Giuseppe Tomassetti annota l'esistenza nei pressi della pineta di tre capitelli e un'erma femminile marmorea da fargli ritenere che lì – e non sul

fondovalle – fosse stato costruito il casino barocco, a suo dire trasformato in un ... “moderno casone”<sup>20</sup>. I resti del casino riemergono dall’oblio nel 1912, grazie ai restauri del ninfeo voluti dal principe Torlonia<sup>21</sup>, ciò che serve a ricostituire l’identità, la memoria e la localizzazione dell’edificio barocco, i cui avanzi sono in quegli anni descritti dal Giovannoni<sup>22</sup> e documentati dal Gabinetto Fotografico Nazionale. Negli stessi anni scompare ogni riferimento topografico relativo al cimitero, le cui fattezze si potrebbero ravvisare nelle parole di Incisa della Rocchetta che così descrivono il luogo: “..colpiscono alla vista alcuni lunghi muri paralleli, e delle stanze, già a volta, rovinata. Non riesco a spiegarmi l’antica destinazione di queste fabbriche: mi pare che dovesse esservi alloggiato un impianto qualsiasi, destinato a sfruttare l’acqua”<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> G. TOMASSETTI, *La Campagna Romana antica, medioevale e moderna*, vol.II, Roma 1975, p.589 (edizione a cura di Bilancia-Chiumneti). Alcune moderne guide sulle ville di Roma riportano ancora questa imprecisione. Si tratta dell’antico casale detto del Giannotto, recentemente restaurato, che il principe Torlonia fece innalzare di un piano dopo il 1860. Nel prato antistante, vicino alla pineta impiantata dal Torlonia, fino al 1997-1998 erano visibili alcuni frammenti di capitelli marmorei ragionevolmente attribuibili al casino Sacchetti, poi scomparsi in seguito a movimentazioni di terra. In un contesto “inquinato”, lungo il sentiero che di lì scende sul fondovalle alla villa Sacchetti, si possono ancora osservare frammenti di tufi grigi, peperini e scaglie di selce.

<sup>21</sup> Il Torlonia acquistò la tenuta dai Sacchetti nel 1861 (si veda A. Campitelli, *op. cit.*).

<sup>22</sup> P. GIOVANNONI, *Il restauro architettonico di Palazzo Pitti nei disegni di Pietro da Cortona*, in “*Rassegna d’Arte antica e moderna*”, a.VIII, f.11-12, 1920, p.291. Egli scrive: “... ora nulla più resta della suggestiva valletta solitaria se non qualche avanzo smozzicato di muri e, nascosta tra i cespugli, una esedra decorata architettonicamente che sembra il simulacro di una divinità antica”.

<sup>23</sup> G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Il pigneto Sacchetti e il “Mausoleo” dell’asino Grillo*, in “*L’Urbe*”, XII, 3/1949, p.12.

La tenuta del Pigneto Sacchetti, scampata alle mire di speculatori, nel 1987 diviene un parco naturale protetto. Poi, nell’estate del 1992, l’Accademia Britannica finanzia una campagna di scavi dell’edificio barocco che viene condotta dalle università di Canterbury ed Edimburgo, sotto la direzione della professoressa S. Schafer<sup>24</sup> e con la collaborazione della Sovrintendenza archeologica. Riemergono allora in cospicua quantità frammenti architettonici e decorativi, di cui si tratta anche durante il convegno su Pietro da Cortona organizzato nel 1997 da C.L. Frommel e S. Schütze; e riemergono pure – oggettivamente meno interessanti – alcuni modesti avanzi attribuiti alle strutture cimiteriali<sup>25</sup>.

Quel che resta del fasto barocco – alcuni avanzi di muri, una grotta e il ninfeo – ai nostri giorni non è visibile, in quanto nuovamente interrato o celato da una fragrante macchia mediterranea. Un’antica sorgiva continua però una lenta azione di degrado sul ninfeo e le acque che ne scaturiscono, probabilmente convogliate dai muri sotterrati del cimitero, vanno a formare con altri rivoli un’interessante zona umida, abitata da rane verdi, gallinelle e tritoni d’acqua. Sono loro i numi tutelari del luogo, forse gli stessi che un tempo albergavano nelle fontane e nelle ampie vasche del giardino barocco.

---

<sup>24</sup> S. SCHAFFER, P.PERKINS, *The excavation report of the villa Pineto Sacchetti*, in “*Papers of the British School at Rome*”, LXVIII, 2000, pp. 269-320.

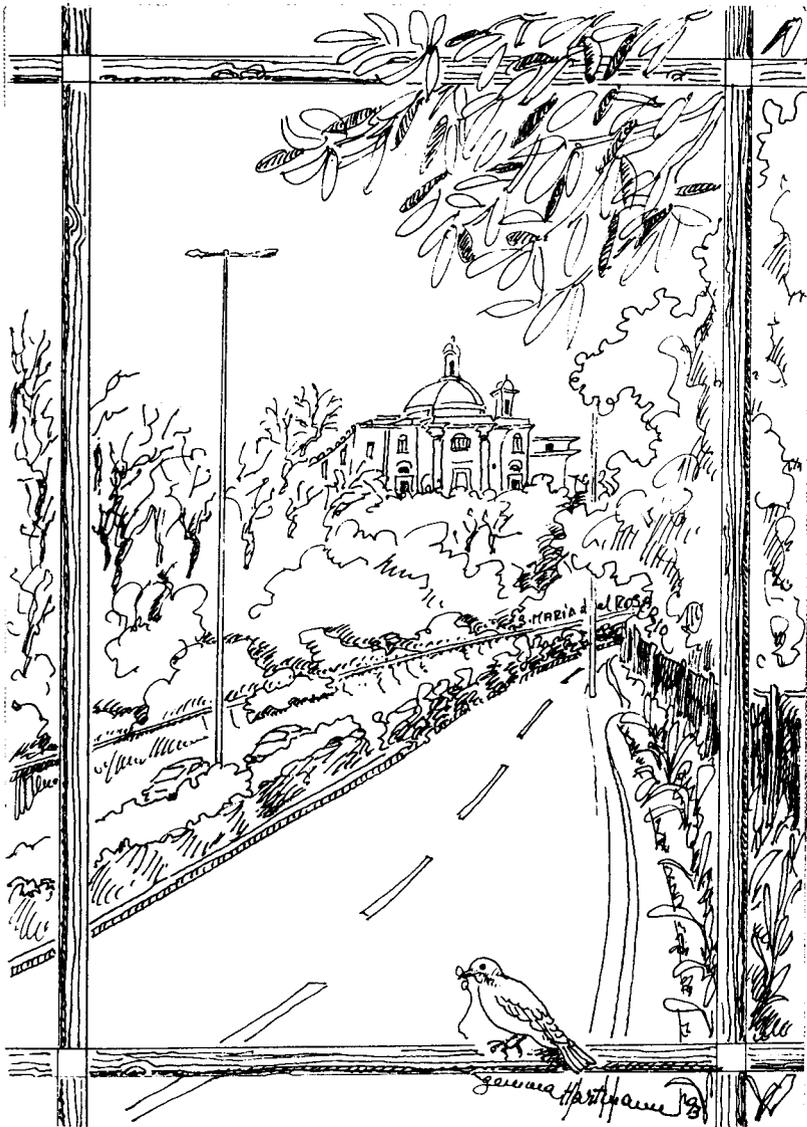
<sup>25</sup> In particolare di due cripte, secondo quanto mi comunicò l’architetto Claudio Lo Monaco che aveva partecipato agli scavi. Al 1997 risalgo il mio interesse per questo tema, le mie ricerche e, in massima parte, la stessa redazione di queste note.

# Johannes Conradus Werle Germanus Romae fecit

ANDREA PANFILI

La prima volta che ho sentito parlare di Johann Konrad Wörle, italianizzato in Giovanni Corrado Werle, Verle o Verlé, è stato nel 2003, in occasione del concerto inaugurale del restauro dell'organo settecentesco della Basilica di S. Eustachio in Campo Marzio. Fu un evento importante, poiché dopo secoli di manomissioni, d'incuria e di abbandono, l'organo monumentale era tornato all'antico splendore. Tutto ciò grazie alla volontà e all'interessamento di mons. Antonio Menegaldo, rettore della Basilica, e all'intervento di restauro dell'organaro friulano Francesco Zanin che, con opera paziente e meticolosa, aveva riportato lo strumento al suo stato originario, liberandolo da tutte le manomissioni e le sovrastrutture successive.

In seguito, anch'io ebbi l'opportunità, con grande emozione e soddisfazione, di suonare questo splendido organo. Su un cartiglio a stampa, situato sopra la tastiera, si leggeva: "*JOHANNES CONRADUS WERLE Germanus Romae fecit 1764*". L'anno era stato poi corretto a mano in 1767. Mi ritornava così alla memoria quel nome di cui avevo tanto sentito parlare nella serata di inaugurazione dello strumento. Spinto dalla curiosità, provai a fare qualche ricerca, ma le notizie da me reperite erano poche e frammentarie, poiché neppure i dizionari e le enciclopedie musicali riportavano quel nome. Decisi, pertanto, di non dargli più importanza e di continuare ad associarlo solamente alla realizzazione di quello splendido strumento che, in seguito, tornai spo-



radicamento a suonare. Tuttavia, col passar del tempo, mi sono reso conto che l'attività di Werle non si era limitata solo alla costruzione di quell'organo, ma doveva essere assai più ampia di quanto credevo.

Dovendo accompagnare il servizio liturgico in varie chiese di Roma, ho avuto l'opportunità di suonare ed ispezionare diversi organi storici. Con mio grande stupore, il nome di Werle ritornava con una certa frequenza. Alcuni strumenti riportavano la sua firma su cartiglio, altri, per le particolari caratteristiche costruttive, erano stati a lui attribuiti. Tutto ciò ha ulteriormente stimolato la mia curiosità e mi ha indotto ad effettuare ricerche più dettagliate ed approfondite, al fine di rivalutare l'opera di questo organaro tirolese che, giunto a Roma intorno al 1730, si dedicò per oltre quaranta anni, alla realizzazione di pregevoli strumenti. Molti, a seguito di pesanti manomissioni e radicali rimaneggiamenti, sono andati completamente perduti, altri sopravvivono in parte inglobati all'interno di strumenti più recenti, mentre alcuni, anche se con qualche acciaccio dovuto all'età, continuano a far bella mostra di sé nelle cantorie delle chiese e, se azionati, sono in grado di far persino ascoltare la loro splendida voce.

Ma andiamo con ordine. Con questo articolo vorrei ricostruire, in ordine cronologico, l'attività di Werle e dare notizie inerenti allo stato attuale degli organi da me ispezionati. Data la vastità dell'argomento, mi soffermerò sugli strumenti realizzati a Roma e accennerò solo brevemente a quelli rintracciati altrove.

Johann Konrad Wörle nacque il 2 agosto 1701 a Vils, un piccolo paese del Tirolo, poco distante dal confine con la Baviera. I genitori, Josef Wörle e Barbara Koller, erano fornai. Johann Konrad fu il loro sesto e penultimo figlio. Della sua formazione non si sa quasi nulla. Forse apprese l'arte organaria da Georg Ehinger, il quale aveva la sua bottega nei pressi di Füssen. Non sappiamo se il giovane Johann Konrad abbia costruito organi in

Tirolo<sup>1</sup> e non si conosce neppure il motivo per cui decise, poco meno che trentenne, di stabilirsi a Roma. Egli aprì la sua bottega di organaro in piazza dell'Orologio, all'angolo con via Sforza Cesarini. La sua abitazione si trovava nei locali superiori. Rimase celibe per tutta la vita e si affidò alle cure domestiche di una vedova tedesca. Dal 1736 si associò alla Confraternita della Beata Vergine Maria della Pietà in Campo Santo dei Teutonici e dei Fiamminghi. Fondata nel 1449 da alcuni tedeschi residenti a Roma, la Confraternita si prefiggeva l'assistenza materiale e spirituale dei pellegrini provenienti dalla Germania e dai Paesi Bassi. La sua sede era proprio accanto alla Basilica di S. Pietro, in un modesto edificio adibito ad ospedale. Qui venivano curati gratuitamente tutti i tedeschi e i fiamminghi residenti o di passaggio a Roma. Accanto all'edificio, sorse anche un piccolo cimitero che divenne luogo privilegiato di sepoltura dei membri stessi della Confraternita, di coloro che appartenevano ad ordini religiosi fondati in Germania e di illustri personaggi di origine tedesca. Il piccolo cimitero è ancora oggi visitabile. Sul pavimento del lato est, dinanzi al portico antistante la cappella, si trova la sepoltura di Werle. La pietra tombale<sup>2</sup>, ormai quasi illeggibile, ci dà notizie sulla data e il luogo di nascita, la professione,

---

<sup>1</sup> Ci sono pervenuti strumenti di Ignaz Franz Wörle, nato a Vils nel 1710 e morto a Bolzano nel 1778, e dei suoi figli Dominicus e Simon, ma sono stati esclusi legami di parentela con la famiglia di Johann Konrad Wörle.

<sup>2</sup> Riporto qui il testo: "IOA. CONRADUS WERLE NATIONE TIROLENSIS IN CIVITATE VILS DIOCESIS AUGUSTANAE NATUS MDCCI DIE II AUGUSTI IN URBE ORGANARIUS CONFRATER ARCHISODALITATIS B. V. MARIAE DE PIETATE IN CAMPOS. AN XXXV ERGA HANC ARCHICONFRATERN ET LOCUM PIUM SEMPER BENE AFFECTUS MORTEM SAEPIUS MEDITANS HUNC LAPIDEM PRO SE SUISQ. VIVENS PONI CURAVIT MDCCLXVI. OBIIT DIE II DECEMBER MDCCLXXVII".

l'anno di associazione alla Confraternita, le disposizioni inerenti la sepoltura e la data della morte. In basso, al centro, è riportato il disegno di un piccolo organo, quasi a riprova di quell'eccezionale arte di *organarius* a cui fa riferimento anche l'iscrizione.

Un'arte che, come ho detto, egli apprese in Tirolo. Per tale motivo, gli strumenti da lui realizzati, sia i grandi organi monumentali che quelli positivi, dalle dimensioni più contenute, si discostano dai canoni tradizionali dell'organaria romana ed assumono delle caratteristiche particolarissime che, in certi aspetti, si ritrovano nell'organaria d'oltralpe. Tutti gli strumenti sono ad una tastiera, la cui estensione varia dai 45 ai 50 tasti. La pedaliera non ha registri propri<sup>3</sup>, ma è costantemente unita alla prima ottava bassa della tastiera, detta *ottava scavezza* perché mancante di alcune note. Le canne sono costruite in lega di stagno e piombo, ad eccezione dei bassi, realizzati con canne in legno. Il registro del *Principale*, le cui canne sono in genere collocate nel prospetto di facciata, è solitamente rafforzato o da un *Principale II* o da un *Flauto*<sup>4</sup>, quest'ultimo costituito da canne in legno di castagno con tappi sagomati di particolare forma. Dopo il registro dell'*Ottava*, così detto perché raddoppia il *Principale* all'ottava superiore, troviamo i *Ripieni*, suddivisi in più file di canne, ciascuna delle quali produce un suono sempre più acuto. Le prime file possono essere azionate separatamente mediante un apposito pomello di registro, le ultime due o tre file sono invece unite in un unico registro. La *Voce Umana*, registro che, se accoppiato al *Principale*, produce un effetto assai particolare, è presente in quasi tutti gli organi. A seconda della tipologia dello strumento, è possibile trovare poi altri registri. Il *Flauto* in legno

<sup>3</sup> Dalle fonti di archivio si desume che gli unici strumenti provvisti di registri al pedale fossero quelli della chiesa di S. Maria Maddalena, del 1735, e dei SS. Vincenzo e Anastasio, del 1772-76.

<sup>4</sup> Spesso chiamato anche *Flauto in Ottava bassa* o *Flauto in selva*.

tappato può essere accompagnato dal *Flauto in ottava* e dal *Flauto in XII*, entrambi realizzati in lega di stagno. Il *Cornetto*<sup>5</sup>, registro dal suono piuttosto penetrante, poiché costituito dall'unione di due o tre file di canne, si trova con una certa frequenza negli organi medio-grandi. Werle fu il primo ad introdurre a Roma il registro della *Viola da Gamba soprana*, sebbene tutti gli strumenti superstiti ne siano privi<sup>6</sup>. I prospetti degli organi positivi sono in genere ad una sola campata, con una mostra di 19, 21 o 23 canne. Gli organi monumentali seguono invece lo schema delle 3 o delle 5 campate, ciascuna delle quali con una mostra di sette canne.

Passiamo ora ad esaminare, in ordine cronologico, le singole opere. Il primo strumento pervenutoci è conservato nella sezione *Musica in cammino* del Museo Nazionale degli Strumenti Musicali. Si tratta di un raro e prezioso organo portativo, perfettamente funzionante, realizzato nel 1733. All'epoca, questo genere di strumento, privo di pedaliera e di dimensioni assai esigue, era molto diffuso a Roma, poiché, per la sua maneggevolezza, poteva essere utilizzato nelle processioni, nelle feste religiose all'aperto o nelle piccole cappelle.

L'organo è racchiuso in una cassa dipinta di colore avorio (le ante sono andate perdute), con cornici dorate e fregi lignei che riproducono tralci e foglie. Ai fianchi della cassa sono praticati quattro fori per inserirvi le barre utili al trasporto. I mantici, azionati manualmente mediante due lunghi bastoni pendenti a sinistra, sono collocati sopra la cassa. Le canne di facciata sono 21

<sup>5</sup> È interessante notare che questo registro, di chiara origine tedesca, fu introdotto a Roma pochi anni prima dal costruttore fiammingo Willem Hermans nell'organo della chiesa di S. Apollinare.

<sup>6</sup> Gli organi dotati di questo nuovo registro furono quelli della chiesa di S. Maria Maddalena e della chiesa di S. Maria in Campitelli, quest'ultimo rimasto incompiuto per l'improvvisa morte di Werle.

e corrispondono al registro del *Principale*. La tastiera è formata da 45 tasti placcati in palissandro ed ebano. Lo strumento dispone di 5 registri<sup>7</sup>, azionati da altrettante manette verticali in ferro situate ai lati della tastiera. All'interno del pannello in legno sottostante la tastiera si trova la seguente scritta ad inchiostro: "Johann Conrado Wörle in Roma Anno 1733". Il cognome è ancora scritto nella grafia germanica. Ciò fa ritenere che egli si fosse stabilito solo da poco tempo a Roma.

La sua fama di eccellente organaro dovette diffondersi ben presto in città, dal momento che, nel febbraio del 1735, i Ministri degli Infermi gli commissionarono la costruzione di un nuovo organo monumentale per la chiesa di S. Maria Maddalena. Già dalla fine del XVII secolo, la chiesa era stata interessata da radicali lavori di rimodernamento. Nel 1705 venne realizzata la nuova splendida cantoria, con ricchissime opere d'intaglio e statue in lacca bianca, riconducibili alla bottega di Giovan Domenico Barbisani. L'anno successivo, l'organo della chiesa veniva ristrutturato e ricomposto sulla nuova cantoria dall'organaro Filippo Testa. Ma, a distanza di trent'anni, questo non risultò più adeguato alle esigenze liturgiche, pertanto si decise di sostituirlo con un nuovo e più moderno strumento.

Il Werle realizzò un organo di 16 registri, veramente degno di una tale cantoria e considerato per lungo tempo tra i migliori di Roma<sup>8</sup>. Giovanni Trambusti, nelle *Memorie sull'organo della chiesa della Maddalena in Roma* così scrisse: "In Roma prima

<sup>7</sup> Flauto 4, Flauto 2, Ottava, Principale 2, Ripieno di due file.

<sup>8</sup> Lo strumento aveva una tastiera di 45 tasti e una pedaliera con registri propri. I registri erano: *Principale, Ottava, Duodecima, Decimaquinta, Decimanona, Ripieno di 4 file, Trombone, Flauto in ottava bassa, Flauto in ottava, Flauto in quinta, Viola da gamba soprana, Voce umana* e, alla pedaliera, *Contrabbasso 16, Contrabbasso 8, Trombone 8*. Accessori: *Usignolo*.

della metà del secolo diciottesimo fioriva un insigne Organaro che aveva nome Giovanni Corrado Verle, e varie macchine da lui costruite in tal genere ne confermarono la già apprezzata valentia. I Padri Ministri degli Infermi volendo fare un Organo nuovo da porsi nei stupendi e ricchi lavori della Orchestra che allora si compivano, si rivolsero al Corrado, col quale convennero nel febbrajo 1735 per la somma di scudi cinquecento romani... Il Verle lavorò a questa macchina con molta maestria, e tutto riuscì con soddisfazione comune. Il Somiere, o Bancone, i mantici, la tastiera per l'epoca non poteva desiderarsi più perfetto, ma soprattutto le canne di stagno di Fiandra, o di piombo furono ben trafilate, saldate, intuonate, e condotte tutte con buona accordatura. L'effetto dunque non poteva mancare, e a buon diritto entusiasmo gl'intelligenti, ed il popolo romano che amò sempre il bello e il buono specialmente nella musica"<sup>9</sup>. Il Werle curò la manutenzione di questo strumento fino al 1771. Seguirono alcuni restauri affidati nel 1827 a Luigi Vasconi, il quale sostituì il *Trombone* e aggiunse i registri di *Violino* e *Clarino*. Nel 1864, Enrico Priori, riutilizzando parte del materiale fonico del Werle (circa 653 canne), ampliò la tastiera di 5 tasti e aggiunse altri registri quali il *Corno inglese*, la *Viola nei bassi*, il *Clarone* e il *Cromorno*, arricchendo lo strumento di ulteriori 450 nuove canne. L'ultimo rimodernamento risale al 1977, quando la ditta Ruffatti, inglobando parte del materiale fonico precedente, realizzò un nuovo strumento di 27 registri a due tastiere e pedaliera.

Dopo la Maddalena, abbiamo un vuoto di qualche anno prima di ritrovare notizie su tre nuovi organi realizzati, tra il 1741 e il 1743, rispettivamente per il Conservatorio delle Zitelle di S.

<sup>9</sup> Cfr: G. TRAMBUSTI, *Memorie sull'organo della chiesa della Maddalena in Roma per lo esperimento del 22 dicembre*, Roma, tip. Angelo Placidi, 1864, p. 6-8.

Giovanni in Laterano, per i Minori Spagnoli della chiesa di S. Pasquale Baylon e per la chiesa di S. Paolo alla Regola. Purtroppo, di questi strumenti si sono perse le tracce. Rimane solamente una canna, ritrovata presso il seminario di Trento, appartenente al prospetto centrale dell'organo di S. Paolo alla Regola, sulla quale è incisa la seguente scritta: "JOAN. CONRADUS VERLÉ Germanus faciebat Romae anno ae. v. MDCCXLIII". Sappiamo, inoltre, che di questo organo il Werle tenne la manutenzione ordinaria per 3 scudi annui.

Del 1744 è un curioso organo positivo costruito per l'oratorio del Crocifisso. Le suore del Crocifisso, forse per un eccesso di "zelo conservativo", non mi hanno permesso, pur dietro motivata richiesta, di ispezionare lo strumento, che è tuttora situato sulla cantoria dell'oratorio. Pertanto, nella descrizione dell'organo mi atterro alle poche notizie che sono riuscito a recuperare. Questo strumento ha la particolare caratteristica, caso unico a Roma, di avere una tastiera di 45 tasti collocata non sotto il prospetto centrale delle canne, ma sulla fiancata destra. Ciò, sembrerebbe, per facilitare l'organista a seguire il gesto del direttore del coro, ma si è anche ipotizzato che l'inusuale collocazione sia dovuta alle esigue dimensioni della cantoria, tali da non consentire la normale disposizione della tastiera, della pedaliera e della panchetta per l'organista. Lo strumento dispone di 10 registri<sup>10</sup> e riporta la seguente scritta: "JOHANNES CONRADUS VERLÉ Germanus fecit Romae 1744".

Un cartiglio simile, ma datato 1752, si trova all'interno dell'organo positivo situato nella cappella del Santissimo della chiesa di S. Maria in Aracoeli. Lo strumento, acquistato dai padri francescani nel 1830, è di provenienza ignota. L'elegante cas-

<sup>10</sup> *Principale, Ottava, Decimaquinta, Decimanona, Vigesimaseconda, Vigesimasesta, Vigesimanona, Flauto in legno tappato, Flauto in ottava, Voce Umana.*

sa, con una mostra di canne a tre campate, è dipinta e decorata da cornici dorate, mentre la sommità è ornata da intagli. Lo strumento dispone di 11 registri<sup>11</sup> ed ha una tastiera di 45 tasti ed una piccola pedaliera unita costantemente al manuale. Questo pregevolissimo strumento è stato restaurato nel 1969 dalla ditta Mascioni ed è perfettamente funzionante.

Benché non firmato, il piccolo organo positivo situato nella chiesa dei Ss. Nereo e Achilleo è, per le particolari caratteristiche foniche, tra cui la presenza del *Flauto in legno tappato*, attribuibile con buona probabilità al Werle. Anche in questo caso, la sua provenienza è ignota. Lo strumento fu acquistato intorno al 1960 e ivi collocato per essere utilizzato durante i matrimoni che solitamente vengono celebrati in questa chiesa. L'organo ha una tastiera di 45 tasti in bosso ed ebano e una piccola pedaliera, non originale ma aggiunta in seguito, senza registri propri e costantemente unita alla tastiera (i tiranti delle unioni sono visibili all'esterno della cassa). Il prospetto è ad un'unica campata, con 19 canne di mostra adorne, sia alla base che alla sommità, di intagli lignei dorati. La cassa lignea e le due ante frontali in tela dovevano sicuramente essere dipinte. Attualmente sono verniciate di un colore bianco ghiaccio. Ad eccezione delle ultime due file di *Ripieno*, i registri<sup>12</sup> sono tutti abbastanza intonati. Il mantice non è quello originale e, quando lo strumento è stato elettrificato, sono scomparsi anche gli alzamantici.

Un organo di notevole pregio e attribuibile con buona certezza al Werle è quello della chiesa di S. Eusebio, giunto fino a noi in buono stato di conservazione. La sua costruzione, realizzata a

<sup>11</sup> *Principale, Flauto in selva, Flauto in ottava, Flauto in V, Voce angelica, Ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, Ripieno di tre file (XXII, XVI e XIX).*

<sup>12</sup> *Principale, Flauto in ottava bassa, Ottava, XV, XIX, XXII, un ulteriore registro di XXII, Ripieno di 2 file (XXVI e XXIX).*

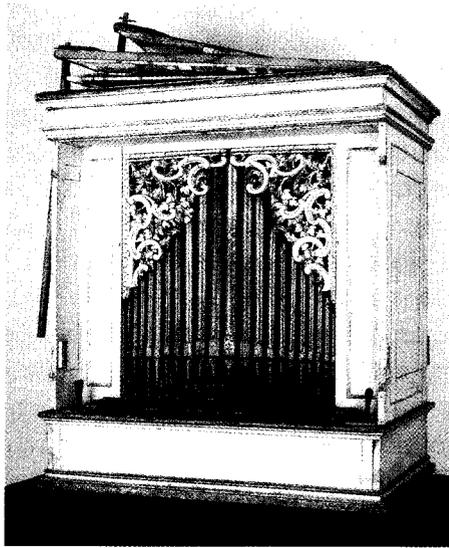


Fig. 1 - Organo portativo conservato al Museo Nazionale degli Strumenti Musicali (foto dal catalogo).



Fig. 2 - Organo positivo dei Ss. Nereo e Achilleo.

seguito del radicale rimodernamento in stile settecentesco della chiesa, dovrebbe essere antecedente al 1765. L'organo è situato sopra al transetto destro, nell'elegante coretto finemente decorato. Restaurato nel 1980 da Alfredo Piccinelli, lo strumento è funzionante ma necessita di qualche piccola riparazione. La cassa è dipinta a finto marmo di colore giallo e verde. Le ante sono in legno, dipinto come la cassa. Sulla destra è ancora presente la leva per l'azionamento del mantice. Lo strumento dispone di 12 registri<sup>13</sup> distribuiti su una tastiera di 45 tasti con una pedaliera costantemente unita al manuale. Le 21 canne del prospetto appartengono al registro del *Principale II*.

L'organo monumentale che il Werle realizzò nel 1766 per la chiesa di S. Maria in Via è andato, purtroppo, completamente perduto. Rimane la sola cassa d'organo sulla cantoria dell'abside, riutilizzata dalla ditta Tamburini per la collocazione, nel 1930, di un nuovo strumento a due tastiere e pedaliera.

Al 1767 risalgono ben due organi: quello monumentale della chiesa di S. Eustachio, di cui si è già accennato all'inizio di questo articolo, e l'organo positivo della chiesa di S. Giuseppe alla Lungara. Entrambi gli strumenti ci sono pervenuti con tutto il materiale fonico originario. Nel 1747, padre Celestino Testa, monaco di S. Stefano del Cacco, e Giuseppe Noghel, suo collaboratore, avevano già realizzato un organo a S. Eustachio. Il prospetto mistilineo di questo strumento, ben si inseriva sulla splendida cantoria, appena realizzata da abili intagliatori quali Bernardino Mammuccari, Francesco Michetti e Carlo Pacilli. Purtroppo, assai presto, l'organo risultò difettoso, costringendo il Capitolo di S. Eustachio a protestare prima in forma privata e poi ad agire legalmente contro il Testa. Ottenuto il risarcimento do-

<sup>13</sup> *Principale soprani e bassi, Principale II, Voce umana, Flauto, Flauto in ottava, Ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, Ripieno di tre file (XXII, XXVI e XXIX).*



Fig. 3 - L'organo monumentale della chiesa di S. Eustachio.

vuto, i canonici si rivolsero al Werle per la costruzione di un nuovo organo di 12 registri<sup>14</sup> ed una tastiera di 50 tasti. I lavori si protrassero per cinque mesi, da aprile ad agosto del 1767, per una spesa complessiva di 300 scudi. Trascorso il primo anno di manutenzione gratuita, il Werle mantenne l'impegno della manutenzione ordinaria fino all'anno della sua morte. Nel corso dei secoli, vennero eseguiti solo alcuni piccoli lavori di manutenzione e di intervento, tali da non stravolgere la struttura originaria dello strumento. Al 1916 risale il pagamento per l'ultima accordatura, poi l'abbandono totale fino al felice restauro del 2003.

Molto pregevole anche l'organo positivo di S. Giuseppe alla

<sup>14</sup> *Principale I di 16 piedi, Principale II di 16, Ottava, Flauto in ottava bassa, Flauto in XIX, Voce umana, Tromba e Cornetto, Quintadecima, Decimanona, Vigesimaseconda, Ripieni (XXVI, XXIX e XXXIII), Ripieno di tre registri.*

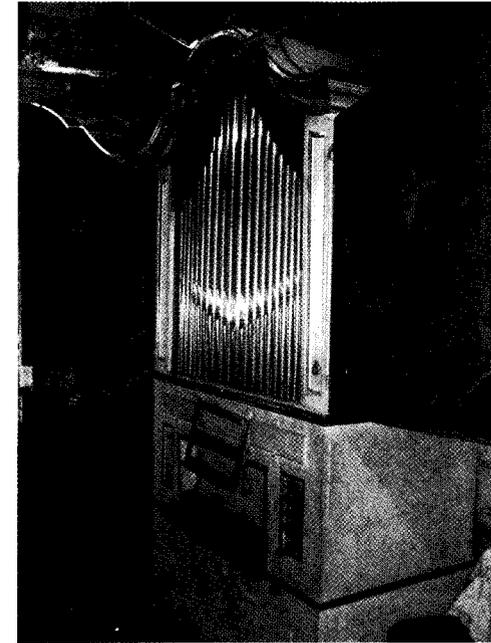


Fig. 4 - Organo della chiesa di S. Giuseppe alla Lungara.

Lungara, costato alla Congregazione dei Pii Operai la somma di 100 zecchini. Lo strumento è ancora efficiente e ben intonato, nonostante il precario stato di conservazione della cassa, di colore celeste con cornici dorate. Essa è provvista di due ante frontali, costituite da telai in legno contenenti pannelli in tela dipinti ad olio su fondo azzurro. Sulla parte esterna dei pannelli sono raffigurati angeli musicanti, in quella interna volti di figure mitologiche. Aprendo le ante, si mostrano 21 canne di facciata corrispondenti al registro del *Principale*. Sulla parte posteriore dello strumento vi è la leva di legno, tuttora funzionante, per l'azionamento del mantice. Nel secolo scorso, è stato aggiunto un curioso dispositivo a pedali per l'azionamento del mantice. A seguito dell'ultimo restauro, compiuto nel 1978 da Alfredo Picci-

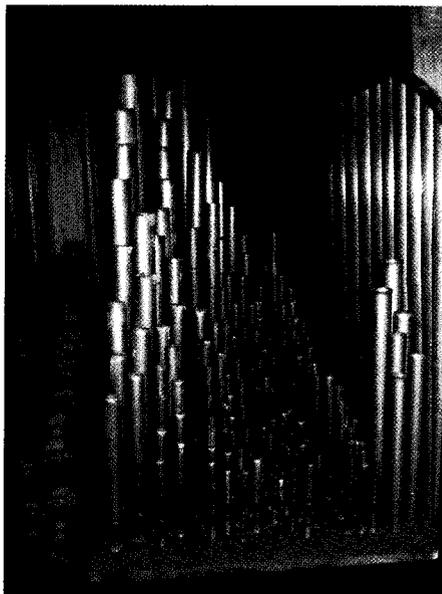


Fig. 5 - Veduta interna delle canne in legno e in lega di stagno.

nelli, l'organo è stato elettrificato. Lo strumento dispone di 9 registri<sup>15</sup> e di una tastiera di 45 tasti con relativa pedaliera.

Dal 1772 al 1776, il Werle realizzò, con l'aiuto di Ignazio Priori, suo fidato collaboratore, altri tre strumenti: l'organo della Basilica dei Ss. Apostoli, di cui rimane solamente l'artistica cassa dorata collocata nella cantoria sinistra dell'abside<sup>16</sup>, l'organo della chiesa di S. Macuto, non più esistente, e l'organo monumentale della chiesa dei Ss. Vincenzo ed Anastasio a Fontana di Trevi. Dalle fonti archivistiche sappiamo che quest'ultimo

<sup>15</sup> *Principale, Principale a solo flauto, Voce umana, Ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, Ripieno di tre registri. Accessori: Zampogna.*

<sup>16</sup> Attualmente, in questa cassa è contenuto parte del materiale fonico del grande organo Mascioni a tre tastiere e pedaliera realizzato nel 1925.

strumento, costato circa 300 scudi, doveva disporre di 14 registri, tra cui un doppio *Principale*, il caratteristico *Flauto in ottava bassa*, un *Cornetto a tre file*, forse delle *Trombe* e perfino dei *Contrabbassi* al pedale. Purtroppo, a seguito di radicali rimaneggiamenti, effettuati nel tempo, ben poco è rimasto del materiale fonico originario. Inoltre, sembra che il recente restauro, condotto dopo oltre un secolo totale di abbandono, non abbia portato ai risultati sperati.

Alla morte improvvisa di Werle, avvenuta il 2 dicembre del 1777, diversi strumenti, alcuni già completati, altri da terminare, giacevano ancora nella sua bottega. Dall'inventario stilato, abbiamo notizia di tre organi pronti per la vendita. Il primo, uno strumento di 12 registri, fu acquistato per la somma di 250 scudi dai canonici di S. Bartolomeo a Montefiascone, dove tuttora si trova, il secondo, un positivo di 8 registri ed una tastiera di 50 tasti, fu venduto per la somma di 120 scudi a delle non meglio identificate "*Monache tedesche*". Donato alla fine del XIX alle Suore Oblate del Bambino Gesù in via Urbana, questo strumento è situato nel coro sovrastante l'atrio della loro chiesa e gode ancora di ottima salute. Del terzo organo, valutato 200 scudi, si sono perse le tracce. L'inventario riporta anche l'elenco del materiale in costruzione per l'organo monumentale della chiesa di S. Maria in Campitelli, opera che è rimasta sfortunatamente incompiuta.

L'eredità del Werle, ammontante a circa 1440 scudi, fu divisa tra la Confraternita del Campo Santo Teutonico e il nipote Remigio Werle, ufficiale di reggimento a Palermo. La sua bottega fu rilevata per la somma di 90 scudi dal suo collaboratore Ignazio Priori (1748-1803). Costui vi si stabilì e proseguì alacremente l'opera del suo maestro. Con il figlio Filippo e poi con i nipoti Girolamo ed Enrico, egli divenne il capostipite di una famiglia di abili organari attivi a Roma fino ai primi anni del Novecento. Ma questa è un'altra storia.

In conclusione, vorrei segnalare alcune chiese, situate nel Lazio o in altre regioni, dove si trovano altri strumenti realizzati da Werle, a ulteriore riprova dell'infaticabile operosità e della grande notorietà che contraddistinse questo personaggio: chiesa di S. Nicola ad Albaneto (RI), chiesa di S. Giovanni Battista a Poggio Mirteto (RI), chiesa di S. Chiara a Lugnano in Teverina (TR), chiesa di S. Maria Assunta ad Otricoli (TR), santuario di S. Giuseppe a Leonessa (RI), santuario di S. Pietro a Supino (FR), chiesa di S. Giovanni Evangelista a Montecelio (RM), chiesa di S. Spirito a Monte Romano (VT), chiesa di Nôtre Dame de l'Annonciade a Corte (Corsica).



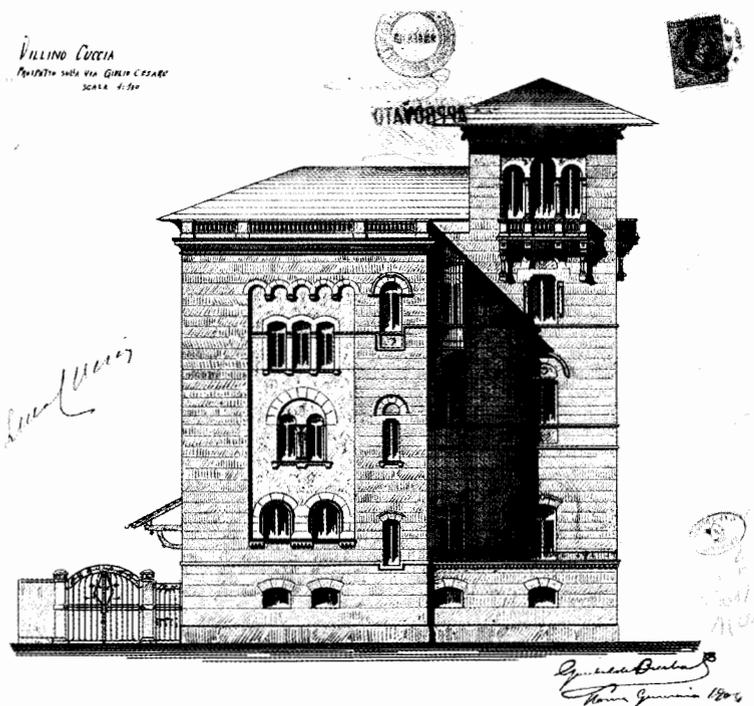
## Un illustre romano: Arturo Carlo Jemolo

FRANCESCO PICCOLO

La Roma del 1891 non era molto diversa, nel vivere quotidiano, da quella di vent'anni prima, quando i Bersaglieri erano entrati da Porta Pia. Erano venute ad abitarvi molte decine di migliaia di "buzzerri", ma Roma era abituata all'afflusso di gente da ogni parte d'Italia e l'unica differenza era che in passato si trattava di persone che venivano a cercare fortuna all'ombra della Tiara, mentre ora gli immigrati, senza dubbio molto più numerosi, venivano a costruire la nuova capitale del Regno unitario. In ogni caso i recenti immigrati, così come quelli dei tempi passati, s'integravano abbastanza rapidamente; e i loro figli nascevano sinceramente Romani.

Così nacque il 7 gennaio di quell'anno, nel cuore di Campo Marzio, Arturo Carlo Jemolo, dono postumo della Befana ad una coppia di immigrati che meglio di ogni altra poteva simboleggiare quell'unità d'Italia che fatalmente si compiva a Roma. Siciliano addirittura di Ragusa infatti lui; piemontese lei ed ebrea. Due mondi diversi che soltanto nell'universalità di Roma potevano incontrarsi. Il piccolo Arturo Carlo, battezzato a sette anni, frequentò le elementari a via del Gesù e Maria e le superiori al Visconti; il che suggellava, lontano dai quartieri buzzerri, la sua romanità.

Ebbe la disgrazia della prematura morte del padre. La madre, che aveva bisogno di conforto e di appoggio, si ritirò in Piemonte, vicino alla famiglia d'origine; così il ragazzo compì gli



studi in Piemonte e si laureò in diritto all'Università di Torino. E già dalla tesi di laurea apparvero quelli che sarebbero stati gli interessi dominanti della sua vita di studioso, i rapporti fra Stato e Chiesa e la loro storia. Trattò infatti della proprietà ecclesiastica nel Regno di Sardegna e poi nel Regno d'Italia, una questione che agitò l'Ottocento e i primi decenni del secolo seguente e il suo elaborato ottenne il massimo dei riconoscimenti.

S'avvicinava la crisi che avrebbe scatenato il primo conflitto mondiale. Oscillante fra nazionalismo e neutralismo, Jemolo finì con l'optare per questa seconda posizione; ma non si sottrasse, scoppiata la guerra, al suo dovere di cittadino, partendo per il

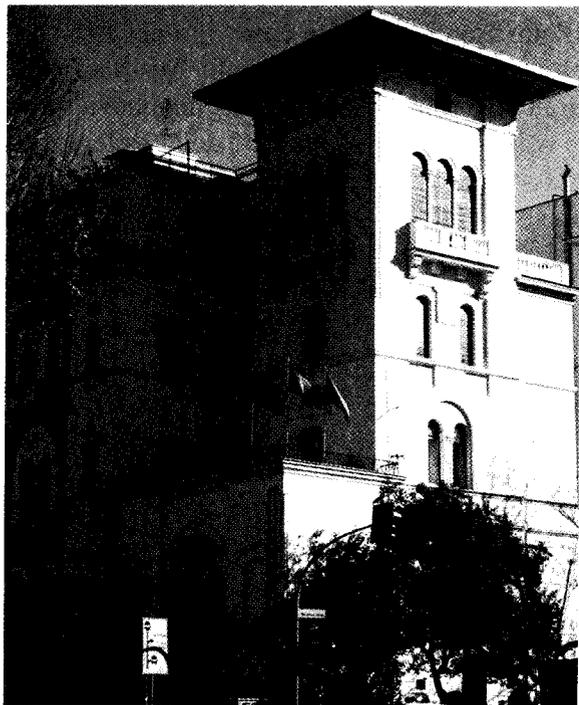
fronte dell'alto Isonzo, dove fu coinvolto nel 1917 nel dramma di Caporetto, finendo prigioniero degli Austriaci nel campo di Plan. Liberato alla fine del conflitto, fu chiamato a far parte come esperto, in qualità di "giureconsulto" della Delegazione italiana alla Commissione per le riparazioni di guerra: il che dimostra come in breve tempo si fosse acquistata una fama notevole, nonostante la giovane età e la parentesi bellica che l'aveva forzatamente tenuto lontano dagli studi.

Docente universitario fin dal 1920 a Sassari, poi a Siena, a Bologna ed alla Cattolica di Milano, tornò finalmente a Roma nel 1933, quando fu chiamato dallo *Studium Urbis* alla cattedra di Diritto Ecclesiastico che tenne per quasi un trentennio fino al 1961.

Umanista, come tutti i giuristi del tempo e non pochi ancora oggi, egli fu certamente, e appassionato di storia, memore forse dell'ammonimento vichiano per cui natura di cose null'altro è che nascimento di esse in certi tempi e certe guise; ma fu anche partecipe attivo alle problematiche del suo tempo. Il suo rapporto con la religione cattolica fu oscillante, tra simpatie moderniste (fu molto amico di Bonaiuti) e un laicismo che sapeva di ghibellinismo alighieriano. Laico certamente in politica egli fu, con simpatia verso gli ambienti del Partito d'Azione, ma non ambì a carriera politica, né ad incarichi pubblici.

Uscito definitivamente dall'Università nel 1966, si dedicò a scrivere libri ed articoli, ma anche alla professione d'avvocato. Chi ebbe occasione d'incontrarlo in quell'ambito ne ricorda l'estrema signorilità, la delicatezza e la cortesia verso i colleghi-avversari, anche più giovani e non illustri, persone che magari erano state suoi allievi all'Università. Morì il 12 maggio 1981 nella sua Roma.

La sua produzione scientifica annovera quasi settecento titoli, di cui la metà d'argomento giuridico e il resto prevalentemente di soggetto storico, con particolare riferimento alla storia

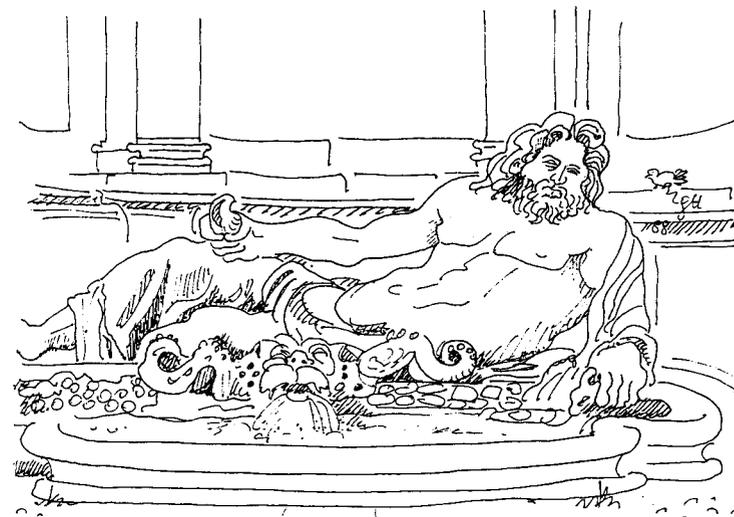


moderna e contemporanea e soprattutto attenzione ai tumultuosi rapporti fra Chiesa e Stato.

Alla scomparsa di questo suo figlio illustre e schivo Roma non poteva dimenticarlo e non lo ha dimenticato. E così nel 1991 è stato fondato e intitolato al suo nome l'Istituto di Studi Giuridici del Lazio che, istituito nel 1987 con legge dalla Regione Lazio, ha la sua sede in una deliziosa palazzina Liberty di viale Giulio Cesare, presso l'uscita della stazione Lepanto della Metropolitana. L'Ente svolge una ricca e multiforme attività: tiene corsi di vario diritto, anche comparato, di economia e di materia tributaria; promuove convegni e seminari; effettua ricerche giuridiche; offre un organismo di conciliazione delle controversie,

riconosciuto dal Ministero della Giustizia; organizza corsi di formazione e di aggiornamento; pubblica libri e particolarmente raccolte di leggi e regolamenti regionali. Nella sua sede è aperta al pubblico una biblioteca di testi giuridici e delle sue iniziative esso dà conto nel suo sito web.

Così il nome di Arturo Carlo Jemolo continua ad essere presente nella vita quotidiana della sua città. E presente utilmente, comunicando il sapere in un raggio d'interessi molto vasto; il che è proprio quello che Egli avrebbe desiderato, non accontentandosi di aver trasmesso la sua scienza a discepoli di ventotto corsi successivi dell'Università, ma diffondendola con i suoi scritti oltre i confini di giurisprudenza ed oltre i confini di Roma: di cui rappresenta indubbiamente un vanto.



# Vespasiano: aneddotti di un imperatore

WILLY POCINO



Le storie di personaggi importanti sono per lo più costellate di aneddoti che hanno spesso origine da banali e insignificanti episodi tramandati nel tempo, con aggiunte o distorsioni arbitrarie o di fantasia a volte talmente esagerate da renderne inverosimile il racconto. Con il rischio di creare confusione tra aneddoto e leggenda. Situazioni del genere sono infatti assai frequenti nelle vite di uomini illustri di tutti i tempi. Non è, tuttavia, il caso dell'imperatore Tito Flavio Vespasiano, del quale si narrano, oltre a fatti ed episodi certamente importanti, anche piccole e a volte interessanti storie "marginali" che – caso piuttosto raro – non risultano molto lontane dalla realtà. Ad eccezione della leggenda, diffusa nell'immaginario collettivo, secondo la quale l'illustre reatino (Vespasiano era nato a Rieti nel 9 d.C.) sarebbe ricordato per essere stato, tra l'altro, particolarmente avaro. Nulla di più inesatto. Egli era sì parsimonioso per natura, come generalmente sono tutti gli uomini di umili origini, sempre forniti di buon senso; ma se da imperatore adottò energiche misure "restrittive" esse vennero evidentemente dettate da seri ed urgenti motivi. Furono, infatti, precise circostanze a costringerlo ad imporre una politica economico-finanziaria di rigida austerità; e non certo a vantaggio di se stesso, ma del popolo.

È perciò opportuno precisare che dopo la morte di Nerone (avvenuta nel 68 d.C.) e le sanguinose lotte scoppiate l'anno successivo tra i vari pretendenti al trono (Galba, Otone e Vitellio),

si era creato un pauroso deficit nel bilancio dello Stato, per cui Vespasiano, appena diventato Imperatore, si era trovato nella condizione di dover fronteggiare una situazione di grave crisi economica, per risolvere la quale aveva sapientemente deciso di limitare il più possibile le spese, facendo in modo, contemporaneamente, di incrementare il più possibile le entrate. Ciò significa, in maniera inequivocabile, che non si trattava di un avaro egoista, ma di una persona responsabile, cioè di uno scrupoloso amministratore che intendeva correttamente operare nell'interesse della comunità.

La fama di Vespasiano è giunta invece fino ai nostri giorni per la tradizione secondo la quale il cognome dell'Imperatore corrisponderebbe a quegli orinatori pubblici, in forma di garitta o di edicola, gli ultimi dei quali ricordo di aver visto negli anni cinquanta-sessanta sui marciapiedi dei lungotevere dalla parte del fiume. E all'epoca facevo anche alcune riflessioni sulla effettiva utilità di quei "bussolotti" come venivano talvolta popolarmente indicati. Utilità che ero il primo a riconoscere, ma che si risolveva solo in favore degli uomini. E le donne? Perché mai nessuno si pose tale interrogativo? Oggi quei manufatti non esistono più, sono stati eliminati forse per non far torto a nessuno...

Nel tratto finale di quella che un tempo era detta la "Passeggiata Archeologica", ed ora ha assunto la denominazione di "Parco di Porta Capena", si apre l'ampio piazzale dedicato a Numa Pompilio da dove inizia la via di Porta S. Sebastiano che conduce direttamente all'Appia Antica. Sul lato sinistro in fondo al piazzale, quasi a ridosso del Parco Egerio (inizio di via Druso) sorge uno strano monumento di epoca medioevale (secc. XI-XII), un rudere di forma circolare a tre nicchie non esattamente identificato. Secondo alcuni studiosi potrebbe trattarsi dell'unico esempio di "compitum" pervenutoci, un sacello per divinità, cioè una specie di edicola sacra, di quelle che, specialmente in età augustea, i romani usavano costruire in corrispondenza di in-

croci importanti al fine di rendere propizi gli dei. Altri studiosi sarebbero propensi ad identificare in quell'antico manufatto un sacrario a forma di enorme fallo (la gigantesca apparenza giustificerebbe l'ipotesi), quasi un ex voto di ringraziamento per qualche guarigione "particolare". Ma la questione non è di facile soluzione e il mistero potrà essere spiegato solo attraverso l'archeologia. Secondo la "vox populi" potrebbe tuttavia trattarsi di ciò che resterebbe dell'ultimo di quei famosi orinatori pubblici che presero il nome dall'imperatore che li avrebbe "inventati"; il quale, in realtà, secondo la testimonianza di Svetonio (*Vesp.* XXIII), si era semplicemente limitato a tassare il prodotto di quelli già esistenti che consistevano in normali anfore prive di collo poste in angoli strategici delle vie cittadine. E il sostantivo "vespasiano", che con lo stesso originario significato è giunto ai nostri giorni, ebbe un certo successo fin dall'inizio. Ma non per un senso di gratitudine. Al contrario. L'imperiale denominazione era stata "coniata" come forma di disprezzo verso la figura di colui che aveva applicato una tassa che i romani non erano abituati a pagare.

Era accaduto che Vespasiano, da uomo scaltro e pieno di senso pratico, si era accorto che le lavanderie (tutte in mano a proprietari privati chiamati "fullones"), si servivano dell'urina che fuorusciva dai gabinetti pubblici, per ricavarne l'acido urico con il quale sbiancare i tessuti, il tutto a tariffe talvolta molto elevate, quindi con forti guadagni e a costo praticamente zero. Il solerte Imperatore costrinse, quindi, i proprietari di lavanderie, che erano assai numerosi, a pagare una tassa sull'urina che veniva prelevata. Fu una novità che suscitò grande scalpore e molto malumore anche tra i giovani. I quali, non potendosi sfogare con l'imperatore, cominciarono a prendere di petto il figlio Tito, loro coetaneo e amico, che si lasciò facilmente coinvolgere e aderì subito alla loro causa. Fino al punto di presentarsi al cospetto del genitore e a nome di tutti i romani reclamare per la "tassa

puzzona”, come era stata definita la quota obbligatoria che consentiva ai “fullones” di prelevare la pipì dagli appositi “contenitori”.

La singolare e coraggiosa protesta dell'imperiale rampollo non ottenne, però, risultati apprezzabili perché Vespasiano, pur comprendendone il disagio, mise sotto il naso del figlio un sacchetto pieno di monete, frutto parziale dell'imposta sull'urina, e poi, con paterna e convincente benevolenza gli rivolse la famosa espressione rimasta proverbiale: “pecunia non olet”, e cioè, in sostanza: senti caro figliolo, tu e i tuoi amici siete liberi di lamentarvi di quella che considerate la “tassa puzzona”, ma devi comunque onestamente riconoscere che queste monete non hanno proprio un cattivo odore! E il povero Tito dovette rassegnarsi a sopportare ogni tanto gli insulti degli amici.

È certamente questo l'aneddoto più famoso che si tramanda sull'Imperatore reatino; ma molti altri se ne conoscono, e, anche se meno noti, risultano comunque interessanti.

Ad un giovane che gli era stato più volte “segnalato” (anche allora funzionavano le raccomandazioni!), Vespasiano aveva concesso una importante prefettura, cioè un alto incarico politico-dirigenziale con stipendio considerevole. Ebbene, un giorno, con la gioia nel cuore, com'è facile immaginare, il fortunato giovane si recò a rendere doveroso omaggio all'imperatore e a ringraziarlo; ma commise l'imprudenza di presentarsi con vesti eccessivamente eleganti e troppo profumato con unguenti ricercati. E Vespasiano, che era uomo di gusti molto semplici, mostrò subito di non aver gradito la messinscena e lo rimproverò dicendogli chiaramente: “Avrei preferito che tu odorassi di aglio”. E non si limitò solo a questo perché, seduta stante, gli revocò la nomina e non volle sentire ragioni. La decisione fu definitiva.

I marinai della flotta romana che era ancorata ad Ostia si recavano di solito a Roma a piedi per portare dispacci e per altre incombenze militari. Il loro servizio era certamente assai utile e

quindi pensarono di approfittare della situazione per chiedere a Vespasiano un'indennità speciale, pagamento extra, cioè, che nella loro ingenuità pensarono di giustificare come spesa aggiuntiva da sostenere per l'acquisto di calzari. Ma avevano fatto i conti senza l'imperatore, perché egli non solo non concesse loro alcuna somma, ma impartì ordini precisi stando ai quali essi, da allora in poi furono costretti a recarsi a Roma a piedi nudi!

Quando ebbero inizio i lavori per la ricostruzione del Tempio di Giove in Campidoglio, che era andato distrutto nell'incendio divampato nel 69 d.C. durante gli scontri tra i sostenitori di Vespasiano e quelli di Vitellio (i due si stavano facendo la guerra per conquistarsi il trono!), Vespasiano, con atteggiamento polemico e demagogico ma certamente efficace, volle dare il buon esempio ai Senatori dimostrando loro che lui stesso, l'Imperatore in persona, a puro titolo di collaborazione prendeva sulle proprie spalle un carico di detriti e macerie per condurlo fino al luogo di raccolta di tali materiali. E si espose tranquillamente al clamoroso gesto non per esortare gli aristocratici Padri a fare altrettanto, ma con la segreta speranza che si sentissero obbligati a dare un significativo contributo in denaro alla ricostruzione di quello che era stato un importantissimo luogo religioso, da sempre particolarmente venerato da tutti i romani. E pare che la segreta speranza si sia poi mutata in concreta realtà.

Quando venne decretata in suo onore la realizzazione di una statua colossale, il cui costo notevolissimo sarebbe interamente gravato sul popolo (che non versava certo in condizioni agiate!), Vespasiano, preoccupato da un simile spreco di denaro, finse di accettare la proposta e pose una sola condizione, cioè che fosse lui stesso a suggerire le dimensioni del piedistallo. E a tal proposito mostrò semplicemente il palmo della sua mano, come a dire uno spazio nel quale si sarebbe potuta costruire non una grande statua, come era nelle intenzioni dei promotori dell'iniziativa, ma soltanto una statuina. L'imperatore volle con ciò

prendersi gioco dei suoi adulatori, esortandoli ad investire il denaro corrispondente in opere di pubblica utilità.

Vespasiano fu sempre sollecito e attento alle esigenze dei sudditi dell'Impero, in particolare a quelli del popolo di Roma che ne era la capitale.

Una volta un esperto in problemi di meccanica gli presentò un ingegnoso dispositivo da lui ideato e con il quale sarebbe stato possibile trasportare con minima fatica sul colle Capitolino le grandi colonne necessarie per la costruzione dei templi. Come ricompensa Vespasiano gli offrì un grosso premio in denaro, ma si rifiutò di utilizzare il meccanismo proposto poiché, a suo giudizio, avrebbe sottratto occasioni di lavoro e di guadagno a gente bisognosa.

Secondo una consuetudine consolidatasi nel tempo, gli antichi romani erano soliti divinizzare i loro Imperatori dopo la morte. È ovvio che tale privilegio era riservato soltanto ai meritevoli, tanto è vero, per fare solo qualche esempio, che vennero divinizzati Augusto e Claudio, ma non Nerone e Caligola.

Per noi moderni – credenti o meno – è ovvio che tale pratica fosse semplicemente adulatoria, ma gli antichi mostravano invece di crederci: per lo meno ciò avveniva negli strati sociali più bassi e di mentalità più semplice. Ecco perciò che si costruivano templi e si istituivano cerimoniali religiosi e collegi sacerdotali per il Divo Giulio Cesare, per il Divo Augusto, e così via.

Vespasiano era stato il fondatore della Dinastia Flavia, aveva iniziato la costruzione del Colosseo, aveva largamente beneficiato il popolo di Roma e, soprattutto, aveva costruito l'Impero dopo lo sfaldamento delle guerre civili dell'anno 69 d.C., riportando la pace e la serenità. Perciò a tutti gli effetti si poteva considerare un "buon imperatore", quindi meritevole di essere divinizzato.

Il fatto strano – e qui sta l'arguzia! – è che il primo a non credere a tutto ciò era proprio lui, lo stesso Vespasiano! "Ma figu-

riamoci", potrebbe aver pensato, "un uomo muore e diventa un dio! È assurdo!". Ragionamento che nettamente strideva con il suo noto buon senso.

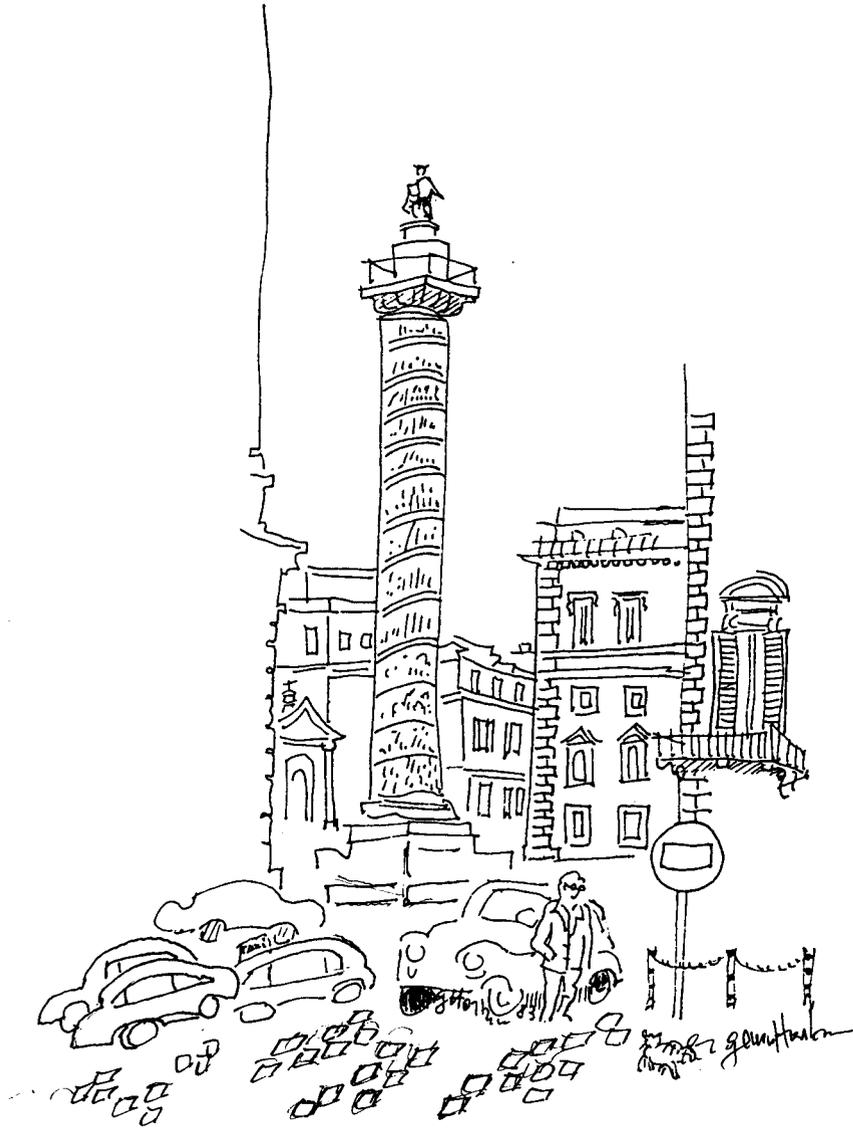
Ebbene, poco prima di morire, sentendo avvicinarsi la propria fine, pur se fisicamente sofferente, Vespasiano ebbe la forza d'animo di fare lo spiritoso pronunciando la famosa frase: "Ahimé! Sento che sto per diventare un dio!". Fu l'ultima ironica battuta di un uomo intelligente che era stato Imperatore ed era consapevole che dopo la scomparsa anche un Imperatore Romano rimaneva sempre e soltanto un uomo!

Sdraiato sul letto di morte Vespasiano volle essere aiutato ad alzarsi – con romana grandezza – perché disse che "un Imperatore deve morire in piedi". Ma le forze non lo ressero e spirò, quindi, con estrema dignità, tra le braccia di coloro che lo sostenevano. Morì, però, sostanzialmente in piedi, come aveva fortemente voluto.



# La vigna nomentana di mons. Ferrari, Ministro di Pio IX, ed il suo ultimo ricordo: uno sfortunato viale di cipressi

ROBERTO QUINTAVALLE



Nel silenzio incantato della campagna romana, l'immediato suburbio di Porta Pia a metà ottocento, era ricco, come è noto, di splendide ville e di possedimenti signorili che facevano, particolarmente di via Nomentana, un luogo rappresentativo di nobili famiglie, tra le quali basta citare i Capizucchi, i Lancelotti, i Falzacappa, i Patrizi, i Bolognetti, i Massimo ed i Torlonia.

A quelle dimore si aggiungeva il vasto comprensorio della villa che era diventata nel Settecento il sontuoso rifugio romano del Cardinale Giulio Alberoni, bandito dalla Spagna dove era stato potente ministro.

Poco nota è invece la proprietà acquisita dai Marchesi Ferrari di Ceprano ed in particolare da mons. Giuseppe Ferrari, Ministro delle Finanze di Pio IX e Tesoriere Generale della Rev. Camera Apostolica.

Quella proprietà, che poteva definirsi una vigna, per il suo carattere prevalentemente rurale, si estendeva per lungo tratto su via Nomentana subito dopo la villa Torlonia, e fronteggiava la villa già Alberoni.

Essa era la risultante di due acquisti fatti da mons. Ferrari, il

primo nel 1852 assieme al fratello don Ciriaco, canonico vaticano, ed il secondo nel 1856.

Si trattava di due fondi contigui, con relativi fabbricati, segnati, il primo con i mappali 70 e 71 della mappa 65 del catasto Gregoriano, agro romano suburbano<sup>1</sup>, confinante da una parte con il vicolo di Pietralata, tratto della odierna via Alessandro Torlonia, ed il secondo, segnato dai mappali 67, 68 e 69, confinante dall'altra parte con quella che nel 1874 sarebbe divenuta la Villa della Contessa di Mirafiori.

Con l'acquisto del 1852, mons. Ferrari aveva ricevuto altresì la proprietà di un'altra vigna segnata con il mappale 210, a nord dei fondi predetti dai quali era divisa dal vicolo di Pietralata nel percorso oggi in parte coincidente con la via G.B. De Rossi.

Esaminando i titoli di compravendita e più particolarmente quello del 1852 che maggiormente interessa il nostro studio, apprendiamo dal relativo atto pubblico rogato dal notaio Bacchetti<sup>2</sup> che le vigne provenivano dall'eredità del prof. Carlo Donarelli docente di botanica nell'archiginnasio romano e direttore dell'Orto botanico ai tempi di Gregorio XVI. Il prof. Donarelli, al quale era succeduto il figlio Attilio, aveva ricevuto quelle proprietà quale erede universale dello zio Vincenzo Mancia,<sup>3</sup> erede a sua volta del fratello Pietro Paolo Mancia deceduto nel 1833.

Nell'eredità devoluta al prof. Donarelli era compresa quindi anche la predetta vigna al di là del vicolo di Pietralata che Pietro Paolo Mancia aveva acquistato nel 1826 da mons. Filippo Filonardi arcivescovo di Ferrara.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Catasto Gregoriano*.

<sup>2</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, *fondo 30 notai capitolini uff. 1* not. F. Bacchetti; atto 22 marzo 1852.

<sup>3</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, *30 notai uff. 1* not. F. Bacchetti; atti 7 marzo 1840 e 7 maggio 1840.

<sup>4</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, *30 notai uff. 8* not. B. G. Offredi; atto 6 ottobre 1826.



Fig. 1 - L'inizio del viale dei cipressi da Via G.B. De Rossi, già di Pietralata (villino Mellini), in una rara foto del 1947 (archivio privato).

La vigna già Donarelli prospiciente la via Nomentana, ha una lunga storia che risale, per quanto noto, al XVII secolo allorché ne erano proprietari i marchesi Giovanni Paolo e Marzio Ginnetti dai quali poi si trasmise ad Antonio Manfredi sacerdote cosentino ed avvocato della Curia romana, il quale ne fece dono "*cum domo nobili, stylis, doliis et mobilibus*" al prediletto nipote Bernardo Crispi che gli avrebbe assicurato a vita un congruo sostentamento.<sup>5</sup>

Essa divenne quindi la "Vigna Crispi" così segnata nella nota pianta grande del Nolli del 1748, finché l'erede Nicola Crispi

<sup>5</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, *30 notai uff. 7* not. Neri; atto 21 settembre 1731 e uff. 31 not Amici poi Diamilla 21 maggio 1741.

la cedette al Mancia P. Paolo a regolamento di rapporti creditorii tra loro intercorsi.<sup>6</sup>

Passando al secondo titolo di compravendita, del 1856, risulta dall'atto rogato dal notaio De Dominicis<sup>7</sup> che la vigna apparteneva al possidente toscano Lorenzo Sardelli.

Ne era stato precedente proprietario il Comm. Angelo Galli predecessore del Ferrari alle Finanze, il quale l'aveva redenta dai canoni dovuti al diretto proprietario (canonica di S. Pietro in Vincoli) estinguendo così l'enfiteusi.

Tra gli altri proprietari noti di tale vigna secondo quanto risulta dagli atti, si trovano nel 1732 i nomi di G.B. Perelli e poi di G. Pestalozzi, di Signorelli, Garofalo e don Bonaventura Fedeli che nel 1828 la trasmise al predetto Comm. Galli<sup>8</sup>.

Questo ampio compendio territoriale segnava l'ascesa di mons. Giuseppe Ferrari nel governo della Città e dello Stato Pontificio.

Egli, proveniente dalla famiglia Ferrari di Ceprano alla quale Pio VIII conferì nel 1830 il titolo di marchese, si rese particolarmente benemerito presso Pio IX, "*eximia fides et abstinentia vis animis consilique ingentibus negotiis par*" come si legge sulla sua tomba.

Il Ferrari, figlio di Teresa Campanari e patrizio di Veroli, esordì nella carriera ecclesiastica con il canonicato Torti-Campanari istituito nella Cattedrale verolana fin dal 1742.

Canonico Vaticano, fu nominato nel 1852 vice presidente del-

<sup>6</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, 30 *notai uff.* 37 not. Bartoli F.; atto 29 luglio 1817.

<sup>7</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, 30 *notai uff.* 3 not. De Dominicis G.; atto 19 febbraio 1856

<sup>8</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, 30 *notai uff.* 18 not. M. Sterlich; atto 18 marzo 177; *uff.* 18 atto 2.9.1819; *uff.* 13 Megliorucci; atto 21.12.1825; *uff.* 20 De Cupis; atto 6.12.1828.



Fig. 2 - La tomba di Mons. Giuseppe Ferrari nella Cappella gentilizia dei Marchesi di Ceprano (Roma, Chiesa del S.S. Nome di Gesù; Cappella di S. Francesco Borgia).

la Consulta di Stato per le finanze ed a seguito della rinuncia all'ufficio di pro-ministro da parte del Comm. Angelo Galli, esperto in scienze ragionieristiche, divenne nel 1854 Ministro delle Finanze, cumulando la carica di Tesoriere Generale della R.C.A<sup>9</sup>.

Commendatore di S. Spirito e presidente della Commissione degli Ospedali di Roma, governò l'ospedale di S. Spirito in Sassia, e fece parte così di quel complesso di Ministri e dignitari di

<sup>9</sup> Le notizie biografiche su mons. Ferrari provengono da G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* Venezia 1845, passim.

provenienza ciociara che ruotavano attorno al conterraneo Cardinale Antonelli e dei quali, come ricorda il Silvagni nella sua nota opera,<sup>10</sup> i contemporanei avevano così poca stima, da definirli “pretini”.

Mons. Ferrari scomparve poco prima degli eventi di Porta Pia.

La sua morte, il testamento ed il trasporto funebre sono documentati dal notaio Dori,<sup>11</sup> il quale riferisce che il Ministro delle Finanze di Pio IX si spense nel piano nobile di Palazzo Strozzi alle Stimmate (oggi palazzo Besso) alle 5 del 12 luglio 1870 e, deposto in triplice cassa, fu trasportato alla Chiesa del S.S. nome di Gesù all'Argentina, seguito dalla carrozza di famiglia e da un corteo di chierici. La tumulazione avvenne nella Cappella gentilizia dei marchesi di Ceprano (cappella di S. Francesco Borgia) dove tuttora si trova il sepolcro, assieme a quello dei germani Ciriaco, Brigida e Celeste.

La morte di mons. Ferrari segnò una svolta nella storia della vigna nomentana, passata in successione al fratello mons. Ciriaco ed alle sorelle Brigida, Celeste ed Elisabetta che aveva sposato il marchese Pio Bisleti.

Celeste Ferrari, con testamento aperto nel 1877 lasciò quanto proveniva dai fratelli Giuseppe e Ciriaco premorti, all'istituendo Ospedale civico di Ceprano e quanto proveniva dalla premorta Brigida, al cognato Pio Bisleti.

L'Ospedale, eretto in Ente morale nel 1878, decise assieme al marchese Bisleti ed a Elisabetta Ferrari di vendere la vigna. Ne furono acquirenti le baronesse austriache Francesca Genotte Merkenfeld e Carlotta Genotte Merkenfeld in Grognet d'Or-

<sup>10</sup> D. SILVAGNI, *La Corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX* Roma, 1883-1885. Vol. IV pag.255.

<sup>11</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, 30 *notai uff.* 27 not. Dori; atti 13.7.1870 e 23.7.1870.



Fig. 3 - Gli ultimi cipressi di Vigna Ferrari nel villino al n. 76 di Via Nomentana.

leans<sup>12</sup> le quali però, dopo pochi anni, la rivendettero a Carlo Tomba, ricco negoziante e noleggiatore di vetture da rimessa “per campagna e città”, con sede in piazza della Pilotta 1a.

Le baronesse si erano riservate l'usufrutto a vita sul casino segnato con il civico 18, quello della vigna già Donarelli, definito “Casino nobile” per i miglioramenti apportati e su una an-

<sup>12</sup> ARCHIVIO NOTARILE DISTRETTUALE DI ROMA, not. Gentili; atto 31 gennaio 1881 rep. 603.

nessa piccola porzione di terreno prospiciente la Nomentana, trasformata in giardino con laghetto.<sup>13</sup>

Il resto della vigna era stato affittato per dodici anni con contratti dai quali il Tomba si liberò poco dopo, per accordo con l'affittuario.

L'evoluzione urbanistica della Via Nomentana, le cui ville cominciarono a cedere il posto ad interi quartieri di edilizia borghese, iniziò ad influire però anche sulla vigna Ferrari, così chiamata ancora fino ai primi anni del Novecento.

Ecco perciò che il Tomba, dopo soli due anni dall'acquisto, decise di vendere quella che veniva definita "vigna ad uso di villa" alla Banca Generale ed alla ditta bancaria Marignoli e Cavallini e cioè ad enti finanziari che acquisivano terreni a scopo speculativo.<sup>14</sup>

La crisi edilizia di fine Ottocento travolse però molti istituti bancari e società immobiliari, onde la Banca Generale posta in liquidazione, vendette la propria metà indivisa di vigna Ferrari alla ditta L. Marsaglia di Torino<sup>15</sup>.

L'anno successivo questa e la ditta Marignoli e Cavallini decisero di formare due lotti dividendosi la proprietà, con l'impegno di costruire sul confine comune una strada che avrebbe assunto dapprima il nome di Torlonia e poi quello di Antonio Bosio<sup>16</sup>. Pochi mesi dopo, la ditta Marignoli e Cavallini cedette "in solutum" al Banco di Roma il proprio lotto che era quello confi-

nante con l'attuale via A. Torlonia<sup>17</sup>. Si parlò perciò per pochi anni anche nelle delibere comunali, di "quartiere del Banco di Roma", ma il Banco non aveva interesse a mantenere la proprietà di quel terreno, onde lo vendette al possidente Franco Calderai di Pescia il quale, proprietario di altri terreni nella zona, aveva vasti programmi di urbanizzazione.<sup>18</sup>

La vigna Ferrari soprattutto nella zona predetta, pur decurtata di una fascia larga 20 mt. circa a seguito di esproprio conseguente alla delibera di allargamento di via Nomentana,<sup>19</sup> conservava tuttavia l'antico fascino rurale al quale gli ultimi proprietari borghesi di fine Ottocento avevano aggiunto, con i miglioramenti, una dignità signorile tale che negli atti si parlava come si è detto di "vigna ad uso di villa".

In particolare, qualificava quel sito un duplice filare di cipressi secolari, che collegava la via Nomentana con il vicolo di Pietralata oggi via G.B. De Rossi, e che spiccava particolarmente nella zona, allora quasi tutta campestre.

Tra le prime costruzioni che lì andavano sorgendo ai primi del Novecento, il villino Chiarini edificato sulla via Torlonia, poi Bosio, ospitò nel 1913 Luigi Pirandello ed i cipressi sullo sfondo dei pini di Villa Torlonia solleccarono la fantasia del grande scrittore, facendone l'ambiente di una sua celebre novella *Berecche e la guerra*.<sup>20</sup>

Fu quel fascino ad attirare anche l'attenzione degli amministratori comunali, i quali iniziarono le pratiche per espropriare il terreno sul quale insisteva il filare di cipressi.

A seguito di un piano di lottizzazione e di costruzioni, pre-

<sup>13</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, 30 *notai uff.* 7 A. Venuti; atto 15 gennaio 1885.

<sup>14</sup> ARCH. DI STATO DI ROMA, 30 *notai uff.* 7 not. A. Venuti; atto 9 aprile 1887.

<sup>15</sup> ARCH. NOT. DISTR. DI ROMA not. E. Capo; atto 26 luglio 1902 rep. 36201-26068.

<sup>16</sup> ARCH. NOT. DISTR. DI ROMA not. U. Serafini; atto 1 maggio 1903 rep. 37527.

<sup>17</sup> ARCH. NOT. DISTR. DI ROMA not. E. Capo; atto 2 luglio 1903.

<sup>18</sup> ARCH. NOT. DISTR. DI ROMA not. E. Capo; atto 1 giugno 1912.

<sup>19</sup> ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO, *fondo P.R. pos.9 fasc.39*.

<sup>20</sup> R. QUINTAVALLE: *I luoghi romani di Luigi Pirandello in Strenna dei Romanisti* 1994.

sentato dall'ing. Ugo Calderai succeduto al padre Franco, si esaminò però la questione, e presi accordi, venne sottoscritto nel 1923, tra il Calderai ed il Comune, in esecuzione della deliberazione commissariale n.1183, un atto di obbligazione con il quale il Comune si impegnavo a concedere licenze edilizie per costruzioni a filo stradale lungo la via G. Tomassetti, e la via A. Torlonia, previo contestuale impegno del Calderai, assunto anche per i suoi aventi causa, a tenere sgombra da costruzioni o impianti di qualsiasi genere una zona di terreno di almeno cinque metri dal fusto del cipresso più vicino. Il Calderai si impegnavo altresì a rendere visibili i cipressi anche dall'esterno, con muri non superiori ad un metro e cancellate idonee ed a sostituire a proprie spese, entro quindici giorni dalla richiesta, i cipressi che per qualsiasi ragione sarebbero venuti a deperire, trattandosi di alberi che "per la loro ubicazione e vetustà", costituivano "una bellezza naturale".<sup>21</sup>

Quel duplice filare avrebbe avuto tuttavia una vita sfortunata, perché già nel 1936 sei cipressi nella parte iniziale del viale da via Nomentana, furono abbattuti e non più sostituiti. Ciò destò l'attenzione e le proteste del nostro grande Ceccarius il quale, pur attribuendo erroneamente il viale alla Villa Alberoni che era invece di fronte, ricordò il vincolo e chiese a tutela del patrimonio arboreo della città, che quegli alberi fossero ripristinati<sup>22</sup>. La cosa non ebbe seguito probabilmente perché quel tratto iniziale di terreno già prima della Convenzione del 1923 era stato venduto a tal Ascani Carlo, che non aveva accettato il vincolo, benché questo fosse ricordato in una nota sulla pratica di licenza edilizia approvata nel 1925.<sup>23</sup>

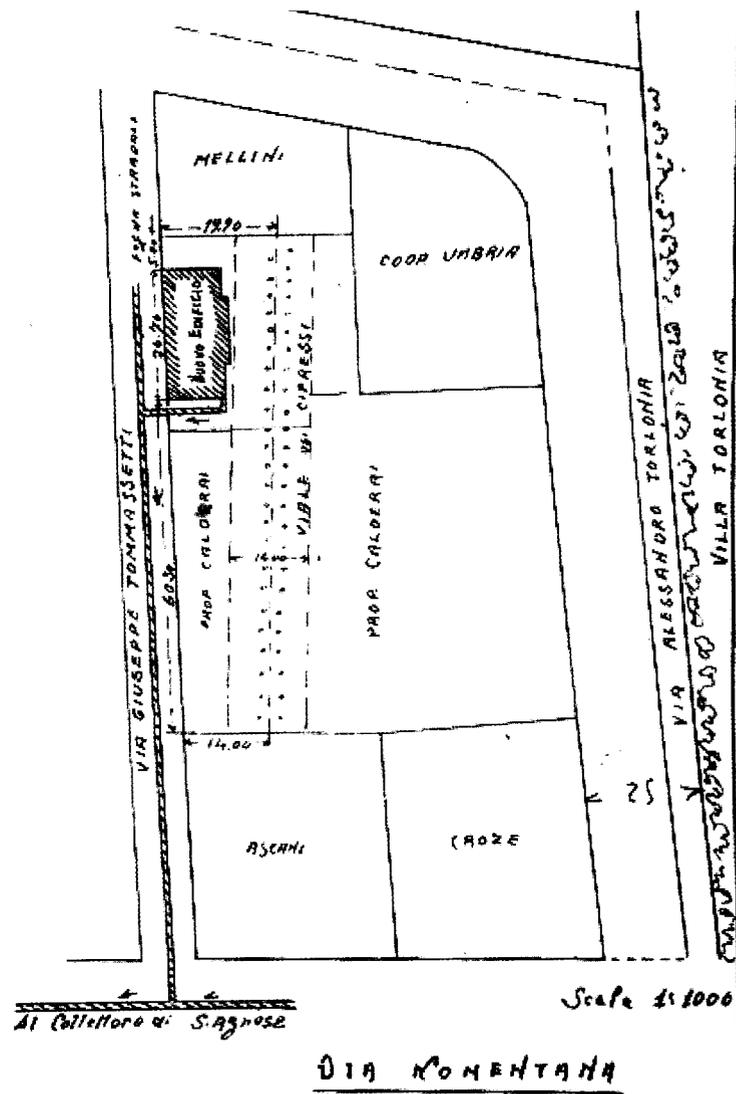


Fig. 4 - Il viale dei cipressi, nel progetto approvato nel 1925 per la costruzione della palazzina di Via Tomassetti 16 (Arch. St. Capit. fondo I.E. prot. 7677/1929; su concessione 2786 del 3.2.2010).

<sup>21</sup> ARCH. STO. CAPIT. - *Fondo contratti*: atto 10.12.1923 not.L. Bartoli, trascritto alla Conservatoria delle ipoteche di Roma il 15 gennaio 1924 al n.510 di formalità Vol. 2434.

<sup>22</sup> Cfr. *La Tribuna* del 29 febbraio e del 3 marzo 1936.

<sup>23</sup> ARCH. STO. CAPIT. - *Fondo I.E.*: prot. 1772/1925.

Stessa sorte, ma molto più tardi, ebbero gli alberi dall'altro capo del viale, nel terreno dell'ing. Enrico Mellini che non aveva anch'egli voluto sottoscrivere l'accordo.

Il Comune però, rilasciandogli la licenza edilizia fin dal 1921, si era preoccupato di prevedere che i due cipressi iniziali all'ingresso del nuovo villino non fossero abbattuti.<sup>24</sup>

Negli anni cinquanta del secolo scorso furono invece abbattuti non solo i cipressi, ma l'intero villino per costruirvi un palazzo di dimensioni tutt'altro che adeguate all'edilizia della zona, che da allora si trasformò quasi del tutto.

Venendo ai nostri giorni ed alla porzione del viale per il quale Ugo Calderai aveva assunto l'obbligo di conservare i cipressi, notiamo che quelli compresi nei lotti corrispondenti alle palazzine segnate dai civici 6 e 8 di via Tomassetti e dai civici 10 e 12 (licenze edilizie del 1926), sono stati abbattuti nonostante che la Convenzione del 1923, trascritta alla Conservatoria delle ipoteche e divenuta perciò onere reale a carico della proprietà del Calderai e dei suoi successori, consentisse al Comune di pretendere il reimpianto.

Nel caso dei civici 10 e 12 comunque la Regione Lazio, allora competente sul verde privato, impose nel 1996 la sostituzione delle piante malate con altrettanti cipressi tuttora in sede, anche se forse per motivi diversi da quelli della Convenzione con il Comune, rimasta per molto tempo ignorata negli archivi.

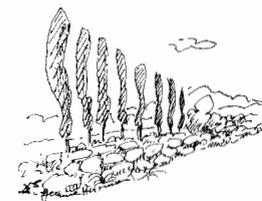
Alla sfortunata sorte dell'antico viale non sono sfuggiti inoltre altri sei cipressi compresi nella proprietà dell'ing. Moretti Mario e condomini, segnata dai civici 12 e 16 di via Tomassetti, abbattuti nel dicembre 2008, per l'asserita pericolosità delle loro condizioni statiche che sarebbe stata avvalorata da un pre-

gresso episodio di crollo a seguito di temporale, di un altro cipresso di cui però non si è documentata né accertata la collocazione.

Il Servizio Giardini del Comune di Roma, nonostante abbia avuto notizia della Convenzione del 1923 e del contesto ambientale nel quale si collocavano i cipressi, autorizzando la demolizione non ha inteso peraltro modificare il proprio provvedimento con il quale disponeva che, al posto dei cipressi abbattuti, fossero collocati sei lecci. E ciò, nonostante che lo stesso perito incaricato dal Moretti, interessato all'abbattimento, non abbia escluso tecnicamente la possibilità di reimpianto dei cipressi, preferendo i lecci ovviamente meno invasivi per la proprietà.

Non resta che da auspicare quindi, per la conservazione del patrimonio arboreo di via Nomentana, che non riguarda soltanto le sue note ville storiche, che il Comune, preposto alla tutela delle bellezze cittadine, svolga un intervento decisivo per il ripristino del viale di Vigna Ferrari, privilegiando sull'interesse privato, l'interesse pubblico.

Il viale infatti, pur soffocato dalle più recenti costruzioni intensive e pur mutilato in parte per le vicende prima descritte, conservava ancora fino al dicembre 2008 quella imponenza e quel fascino, che aveva indotto gli amministratori capitolini a contemperare con intelligenza, mediante la più volte citata Convenzione del 1923, le sopravvenute esigenze urbanistiche con la difesa del paesaggio di una delle zone più ricche di verde dell'immediato suburbio romano.



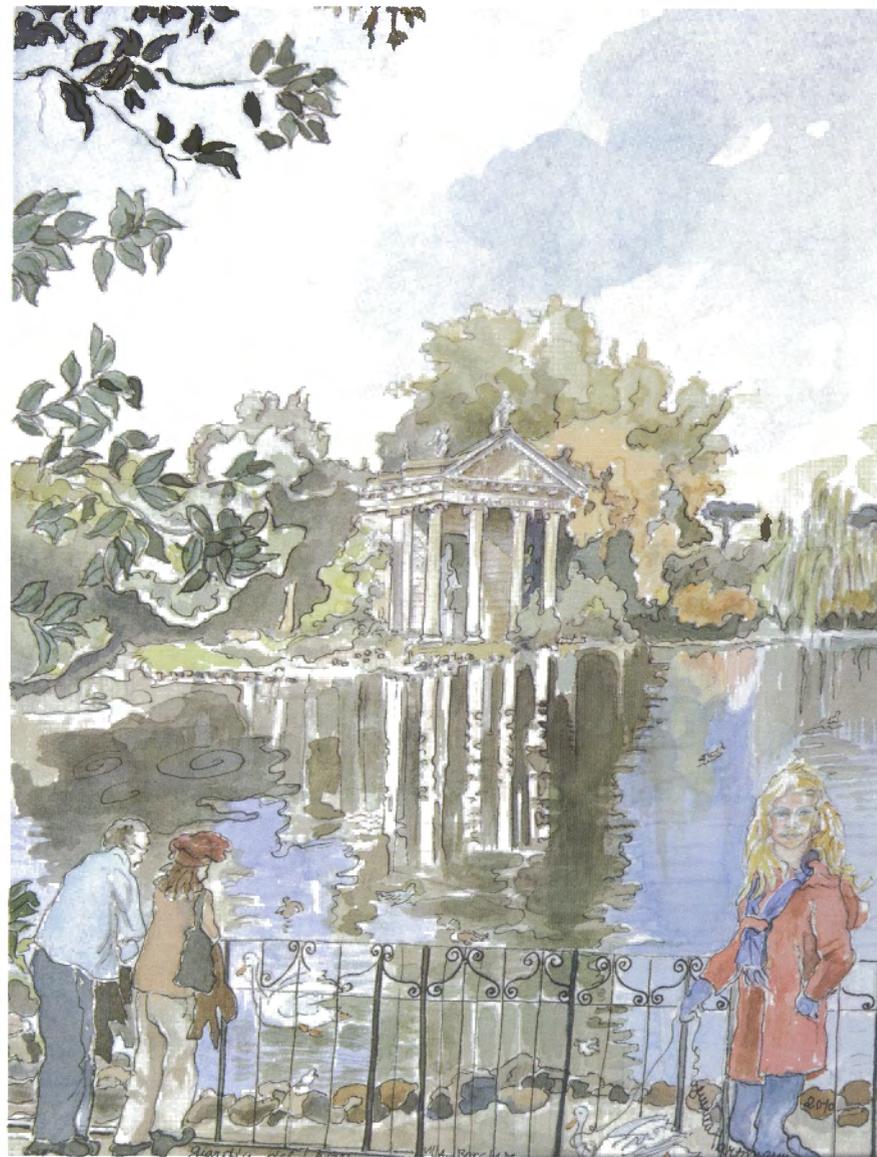
<sup>24</sup> ARCH. STO. CAPIT. – Fondo I.E.: prot 3436/1921.





GIANFRANCO BACCARELLI  
*Piazza del Pantheon*  
tela cm 75 x 52

SALOMON CORRODI  
(1810-1892)  
*La via Flaminia con il fosso della crescita*  
acquarello  
(Collezione privata)





GEMMA HARTMANN  
*Giardino del lago a Villa Borghese e Prisca*  
Roma 2010, cm 23 x 30,9

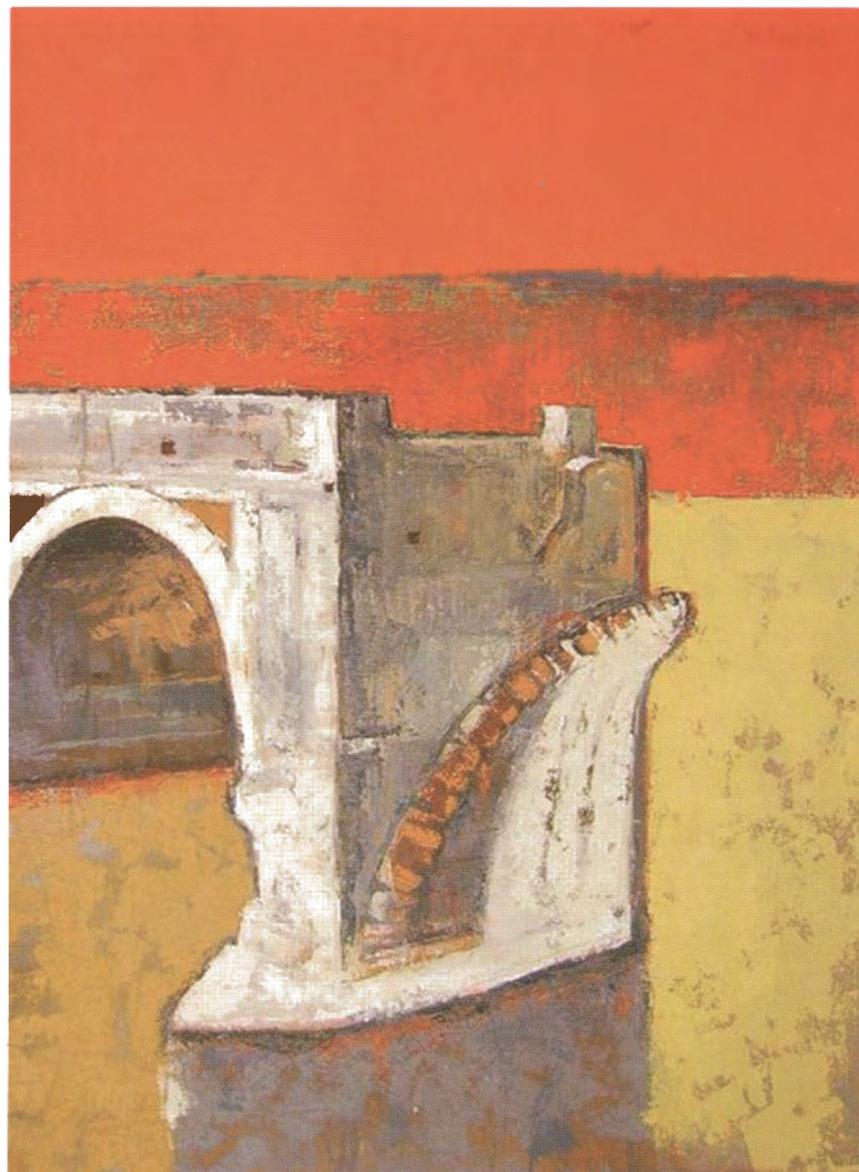


THORALD LÆSSØE  
(Frederikshavn 1816-Copenhagen 1878)  
*Villa Borghese 14 maggio 1848*  
Aquarello e penna cm 42,5 x 32



STELLARIO A. BACCELLIERI  
*Caffè Greco* (2009)

SIGFRIDO OLIVA  
*San Carlo al Corso*, 2009  
olio su tela cm 40 x 40



CLAUDIO SPADA  
*Ponte rotto*, 2008  
olio su tela cm 120 x 90



# La *Calunnia* di Federico Zuccari in Palazzo Caetani: questioni di priorità

RITA RANDOLFI

Giovanni Baglione nella biografia dedicata a Federico Zuccari, dopo aver ricordato un celebre dipinto esposto sulla porta della chiesa dei SS. Luca e Martina, nel quale l'artista aveva ritratto i suoi calunniatori con le orecchie d'asino, riferiva: «Questa non è la Calunnia che egli fece ad imitazione di quella di Apelle, la quale oggi sta in potere dei Signori Duchi Orsini di Bracciano da lui dipinta a tempera sopra la tela, assai bella, intagliata poi da Cornelio Cort, Fiammingo, valente maestro di bolino»<sup>1</sup>.

Il dipinto, una tempera su tela, di cm. 355 x 149, cui il bio-

---

\* A mia nonna Gorizia.

<sup>1</sup> G. BAGLIONE, *Vite dei Pittori e scultori dal pontificato di Gregorio XIII fino ai tempi di Papa Urbano VIII*, (1642), ed. 1935, p. 123: «Poi fu richiamato a Roma dal Pontefice Gregorio XIII a dipingere la volta della cappella Paolina; e mentre andavala dipingendo, hebbe no so che sdegno con alcuni servidori del Papa, sì che l'indussero per vendetta a fare una Calunnia, e vi ritrasse dal naturale quei tali con orecchie d'asino e fecele mettere in pubblico sopra la porta di S. Luca Evangelista con occorrenza della festa di questo Santo, che allora presso S. Maria Maggiore stava. Il che risaputosi dal Papa, e con esso lui sdegnatosi, s'egli non fuggiva quell'impeto l'havrebbe passata molto male. Questa non è la Calunnia, ch'egli fece...».

ANONIMO

*Zuavo del 4° Reggimento Francese nel 1856*  
Collezione privata

grafo faceva riferimento, si trovava ancora presso l'artista nel 1609. Ottaviano, figlio di Federico, lo vendette a Virginio Orsini nel 1628<sup>2</sup>. Per via ereditaria l'opera finì a Flavio, nella cui dimora venne ricordata prima da Bellori nel 1664<sup>3</sup>, e poi da Giuseppe Ghezzi nel 1698, anno in cui fu stilato l'inventario *post mortem* del duca di Bracciano, su istanza della sua seconda moglie, Marie Anne de la Trémoille<sup>4</sup>.

Giglioli nel 1920 rese noto che la tempera era stata acquistata nel 1827 dai Caetani, presso il cui palazzo si trova anche oggi<sup>5</sup>. Tuttavia finora non si conoscevano i diversi passaggi di proprietà del dipinto, che si vogliono rendere noti in questa sede.

---

<sup>2</sup> La ricostruzione dei passaggi di proprietà agli Orsini era fornita da J. SHEARMANN, *Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, n. 328, pp. 299-303.

<sup>3</sup> G.P. BELLORI, *Nota delli Musei, Librerie et ornamenti di statue e pitture ne Palazzi, ne Cortili e Giardini di Roma*, (1664) a cura di E. ZOCCA, Roma 1976, pp. 36-37: «Nel Palazzo a Pasquino tra li più ricchi fregi, che l'adornavano di statue bellissime e di pitture. Vedesi la Calunnia dipinta da Federico Zuccari, ad imitazione di Apelle (...)».

<sup>4</sup> G. RUBSAMEN, *The Orsini Inventories*, Malibu 1980, p. 29, n. 95: «Un quadro grande in tela di p.mi 20 rappresentante la Calunnia della Corte, opera del Zuccari». Su Marie Anne si cfr. R. VALERIANI, *La princesse des Ursins e l'eredità Orsini*, in "Antologia di Belle Arti", 59-62, 2000, pp. 5-29; R. RANDOLFI, *Albacini, Cades, Ceccarini, D'Este, Landi e Pacetti e la collezione di sculture dei Lante Vaini della Rovere nel palazzo di Piazza dei Caprettari*, in E. DEBENEDETTI, (a cura di), *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore III*, (Studi sul Settecento Romano, 19), Bonsignori, Roma 2003, p. 437; EAD., *Dai Lante ai Borghese: la storia del mezzo busto di Giunone attraverso le perizie di Papaleo, Pacetti, D'Este e il restauro di Sibilla*, in "Strenna dei Romanisti", 2009, pp. 559-566; EAD. *Palazzo Lante in Piazza dei Caprettari*, in corso di stampa.

<sup>5</sup> G.Q. GIGLIOLI, *La Calunnia di Apelle*, in "Rassegna d'Arte", 8, 1920, pp. 173-182. Ripetono la notizia senza apportare ulteriori novità: J. SHEARMANN, *Early Italian Pictures ...cit.*, n. 328, pp. 299-303; L. FAEDO,

Nella *Guida* del Roisecco del 1765 la tela risultava erroneamente ancora nel Palazzo Orsini di Piazza Navona, mentre, al contrario, come si evince da una serie di documenti inediti, il dipinto era finito, sin dal 1723, ai Lante<sup>6</sup>.

La principessa Marie Anne de la Trémoille, infatti, nel suo testamento lasciò i beni, ereditati dal marito e dal cognato Lelio, in deposito ai Lante<sup>7</sup>. La sorella di Marie Anne, Luisa Angelica, aveva, infatti, sposato Marcantonio Lante, ed il figlio della coppia, Luigi, nutrì un grande affetto per la zia, che lo contraccambiò intestandogli l'ingente collezione Orsini. Come risulta dall'*Istrumento* di deposito dell'eredità di Marie Anne del 1723, la *Calunnia* di Zuccari era già stata trasferita nel palazzo di piazza dei Caprettari dove vivevano Luigi e la sua famiglia.

Dall'«Inventario de' mobili provenienti dall'eredità della Ch. Me di Madama Orsini, descritti a tenore, et in adempimento dell'Istrumento stipolato dall'E.mo e R.mo Sig. Card. Federico Marcello Lante e Ecc.mo Sig. Duca D. Filippo Lante suo nepote», del 15 maggio 1751 si desume che la tempera era stata collocata in un'anticamera detta «della Satira», corrispondente alla sala sul cui soffitto Antonio Pomarancio aveva affre-

---

*L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, II, *I generi e temi ritrovati*, Torino 1985, pp., pp. 5-12; C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del '500*, Milano 1999, II, pp. 32-37; A. NEGRO, *La collezione di dipinti e il gusto artistico dei Caetani dal Cinquecento al Settecento*, in L. FIORANI (a cura di) *Palazzo Caetani: storia, arte, cultura*, Roma 2007, p. 210.

<sup>6</sup> G.Q. GIGLIOLI, *La Calunnia di Apelle ... cit.*, p. 181.

<sup>7</sup> Per le notizie sui diversi membri della famiglia Lante si rinvia a: R. RANDOLFI, *Villa Lante al tempo dei Lante*, in T. CARUNCHIO - S. ÖRMÄ, *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca dei suoi abitanti*, Roma 2005, pp. 171-286. *Dai Lante ai Borghese ... cit.*, pp. 559-566; EAD. *Palazzo Lante in Piazza dei Caprettari*, in corso di stampa.

scato l'Assunta. La tela era dotata di una «picciola cornice antica dorata»<sup>8</sup>.

Nella stessa situazione si trovava ancora menzionata nell'inventario del 10 luglio 1771, compilato alla morte di Filippo<sup>9</sup>, e ancora dieci anni più tardi nell'inventario redatto da Giuseppe Sardaghi, in seguito al definitivo riscatto della raccolta, reso possibile a Luigi II grazie al denaro proveniente dall'eredità dello zio, il cardinale Federico Marcello<sup>10</sup>.

Nel 1794 Luigi II incaricò Giuseppe Cades di eseguire una stima dei dipinti. La situazione economica della famiglia, infatti, era già piuttosto compromessa e Luigi cominciò a pensare di far quadrare il bilancio con la cessione di alcune opere d'arte<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Archivio Lante (d'ora in poi A.L.), b. 466. Inventario de' mobili provenienti dall'eredità della Ch. Me di Madama Orsini.

<sup>9</sup> ASR., A.L., b. 808, 4. Inventario de' beni ereditarij delle ch. me. Ecc.mo Duca Don Filippo Lante (...) 10 luglio 1771.

<sup>10</sup> ASR., A.L., b. 808, 4. Descrizione dei quadri di Casa Lante fatta nel 1781 dal sig. Giuseppe Sadarghi (...)

<sup>11</sup> Sulle condizioni finanziarie dei Lante si veda: R. RANDOLFI, *Albacini, Cades, Ceccarini, D'Este ... cit.*, pp. 442-443; EAD., *Un inedito carteggio tra il cardinale Alessandro Lante, i suoi familiari ed il computista Pietro Ferrari circa le sorti della Villa Lante sul Gianicolo ed i rapporti tra il prelado Giuseppe Valadier e Antonio Canova*, in H. ECONOMOPOULOS (a cura di), *I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati*, Roma 2003, pp. 125-145; EAD., *La collezione del cardinale Alessandro Lante tra Bologna e Roma*, in R. VARESE - F. CAZZOLA (a cura di), *Cultura nell'età delle legazioni*, Atti del Convegno, (Ferrara, Palazzo Bonacossi, 20-22 marzo 2003), Firenze 2005, pp. 649-684; EAD., *Da Cassiano del Pozzo a Piranesi: la vera storia del vaso Lante* in «Bollettino Telematico dell'arte», settembre 2005; EAD., *Pietro Tenerani e i monumenti Colonna-Lante in Santa Maria sopra Minerva: nuovi documenti*, in «Neoclassico», 29, 2006, pp. 72-81; EAD., *Dai Lante ai Borghese: ... cit.*, pp. 559-566; EAD., *Casa Lante accanto il Teatro Capranica*, in E. DE BENEDETTI (a cu-

Cades si dimostrò piuttosto preciso nella descrizione del «quadro dipinto in tela a guazzo p. traverso p. 18 1/2 e alto 10. 2 la Calunnia della Corte con molte figure fregio attorno in lungo della cornice vari spartimenti d'istoriette ed altre figure in qualche parte patito opera del Zuccari, s. 200», che si trovava sempre esposto nell'anticamera sopra citata verso la Sapienza<sup>12</sup>.

Va sottolineato come le dimensioni della tela, così minuziosamente analizzata da Cades, 18 1/2 e 10 palmi, risultano notevolmente inferiori rispetto a quelle trascritte negli inventari precedenti, 23 e 15 palmi<sup>13</sup>. È da supporre allora che si tratti di due dipinti diversi o che la stessa opera abbia subito una decurtazione? La risposta risiede nell'accuratezza del compilatore degli inventari. Infatti alcuni riportavano le dimensioni reali della tela, altri, invece, l'opera con tutta la cornice, ma nessuno specificava la maniera in cui aveva preso le misure. Nei diversi documenti Lante ricorre spesso questo problema. Bisogna infatti tener conto che, talvolta, tali elenchi erano redatti dai guardarobieri e non dagli artisti, che tuttavia spesso peccavano di precisione.

Nel 1802 il duca Vincenzo inserì la *Calunnia* nelle assegni presentate al pontefice. Il compilatore del documento, sicuramente d'accordo con il duca, quasi a voler diminuire il pregio dell'opera, dichiarò che la sua notorietà era legata al soggetto

ra di), *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, I (Studi sul Settecento Romano, 25) Roma 2009, pp. 263-280; EAD., *La Venera e fanciullo dei Lante: da Papaleo a Sibilla e Pacetti, da Winckelmann e D'Este ad Albacini e Benaglia, questioni di restauro, perizie e iconografia*, in *ibidem*, pp. 281-290; EAD., *Palazzo Lante in piazza dei Caprettari*.

<sup>12</sup> ASR., A.L. A.L. b. 663, 1794 Stima de' quadri ereditarij di Mad.ma Orsini fatta dal pittore Giuseppe Cades...

<sup>13</sup> È evidente l'errore del compilatore dell'inventario del 1771 che riferisce 23 e 25 palmi, cfr. nota 7.

raffigurato e, si sottintendeva, non allo stile o alla personalità dell'autore<sup>14</sup>. I Lante, del resto, avevano tutto l'interesse a nascondere la realtà dei fatti, per poter essere liberi di battere il mercato dell'arte.

Alla morte di Vincenzo l'opera, stimata a più riprese da Gaspare Landi, raggiunse il prezzo di 500 scudi<sup>15</sup>. Nel 1815 lo stesso artista la valutò 1200 scudi<sup>16</sup>. La *Calunnia* risultava collocata in una sala dell'appartamento di Antonio, anch'egli cardinale e fratellastro di Vincenzo e di Alessandro, poiché nato dal primo matrimonio di Filippo Lante con Virginia Altieri<sup>17</sup>. Alla morte di Antonio, il suo segretario Filippo Tommassini cercherà di appropriarsi dei manufatti artistici conservati nell'appartamento del suo "padrone", con l'esclusione dei quadri di Dughet e della *Calunnia*, troppo famosa e vincolata dal fidecommesso per poter essere rivendicata come dono del prelado<sup>18</sup>.

Nella lista che il computista del cardinale Alessandro, Pietro Ferrari, dopo il congresso di famiglia, presentò nel 1818 a Monsignore Attanasio, uditore di Rota e tramite tra i Lante ed il car-

<sup>14</sup> ASR., A.L. b. 663, Assegne che si danno dal duca Lante a tenore del chirografo di Sua Santità Papa Pio VII in data del p.mo ottobre 1802.

<sup>15</sup> ASR., A.L., b. 663. 1811. Note e stime de' quadri che hanno esistito nel Palazzo Lante fatte in diversi tempi posteriori al duca D. Vincenzo. *Ibidem*, 1813. Stima Landi - Ferrari; *Ibidem*, 1813, *Ibidem*, 1814.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 1814. Nota de' quadri provenienti dagli antichi Orsini Duchi di Bracciano, esistenti nel palazzo Lante.

<sup>17</sup> ASR., A.L., b. 382.

<sup>18</sup> ASR., A.L., bb. 691-694. Inventario dei beni della ch. Me. del Cardinale Antonio Lante (...) «Il Sig. Filippo Tommassini protestasi che quante volte vi sia luogo alla percezione de' legati lasciati dalla Ch. Me. Card. Antonio intende di conseguire tutti i quadri e rami trovati nell'appartamento dell'E. Sua, meno che quelli nella camera cremisi del Pusino, e quello esistente nella sala reputato del Zuccheri».

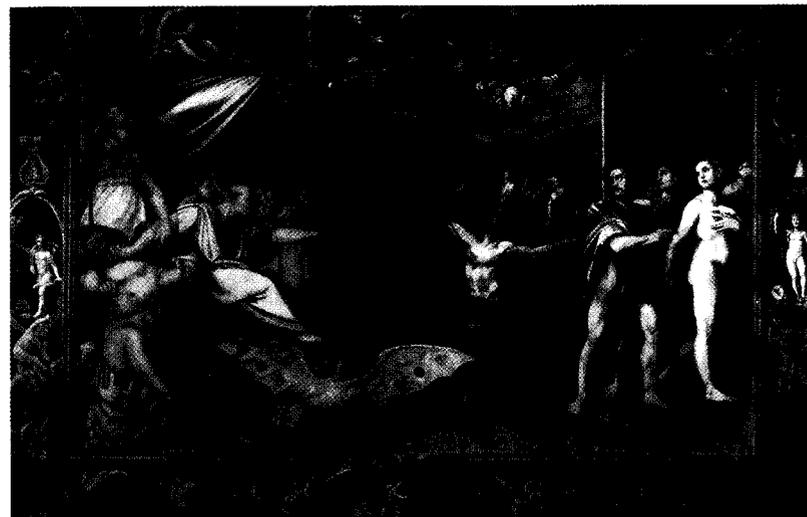


Fig. 1 - F. Zuccari, *La Calunnia*, Roma, palazzo Caetani.

dinal camerlengo Bartolomeo Pacca, il dipinto raggiunse l'esorbitante prezzo di 2000 scudi<sup>19</sup>.

L'elenco fu redatto con la consulenza del Landi e con lo scopo di convincere la Depositeria Urbana a rilasciare la licenza di alienazione sui quadri appartenuti alla famiglia di origine pisana.

Da un interessante carteggio scambiato tra Alessandro ed il suo computista si desume il tentativo di interessare il pontefice alla collezione di quadri e di sculture. Ma nonostante la Reverenda Fabbrica fosse disposta unicamente all'acquisto di queste ultime, non poté esimersi dal concedere il permesso di estrazione dei dipinti. Le attese del cardinale Alessandro che cercherà in ogni modo di mettere in moto la macchina delle sue cono-

<sup>19</sup> ASR., A.L., b. 663, A Mons. Attanasio li 26 mag. 1818. Nota dei quadri esistenti nel Palazzo Lante a S. Eustachio.

scenze, risulteranno vane. Il prelado si spegnerà nel 1818, e la Reverenda Fabbrica doveva ancora inviare il suo responso<sup>20</sup>.

Nel 1822 il pittore Armano dovrà redigere un ennesimo elenco dei dipinti provenienti dall'eredità Orsini, alla presenza dei legali delle famiglie Odescalchi e Borghese, entrambi creditrici dei duchi di Bracciano. La descrizione della *Calunnia* è identica a quella fornita nel 1794 da Cades, comprese le dimensioni riportate<sup>21</sup>.

Infine, nel 1827, come si accennava all'inizio, il quadro fu comperato dai Caetani.

Federico dipinse questo stesso soggetto più volte – l'altra versione nota è conservata ad Hampton Court – per vendicarsi del torto subito da «alcuni servitori famigliari del Papa», che lo prendevano in giro per il mancato incarico riguardante la direzione del cantiere di villa Farnese a Caprarola<sup>22</sup>.

L'ekphrasis della *Calunnia* di Apelle, tramandata dallo scrittore greco Luciano aveva suscitato negli artisti rinascimentali un forte desiderio di emulazione. Inoltre, lo stimolo fornito da Leon Battista Alberti che, nel suo *De Pictura*, consigliava i pittori a trattare tale soggetto in funzione didascalica e moraleggiante, fornendone una parafrasi semplificata, non poteva certo sfuggi-

<sup>20</sup> R. RANDOLFI, *Albacini, Cades, Ceccarini, D'Este ... cit.*, pp. 442-443; EAD., *Un inedito carteggio tra il cardinale Alessandro Lante, ... cit.*, pp. 125-145; EAD., *La collezione del cardinale Alessandro Lante tra Bologna e Roma, cit.*, pp. 649-684; EAD., *Da Cassiano del Pozzo a Piranesi: la vera storia del vaso Lante ... cit.* 2005.

<sup>21</sup> ASR., A.L., b. 663. 9 novembre 1822. Copia in essere della descrizione de' quadri e statue appartenenti all'Eredità Orsini fatta sull'Istro. Del 1723 di concerto colli rappresentanti di Case Odescalchi e Borghese e S.D. Periti Armano e Ceccarini. Nota dei quadri ritrovati in essere nel Palazzo dell'Ecc.ma Casa Lante Provenienti dall'eredità Orsini riscontrati coll'Istrumento Consegnato del 1723.

<sup>22</sup> J. SHEARMANN, *Early Italian Pictures ...cit.*, n. 328, pp. 299-303.

re allo Zuccari che, in tal modo, dava un saggio della propria cultura classica.

Già Giglioli e più tardi la Faedo<sup>23</sup>, avevano dimostrato quanta fortuna ebbe il tema della *Calunnia* tra i pittori del Cinquecento, basti citare Leonbruno, Primaticcio, Niccolò dell'Abate, Luca Penni, i quali piegarono il soggetto ad un'allegoria relativa a fatti personali.

Tuttavia le due versioni conosciute di Federico si popolano di altri personaggi, che si trovano descritti in Virgilio e in Dante.

Mida, sulla sinistra, riconoscibile oltre che dalla didascalia che lo identifica, anche dalle orecchie asinine, è trattenuto per un braccio da Minerva, che riesce a dominare la sua ira, fomentata dalla Stoltezza e dalla Suspicion e con una fiaccola in mano. A fianco del trono, sopra un cumulo di armi, siede il Furore bendato e incatenato, raffigurato secondo la descrizione virgiliana dell'*Eneide*. Il trono di Mida è circondato da bestie simboliche: una volpe allegoria della Crudeltà, un lupo, la Malizia, un rospo, l'Avarizia, una lonza, il Tradimento, un'arpia, l'Ingordigia. Al centro la serpentiforme Frode, con i lineamenti del Bertoja, percuote con delle fruste formate da vipere l'artista reso libero – le catene ed il giogo sono a terra in primo piano – dall'Innocenza o meglio dalla nuda Verità e da Mercurio, personificazione dell'industriosità di Federico. Il pittore, però, si raffigura con un ramo d'edera sul capo e una pelle di bue che gli avvolge le spalle, simboli di servitù e di duro lavoro, ovviamente non compensato a sufficienza.

Nei cartigli del fregio circostante Federico si identifica in Enea che a fatica raggiunge la pace e la gratificazione personale.

A sinistra l'eroe virgiliano s'impadronisce della verga d'oro del Destino, sacra a Giunone, in basso tenta di ascendere al mon-

<sup>23</sup> L. FAEDO, *L'impronta delle parole ... cit.*, pp. 5-12.

te della vita virtuosa ostacolato da fiere mostruose, a destra trionfa su animali viziosi e, finalmente, in alto, compare Giunone sul carro, simbolo della Pace, che vola sopra un mare piatto e tranquillo.

Attorno ai cammei sono dipinte delle finte sculture. La Verità sconfigge la Falsità, due putti suonano le trombe della Fama e quattro nudi nella cornice mostrano la clava di Ercole, simbolo della Virtù, un leone, che sta per la Magnanimità, un'aquila che rappresenta lo Spirito, un bue, il Lavoro ed infine il giogo spezzato, allegoria della Servitù infranta. Compare, nella cornice, anche il pan di zucchero gigliato, sigla di Federico. Nel cartiglio la scritta: IMPAVIDVM FERIENT. Giglioli, seguito da Panofky, notava come l'episodio si concludeva felicemente con la vittoria del pittore, il quale, al contrario di Apelle, trionfava grazie alla sua bravura. Dunque più che la Calunnia di Apelle, Federico aveva voluto rappresentare la propria Calunnia.

Difficile dire, a tutt'oggi, se tale elaborato programma iconografico fosse il frutto della cultura del proprio autore o se piuttosto, come sembra più plausibile, sia stato suggerito da qualche illustre letterato.

Ma ciò che preme chiarire è l'individuazione della prima versione eseguita dall'artista, tra quelle Caetani e di Hampton Court.

Secondo lo Shearmann la tela inglese sarebbe precedente a quella romana per una serie di motivi. Innanzitutto Mida non ha le orecchie d'asino, come nella versione Caetani e nell'incisione di Corneliis Cort, e la personificazione dell'Innocenza o Verità Nuda non reca un ermellino, bensì una colomba, avvicinandosi al disegno conservato alla Kunsthalle di Amburgo dove le colombe sono addirittura due. Secondo lo studioso, dunque, Federico in un primo momento si sarebbe dimostrato più cauto nei confronti dei suoi calunniatori. Il dipinto di Hampton, inoltre, figurava nella lista dei quadri scelti da Vittoria Medici della Ro-

vere per essere trasferiti da Urbino a Firenze. Poiché Federico Zuccari era un protetto di Francesco Maria II della Rovere era più probabile che il pittore avesse accontentato prima il suo committente e poi sé stesso<sup>24</sup>.

Tuttavia tali deduzioni lasciano spazio ad alcune perplessità.

Infatti se fossero giuste le supposizioni dello Shearmann bisognerebbe identificare la tela di Hampton con quella esposta dallo Zuccari sulla porta della chiesa dei SS. Luca e Martina. Tuttavia Baglione affermava che in quella tela il Giudice aveva le orecchie asinine e informava già dell'esistenza di una replica, che indicava in casa Orsini. Il confronto tra le due redazioni proposto da Baglione, inoltre, non riguardava le orecchie d'asino. Se infatti l'autore della biografia di Federico dichiarava che nella tela esposta pubblicamente i calunniatori del pittore avevano le orecchie d'asino, di contro affermava che il dipinto Orsini era stato dipinto «Ad imitazione di Apelle», dunque, il giudice-Mida era ugualmente raffigurato con le orecchie d'asino, così come riferiva Leon Battista Alberti.

Non si comprende, inoltre su quali basi Shearmann e Panofsky considerassero il disegno di Amburgo preparatorio al quadro Hampton e non all'altro Lante – Caetani, tenendo conto che, con l'eccezione del particolare già discusso delle due colombe, Mida ha orecchie d'asino in entrambe le versioni, come anche nell'incisione del Cort.

Non è vero, infatti, che Mida, nel quadro inglese e nel disegno di Amburgo, sia privo delle orecchie d'asino, le ha semplicemente meno accentuate<sup>25</sup>. Questo particolare bastava al bio-

<sup>24</sup> J. SHEARMANN, *The Early Italian Pictures ...* cit., n. 328, pp. 299-303. La versione di Hampton Court misura cm. 144 x 235, mentre quella Caetani cm. 355 x 149.

<sup>25</sup> C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari ...* cit., vol. 2, pp. 32-37, in particolare p. 36.

grafo per definire ugualmente Mida ritratto con le orecchie dell'animale simbolo dell'Ignoranza? Oppure bisogna pensare che il dipinto Hampton sia un'altra replica della stessa composizione e che non abbia nulla a che fare con quella ricordata per prima da Baglione? Seguendo le descrizioni di quest'ultimo, infatti, il quadro Hampton non corrisponderebbe a quello esposto davanti la chiesa dei SS. Luca e Martina.

Shearmann e Panofky<sup>26</sup> dimenticarono, poi, l'esistenza di un bozzetto, già reso noto dal Giglioli e conservato agli Uffizi (n. 10990), che sembra essere preparatorio alla versione Caetani.

Federico, per giunta, era dotato di un carattere piuttosto irascibile e presuntuoso e sorge qualche dubbio nel pensare che la prima versione fosse quella più *soft*, mentre pare più probabile che l'artista, preso dalla rabbia, sfogasse tutto il suo rancore e la sua delusione senza mezzi termini, in un'opera, per giunta, non destinata ad una fruizione pubblica, ma ad un committente privato, e, dunque, vista da pochi eletti. Anche la dicitura «Questa» riferita alla versione esposta sulla porta della sede dell'Accademia di S. Luca, opposta a «Quella» Orsini, farebbe propendere per la stessa ipotesi, considerando anche la chiarezza della frase «Ad imitazione di Apelle». Il pittore greco, infatti, sarebbe ritenuto una fonte di ispirazione. Federico, infatti, risulta vincitore, e non deve sperare nel ravvedimento del giudice come il povero Apelle.

In conclusione sembra plausibile accogliere la tesi, già avanzata dal Giglioli, circa la priorità temporale della tela Orsini Lante Caetani su quella Hampton, e se non si accetta la supposizione che le orecchie raffigurate nel dipinto inglese siano ugualmente asinine, anche se meno evidenziate, rimane aperta la questione dell'identificazione della prima versione menzionata da Baglione, non corrispondente al quadro conservato ad Hampton Court.

<sup>26</sup> E. PANOFKY, *Studi di Iconologia*, Torino 1975, pp. 218-220.

## *Insignia quantum haberi potuerunt* Prime considerazioni intorno ad una raccolta finora sconosciuta di stemmi di famiglie romane\*

ANDREAS REHBERG

### CONSIDERAZIONI GENERALI E METODOLOGICHE

Nel mio saggio vorrei riflettere sull'utilità e su alcune caratteristiche del blasonario di famiglie romane conservato nel manoscritto cinquecentesco *Cod.icon. 268* della Biblioteca Statale di Monaco di Baviera, presentato – per quanto concerne il contesto storico-artistico legato alle sue origini e agli aspetti codicologici – in un intervento di Marianne Reuter all'interno del presente volume. Non si può dire che l'araldica abbia avuto un ruolo importante nella riflessione storiografica sull'evoluzione della società romana nel medioevo e nell'età moderna. Se si prescinde da qualche tentativo di divulgazione, il punto di riferimento è ancora oggi lo scritto di Teodoro Amayden (Dirk van Ameyden) (1586-1656), pubblicato fra il 1910 e il 1914, con note e aggiunte di Carlo Augusto Bertini, e molto diffuso grazie ad una ristampa anastatica del 1987.<sup>1</sup> Solo recentemente si è notato

\* Ringrazio Giovanni Sicari per avermi aiutato nella traduzione del testo in italiano.

<sup>1</sup> T. AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane*. Con note ed aggiunte

un nuovo interesse per l'araldica manifestatosi nella riproduzione in facsimile del ms. 4006 della Biblioteca Casanatense di Roma.<sup>2</sup> Sfortunatamente lo sforzo del costosissimo facsimile casanatense non fu accompagnato da una ricerca sistematica sugli strumenti supplementari per gli studi araldici, essendo stato dato forse un rilievo fin troppo alto al manoscritto romano che risale solo al 1746. A dimostrazione del fatto che esistono anche materiali più remoti per stimolare le ricerche araldiche, basti citare una pubblicazione del 2009 che presenta gli stemmi di 36 famiglie imparentate con i Della Valle disegnate e annotate con grande probabilità nel secondo quarto del XVII secolo.<sup>3</sup> E adesso il codice monacense ci riporta ancora una volta indietro e ci arrestiamo con lui negli anni Cinquanta del XVI secolo (sperando che successivi ritrovamenti ci porteranno persino al medioevo per il quale si hanno testimonianze araldiche in contesti sparsi come nella committenza artistica e su monumenti funebri<sup>4</sup>).

del Comm. C. A. Bertini, 2 voll., Roma 1910-1914 (rist. anast. Roma 1987). È significativo che il divulgativo Cl. Rendina, *Le grandi famiglie di Roma*, 2 voll., Roma 2006 si basa parecchio sul lavoro di Amayden e Bertini.

<sup>2</sup> L. GIALLOMBARDO – Cl. De Dominicis – G. Arcangeli, *Stemmi gentilizi delle più illustri famiglie romane. Commentario*, Roma 2007.

<sup>3</sup> L. BECCHETTI – G. Venditti, *Un Blasonario secentesco della piccola e media aristocrazia romana*, Roma 2009 (Documenti rari e curiosi dall'Archivio Segreto Vaticano, 2).

<sup>4</sup> Vedi qui V. CAPOBIANCHI, *Le immagini simboliche e stemmi di Roma*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 19 (1896), pp. 347-417; *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, I: *Die Grabplatten und Tafeln*, a cura di T. BLITTERSDORFF ed altri, Roma-Wien 1981 (Publikationen des österreichischen Kulturinstituts in Rom, 2. Abteilung: Quellen, 5. Reihe, 1) e V. PACE, *Committenza aristocratica e ostentazione araldica nella Roma del Duecento*, in: *Roma medievale. Aggiornamenti*, a cura di P. DELOGU, Firenze 1998, pp. 175-191.



Fig. 1 - Stemmi di famiglie romane, BSB, *Cod.icon.* 268, f. 45r.

Non mi soffermo tanto sul pregio principale del codice di Monaco ossia la sua straordinaria bellezza che rende già una consultazione veloce – adesso facilitato dall'accesso libero e comodo grazie alla sua presenza nel “web”<sup>5</sup> – un vero piacere. L'obiettivo nostro è di valutare la sua utilità per le ricerche araldiche e per la comprensione della società romana rappresentata in questi stemmi, che – insieme a quelli legati ad altri contesti italiani e non solo – hanno suscitato la fervida passione per il col-

<sup>5</sup> Vedi <http://codicon.digitale-sammlungen.de>.

lezionismo di stemmi di uno straniero facoltoso, Johann Jakob Fugger d'Augusta (1516-1575), e del suo *manager* d'arte Jacopo Strada (1507-1588), vero "motore" della commissione del nobile tedesco. Per questa analisi – che non pretende di essere già definitiva, ma vuole costituire innanzitutto un primo invito a nuove ricerche – è decisivo esser sempre consapevoli che lo stemmiario monacense non si basa su un materiale araldico di qualche carattere "ufficiale" (come sarebbe potuto essere un "libro d'oro" che a Roma non è mai esistito se non nel Settecento)<sup>6</sup>, ma è frutto di indagini intraprese appositamente dai collaboratori dell'erudito aristocratico svevo. La breve rubrica sul risguardo anteriore di Cod.icon. 268 («Romanae nobilitatis huius saeculi praesentis insignia praecipua quantum haberi potuerunt»), pur seguendo un *topos*, rivela che si era voluto raccogliere quanto possibile (!) stemmi di famiglie romane "nobili" (!) del proprio secolo (!). Già i tre punti esclamativi ci mettono in allerta quando esaminiamo l'attendibilità del manoscritto. Per quanto concerne l'aspirazione alla completezza, si deve riconoscere che il nostro codice – fornendo ben 327 stemmi (dei quali però alcuni sono da non valutare – come vedremo più in là – per vari motivi) offre una buona visione globale delle famiglie costituenti la nobiltà romana. L'aristocrazia di Roma di per sé però è di difficilissima definizione per via della sua evoluzione molto complessa e conta sia membri municipali che componenti legati al mondo curiale (vedi cap. II).<sup>7</sup> La limitazione al proprio secolo dà



Fig. 2 - Stemmi di famiglie romane, BSB, *Cod.icon.* 268, f. 57r.

alla raccolta monacense una rivendicazione di attualità che la distingue da stemmari più tardi (come quelle dell'Amay-

M. A. VISCEGLIA, Roma, 2001; A. REHBERG, *Scambi e contrasti fra gli apparati amministrativi della Curia Romana e del comune di Roma. Alcune osservazioni intorno ai decreti comunali dal 1515 al 1526*, in: *Offices et Papauté (XIVe-XVIIe siècle): charges, hommes, destins*, a cura di A. JAMME e O. PONCET, Rome 2005 (Collection de l'École française de Rome, 334), pp. 501-564 nonché S. Carocci (a cura di), *La nobiltà romana nel medioevo*, Roma 2006 (Collection de l'École française de Rome 359) che offrono ulteriori note bibliografiche.

<sup>6</sup> Cfr. E. MORI, *Su un presunto "Libro d'oro" della nobiltà romana*, in: Giallombardo – De Dominicis – Arcangeli, *Stemmi gentilizi* cit., pp. 21-30.

<sup>7</sup> Sono tante ormai le ricerche recenti dedicate alla storia della società romana a cavallo fra il medioevo e l'età moderna. Mi limito a citare I. FOSSI, *La nobiltà a Roma nella prima metà del Cinquecento: problemi e prospettive di ricerca*, in *Roma nel Rinascimento*, 1999, pp. 61-77; *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di

den/Bertini o del ms. Casanatense) dipendenti da una cultura antiquaria che mischia famiglie già estinte con altre ancora fiorenti o addirittura recenti. Un quarto monito riguarda la necessità di considerare sempre l'*handicap* principale della nascita del blasonario di Monaco, cioè il fatto che i suoi esecutori materiali (in particolare gli artisti, probabilmente non sempre italiani) – nonostante l'elaborazione fatta con la massima serietà e l'attenzione ai minimi dettagli – non furono del tutto familiari alla situazione sociale e nemmeno esperti dell'araldica romana. Essi presumibilmente lavorarono su modelli di varia natura (disegni e schizzi effettuati appositamente o non, stampe, miscellanee etc., a quanto pare, non sempre a colori). Là dove i modelli erano incompleti, dovevano bastare le descrizioni per iscritto di Jacopo Strada, perciò furono inevitabili sviste, fraintendimenti, confusioni e sbagli nella riproduzione di particolari e di colori.<sup>8</sup> Avere origini romane non vuol dire per sé essere garanzia di maggiore precisione: anche il manoscritto Casanatense 4006 non è privo d'imprecisioni e di storpiature dei nomi.<sup>9</sup>

Gli esecutori dell'opera dello Strada a volte non riuscivano a decifrare bene i nomi che accompagnano i loro modelli; poteva

<sup>8</sup> A volte un errore di lettura o di *dictat* si fa sciogliere con un confronto con lo stemma rispettivo. L'indicazione in München, Bayerische Staatsbibliothek (d'ora in poi: BSB), Cod.icon. 268, f. 33r, *De Anitia* è da correggere in *De Arricia* (infatti lo stemma – con i ricci – è quello dei Dell'Ariccia; a f. 91r, *De Pisonis*, si deve identificare con i Persona. Solo la visione dello stemma permette di identificare i *De Rica* con i Vipereschi e i *De Pallovis* con i (Manetti-) Giovenale. Ringrazio Claudio De Dominicis e Giovanni Sicari per avermi aiutato nel lavoro di identificazione dei nomi scritti male e degli stemmi dubbi.

<sup>9</sup> Nello stemmario casanatense è riportato *Amolara de' Aniballi* (anziché Molara), *Ancellotti* (anziché Lancellotti), *Cecci de Valle* (anziché Ceci), *Coronboni* (anziché Accaromboni) etc.: Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4006 (d'ora in poi: ms. Casanatense 4006), nrr. 2, 24, 155, 199.

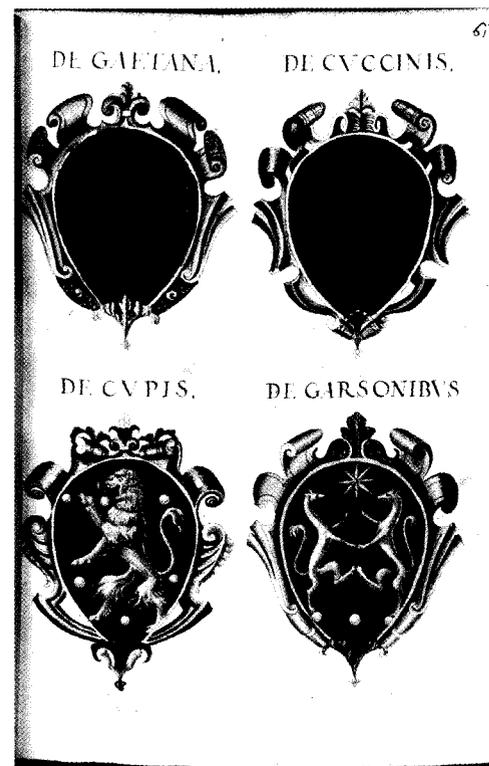


Fig. 3 - Stemmi di famiglie romane, BSB, *Cod.icon.* 268, f. 61r.

loro capitare anche di tramutare il nome di una famiglia in altre due o tre.<sup>10</sup> Questo è evidente nell'esempio dei Velli, il cui stemma è riproposto ben tre volte, sempre con il nome di famiglia *De*

<sup>10</sup> Per le ristrettezze dello spazio concesso per la pubblicazione abbiamo rinunciato ad un'appendice con i nomi di tutte le famiglie considerate nel volume di Monaco. L'orientamento viene comunque facilitato perché l'armoriale è ordinato – grosso modo – in ordine alfabetico, il che ci esonera dalla necessità di aggiungere sempre l'indicazione del rispettivo foglio.

*Vellis* (f. 109r) visibilmente storpiato in *De Lielliis* (f. 69r) e in *De Mellis* (f. 78r).<sup>11</sup> Lo stemma degli Attavanti è riportato sia sotto il nome dei *De Attavatis* che – in forma persino più corretta – dei *De Tallantis*. Lo scudo attribuito ai Leni è in realtà quello dei Maddaleni, uno sbaglio dovuto ad una confusione del nome. Il blasone dei (Del) Naro si trova sia sotto *De Narri* che sotto *De Nvris*. A volte si trovano vere confusioni, dove lo stesso stemma è attribuito a due famiglie distinte (si rinvia solo ai presunti Caproli il cui stemma (fig. 1) è in realtà il blasone inconfondibile dei Capocci). A f. 48r, gli stemmi attingui dei Castellani e Castelli sono scambiati. Sul foglio 61r invece, l'artista confonde lo stemma dei Cuccini con quello dei Garzoni (fig. 3), usando però il motivo araldico dell'orso situato sopra un monte anche per la famiglia Carosi (f. 46r). Non saprei indicare la ragione per cui gli stemmi degli Stati (presenti anche con un secondo scudo) e degli Stinchi siano identici. Ai Caffarelli, famiglia antichissima romana, è attribuito lo stemma dei Cardelli oriundi di Imola. A volte solo la conoscenza degli stemmi porta al giusto nome: così i *De Armis* si possono identificare con i Piagliarame,<sup>12</sup> i *De Paritatis* con i Purità e i *De Vilgarineo* con i Bulgamini. A volte si può ipotizzare che l'artista fosse uno straniero, con poca familiarità con la lingua italiana, come si evince anche da un dettaglio divertente: non afferrando il senso semantico del nome di famiglia Calvi, egli disegna le due teste presenti nello stemma di questa stirpe ben capellute (fig. 4) anziché calve (lo stemma "parlante" corretto invece possiede, appunto, proprio questo elemento riconoscitivo).

Indicativo per il carattere miscelaneo originale del mano-

<sup>11</sup> In più lo stemma dei Teoderici (*De Todericis*) in BSB, *Cod.icon.* 268, f. 104r, mostra lo stemma dei Velli, con la sola differenza dell'aggiunta di una colomba.

<sup>12</sup> *Bibl. Casanatense*, nr. 563.



Fig. 4 - Stemmi di famiglie romane, BSB, *Cod.icon.* 268, f. 70r.

scritto di Monaco è che fra i blasoni di famiglie appaiono anche stemmi attribuiti ad individui ben identificati che danno prova dell'attualità reclamata espressamente da questa raccolta. Per noi oggi questi blasoni forniscono indizi importanti per la datazione del codice. Infatti, l'indicazione a f. 54r *De Consalvis Dalvers* riguarda un ben noto Gondisalvo Alveri († 1584).<sup>13</sup> E co-

<sup>13</sup> Vedi *Rerum romanarum fragmenta. Viaggio tra le carte di una famiglia romana. L'Archivio Cardelli, 1473-1877*, Bari 1997, p. 37, scheda 35.

sì, a f. 70r, il titolo *De Lionardo Calvo* (fig. 4) si riferisce a Leonardo Calvi, morto († 1554);<sup>14</sup> a f. 37r, *De Benedictimatei* a Benedetto Maffei (oriundo da Verona) († 1494),<sup>15</sup> a f. 75r, *De Mariopacca* a Mario Pacca, menzionato nel 1527,<sup>16</sup> e, a f. 80r, *De Micelli Canti* a Michele Lante († 1550).<sup>17</sup>

Nonostante le riserve appena elencate, il manoscritto monacense ha dei pregi rispetto ad altre raccolte, come in particolare il ms. Casanatense. A parte le origini più remote e la qualità artistica fuori discussione, sono da segnalare due altri vantaggi del manoscritto Cod.icon. 268. Esso apporta, infatti, non pochi esempi di stemmi non ancora studiati o addirittura finora del tutto sconosciuti, evidenziando persino famiglie romane mai o poco menzionate nella bibliografia dedicata a Roma.<sup>18</sup> In più, il codice di Monaco offre sempre i colori, mentre nel ms. Casanatense essi mancano non raramente. Quando i colori fra il ms. romano e quello di Monaco – come accade spesso – divergono, future ricerche dovranno stabilire a chi attribuire la maggiore precisione. Errori e discordanze nel volume romano rispetto a quello

---

<sup>14</sup> Vedi Chr. L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 21), qui II, p. 33.

<sup>15</sup> Infatti lo stemma è quello della famiglia Maffei di Verona (da non confondere con i Maffei di Volterra, ugualmente presenti a Roma). Vedi G. CASTIGLIONE, *Maffei, Benedetto*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 221-223.

<sup>16</sup> E. LEE, *Habitatores in Urbe. La popolazione di Roma nel Rinascimento*, Roma 2006 nr. 613 (*Mario Pacha*).

<sup>17</sup> In realtà c'è ancora un altro Michele Lante in quell'epoca: cfr. A. FABRONI, *Memorie storiche di più uomini illustri pisani*, 4 voll., Pisa 1790-1792 (rist. Bologna 1972), qui III, p. 195.

<sup>18</sup> Non ho soluzioni da proporre, per esempio, per i *De Areiadis* (f. 34r), *De Lavesolis* (f. 68r), *De Litiniis* (f. 71r), *De Matre* (f. 78r), *De Svra* (f. 102r), *De Svzonis* (f. 102r), *De Tricivis* (f. 105r) o *De Trimie* (f. 106r).

di Monaco possono spiegarsi anche con i quasi 200 anni che intercorrono fra i due testi.

#### LA TIPOLOGIA DELLE FAMIGLIE CONSIDERATE NELL'ARMORIALE MONACENSE

Nonostante la sua incompletezza – e forse proprio grazie all'arbitrarietà della sua composizione – il codice di Monaco offre uno spaccato interessante della società romana<sup>19</sup> intorno al 1550 che vale la pena di approfondire e che svela anche alcuni canali di ascesa sociale.<sup>20</sup>

Spiccano le solite famiglie baronali (Caetani, Colonna, Conti, Orsini, Savelli) che dal XIII secolo in poi si sono mantenute sempre in cima alla nobiltà romana e alle quali – contraddistinte con la parola *domus* – sono dedicate anche i ff. 24r-30r con immagini dei loro scudi a tutta pagina. Le sole due famiglie che riuscirono ad entrare in questa cerchia esclusiva furono le stirpi dei Cesarini e dei Farnese che non mancano quindi nel ms.

---

<sup>19</sup> Non ci soffermiamo qui sulle famiglie viterbesi considerate nello stesso volume BSB, *Cod.icon. 268*, ff. 113r-121r.

<sup>20</sup> Nell'impossibilità di fornire in questa sede schede esaurienti sulle famiglie menzionate, specifico che per la verifica dello *status* sociale di una famiglia mi sono servito, tra l'altro, dei grandi repertori d'iscrizioni e di fonti del Forcella e dell'Egidi nonché – per arrivare a preziosi strumenti di lavoro più recenti – de *Li nuptiali di Marco Antonio Altieri*, pubblicati da E. Narducci, introduzione di M. Miglio, appendice documentaria e indice ragionato dei nomi di A. MODIGLIANI, Roma, 1995 (*Roma nel Rinascimento inedita. anastatica*, 9) e di Lee, *Habitatores in Urbe* cit. Per ulteriori riferimenti bibliografici mi permetto di rinviare ad A. REHBERG, *Il Liber decretorum dello scribasenato Pietro Rutili. Regesti della più antica raccolta di verbali dei consigli comunali di Roma (1515-1526)* (di prossima pubblicazione per la Fondazione Marco Besso).

Cod.icon. 268. Già dalle prime pagine i Farnese sono celebrati di più per via del fatto che questo lignaggio oriundo dei pressi di Viterbo aveva dato i natali al papa Paolo III (1534-1549) e ai suoi parenti più illustri fra cardinali e principi. A testimonianza dell'accuratezza del manoscritto di Monaco si nota che nella rosa delle *domus* mancano i Boccamazza, Bonaventura, Capocci e Normanni, un tempo dello stesso rango, ma decadute e confluite in rami secondari senza peso politico. Essi appaiono solo fra le altre famiglie dell'aristocrazia minore. Stirpi estinte come i Dell'Anguillara o Stefaneschi sono assenti del tutto nella raccolta monacense.<sup>21</sup>

La nobiltà municipale è presentata da f. 31r a f. 112r, sempre con quattro stemmi su una pagina, in un vago ordine alfabetico. Al patriziato di vecchia data (vista dal Cinquecento) appartenevano, tra l'altro gli Altieri, Arcioni, Branca, Capodiferro (fig. 1) Cerroni, Crescenzi, Del Bufalo, Della Valle, Fabi (fig. 2), Foschi de Berta, Frangipane, Mancini, Porcari, Pierleoni, Salomoni degli Alberteschi, Santacroce, Sanguigni, Sassi degli Amateschi, Serlupi, Sordi, Stinchi e Subattari. Essi sono anche fra le famiglie più ricche e prestigiose che dominavano la vita politica di Roma, occupando gli incarichi comunali più importanti e i seggi dei consigli comunali. Più sorprendente e perciò – come si spera – oggetto di futuri studi sono quelle famiglie che non hanno trovato ancora l'interesse di una vasta bibliografia storiografica. Menziono solo gli Ambrosini, Aversa, Barisani, Benzoni, Cerretani, Colaianni, Fani, Farinacci, Filippucci, Fusari, Jancolini, Iuvanlonghi, Lentuli, Mantaco, Palli, Della Palma, Pergolelli, Resta, Scocciapila ecc. Incontriamo fra le famiglie considera-

te anche alcune che hanno fatto la loro ascesa sociale tramite la professione medica (Accoramboni,<sup>22</sup> Giacomelli, Lancellotti, Della Vetera, Zeffiri), notarile (Beneimbene, Strabalati) e da speciali (Filippucci, Massimo, Paluzelli, Scappucci, Tomarozzi).<sup>23</sup> Una particolare considerazione meritano le famiglie che hanno acquistato la cittadinanza romana<sup>24</sup> solo in tempi più recenti (intorno o dopo il 1500) e che si erano qualificate al servizio del papa e della Curia Romana, come gli Accoramboni, gli Alveri, gli Aragona, gli Attavanti, i Cesi, i Chigi, i Pamphilj, i Recanati, i Sarazani, i Vitelleschi o gli Zambecari.

Sono più difficili invece le considerazioni riguardanti il fatto che alcune famiglie sono rappresentate con più di uno stemma (o di aspetto del tutto differente o di varianti nei colori o in singoli elementi). Come abbiamo già illustrato, questi casi possono derivare da sviste dei disegnatori dell'armoriale monacense, ma possono essere anche a volte dovuti a suddivisioni all'interno dei lignaggi. Troviamo, per esempio, con due stemmi gli Aragona, i Boccamazzi, i Capodiferro (fig. 1), i Cavalieri, i Frangipane, i

<sup>22</sup> La fortuna degli Accoramboni a Roma è dovuta al medico di Leone X e Clemente VII Girolamo Accoramboni da Gubbio (1469-1537).

<sup>23</sup> Cfr. I. Ait, *Tra scienza e mercato. Gli speciali a Roma nel tardo medioevo*, Roma 1996 (Fonti e studi per la storia economica e sociale di Roma e dello Stato pontificio, 7). Indispensabile per chiarire specializzazioni professionali delle famiglie romane di spicco è I. LORI SANFILIPPO, *La Roma dei romani. Arti, mestieri e professioni nella Roma del Trecento*, Roma 2001 (Nuovi studi storici, 57). Manca uno studio simile per i secoli successivi.

<sup>24</sup> Per l'immigrazione a Roma di famiglie benestanti e a volte anche nobili vedi A. REHBERG, *L'élite municipale romana e i nuovi cittadini fra gli habitatores di Roma del primo Cinquecento*, in: *Vivere a Roma. Uomini e case nel primo Cinquecento (dai censimenti del 1517 e 1527)*, a cura di A. ESPOSITO e M.L. LOMBARDO Roma 2006 [2008!] (Archivi e Cultura, 39), pp. 27-57 (con bibliografia).

<sup>21</sup> Per quanto concerne la genesi e lo sviluppo del baronato romano è d'obbligo il rinvio a S. CAROCCI, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma 1993 (Nuovi studi storici, 23).

Gracchi, gli Jacobazzi, i Margani, i Matuzzi, i Palloni, i Palosi, i Rossi, i Rustici, i Salamoni, i Siconcelli e gli Stati. Addirittura ben tre stemmi sono attribuiti agli Alberini/Ilperini, ai Casali, ai Cecchini, ai Leoni, ai Mentebuona e – come già ricordato – ai Velli. I Margani sono presenti persino quattro volte con due stemmi diversi. Ma in altri esempi abbiamo a che fare con famiglie omonime del tutto separate fra le quali una era radicata a Roma e l'altra vi era da poco immigrata. Questo retroscena spiega la presenza di due scudi Cardelli<sup>25</sup> e Gigli<sup>26</sup> (fig. 4).

Gli stemmi sono uno specchio della genesi della nobiltà municipale romana. A volte, tramite il loro disegno si possono ricostruire dei legami e delle origini famigliari comuni. In questi casi i rami resisi autonomi nel loro nome dalla famiglia d'origine mantengono comunque – magari alterato in alcuni elementi e nei colori – lo stemma originario. Ciò vale per i Boccacci che derivano dagli Orsi (e perciò mantengono l'orso nel loro stemma<sup>27</sup>), i Maddaleni<sup>28</sup> derivati dai Capodiferro, i Normanni (non da confondere con i baroni omonimi trasteverini allora già estinti) legati ai Tedallini, i Mosca discendenti dai Palosi nonché i Salamoni provenienti dagli Alberteschi. Lo stemma degli Stefanelli a Monaco corrisponde a quello dei Tozzoli in altri stemmari<sup>29</sup> a prova che i Tozzoli erano discendenti, appunto, degli Stefanelli.

A volte il blasone può aiutare lo storico ad inquadrare meglio

<sup>25</sup> I Cardelli oriundi da Imola, erano venuti a Roma con Jacopo Cardelli (1473-1530): cfr. *Rerum romanarum fragmenta* cit.

<sup>26</sup> Per il neo-cittadino romano Matteo Gigli (*Giglius*) da Lucca vedi REHBERG, *Il Liber decretorum*, cit., nr. 151 (18 giu. 1522).

<sup>27</sup> La testa dell'orso del manoscritto di Monaco assomiglia però molto ad una di leone.

<sup>28</sup> È da imputare invece ad un errore dei compilatori del manoscritto monacense la falsa attribuzione dello stemma dei Maddaleni alla famiglia Leni (e altri sbagli simili già esposti nel 1° capitolo).

<sup>29</sup> Per esempio ms. Casanatense 4006, nr. 684 (*Stefanelli de Tozzoli*).

le origini di una famiglia. Solo avendo a disposizione il manoscritto di Monaco (e con qualche altra evidenza documentaria), adesso si può affermare con sicurezza che i Lalli (*De Lallis*), ben documentati nel (primo) Cinquecento, discendono in realtà dalla vecchia famiglia degli Alli: infatti il loro stemma risulta identico.<sup>30</sup> Le ramificazioni delle famiglie romane (che portavano anche a tanti doppi nomi<sup>31</sup>) avvertono di non rifiutare *a priori* certe attribuzioni nel manoscritto monacense. Così troviamo per i Nardolini lo stemma dei Cestarelli,<sup>32</sup> e per i Pisciasanti quello dei Bonanni.<sup>33</sup> Resta da chiarire anche la ragione per cui ai Benimbene viene attribuito lo stemma dei Mancini e ai Belluomo quello degli Jancolini. Non è senza interesse che i *Buceia de Cagnonibus* appaiono a Monaco con nomi separati, ma con uno stemma molto simile (che mostra appunto un cane).<sup>34</sup> Chiudo con gli esempi enigmatici, come lo stemma degli Sbirri<sup>35</sup> che as-

<sup>30</sup> Vedi per un confronto dello stemma degli Alli ms. Casanatense 4006, nr. 29. Per la famiglia Alli vedi Amayden, *La storia* cit., I, pp. 34-39 e E. MORI, *Vicende familiari e formazioni di archivi: dai Maccarani ai Savorgnan di Brazzà*, in: *Rivista storica del Lazio* 4/1 (1996), pp. 61-97, in particolare 79ss.

<sup>31</sup> In altri casi i nomi doppi di famiglia non riportano allo stemma della famiglia originale. Lo stemma dei Siconcelli, per esempio, varia da quello degli Arcioni nonostante sia esistito un Bernardo *Siconcellus de Archionibus*, documentato nel 1515: vedi Rehberg, *Il Liber decretorum*, nr. 10 (commento).

<sup>32</sup> Ms. Casanatense 4006, nr. 881.

<sup>33</sup> Ms. Casanatense 4006, nr. 117.

<sup>34</sup> Per Giacomo *Buceie de Cagnonibus*, ben documentato sotto il pontificato di Leone X, si rinvia a Rehberg, *Il Liber decretorum* cit., *ad indicem*.

<sup>35</sup> Famiglia comunque documentata in V. FORCELLA, *Catalogo dei manoscritti riguardanti la storia di Roma che si conservano nella Biblioteca Vaticana*, 4 voll., Roma 1879-1881, qui II, p. 365 (Sbirro, Sbirri: 1567-1601).

somiglia tanto a quello degli Acciaioli.<sup>36</sup> In questi casi solo ulteriori studi accurati potranno fare luce.

Salta agli occhi il gran numero di stemmi parlanti che in certi contesti si ritiene anche un segno di origini non nobili.<sup>37</sup> Alcuni esempi sembrano ricordare anche lontane origini rurali, ben probabili a Roma, dove la più importante arte era quella dei grandi imprenditori agricoli, i cosiddetti “bovattieri”.<sup>38</sup> I Cerroni hanno una quercia (ossia cerro) nello scudo, i Grana una spiga, i Resta una resta, i Della Palma una palma etc. Nello stemma dei *de Egipitiis* (Ghizzi) è rappresentata una testa di moro (“egiziano”) (fig. 2), in quello dei Del Pozzo un pozzo. Ma gli animali hanno la meglio: corvi (Corvini), galli (Galli), delfini (Delfini) (fig. 2), draghi (Del Drago) (fig. 2), grifoni (Griffoni), leoni (Brancaleoni, Leoni etc.), orsi (Boccacci *de Ursis*, Carosi, Garzoni), papere (Paparoni), ricci (dell’Ariccina, Ricci), stambecchi (Zambeccari) nonché vacche (Vacca) e bufali/tori (Del Bufalo, Bufalini). Naturalmente gli animali – anche quelli rustici come i buoi (Capodiferro, D’Isola) – abbondano anche in altri scudi senza riferimento ai nomi delle famiglie stesse.<sup>39</sup>

Un’ultima parola meritano le famiglie non considerate nel blasone di Monaco. Allo storico d’oggi sarebbe piaciuta una rosa completa delle famiglie eminenti di quel periodo; ma gli artisti impegnati nell’impresa si sono dovuti limitare al materiale fornito loro. Così manca all’appello anche qualche stirpe ben no-

ta come i Coroni, Dello Schiavo, Romauli etc. o ricche famiglie immigrate come i Baldassini o gli Strozzi. Ciononostante il manoscritto monacense rappresenta il più antico grande armoriale delle famiglie romane, che merita di essere studiato più a fondo. Questa rassegna veloce si conclude quindi con l’appello a rinviare l’interesse per l’araldica a Roma, non solo come un passatempo emozionante e pieno di curiosità, ma anche come uno strumento valido per la comprensione degli sviluppi sociali in una società in continuo movimento come era quella romana, un tempo come ancora oggi.



<sup>36</sup> Per la famiglia Acciaioli, oriunda di Firenze, e il loro stemma (con altri colori) vedi TH. AMAYDEN, *La storia* cit., I, p. 98.

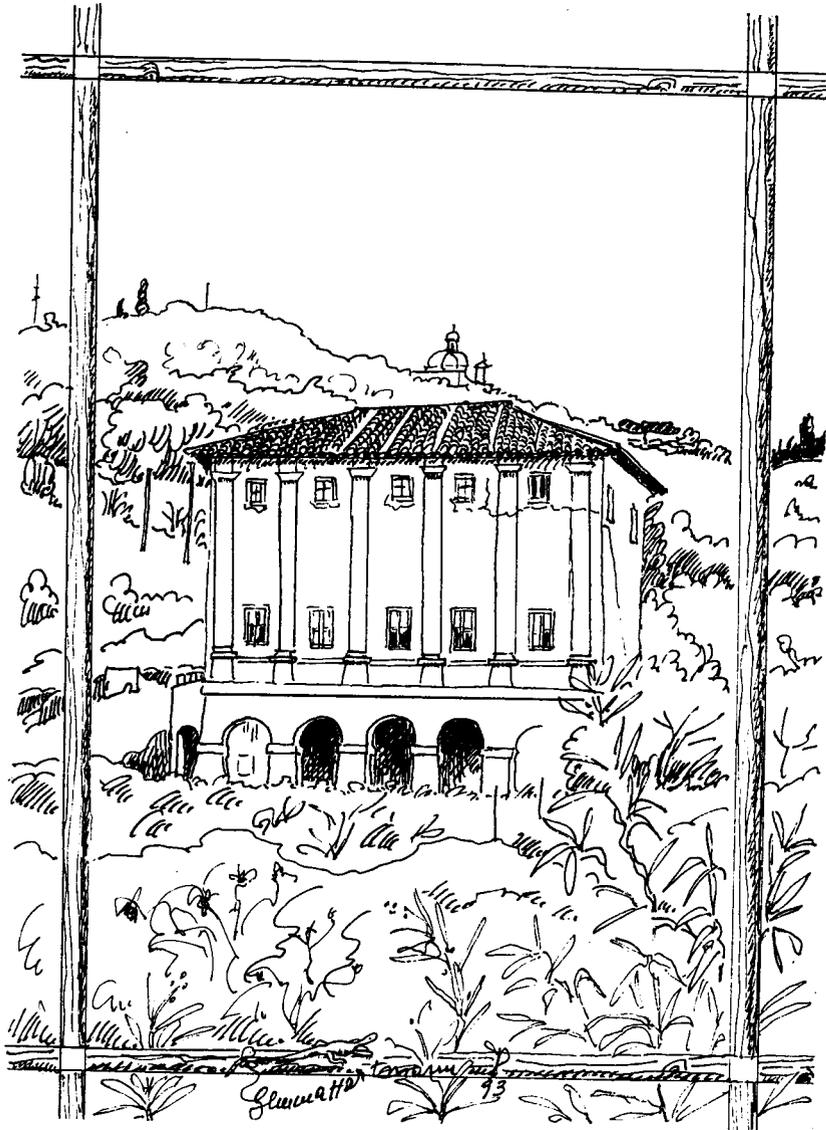
<sup>37</sup> Cfr. A. REHBERG, *Nobiles, milites e cavalleroci nel tardo Duecento e nel Trecento*, in: Carocci (a cura di), *La nobiltà romana* cit., pp. 413-460, qui 454 con nota 232 (con ulteriore bibliografia).

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 419, 440 e Lori Sanfilippo, *Roma*, cit., pp. 95-122.

<sup>39</sup> Qui mi piace rinviare ad uno strumento di lavoro molto utile: G. SICARI, *Repertorio araldico per la committenza artistica a Roma*, Roma 1985 (Quaderni dell’Alma Roma, 20).

*Insignia quantum haberi potuerunt*  
Papi, cardinali e nobili di tutta Italia  
in un armoriale commissionato da  
un umanista tedesco\*

MARIANNE REUTER



I *Codices iconographici* 266-280 cinquecenteschi della Biblioteca Statale di Monaco di Baviera formano una raccolta di splendidi stemmi colorati in 15 rappresentativi volumi di formato in folio.<sup>1</sup> L'*opus* è rilegato in marocchino verde con taglio in oro. Il *supralibros* mostra lo stemma del duca Alberto V di Baviera (1528-1579). L'armoriale arrivò alla biblioteca ducale ("Hofbibliothek"), al più tardi nel 1571, in seguito all'acquisto completo della collezione – che ammontava a più di 10.000 libri – del nobile patrizio Johann Jakob Fugger (1516-1575), originario di Augusta. L'opera, pur essendo citata nella ponderosa monografia di Otto Hartig dedicata alla fondazione della biblioteca ducale,<sup>2</sup> non è mai diventata oggetto di approfondita ricerca.

\* Per la traduzione ringrazio Andreas Rehberg e Marina Molin Pradel.

<sup>1</sup> Carta, formato nella media 40,5 x 28 cm; vedi <http://codicon.digitale-sammlungen.de>.

<sup>2</sup> O. HARTIG, *Die Gründung der Münchner Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger*, München 1917 (Abhandlungen der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse XXVIII, 3).

Il committente Johann Jakob Fugger proveniva dalla famosa casa di banchieri d'Augusta attiva in tutta l'Europa;<sup>3</sup> i Fugger, grazie alla loro abilità negli affari, riuscirono a passare da un ambiente borghese d'origine ai più alti ranghi di corte, assumendo uno stile di vita elevatissimo.<sup>4</sup> Sebbene anche Johann Jakob fosse coinvolto negli affari bancari della famiglia, i libri – manoscritti e a stampa – costituivano il suo principale interesse. La sua bibliofilia era legata alla cultura umanistica polistorica e al desiderio di investire in opere grandiose di rappresentanza. La sua biblioteca comprendeva tutti i campi scientifici: dalla filologia in diverse lingue europee e orientali, dalla storiografia e teologia fino alle scienze naturali e alla medicina.<sup>5</sup> Per coltivare questa passione, Fugger si servì dei suoi agenti in affari sparsi in tutta Europa. I suoi incaricati a Venezia, per esempio, gli procurarono copie di opere in greco di contenuto prevalentemente teologico,<sup>6</sup> un'attività nella quale unì il piacere estetico agli obiettivi della Controriforma, che mirava alla restituzione dell'unità ecclesiastica con l'aiuto di una storiografica critica basata sui documenti.<sup>7</sup> L'Italia costituì, fin dai tempi dei suoi studi univer-

<sup>3</sup> W. MAASEN, *Hans Jakob Fugger 1516-1575. Ein Beitrag zur Geschichte des XVI. Jahrhunderts*, Freising 1922; M. A. Meadow, *Merchants and marvels. Hans Jacob Fugger and the origins of the Wunderkammer*, in: *Merchants and marvels. Commerce, science and art in early modern Europe*, New York – London 2002, pp. 189-193.

<sup>4</sup> S. WÖLFLE, *Die Kunstpatronage der Fugger (1560-1618)*, Augsburg 2009 (Veröffentlichungen der schwäbischen Forschungsgemeinschaft, Reihe 4, 33 = Studien zur Fuggergeschichte 42).

<sup>5</sup> Fugger acquistò l'intera biblioteca umanistica del medico di Norimberga Hartmann Schedel (1440-1514).

<sup>6</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek (d'ora in poi: BSB), Cod. graec. 1-323.

<sup>7</sup> O. HARTIG, *Des Onophrius Panvinius Sammlung von Papstbildnissen in der Bibliothek Johann Jakob Fuggers*, in: *Historisches Jahrbuch* 38 (1917), pp. 288-291.



Fig. 1 - Johann Jakob Fugger, ritratto contemporaneo, Augusta, bottega di Jorg Breu il giovane, 1545-49 BSB, Clm 9460, *Ehrenbuch des Hauses Fugger*, p. 90.

sitari a Bologna (1534-1535), il suo principale territorio “di caccia” per le sue ambizioni collezionistiche. Mediatore per suo conto nei contatti con librai, copisti e autori fu il suo vecchio compagno di studi bolognesi, lo studioso e collezionista, poi cardinale, Alessandro Farnese (1520-1589), nipote di papa Paolo III;<sup>8</sup> per l'acquisto del materiale iconografico si servì invece

<sup>8</sup> C. ROBERTSON, *“Il gran Cardinale”. Alessandro Farnese, patron of the art*, New Haven – London 1992.

principalmente di Jacopo Strada da Mantova (1507-1588), “l’unico antiquario della tradizione italiana documentato in Germania nel XVI secolo”.<sup>9</sup>

Strada nacque nel 1507 incirca a Mantova (morto 1588 a Vienna), dove ricevette la formazione da orafo. Conobbe probabilmente Giulio Romano (1499-1546), dal 1526 architetto e pittore di Palazzo Te; e fu amico di Perin del Vaga (1501-1547). Lo stile dei due allievi di Raffaello, improntato a un fasto decorativo sempre in bilico tra classicismo e manierismo, influenzò profondamente l’orientamento artistico di Strada, che fu un disegnatore eccellente.<sup>10</sup> Negli anni Trenta a Roma, Strada cominciò a copiare iscrizioni, monete, imprese,<sup>11</sup> disegni architettonici, e più tardi persino invenzioni idrotecniche.<sup>12</sup> Questa raccolta, a causa della sua personale passione antiquaria, fu da un lato inglobata nel suo *museum*,<sup>13</sup> dall’altro fu oggetto di una grande impresa commerciale. Queste opere, infatti, pur essendo adatte alla diffusione a stampa,<sup>14</sup> furono fatte circolare sotto forma di *disegni* a mano, particolarmente apprezzati dai professionisti. I disegni furono riprodotti in laboratori di copisti e poi, secondo l’argomento, organizzati e confezionati in manoscritti dall’ele-

<sup>9</sup> R. VON BUSCH, *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, (Phil. Diss.), Tübingen 1973, pp. 193-219.

<sup>10</sup> *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, 29 (1996) pp. 737-740. Manca fino ad oggi una biografia precisa.

<sup>11</sup> BSB, Cod.icon. 425 (vedi sito web cit.).

<sup>12</sup> BSB, Cod.icon. 211 (vedi sito web cit.).

<sup>13</sup> Cfr. le annotazioni *ex museo Jacobi de Strada* o *ex museo Octavii de Strada* (Ottavio era figlio di Jacopo Strada) sul frontispizio: BSB, Clm 163 (*Antiquorum Numismatum diaskoié*, Italia del Nord 1569) o l’opera a stampa *Fasti et triumphus Romanorum a Romulo ... Epitome ex antiquitatum monumentis assumpta Onophrio Panvinio ...*, Venetiis 1557.

<sup>14</sup> Alla quale si arrivò saltuariamente dopo tanti anni.

gante legatura. Fra gli acquirenti spiccano le corti principesche di tutta Europa, alle quali queste opere furono offerte come oggetti preziosi da inserire nelle loro collezioni d’arte. Il metodo di copia usato da Strada è descritto dall’artista contemporaneo Giovanni Battista Armenini (1530-1609):<sup>15</sup> l’abbozzo era eseguito su carta sottile con piombo ed il retro colorato di nero con carbone; si posavano sopra e sotto il disegno due altri fogli sottili; in seguito si eseguiva l’abbozzo premendo con una matita.<sup>16</sup> Dopo l’asporto dei resti di carbone si aveva una copia pulita.

Il talento artistico e una spiccata inclinazione per gli affari fanno di Strada il prototipo del *manager* d’arte, che riuscì a diventare persino antiquario<sup>17</sup> degli imperatori Ferdinando I e Massimiliano II a Vienna, molto richiesto nelle corti come progettista edile, agente d’arte nonché collezionista di libri ed antichità. Nel 1567 Tiziano ritrasse Strada, la cui immagine lascia trasparire un’estrema fierezza di carattere.<sup>18</sup>

L’incontro attorno al 1544/46 tra l’umanista tedesco Fugger e Strada, l’artista-imprenditore del Rinascimento italiano, rappresentò per entrambi una grande fortuna. Per tanti anni Fugger gli assegnò numerosi incarichi, finanziandogli anche diversi viaggi di studio. Ma in questo periodo ebbe anche inizio il declino finanziario del Fugger, che, alla fine, si vide costretto a vendere l’intera biblioteca al duca Alberto di Baviera.

Prima della commissione dell’armoriale italiano fu la crona-

<sup>15</sup> *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 5 (1992), p. 135 (S.-W. Staps).

<sup>16</sup> G.B. ARMENINI, *De’ veri precetti della pittura*, a cura di M. Gorreri, Torino 1988, p. 93.

<sup>17</sup> Proprio a Strada fu conferito per la prima volta il titolo *S. C. M. Antiquarius et cives Romanus*.

<sup>18</sup> D.J. JANSEN, *Jacopo Strada et le commerce d’art*, in: *Revue de l’art* 77 (1987), fig. 1.

ca della casata Fugger (*Ehrenbuch des Hauses Fugger*), con ritratti e stemmi, ad essere finita a spese dello stesso Fugger.<sup>19</sup> Questo genere di libro di famiglia era molto diffuso nella storiografia tedesca umanistica della prima metà del Cinquecento. Seguendo questa tradizione il nostro Fugger rafforzò proprio in quel periodo il lato genealogico araldico della sua collezione libraria.<sup>20</sup>

Il blasone dei Fugger del ramo del Giglio a tutta pagina<sup>21</sup> sui fogli dedicatori nei volumi V e VI costituisce la prova che lo stemmario sia da ricondurre ad una commissione del Fugger a Strada. Lo stemma e la dedica si ritrovano identici nel primo volume del *Magnum ac Novum Opus ... numismatum ... a Jacobo Strada Mantuano elaboratum* della mano di Strada.<sup>22</sup> Questa splendida edizione numismatica in 30 volumi aveva rappresentato il primo incarico di Fugger a Strada,<sup>23</sup> ed è quindi precedente all'opera monacense; il primo volume è datato 1550 e firma-



Fig. 2 - Blason dei Fugger del ramo del Giglio, foglio di dedica. Armoriale italiano, vol. 5, BSB, Cod.icon 271, f. 2r.

<sup>19</sup> BSB, Cgm 9460, cfr. *Die Fugger im Bild. Selbstdarstellung einer Familiendynastie der Renaissance*, Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München vom 10. Mai bis 22. Mai 2010, a cura della Bayerische Staatsbibliothek München, München 2010 (Patrimonia, 346).

<sup>20</sup> In questo periodo acquista un armoriale spagnolo e uno inglese (BSB, Cod.icon. 290 e 291) e commissiona l'*Ehrenspiegel des Hauses Österreich*, un'opera sontuosamente illustrata e datata 1555: BSB, Cgm 895-896.

<sup>21</sup> Composto del Giglio e delle figure araldiche di Kirchberg e Weisenhorn (territori dei Fugger); cfr. BSB, Cod.icon. 270, f. 1r e Cod.icon. 271, f. 2r (vedi on-line).

<sup>22</sup> *Die Münchner Kunstkammer*, I, München 2008 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Neue Folge, Phil.-hist. Klasse, Heft 129), fig. p. 3.

<sup>23</sup> Gotha, Forschungsbibliothek, Chart. A 2175/1-30; *Münchner Kunstkammer* cit., I, nrr. 5-34 (P. Diemer). Il corpus comprende ca. 9000 immagini. Esso fu trafugato nella Guerra dei Trent'anni nel 1632 a Gotha, conservando fino ad oggi le legature con lo stemma del duca Alberto di Baviera.

to – cosa singolare per la sua opera – da Strada personalmente. Il cartiglio sul frontispizio di questo volume<sup>24</sup> mostra la forma usata anche nell'armoriale per la cornice degli stemmi a tutta pagina; ciò costituisce una prova certa della sua provenienza dal medesimo atelier.

Cominciando con le armi dei papi da Felice III (483-492) in poi e dei cardinali da loro creati, lo stemmario di Monaco rac-

<sup>24</sup> *Münchner Kunstkammer* cit., fig. p. 2.

coglie i blasoni di tutti i territori d'Italia e dei loro casati nobili nonché dell'ordine dei cavalieri di Malta, sottoposto alla Santa Sede, e – nell'ultimo volume – dei cavalieri dell'ordine francese di s. Michele. I 15 volumi sono ordinati in modo sistematico-gerarchico, geografico-politico e cronologico, costituendo così un compendio dello sviluppo territoriale e dei legami dinastici dell'Italia medievale, e ancora di più della prima età moderna. Sono uniti qui quasi 8000 stemmi inseriti in cartigli di gusto rinascimentale<sup>25</sup> che ricordano opere d'oreficeria. Le raffigurazioni sono realizzate a penna e colorate, quelli a piena pagina anche con oro e argento, mentre i nomi aggiunti sono in parte corrosi e a volte persino non identificabili. L'attendibilità e la provenienza dei motivi araldici non sono ancora stati studiati dovutamente.<sup>26</sup> Costituisce un indizio per la datazione dell'*oeuvre* la lista dei papi: infatti, il manoscritto Cod.icon. 266 finisce con gli scudi di Marcello II *Tuscus* (eletto e morto nello stesso anno 1555) (f. 196r)<sup>27</sup> e di Paolo IV Carafa (1555-1559) (f. 197r). Il secondo volume (Cod.icon. 267) termina a f. 378r con papa Giulio III del Monte (1550-1555) e con la lista completa dei cardinali da lui creati (f. 398r: Roberto de' Nobili creato cardinale nel 1553).

<sup>25</sup> Di certo secondo un modello preso da una serie a stampa di modelli decorativi diffusi in questo periodo.

<sup>26</sup> Hartig, *Gründung* cit., p. 276. Fra le rare fonti araldiche più antiche sono le seguenti: il libro di famiglia di Giovanni Francesco Capodilista (Padova 1434: Padova, Biblioteca Civica, ms. B.P. 954), gli stemmari quattrocenteschi degli Sforza e dell'aristocrazia veneziana (Milano, Biblioteca Trivulziana, Cod. N. 11390 e Cod. N. 1392), inoltre le ricordanze delle famiglie mercantili di Firenze (F. Pezzarossa, *Memoria e città. Vent'anni di libri di famiglia*, in: *Schede umanistiche* n.s. 16 [2002], pp. 101-123) ed i libri d'oro di alcuni comuni italiani; funsero da modelli anche medaglie, mosaici e stemmi scolpiti a decorazione di palazzi e tombe.

<sup>27</sup> La distribuzione non strettamente cronologica dei papati nei primi due volumi resta da studiare.

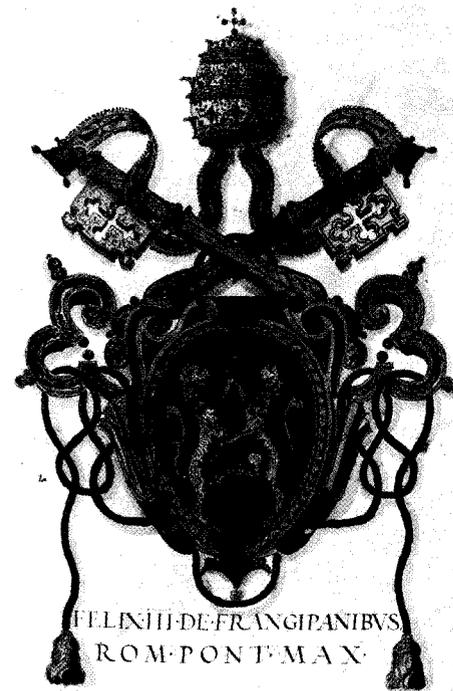


Fig. 3 - Blasone del papa Felice III (483-492), Armoriale italiano, vol. 1, BSB, Cod.icon. 266, f. 1r.

Giulio III e Paolo IV mancano nei rispettivi codici Cod.icon. 278 e 279, nonostante questi riguardino la nobiltà delle loro origini, cioè d'Arezzo e di Napoli. Queste osservazioni inducono a credere che originariamente l'opera si dovesse concludere con il pontificato di Paolo III (morto nel 1549);<sup>28</sup> ciò ha condizionato la distribuzione delle immagini nei 15 volumi.<sup>29</sup> Vista la loro im-

<sup>28</sup> BSB, Cod.icon. 267, f. 306r; ivi f. 377r: Bernardino Maffei, l'ultimo dei cardinali, creato nel 1549.

<sup>29</sup> Restano raramente poche foglie vuote alla fine dei singoli manoscritti.

portanza, i volumi con gli stemmi dei papi furono eseguiti alla fine dell'impresa con aggiunte fino all'anno 1555.<sup>30</sup>

Approfondiamo: Il contenuto del volume III (Cod.icon. 268), dedicato a Roma e alle sue famiglie nobili, è ben specificato grazie alla rubrica sul risguardo anteriore «*Romanae nobilitatis huius saeculi praesentis insignia praecipua quantum haberi potuerunt*»,<sup>31</sup> il *quantum haberi potuerunt* essendo in questa epoca una frase formale di cautela indicando l'intenzione di esauriente lavoro e anticipando l'argomento dell'incompletezza. La rubrica è scritta da Wolfgang Prommer, ex-bibliotecario del Fugger, passato – in occasione del trasferimento dei libri a Monaco – al servizio della biblioteca ducale. A Monaco Prommer redasse un catalogo dei manoscritti con i loro rispettivi titoli, nel quale però il nostro armoriale manca: l'origine delle rubriche (Fugger?) sul risguardo anteriore dei volumi resta per il momento una questione aperta.

Il fatto che in questo volume su Roma al primo posto ci sia la casata dei Farnese, corrisponde alla sequenza osservata in tutti i volumi, poiché s'inizia con quelle famiglie nobili tra i cui appartenenti vi sono stati dei pontifici, e quindi, nel nostro caso romano, a f. 5r con lo stemma di Paolo III Farnese (1534-1549). Seguono altri sette blasoni farnesiani che non solo esaltano singoli parenti stretti del pontefice, ma anche la loro ascesa al ran-

<sup>30</sup> Ciò si spiega anche con un dato biografico: nel 1554 Strada riuscì ad entrare al servizio di Giulio III e nel 1555 in quello del suo successore Marcello II. Dopo la morte di quest'ultimo, nello stesso anno, Strada ritornò in Germania. Più tardi lo stesso Fugger committente per via di difficoltà finanziarie non avrebbe più potuto finanziare l'opera.

<sup>31</sup> Simili espressioni sono presenti solo nei volumi BSB, Cod.icon. 270 (*Mediolanensia insignia amplissimo ordine recensita*) e 277 (*Florentiae nobilitatis insignia ... insignibus hoc tempore ascitis, reliqua amplissimo catalogo*) (vedi on-line).

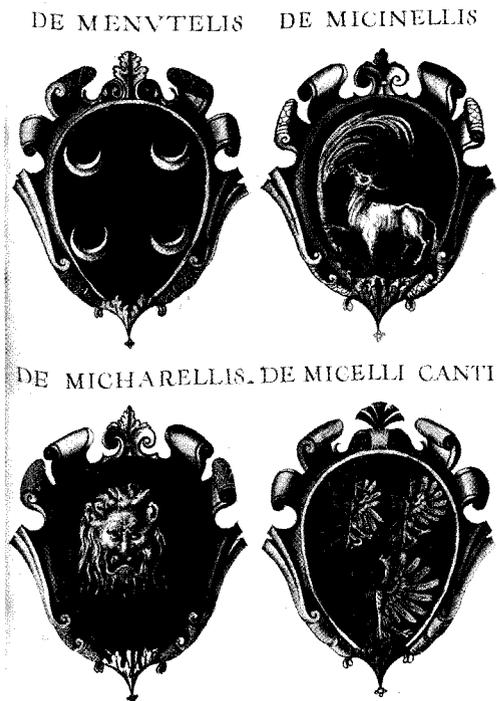


Fig. 4 - Stemmi di famiglie romane con nomi di lettera "M". Armoriale italiano, vol. 3, BSB, Cod.icon, 268, f. 80r.

go di principi: c'è la corona ducale del figlio del papa Pierluigi, che nel 1545 era diventato duca di Parma, e c'è uno scudo Farnese col collare del Toson d'Oro e così, pur senza nome, attribuibile ad Ottavio Farnese.<sup>32</sup> La presenza delle insegne dell'ordine cavalleresco di s. Michele (f. 8r)<sup>33</sup> e la croce di Malta (f.

<sup>32</sup> In modo simile vengono evidenziate le casate dei Gonzaga di Mantova (in BSB, Cod.icon. 274) e degli Estensi di Ferrara (in BSB, Cod.icon. 275).

<sup>33</sup> Il blasone (senza nome aggiuntivo) appartiene ad Orazio Farnese,

10r)<sup>34</sup> in due scudi Farnese suscita il sospetto che l'appartenenza di due membri del casato a questi ordini sia stata determinante riguardo la decisione di dedicare a queste due istituzioni due propri volumi – fedele al motto *quantum haberi potuerunt!* La successiva serie delle famiglie minori contiene non poche incongruenze.<sup>35</sup>

È interessante il confronto dell'armoriale monacense con un volume dal contenuto quasi identico, ossia le *Imagines pontificum Romanorum*, un'iconografia dei papi in sei manoscritti, che l'erudito agostiniano Onofrio Panvinio (1530-68) creò alcuni anni dopo, fra il 1562 e il 1568, sempre su committenza del Fugger.<sup>36</sup> Nella sua corrispondenza con Fugger, Panvinio sottolinea il suo studio scientifico critico per acquistare le fonti per i ritratti, insegne, stemmi, sigilli ed imprese, cioè pitture, mosaici e descrizioni che aveva copiato fedelmente. L'opera del Panvinio appare come una edizione nuova ed emendata della serie dei papi proposta dallo Strada nel suo armoriale di natura prettamente rappresentativa. Panvinio continua nella lettera a Fugger che, per le ben 2000 figure, sia da calcolare un prezzo di 400 scudi, perché i pittori romani sono cari. Nel caso che Fugger volesse un prodotto più grezzo e senza sfumatura d'ombra, il costo si dimezzerebbe. Le stesse condizioni sarebbero state applicate – così scrive sempre Panvinio – alcuni anni prima da un certo Jacopo Strada di Mantova; nonostante che il suo compito si fosse limitato ai soli stemmi papali e cardinalizi. Strada avrebbe forn-

---

duca di Castro. Il conferimento dell'ordine di s. Michele nel 1547 è da collegare alla promessa di matrimonio con Diana di Francia, figlia naturale di re Enrico II; nello stemma non è considerato il matrimonio nel 1553, che avrebbe richiesto uno stemma di alleanza!

<sup>34</sup> Lo scudo appartiene al cardinale Ranuccio Farnese.

<sup>35</sup> Vedi il saggio di Andreas Rehberg nel presente volume.

<sup>36</sup> BSB, Clm. 155-160; Hartig, *Panvinus* cit.

to 500 disegni di stemmi e incassato 500 scudi. Ma ancor peggio: i blasoni sarebbero in parte imprecisi e scambiati.<sup>37</sup> Il fatto che sia il meticoloso Panvinio che Strada abbiano iniziato con lo stemma di Felice III, fa supporre almeno, che attinsero forse a modelli identici o simili.<sup>38</sup> Anche la posizione delle chiavi di s. Pietro sotto la tiara e quella dei cordoni che partono dall'occhiello di mezzo<sup>39</sup> è simile in entrambe le raffigurazioni. La forma dello scudo in Panvinio (in xilografia) assomiglia al cartiglio dello stemma nell'edicola del monumento funebre di Paolo III di Giacomo della Porta a S. Pietro.<sup>40</sup> La critica di Panvinio fu condivisa da parecchi contemporanei che rimproverarono a Strada come commerciante – non senza ragione – un certo grado di disinvoltura sia nel certificare l'originalità dei suoi disegni e l'antichità delle monete e delle statue, sia nello stabilirne il prezzo.

In ogni caso, pare che Strada, nel corso dei suoi numerosi viaggi, avesse fissato il suo materiale iconografico in schizzi o in appunti descrittivi. Durante l'esecuzione – cioè qui dell'armoriale – questo rendeva inevitabili dei fraintendimenti sia nell'interpretazione degli schizzi o dello scritto, sia nella lettura dei nomi, anche perché il linguaggio blasonico nell'Italia di quel periodo era ancora lontano dall'essere generalmente standardizzato. L'esecuzione, che era affidata a disegnatori, coloratori, pitto-

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 293.

<sup>38</sup> Per modelli di stemmi papali più antichi e ancora più "fantastici" cfr. É. Bouyé, *Les armoiries imaginaires des papes: archéologie et apologétique romaines à la fin du XVIe siècle*, in: *La Papauté à la Renaissance*, sous la direction de F. Alazard et F. La Brasca, Paris 2007 (Collection Le Savoir de Mantice), pp. 589-618.

<sup>39</sup> Cfr. la medaglia del 1575 in W. GRAMBERG, *Guglielmo della Porta Grabmal für Paul III. Farnese in San Pietro in Vaticano*, in: *Römisches Jahrbuch* 21 (1984), fig. 16.

<sup>40</sup> Realizzato fra il 1544 e il 1574; Gramberg, *Guglielmo* cit., figg. 5 e 17.

ri e copisti, veniva probabilmente organizzata – basata sulla divisione del lavoro – a seconda delle diverse competenze richieste, analogamente a quanto la Fuciková<sup>41</sup> ha potuto dimostrare riguardo la produzione dei libri d'imprese di Strada: ogni singolo collaboratore lavorava solo alla parte dell'immagine di sua competenza, e questo contemporaneamente in tutte le immagini. Cioè i collaboratori esperti del disegno prepararono tutti gli scudi, altri i cartigli, altri le insegne (chiavi papali, corone etc.), le tinte<sup>42</sup> e sempre altri le imprese e le varie figure araldiche delle rispettive armi. Grazie a questo ritmo di lavoro si garantiva omogeneità e rapidità di produzione. Il sistema, in un certo modo meccanico, implicava però degli errori: chi copiava i titoli, scrivendo ad esempio "M" invece di "N I" (un errore tipico), non si preoccupava del blasone a cui si riferiva il titolo<sup>43</sup> e inoltre la difficoltà di coordinazione nel ritmo lavorativo poteva causare composizioni sbagliate degli stemmi stessi; ricordiamoci della critica di Panvinio! Differenze d'aspetto delle immagini sono in parte attribuibili ad una certa gerarchia di rappresentazione, cioè all'impiego – anche per motivi economici – di collaboratori di diverso livello artistico: i più bravi e quindi più cari<sup>44</sup> eseguivano solo i grandi stemmi a tutta pagina;<sup>45</sup> inoltre ci sono differen-

<sup>41</sup> Cfr. E. FUCIKOVÁ, *Einige Erwägungen zum Werk des Jacopo und Ottavio Strada*, in: *Leids kunsthistorisch jaarboek* 1 (1982), p. 340.

<sup>42</sup> Ci sono rimaste tracce di indicazione dei rispettivi colori in lingua italiana "B" (Bianco), "G" (Giallo), "R" (Rosso) e "V" (Verde); vedi BSB, Cod.icon.268, f.72r, 93r e 270, f. 178r.

<sup>43</sup> Un esempio fra le raccolte di imprese dalla bottega stradiana: l'impresa attribuita all'imperatrice Isabella di Portogallo in BSB, Cod.icon. 425, f. 5r (vedi on-line), appare come quella dell'Imperatore Carlo IV in BSB, Clm 9417, f. 6r.

<sup>44</sup> Fra loro presumibilmente G. B. Armenini (1554-1555 collaboratore), vedi sopra e Jansen, *Strada* cit., p. 15.

<sup>45</sup> Cfr. BSB, Cod.icon. 268, ff. 23r e 45r o ff. 26r e 51r.

ze dovute ai diversi modelli delle raffigurazioni.<sup>46</sup> Queste osservazioni preliminari potranno forse essere utili per un futuro studio sulla localizzazione della bottega.<sup>47</sup> È infine da notare che il metodo di copiatura rende l'opera assai omogenea, uniformando i contributi artistici individuali di qualsiasi provenienza (cioè internazionale),<sup>48</sup> e questo – ci sembra – era lo scopo.

Strada offrì con i suoi 15 splendidi volumi un ampio panorama della nobiltà italiana, la cui ricchezza e importanza si esprime direttamente nell'aspetto pittorico. La scelta dei mezzi pittorici mira ad un impatto visivo che qualifica immediatamente l'opera come autenticamente italiana: l'impostazione degli stemmi sul foglio e la loro nitidezza di esecuzione con delle sfumature d'ombra sono caratteristiche estetiche italiane; il trattamento dei colori, che sono applicati in maniera di colore locale, corrispon-

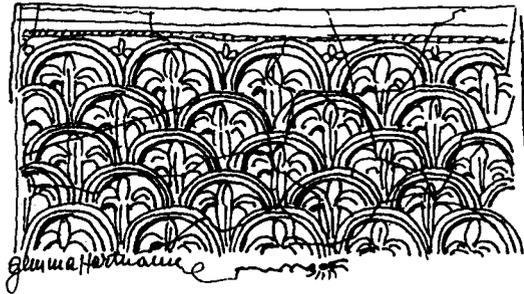
<sup>46</sup> Non particolarmente riuscita la testa leonina in BSB, Cod.icon. 268, f. 80r (fig. 4) (su modello di applicazioni murali o di porte?) in confronto alla Lupa Capitolina a f. 1r di fattura eccellente, cfr. il tipo identico sul clipeo sulla Pianta di Roma proveniente dal Convento dei Carmelitani a Mantova, datata fra 1478-1490; *La lupa capitolina*. Mostra a Roma, 2 giugno -15 ottobre 2000, Musei Capitolini/Palazzo Caffarelli, a cura di C. Parisi Presicce, Milano 2000, p. 102s., figg. 15-16.

<sup>47</sup> Le filigrane forniscono queste indicazioni: BSB, Cod.icon. 266-267 (papi) = carta esclusivamente romana; Cod.icon. 268 (Roma): = carta veneziana o dell'Italia settentrionale, datata agli anni quaranta, e in più alcuni fogli di carta francese di Lione. Questa composizione vale per la maggioranza dei volumi. Invece usano la carta di Lione esclusivamente Cod.icon. 269 (cavalieri di Malta), 277 (Firenze) e 280 (ordine di s. Michele). Tutti questi tipi di carta furono ugualmente mescolati ed utilizzati nell'opera numismatica di Gotha; ciò dimostra che Strada comprò la carta – come tanti degli artisti non più legati ad una dimora stabile – in diversi posti.

<sup>48</sup> La comunità artistica internazionale di fiaminghi, tedeschi e francesi si concentra in questo tempo soprattutto a Roma e Venezia; esemplare è lo stesso Strada e significativo è l'uso di carta di varia provenienza.

de ai mezzi artistici del manierismo italiano se non romano; inoltre c'è il formato *in folio reale*<sup>49</sup> e la scrittura *capitalis quadrata*,<sup>50</sup> che costituiscono mezzi artistici corrispondenti alla monumentalità del *corpus*.

Concorde con l'impegno della Bayerische Staatsbibliothek – che ha raccolto l'eredità della biblioteca ducale della quale si è parlato – per una maggiore diffusione dei suoi tesori anche tramite l'internet, ci si augura che la presenza nel web di un materiale araldico unico nel suo genere, che abbiamo cercato di illustrare a grandi linee nella sua genesi e nelle sue caratteristiche principali, lo renda accessibile ad un pubblico più vasto possibile – fra amanti d'arte, appassionati bibliofili, araldici e storici.



<sup>49</sup> Tradizionalmente riservato ai manoscritti con contenuto di qualità canonica, in primo luogo alla Bibbia e ai *Corpora iuris canonici et civilis*.

<sup>50</sup> Ossia la grafia delle iscrizioni dell'Antichità, ridefiniti nel Rinascimento.

## La breve vita dell'ippodromo dei Parioli (1911-1929)

DOMENICO ROTELLA

Gli anni finali dell'Ottocento furono per il galoppo romano tempi assai difficili. La crisi dell'ippica capitolina divenne oggetto di studio da parte del Jockey Club Italiano (l'autorità che dal 1881 disciplinava le corse al galoppo), il quale da un lato non poteva consentire che proprio la capitale del regno versasse in tali pietose condizioni, e dall'altro – anche sull'onda di talune pressioni interne – intendeva cogliere l'occasione per uscire dalla propria funzione meramente consultiva, fin troppo ingessata in un abito "istituzionale", per assumere quel ruolo più operativo già delineato nello stesso Statuto. Si pensò, dunque, ad un nuovo ippodromo, efficiente e prestigioso come e più delle "vecchie" Capannelle, ma soprattutto più accessibile al pubblico. Quello di cui adesso andremo a narrare in sintesi le vicende è l'ippodromo dei Parioli, un impianto di cui nemmeno gli stessi romani di oggi hanno più memoria ma che fu attivo per ben diciotto anni, dal 1911 al 1929.

Al culmine di una lunga gestazione fatta soltanto di mormorii, la voglia di novità uscì ufficialmente allo scoperto durante i lavori dell'Assemblea Generale del Jockey Club Italiano tenutasi il 15 aprile 1903, nel cui ordine del giorno figurava la proposta di istituire un nuovo ippodromo a Roma. Il messaggio che veniva lanciato era chiarissimo: il Jockey Club si stava lentamente e inesorabilmente dissanguando per finanziare i premi alle società di corse italiane, le quali ormai vedevano pure assotti-

gliarsi i contributi da terzi. Peraltro, già nell'assemblea del 2 aprile 1902 era stato rilevato con dolore che quei medesimi premi non erano più "all'altezza del prestigio che avrebbe dovuto godere l'istituzione" e che quindi si temeva che "il decoro del Jockey Club ne avesse a soffrire". Era pertanto urgente e irrinunciabile reperire nuovi cespiti che potessero sostenere l'attività del galoppo italiano, altrimenti destinato ad un forte ridimensionamento. L'assemblea approvò all'unanimità la proposta e dette "mandato ai Commissari [l'organismo era governato da una cinquina di massimi dirigenti così chiamati – N.d.A.] di presentare alla prossima riunione un progetto completo sia tecnico che finanziario diretto allo scopo".

Poiché la voglia di un ippodromo tutto proprio era fortemente sentita, i Commissari lavorarono molto alacramente, sicché nell'Assemblea Generale del 12 dicembre 1903 si poterono tirare le prime somme. Dal resoconto pubblicato dal periodico «Lo Sport»<sup>1</sup> del 18 dicembre si ha notizia che il presidente dell'adunanza, il principe di Belmonte, illustrò il progetto di massima per il nuovo impianto e comunicò che il sindaco di Roma don Prospero Colonna aveva offerto al riguardo un terreno prospiciente il viale dei Parioli. Al termine, sollecitò una rapida decisione "essendo il Municipio di Roma in trattative con altri Signori, i quali deferenti al Jockey Club e per non intralciare i suoi disegni, decisero di attendere fino ad oggi le nostre decisioni".

Non è dato di sapere se l'esistenza di concorrenti fosse reale o solo un deterrente per indurre l'Assemblea a stringere i tempi, tuttavia il principe di Belmonte terminò significativamente il suo intervento "raccomandando di uscire dall'attuale apatia", dopo di che dette lettura di una missiva ricevuta da parte dalla Socie-

<sup>1</sup> Organo ufficiale del Jockey Club Italiano. Salvo diversa indicazione, tutti gli incisi sono stati tratti dai resoconti pubblicati su tale periodico.

tà delle Corse in Roma (proprietaria dell'ippodromo alle Capanelle) e datata 3 giugno 1903, ossia quasi due mesi dopo il primo annuncio della novità.

Un'attenta lettura della tardiva e poco animosa lettera di protesta consente di cogliere fra le righe il vero obiettivo della Società Romana: a parte le cerimoniose lamentele di bandiera, la Società Romana mirava segretamente ad entrare nel *business*, forse memore dell'aureo principio secondo il quale è meglio allearsi con quel nemico che non può essere battuto. Le deboli argomentazioni della Società furono infatti subito smontate con facilità. Proseguendo la lettura del verbale di seduta troviamo infatti che l'assemblea – proclamandosi "convinta che l'impianto di un nuovo Ippodromo a Roma nonché<sup>2</sup> danneggiare la Società Romana di Corse favorirà anzi lo sviluppo sportivo della Capitale [...]” – dette pieno mandato ai propri rappresentanti "affinché trattino col Municipio di Roma per ottenere il terreno al Ponte Milvio pel nuovo ippodromo, ne curino l'adattamento e lo compiano nell'anno 1904 in modo che l'ippodromo possa inaugurarsi per le Corse dell'anno 1905 [...]”. Lo stringato documento, messo ai voti, fu approvato all'unanimità. Il messaggio era chiaro: l'ippodromo si doveva fare ed anche con grande sollecitudine; l'unico padrone indiscusso ne sarebbe stato il Jockey Club, anche se l'iniziativa restava aperta a quei soci che vi avessero preso parte a titolo personale; in entrambi i casi la Società Romana doveva mettersi il cuore in pace.

I Commissari del Jockey Club lavorarono di gran lena, tanto che all'Assemblea Generale del 13 aprile 1904 poterono già presentare argomenti concreti. Come sempre, è il prezioso «Lo Sport» a fornirci i particolari, nella fattispecie col numero in data 23 aprile: "[...] I Commissari hanno fatto redigere da un agronomo e da un architetto i preventivi della spesa occorrente per

<sup>2</sup> Espressione usata col valore, ormai desueto, di *anziché*.

l'impianto di un ippodromo a Roma. Tali preventivi ascendono complessivamente a L. 300.000<sup>3</sup>. Hanno pure iniziato trattative col Municipio di Roma per l'affitto del terreno sulla via Flaminia detto *I Pini*<sup>4</sup>, trattative che si risolverebbero in un contratto per 18 o 20 anni al più, scorsi i quali tutte le spese fatte dovrebbero essere cedute a vantaggio del Comune di Roma [...]"

La discussione che ne seguì palesò tutte le perplessità dei soci dinanzi ad un impegno così gravoso, cominciando dal timore (del tutto fondato, come si vedrà poi) che la spesa a consuntivo potesse consolidarsi a livelli ben superiori di quelli del preventivo e terminando con le più diverse opinioni sul medesimo tema: limitare le spese d'impianto iniziale, salvo poi nuovi investimenti in caso di successo dell'iniziativa. Poiché la seduta si protraveva e l'assemblea titubava nell'assumere una decisione netta e operativa, la seduta fu aggiornata al successivo 16 aprile.

Di fronte alla nuova adunanza il conte Felice Scheibler (il più fervido promotore dell'iniziativa) tolse dal cilindro magico la soluzione ottimale. La proposta era semplice ma ben congegnata e prevedeva la raccolta di un capitale sociale di lire 300.000 da suddividere in 12 carature da 25.000 lire ciascuna. Mediante offerta sul mercato si sarebbe potuto costituire una Società autonoma, di cui però il Jockey Club detenesse una quota prioritaria. Una speciale commissione venne altresì nominata – per acclamazione – al fine di sovrintendere a tutte le operazioni necessarie fino ad ippodromo ultimato, ed era così formata:

---

<sup>3</sup> La somma – riconducibile a oltre un milione di odierni euro – era veramente rilevante, peraltro assai superiore alle prime stime che ammontavano invece a 200.000 lire. Si pensi comunque che l'ordinario bilancio preventivo per il 1904 del Jockey Club si articolava su spese che sfioravano lire 53.000 a fronte di entrate per circa 43.000.

<sup>4</sup> Area prospiciente il fiume, delimitata oggi dai Lungotevere Thaon di Revel e Salvo d'Acquisto, nei pressi del ponte Milvio.

– conte Felice Scheibler, amministrazione dei mezzi finanziari;

– marchese Luigi Medici, costruzione delle tribune e sistemazione dell'ippodromo;

– conte Carlo Canevaro e principe di San Faustino, direzione tecnica.

Ciascun membro della Commissione aveva pure la facoltà, insolita per un incarico di tanta levatura, di delegare parte delle proprie funzioni, pur sotto la piena e solidale responsabilità. Quella storica Assemblea del 16 aprile 1904 si concluse votando un'ennesima proposta del conte Scheibler: quando l'ippodromo non fosse stato impegnato in riunioni di corse piane, avrebbe potuto essere affittato per riunioni in ostacoli<sup>5</sup> o per altri esercizi sportivi. I soci del Jockey Club avrebbero avuto normalmente libero accesso all'ippodromo, tranne nei citati casi di occasionale cessione a terzi.

Sfogliando gli atti ufficiali pubblicati sul giornale «Lo Sport», fonte doviziosa e pregevole, è possibile ricavare ulteriori notizie di alto interesse. In tale prospettiva, infatti, si pone la lettera datata 4 maggio 1904 indirizzata al Sindaco di Roma e stilata in ottemperanza a quanto deliberato nella seduta del 13 aprile. La proposta del Jockey Club fu sottoposta dal Sindaco al vaglio del Consiglio Comunale, il quale nella seduta dell'8 luglio 1904 – dopo ampia discussione che non mancò di influenzare le successive osservazioni della Giunta Provinciale Amministrativa – votò, alla quasi unanimità, un ordine del giorno presentato dal conte Valperga di San Martino recante la piena approvazione della proposta in esame.

Con un certo ritardo rispetto ai propositi, il 21 febbraio 1905

---

<sup>5</sup> Va infatti ricordato che il conte Scheibler era anche Commissario della Società degli Steeple-Chases d'Italia, ossia l'organismo che disciplinava le corse in ostacoli.

si riunì nuovamente, in seduta straordinaria, l'Assemblea Generale del Jockey Club. Eletto presidente dell'adunanza, il marchese Corsini riferì subito che "circa le osservazioni fatte dalla Giunta Provinciale Amministrativa [...] non sarà difficile [...] un equo accordo". Tuttavia subito dopo, secondo la prassi non scritta per cui si danno prima le notizie liete e poi quelle infauste, si affrettò a comunicare che "contrariamente a quanto fu comunicato ai Soci nell'ultima Assemblea e contrariamente all'intenzione del Jockey Club, la concessione in parola è stata data con l'ordine del giorno del Municipio di Roma 8 luglio 1904 ai Signori Conte C. Canevaro, Marchese Talon, Principe Doria, Marchese di Lajatico e Conte Emilio Turati non solo quali Commissari e Mandatari del Jockey Club, come era nell'intenzione dell'Assemblea; ma altresì in nome proprio e con solidale responsabilità".

Ciò detto, il marchese Corsini soggiunse "che gli stessi Commissari, così stando le cose, hanno creduto opportuno di studiare il miglior modo di ovviare agli inconvenienti che risultano dalla forma della deliberazione. Di questi studi si è assunto l'incarico il Conte Scheibler al quale dà la parola".

Mostrando buon viso dinanzi alla clausola vessatoria imposta a sorpresa dal Comune, il conte "e per ragioni di carattere finanziario ma soprattutto per le ragioni esposte dal Presidente" si disse "convinto della necessità legale e della opportunità di costituire una Società Anonima<sup>6</sup> per la costruzione e l'esercizio dell'ippodromo con elementi anche estranei al Jockey Club; ma riservando al medesimo ed ai suoi Soci, per non venir meno allo spirito dell'iniziativa del Jockey Club stesso, la maggioranza assoluta di modo che si dia una più larga base alla costituenda So-

<sup>6</sup> Figura di società di capitali non più contemplata nell'ordinamento giuridico ed oggi sostituita dalla società per azioni e da quella a responsabilità limitata.

cietà assicurandole la cooperazione di tutta la cittadinanza e si concreti ancora di più la possibilità di dare al Municipio la necessaria garanzia per la concessione deliberata [...]".

Dopo aver udito la relazione del conte Scheibler l'Assemblea votò all'unanimità un ordine del giorno col quale, preso atto della concessione comunale *ad personam*, deliberava altresì di promuovere la costituzione d'una società nei termini proposti<sup>7</sup>, di talché "offrendo al Municipio tutte le necessarie garanzie reali, elimini completamente qualunque effetto giuridico nei riguardi dei cinque Commissari sopra nominati che possa derivare dalla forma della concessione anzidetta e permetta altresì la costituzione della Società".

Nel conferire il più ampio mandato a Scheibler e a Medici per ogni successiva operazione "senza bisogno di ulteriore ratifica e conferma", l'Assemblea volle in particolare che i due rappresentanti avessero il potere di: "a) studiare e concludere col Municipio [...] le garanzie necessarie nella somma minima che dalla Società costituenda dovrà essere spesa subito nei terreni affittati; b) discutere ed accettare in tutto o in parte le modificazioni che dal Municipio e dalla Giunta provinciale Amministrativa si desidererebbero apportare alla concessione [...]; c) approvare e firmare l'atto costitutivo e lo statuto della costituenda Società".

A quel punto, ormai, il più era fatto. Il culmine del faticoso cammino intrapreso due anni prima fu finalmente raggiunto il 17 aprile 1905. Quel giorno, dinanzi al notaio comm. Capo, venne

<sup>7</sup> Il capitale iniziale, non inferiore a lire 300.000, era suddiviso in 1.200 azioni da lire 250 ciascuna, delle quali 500 ordinarie e 700 rimborsabili, con dividendo privilegiato del 5% annuo, da porre sul mercato. Atteso che 400 azioni ordinarie furono subito sottoscritte dal Jockey Club, le restanti 100 furono poi offerte alla Società degli Steeple Chases che le accettarono. Va pure detto che la facoltà di emettere obbligazioni fu poi inibita da un apposito veto del Comune.

infatti stilato l'atto che sanciva la nascita della «Società Parioli», avente “l'oggetto di esercitare ippodromi e più specialmente promuovere sul terreno denominato *I Pini* ogni possibile esercizio sportivo, ed in ispecie riunioni di Corse al galoppo, corse ad ostacoli e corse al trotto.” La cerimonia ufficiale per la sottoscrizione dei documenti avvenne nella sede stessa del Jockey Club, al n. 337 di Corso Umberto I, dove fu pure fissata la sede della Società Parioli. Il capitale sottoscritto aveva ormai raggiunto e superato l'importo totale di lire 500.000 – diviso in 500 azioni ordinarie e 1.500 privilegiate – sicché la sottoscrizione, mostrandosi fruttuosa, era stata lasciata aperta fino al termine ultimo del 15 maggio col proposito di toccare quota 600.000. In realtà, alla definitiva chiusura della raccolta di capitale si era giunti al pur considerevole traguardo di lire 551.750<sup>8</sup>.

Nonostante ogni buona volontà, però, tutto il 1905 trascorse senza che il Comune avesse provveduto a consegnare ufficialmente il terreno promesso. Ma quel 1905 segnò pure l'ultimo anno – alla guida della Società Romana – del mitico duca di Fiano don Marco Boncompagni Ottoboni, colui che nel 1881 aveva letteralmente “inventato” dal nulla l'ippodromo alle Capannelle. Iniziò così un lungo periodo di transizione sotto la guida effettiva del conte Scheibler, che però solo nel 1911 – anno del debutto ufficiale del nuovo impianto pariolino – assunse la formale presidenza della Società Romana: in tal modo i due ippodromi capitolini, avendo il medesimo presidente, di fatto non erano più concorrenti ma addirittura... colleghi.

Intanto, nel 1906, si poté finalmente addivenire ad un accordo con il Comune e si predisposero i rilievi per l'inizio dei sopralluoghi. A confortare i tenaci sostenitori intervenne pure, nel medesimo anno, il riconoscimento formale da parte del Jockey Club, che così andava ad annoverare la Società Parioli nel-

---

<sup>8</sup> Circa 2.000.000 di euro.

l'albo ufficiale delle società ippiche del Regno. La mancanza di un ippodromo proprio non scoraggiò la neonata Società, la quale già dal 1907 fece disputare una serie di convegni (fra cui i premi *Parioli* e *Regina Elena* istituiti quello stesso anno) sul terreno delle Capannelle, nonché delle gare in ostacoli a Tor di Quinto. Sempre nel 1907 gli uffici del Jockey Club, e di conseguenza quelli della Società Parioli, vennero trasferiti nel palazzo delle Assicurazioni Generali in piazza Venezia. Qui ebbero pure modo di convivere con la Società Romana delle Corse, ossia quella che gestiva le Capannelle. C'è però da dire che stante la ristretta *élite* di appassionati ippici esistenti in Roma, succedeva che i membri del Jockey Club, degli Steeple-Chases, della Società Parioli e della Società Romana erano più o meno sempre gli stessi, fattore che a distanza di tanti anni rende assai difficoltosa, al limite dell'impossibilità, la corretta identificazione dei ruoli sostenuti, sia a livello individuale che collettivo.

Terminata la fase delle parole e delle carte bollate ora toccava ai fatti concreti. La località detta «I Pini» o anche «I due Pini» era una vasta area verde che circondava un tempo la scomparsa villa Inghirani, sulla riva sinistra del Tevere. Tale terreno era contenuto nell'odierno quadrante delimitato da Corso Francia e Viale della XVII Olimpiade, in quanto gli altri due lati erano costituiti dalla via Flaminia e dal Tevere. La costruzione dell'impianto venne affidata all'impresa dell'ing. Celestino Carlini e del marchese Lorenzo Theodoli, i cui lavori erano diretti dall'ing. Alessandro D'Alessandri e da Alfonso Fortini. L'architettura delle tribune fu supervisionata dall'instancabile conte Scheibler, il quale volle prima esaminare le analoghe strutture esistenti a Londra, Parigi e Vienna. Trovando quelle viennesi particolarmente indicate, vi si ispirò per la creazione delle tribune parioline.

Nel 1911 l'ippodromo era finalmente una realtà. Per suggellare l'opera testé conclusa, valga, per tutti, il commento espres-

so da «La Tribuna» il 12 febbraio di quell'anno: «È stato dunque finalmente risolto il problema di fornire Roma di un ippodromo che non solo favorisse lo sviluppo dell'allevamento del purosangue, per l'ottima condizione della pista, ma che per la comodità e facilità degli accessi contribuisse altresì all'incremento del Commercio cittadino ed alla vita ricreativa degli abitanti. Perché le corse al galoppo, pur rimanendo esteticamente lo sport aristocratico per eccellenza, oggigiorno fanno parte delle abitudini care a tutta la cittadinanza, anzi il loro sviluppo e la loro fortuna devesi al costante appoggio del pubblico: il che evidentemente non può conseguirsi se non in quanto l'ippodromo sia in diretto contatto della città ed allacciato alla medesima con brevi e comode comunicazioni". Il riferimento ai migliori collegamenti vantati dall'ippodromo dei Parioli non era casuale, perché era stata proprio la non felice (per quei tempi) collocazione delle Capannelle a fornire il primo spunto a quei soci del Jockey Club che premevano per un nuovo impianto.

In ogni caso, il fine primario ed originario pareva dunque conseguito, a tutto lustro della Società Parioli. Questa, nel 1911, risultava così composta: presidente il conte Scheibler e segretario Ambrogio Peluzio, che ricopriva il medesimo incarico anche in seno al Jockey Club; membri erano il conte Pompeo di Campello, il marchese Casati Stampa di Soncino, il comm. Dario Centurini, il principe Alfonso Doria Pamphilj, il marchese Luigi Rangoni Machiavelli, il marchese Luciano di Roccagiovine, il conte Guido Suardi e don Alberto dei marchesi Theodoli: un organigramma che si presentava pressoché identico a quello della stessa Società Romana.

L'ippodromo cominciò ad operare il 19 febbraio 1911 ma l'inaugurazione ufficiale ed in gran pompa si ebbe solo il successivo 5 marzo. I lavori erano stati ad un certo punto un po' affrettati perché la società ci teneva ad inaugurare l'impianto per la primavera 1911. Quell'anno, infatti, veniva a compiersi il cin-

quantenario dell'Unità d'Italia e, a margine, il quarantennale di Roma capitale.

Nel mese di giugno, apice della febbre commemorativa che aveva pervaso l'intera città, furono disputate sul nuovo impianto ben cinque giornate di corse al trotto: si volle così cogliere l'occasione prestigiosa per tentare nuovamente di introdurre a Roma le corse di cavalli attaccati, dopo che i due precedenti esperimenti, nel 1877 e nel 1898, si erano risolti praticamente in un fiasco. Nonostante però un Comitato promotore zeppo di nomi altisonanti, nonostante il risalto dato all'iniziativa, nonostante il rutilante scenario della Belle Epoque, anche quella volta i Romani non si commossero più di tanto e il tentativo rimase tale.

Tornando alle vicende più proprie dell'ippodromo dei Parioli, sulla nuova pista vennero finalmente disputati i premi *Parioli* e *Regina Elena*, nonché il premio *Roma* di fresca istituzione; per l'occasione vi venne pure "traslocato" l'*Omnium*<sup>9</sup>, che si disputava sin dal 1879. Alla lontana pista sull'Appia – ormai "strangolata" dall'irresistibile ascesa del Parioli – non rimase che la sola settimana del *Derby Reale*, ma ancora per poco. La forzosa coesistenza tra i due ippodromi continuò fino al 1916, anno in cui *Kosheni* vinse l'ultimo *Derby* disputato sulla vecchia pista delle Capannelle, ma la guerra appena iniziata portò altri inevitabili stravolgimenti. Nel 1917 *Gianpietrina* di Federico Tesio vinse il *Derby*, ormai trasferito sulla pista pariolina, ma quell'anno la riunione primaverile rimase pure l'unica. Nel 1918 le prove classiche, compreso il *Derby* e lo stesso *Parioli*, furono tutte disputate addirittura a Milano e l'ippodromo delle Capannelle – dopo quasi quarant'anni di glorie sportive – venne chiuso definitivamente. Almeno così sembrava in quel momento.

---

<sup>9</sup> Dal 1956 assunse poi il nome di "Premio Presidente della Repubblica" che conserva tuttora.

Passata la bufera della Grande Guerra il Parioli riprese trionfalmente ed a pieno ritmo la propria attività. Purtroppo, però, quelli che nel 1911 erano stati univocamente acclamati come pregi cominciarono – paradossalmente – a volgersi in difetti. Incuneato nel tessuto urbano, l'ippodromo stava ormai soffocando proprio per la mancanza di spazio: piste di allenamento che fossero adiacenti il complesso e scuderie numerose e permanenti rappresentavano le necessità più vitali. Il comprensorio avrebbe dovuto espandersi al di là della via Flaminia, dove c'era ancora disponibile una vasta estensione di proprietà comunale, ma l'occasione non poté essere colta, anche a causa dei vincoli posti dal nuovo Piano Regolatore adottato nel 1909.

Salito al potere nel 1922, Mussolini manifestò subito il desiderio di veder dotata Roma di un moderno impianto per le corse al trotto (tanto popolari in Romagna, sua terra natale), il che dette modo a Salvatore Spinelli di avviare la creazione di quello che poi diverrà l'ippodromo di Villa Glori. Appoggiato dalle gerarchie fasciste, liete di poter offrire al Duce un ennesimo omaggio, Spinelli poté allestire a tempo di record un *trotter* efficiente proprio alle pendici dei monti Parioli ed a fianco dell'impianto del galoppo, ricevendo in cambio l'onore di ospitare Mussolini in persona il giorno dell'inaugurazione, l'8 dicembre 1925.

In tal modo all'ippodromo voluto dal Jockey Club venivano definitivamente tarpate le ali, impedendogli uno sviluppo vitale per la sua stessa esistenza. Fu allora che si decise, amaramente, di rispolverare le vecchie Capannelle, ristrutturando interamente l'impianto e dotandolo di tutte le più moderne e necessarie infrastrutture, capaci di renderlo finalmente autonomo. L'opera di *restyling* fu affidata all'architetto Paolo Vietti-Violi (1882 – 1965) – svizzero d'origine italiana, grande professionista di fama internazionale – lo stesso che aveva appena realizzato l'impianto di Villa Glori, ma che in precedenza si era già fatto apprezzare con l'edificazione degli ippodromi milanesi nonché di

quelli di svariate città, italiane e non. Quanto ai trasporti, il Comune venne opportunamente sensibilizzato affinché provvedesse con collegamenti stabili ed efficaci.

Così nella primavera del 1926, con la disputa del Derby, si riaprì ufficialmente l'ippodromo sull'Appia Nuova. Per qualche anno le corse si effettuarono su entrambe le piste (inizio in febbraio ai Parioli, passaggio alle Capannelle in aprile, riapertura di queste a settembre, ritorno ai Parioli a fine ottobre) ma neppure l'intervenuto rinnovo della convenzione tra Governatorato di Roma e Società Parioli poteva più salvare lo splendido ippodromo pariolino da un destino atroce e beffardo.

Il regime necessitava infatti di una vasta Piazza d'Armi, centrale e di facile accesso. Per vari motivi sia logistici che di propaganda, l'area con le caratteristiche ottimali fu individuata al Flaminio, occupata però dai due ippodromi. Quello del trotto, per ovvi motivi, era in una botte di ferro<sup>10</sup>; il Parioli, per altrettanto ovvi motivi, no. Inoltre, a sfavore di quest'ultimo, deponeva proprio la riapertura in grande stile delle Capannelle, le quali avrebbero ben sopperito ad una eventuale chiusura del Parioli, salvaguardando la continuità delle corse al galoppo. Quest'argomento elementare spuntò definitivamente le lance dei difensori e gli eventi imboccarono la corsia finale.

Purtroppo la stampa di quegli anni, soggetta a censura, non è di valido aiuto per ricostruire al meglio i fatti che ci riguardano. A questi erano riservate poche righe, distratte e di circostanza, e pertanto risultano di inestimabile valore le pur scarse note, corredate da cifre, apparse su «Lo Sportsman» dell'8 dicembre 1928: nella rubrica *Appunti e notizie*, sotto il titolo *L'ippodromo*

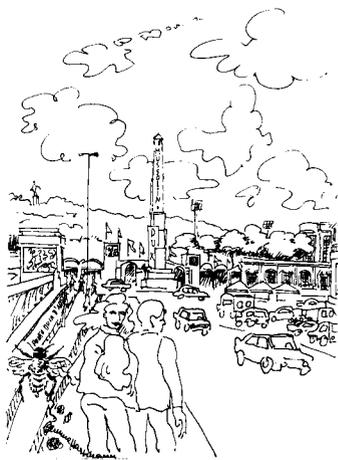
---

<sup>10</sup> Almeno in quel momento. Alla fine degli anni Cinquanta il *trotter* di Villa Glori fu a sua volta demolito per far spazio al Villaggio Olimpico, destinato ad ospitare gli atleti dei Giochi della XVII Olimpiade moderna.

dei Parioli rilevato dallo Stato per uso militare, venivano ottimamente riassunti i termini del contenzioso.

Dal 10 febbraio al 27 marzo 1929 – con la disputa di 17 giornate di corse – si consumarono gli ultimi ludi ippici sulla pista del Parioli. La stampa di regime si allineò ai superiori voleri ed espresse laconici necrologi di circostanza. Il «Giornale d'Italia» del 31 marzo si limitò ad aggiungere beffardamente che, in fondo, le Capannelle erano “indubbiamente più belle ed artistiche dei Parioli”.

Dopo l'avvenuta chiusura, l'ippodromo, maestoso nella sua solitudine e regalmente silenzioso, nel mese di aprile fu invaso e calpestato dai partecipanti ad un oceanico raduno di gioventù fascista. Nel dare notizia dell'avvenimento, il quotidiano sportivo «Il Littoriale» sottolineò che le migliaia di tende erano state innalzate “nell'antico ippodromo dei Parioli”: non era trascorso nemmeno un mese, e diciotto anni di lustro cittadino erano già “*pulvis, cinis et nihilo magis*”.



## Cose, una rivista femminile nel fondo Ceccarius della Sala Romana della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

SILVIA SAMARITANI GIORDANI

Quattromila volumi, documenti storici, manoscritti e a stampa, piante topografiche e oltre un migliaio di fotografie di Roma, locandine teatrali, diari, ritagli stampa ordinati per soggetto, il fondo Ceccarius (Giuseppe Ceccarelli 1889-1972) che documenta la cultura romana dell'ottocento e del novecento comprende, fra i periodici, la raccolta di una rivista, *Cose*, che va dal 1924 al 1939.

La raccolta è composta di quattordici volumi rilegati in carta tipo Varese, profilatura dorsale su pelle rossa in porporina e oro fino a caldo con inciso a punzone il titolo e l'anno. Il primo volume contiene l'anno I, 1924, numero 1, dicembre; l'anno II, 1925, e l'anno III, 1926. Dal 1927 ogni annata è rilegata singolarmente, ad eccezione dell'ultimo anno di pubblicazione, il 1939, che si presenta a fascicoli sparsi.

Forse *Cose* non era stata acquistata di mese in mese, forse è stata reperita già rilegata su una bancarella e, mescolata a tanti altri volumi, è entrata a far parte del fondo della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

La risposta viene dall'Albo d'oro del giugno del 1927 in cui fra i nomi degli abbonati c'è quello di Giuseppe Ceccarelli. In

casa Ceccarius, perciò, la rivista arrivava regolarmente e si rilegava.

Diretta da Giuseppe Chiassi, *Cose* si stampava a Roma, presso la Tipografia Cooperativa Sociale e misurava 34 centimetri. Nel corso della sua vita passerà ad altri stampatori e quindi a Palombi che la accompagnerà fino all'ultimo numero. Chiassi, invece, ne avrà la direzione per tutti i sedici anni di vita. Firmerà più volte articoli su Roma e sulla capitale francese dove coglieva impressioni, note e curiosità, argomento dei libri "Parigi dei miei trent'anni" e "Ricordi di Costa Azzurra".

L'abbonamento annuo era di L. 30, Estero L. 60. Un numero L. 3. Il prezzo varietà nel tempo per arrivare a 5 lire e riscendere di nuovo a 3 in un momento di crisi.

*Cose* ha alcune consorelle più anziane di lei – si legge – dalla francese *Femina* alle americane *Harper's Bazar*, alle italiane *La Donna* e *Lidel*.

Dicembre 1924. La copertina del primo numero è in carta Fabriano pesante color tortora, con grana sottile tipo acquerello a mano cotton, perché contiene una parte di cotone. *Cose* è scritto in corsivo semplice, non inglese, da un calligrafo, così come il sottotitolo: "Chiacchiere Originalità Sport Eleganze". L'uso dell'acronimo, frequente in quel periodo, ricorda il titolo dell'altra più nota rivista femminile, *Lidel*, iniziali del direttore, Lydia De Liguoro, ma anche "Letteratura Illustrazione Disegni Eleganza Lavoro".

*Lidel*, al contrario di *Cose*, è decisamente allineata con il regime. In *Cose*, come vedremo, il consenso è molto meno marcato. Dovranno passare undici mesi prima che pubblici una foto del Duce dopo il fallimento di un attentato e cinque anni prima che ne citi alcune pagine scelte.

Torniamo al primo numero. Una punzonatura a secco in basorilievo fa da passepartout ad un'immagine di donna, firmata John '924, avvolta in una pelliccia e con un cappello a cilindro con un fiocco da cui spuntano i capelli à la garçon. Il viso è di

profilo, una perla all'orecchio e all'anulare, un filo di perle al collo e fra le mani affusolate un mazzetto di violette. La didascalia dice: "Disegno offerto dalla Ditta S.P. Coen & C. La grande Casa di Tessuti, Biancheria, Corredi. Roma via del Tritone, 36". L'insieme è molto raffinato ed elegante.

John, ovvero John Guida, era già un affermato figurinista. Viveva a Roma e pubblicava dal 1920 più volte l'anno sulla rivista *Donna* originali reportage da Parigi sulla moda. Per Coen, curava l'immagine e la pubblicità, scriveva, organizzava mostre di moda e disegnavo due volte la settimana i figurini per le vetrine.

La firma dell'artista garantiva successo e assicurava anche la pubblicità di un famoso gioielliere di Corso Umberto, Massoni: una donna stilizzata, con una lunghissima collana di perle, quasi a ricordare che Massoni era stato fra i fornitori per la collana della Regina Madre.

Il primo numero di *Cose* ospita pubblicità di negozi prevalentemente romani, da Borsalino a Minerva, la voiture de qualité, in via Margutta, London House in via Condotti, Cifonelli in via Nazionale. Se si esclude l'auto Minerva, e nel tempo vedremo uscire le Fiat, la Balilla, l'Ardita e la "piccola grande 500", la Citroen e l'americana Studebaker, la pubblicità propone moda e in un ambito molto ristretto, quale il centro di Roma. Poi "Ninnoli che danno il tono da Serra al Corso" e, dulcis in fundo, "Miele alpestre" del fiorentino Procacci.

Con il passare del tempo la pubblicità si allargherà agli alberghi, romani, veneziani, palermitani, alla Ciga e compariranno inviti a soggiornare a Cannes e a Saint Moritz.

Il sommario del primo numero è molto ricco e comprende "Gioventù regale. Il principe di Piemonte"; "L'Esprit Sportif"; "Case Romane. L'appartamento del Principe Colonna"; "Fatti e Chiacchiere romane settecentesche"; "Dove si parla di cose di moda e di buon gusto", di John Guida; "Variazioni di moda maschile"; "La Fata del colore", (ovvero Maria Gallenga); "Boites

di Parigi”, di Giuseppe Chiassi; “Lettere”, “Ville Tuscolane. La Villa Parisi,” “Venezia e la sua stagione”; “Notiziario Mondano”; “Cronaca dello sport”.

*Cose*, insomma, era pensata per un pubblico femminile ma strizzava l’occhio all’uomo.

Ritratti di donne, case, ville, palazzi, residenze principesche, moda maschile e femminile, corrispondenze da Parigi accompagneranno *Cose* dal primo all’ultimo numero così come sport ed eleganze. Curiosità e chiacchiere avranno vita alterna. Il numero di pagine varierà da 48 a 28, a 36. Non sarà quasi mai costante. La cadenza mensile darà spazio a quella bimestrale, soprattutto nei mesi estivi e quando, a causa delle sanzioni comminate all’Italia dalla Società delle Nazioni per la nostra politica coloniale, sarà imposto di risparmiare sulla carta patinata.

Negli anni varierà anche il carattere del titolo con il variare del gusto, corsivo alto e basso, maiuscolo, disegnato come un nastro, squadrato ed essenziale. La grafica del primo numero è vincente e a periodi ritorna per accompagnare la rivista fino all’ultimo numero. Anche la qualità della carta della copertina cambia più volte di grana, di peso, di colore. Quella dei primi numeri è la più raffinata anche per le tonalità che con il passare del tempo saranno più vivaci per arrivare al giallo, al rosso, al verde acido, all’azzurro. Quanto alle immagini, a John Guida si alterneranno altri artisti e figurinisti, noti e meno noti, Giulio Cervi, Vietti, Lorenzi, Nicolas Antonio, Givù o saranno affidate a foto Alinari. Firmeranno l’immagine di copertina soprattutto Mario Vigolo e Sergio Somalvico e più tardi saranno utilizzate immagini fornite dall’Enit, di volta in volta sull’infiorata di Genzano, sulla Festa del Redentore, sul lago di Garda, sulla Villa Lante di Bagnaia, in un progetto che mira a valorizzare città e luoghi di villeggiatura italiani.

Qualche rapido accenno alle annate successive al 1924.

Il numero di gennaio del 1925 è in cartoncino bruno chiaro. L’eleganza è, ancora una volta assicurata dalla firma di John e il



Il primo numero di *Cose* con il disegno di John Guida, offerto dalla Ditta S.P. Coen & C.

disegno di donna è offerto dalla Ditta Coen. La pubblicità è di Massoni, che sarà presente ancora per pochi numeri, del pellicciaio romano Balzani, di Anna Gautron in via Sistina, Chapeau pour Dames che diventerà un italianissimo “cappello”, della casa Ventura, di Fonotipia, la “migliore macchina parlante”, l’apparecchio radiotelefonico preferito dalle signore che garantisce ricezione da Londra, Parigi, Madrid, Berlino.

Il contenuto del numero varia di poco dal precedente. Si parla anche di caccia e di “Cose Vaticane”, mentre si racconta “la gioia delle vesti corte”.

Intanto si cambia tipografia. A stampare è Ideale, via Botteghe Oscure.

La copertina di febbraio-marzo è offerta dalla Ditta Coen, come quella del mese seguente, mentre compaiono le firme dei disegnatori, Rappini e Givù.

“È intenzione di *Cose* segnalare sempre ogni impressione fine e di buon gusto...il Supercinema ha aperto gloriosamente i suoi battenti con una serata ad invito”. È il primo accenno al cinema, al quale, nel corso della sua vita la rivista darà molto spazio.

Si parla per la prima volta del Teatro d'arte di Roma, diretto da Pirandello e, quanto alle “Curiosità”, si svela che Oreum è il metallo che sostituisce l'oro e che “gli amanti dei cani” pensano di costruire “Kanineide”.

Avulsa dalle finalità della rivista, salvo perché si tratta di uno spaccato di vita popolare romana, la descrizione del ghetto, siglata A.E., con i disegni di Rapp., ovvero Rappini, “una città della diversa, quasi orientale per le sue abitazioni tipiche ebraiche...per la triste sporcizia che vi regna. Brulicar di gente...una razza senza gioia...senza allegria”.

Fino alla fine degli anni venti la rivista esce con regolarità, salvo qualche salto durante i mesi estivi. Chiacchiere e originalità sono assicurate insieme a sport ed eleganze. Golf, caccia alla volpe, tennis, canottaggio.

Il tempo sembra scorrere in modo felice anche se in Africa i nostri soldati sono sottoposti ad una dura vita, “consolati – scrive Enrico Franchi – da un'unica parola: Patria”.

*Cose* varca i confini ed è distribuito dal giornalaio de La Croisette; da Parigi Vigolo si firma Mailo e si alterna con Somalvico nel descrivere le ultime mode, mentre le vesti corte sembra stiano per tramontare.

Fra mondanità, marchese e principesse di sangue reale si annuncia che gradualmente si darà meno spazio alle frivolezze.

Viaggi, automobili, villeggiature, sport entrano sempre di più

nel vivere quotidiano. Lo testimonia *Cose* con la pubblicità e con gli articoli. Ogni mese si parla di una residenza, di una villa e si racconta la villeggiatura in posti sempre più di moda, di viaggi in terre lontane, di navi da crociera.

Dovrà passare ancora tempo, e sarà alla fine del 1927, perché l'interesse si sposti sulla casa borghese con la pubblicità e con la rubrica “Home sweet home”. I temi sono molteplici: l'illuminazione moderna, lo spogliatoio degli ospiti, il modo di conservare il proprio guardaroba. Si arriverà a discettare su come mantenere la piega dei pantaloni e intanto tenere vivo l'interesse degli uomini.

La rivista pubblica sempre più di frequente documenti tratti dalla consorella francese *Adam* o immagini Enit, come la befana a piazza Navona del 1928 e foto Felici del cambio della guardia svizzera in Vaticano, mentre si avvicina il concordato, e quella del Sommo Pontefice in pieno 1929. Il Luce, invece, fornisce il fotogramma di una scultura del duce visto di profilo.

Si annuncia che *Cose* abbandonerà gradualmente la parte letteraria per offrire le impressioni delle principali stazioni climatiche invernali ed estive e seguirà a raccontare, anche se superficialmente, la vita mondana a Roma e nelle altre città.

Il 1930 porta tanta pubblicità della casa di moda Gori, di Ventura che compie cento anni di vita e di Coen che ne festeggia cinquanta con due pagine a colori e il palazzo del Tritone addobbato con lunghi teli dei colori dei due paesi, Italia e Belgio, per le nozze del Principe di Piemonte e Maria José.

Aumenta il numero delle pagine. Il Duce a cavallo è di nuovo in copertina e Edda Mussolini è ritratta in veste nuziale creata da Montorsi con seta di Como e merletto di Burano.

Va sempre più di moda il Cocktail e *Cose* parla di un bar privato che ha avuto molto successo alla Triennale di Monza e di altre modernità per la casa, come il linoleum.

L'anno successivo il titolo è su fondo rosso con caratteri in

bianco, quadrati ed essenziali. La rivista entra nel suo ottavo anno di vita “serenamente, malgrado la crisi mondiale”.

La pubblicità risente del gusto del momento; è meno numerosa ma arriva anche dalla Costa Azzurra.

Si intensifica lo spazio dedicato alle “Originalità”, “giustificate dall’acrostico”. Pochi resoconti mondani e attenzione a tutto ciò che può creare interesse, come una poltrona d’acciaio di Thonet o il Lilliput golf. Con il passare del tempo ai lettori si faranno conoscere la meraviglia delle calze di seta con il tallone a punta, le scatole di Lincrusta, realizzate con impasto finissimo di linoleum, le cabine di vetro di un nuovo negozio di via Nazionale in cui provare le radio, i nuovi giuochi di luce nell’arredamento.

Si parla sempre molto della Francia e si pubblicano documenti “Ce temp ci”. Lucio D’Acquara sorprende i lettori e nota a Parigi “uomini cioccolatte”, senegalesi in vena di divertirsi ma che finiranno per tirare fuori il coltello.

I tempi sono cambiati, il mercato ristagna e il direttore annuncia la riduzione a 3 lire. Le pagine variano da 36 a 40. Le copertine ospitano foto Vasari di palazzi romani ma sono meno avvincenti.

1932. Torna John Guida con i suoi figurini, pronto a riprendere il racconto della moda da Parigi facendo “il giro dei granduchi”, ossia visitando Vionnet, Worth, Patou, Lanvin e Chanel. Con lui torna la pubblicità dei Coen. Un connubio felice che si protrarrà per alcuni anni.

Il cinema trova più spazio, ora che i tedeschi “lavorano in silenzio” e conquistano i mercati internazionali. Finito il tempo delle pellicce mirabolanti, in Francia alle donne si dice “achetez, c’est un devoir national”.

Un altro figurino di John, donna in rosso. L’immagine segna il variare dello stile di abbigliamento e di vita: è semplice, dinamica, senza fronzoli. Intanto il grande sarto Caraceni sostiene che la moda maschile italiana sta detronizzando quella inglese.

La rivista, che fino ad allora era sfuggita alla retorica fascista, sembra cedere alle richieste governative. All’inizio dell’estate fotografa Mussolini al Lido di Ostia, sostiene che anche nella moda sappiamo accettare una disciplina e arriva a parlare di “eleganza della dittatura”.

Sono gli anni del consenso e vale la pena confrontare le pagine di *Cose* con quelle di *Lidel*, riportandone alcuni titoli: “Realizzazioni del regime”, “Figli della Lupa”, “Littoriali dello sport”, “L’Italia in piedi”. La rivista racconta “L’Opera Balilla”, fotografa i “Campi Dux” e il Foro “di Mussolini”, organizza a Milano incontri dove si beve l’italiano Tè Ati, sponsorizza il Formaggio Bel Paese e, dimenticando l’eleganza, “fa largo al cacio”.

Anche *Cose* descrive le realizzazioni del regime, per esempio con il lungo articolo del mese di dicembre su via dell’Impero che “risolve felicemente un grave problema dell’edilizia cittadina...con una comunicazione rapida fra Appio, Laterano e parte dell’Esquilino, il centro di Roma” e racconta la vista incantevole “attraverso i pini e i lauri...esalanti profumo di gloria”.

Dovrà passare un anno perché si parli di un’altra opera, via dei Trionfi, “nome augurale datole dal Duce in ricordo delle glorie imperiali...Dal piazzale di Porta Capena...tra le secolari memorie si svolge il ritmo della dinamica attività cittadina...un’opera di risanamento edilizio e urbanistico”. Piace a Caccari che, dopo averne dato le misure, seicento metri di lunghezza, trentacinque di larghezza, scrive che “magnifica appare di giorno...e sfolgorante di luce di notte perché illuminata da 25 candelabri alti quindici metri. Novanta pini la fiancheggiano...gli oleandri e le ginestre ammantano le pendici del Palatino”.

*Cose* riserva anche spazio nella rubrica letteraria alla Mostra della Rivoluzione fascista dove sono presenti quattromila volumi di ammiratori o detrattori del duce.

Il 1934 con la copertina rosso fragola porta la Lotteria di Tripoli, perché “la felicità non è fatta solo d’amore”.

Si passa a Palombi che, come abbiamo già detto, stamperà la rivista fino alla sua chiusura, cinque anni dopo.

Da Firenze arriva la casa Lulian che crea “una moda prettamente italiana”. Si vanno formando comitati regionali al fine di far partecipare alla Mostra della Moda di Torino produttori locali. “Ogni signora del Comitato abbia la delicatezza di vestirsi da sarte italiane...”.

Scompaiono le “monumentali costruzioni di velluti e damaschi” che lo stile floreale aveva portato e si fa avanti l’arredamento della casa per la nuova architettura razionale. Da Parigi arriva il ritratto della Baronessa Tamara De Lempicka “artista polacca di gran fama” e le foto della sua abitazione.

La pubblicità di Alati “alle tre Cannelle” fa conoscere la nuova radio a valvole e, in attesa della Mostra della Moda, alla quale si darà gran risalto, il sarto Zenobi presenta una serie di quadri sceneggiati e Alberto Libri con il suo l’atelier per signore si affaccia su Trinità dei Monti a pochi poche centinaia di metri dalla Casina delle Rose.

“La donna di oggi, dalla guancia rosata, dal labbro fiammante, dagli occhi splendenti...tutto è cambiato attorno a lei”. In estate la moda del sole: “poi venne Josephine Baker e, come lei aveva fatto fortuna, tutte tentavano d’esser nere”...Lo scrive John Guida che porta con sé i costumi di Coen per la spiaggia. Le leggi razziali e il declino dei Grandi Magazzini sono ancora lontani così come l’abbandono del nome inglese per l’artista che si firmerà Gion e di Coen che si chiamerà Saita.

Luigi Piccinato presenta alla Triennale la casa coloniale studiata tenendo conto del clima e dei modi di vita locali. Si va sulla spiaggia di Castel Fusano, anche se la stagione si presenta “assai male”.

Anche a Parigi il tono della vita è “quanto mai in ribasso”. Nei locali, “con l’ostracismo al jazz, il satana che conduceva alle sarabande, le signore sono tutte vestite di nero”.

Con il 1936 la rivista va in edicola in fascicoli doppi bimestrali, “in accordo con le superiori Gerarchie, ottemperando alle disposizioni del Ministero Stampa e Propaganda” e il costo è di lire cinque. Fra i temi trattati, la Mostra dei prelitteorici dell’arte e, nello stesso numero di gennaio, l’Esposizione mondiale della Stampa cattolica.

Il numero successivo ha in copertina una casa romana di Bursi Vici, un’armonica fusione di elementi antichi e moderni.

La Merveilleuse di via Condotti lascia il nome francese per l’italiano Tortonese. Allo stesso modo Ascoli di piazza di Spagna annuncia che diventerà Cerri.

“Voci dallo schermo”, la rubrica che tratta di cinema, racconta che tra i film in lavorazione ce n’è uno che si sta girando a cinquecento chilometri da Tripoli.

Per “Curiosità” dalle terre di conquista arrivano mantelli di leopardo della Somalia e puzzole e agnelli lattonzoli dell’Eritrea. Ventura, invece, propone pellicce realizzate con caprettini etiopici. Ma è estate e ai lettori si chiede: volete imparare il crawl?

Nasce la piccola grande vettura Fiat 500 e il compartimento del Magistero delle acque progetta la ricostruzione di una amba africana con le sue capanne, i suoi selvaggi, il suo missionario. L’anno si chiude con “la passione di Milano nelle giornate della visita del Duce”.

Il prezzo di copertina torna a tre lire ma *Cose* deve “contenersi” per i limiti imposti ad alcune rubriche.

Zingone apre al centro di Addis Abeba e Mario Vigolo racconta il ritorno della veletta per le signore.

In controluce si vede l’evolvere del regime in Italia, gli effetti delle conquiste coloniali, i rapporti con i prossimi alleati.

Le cronache mondane tra una cacciarella a Montalto di Castro e un incontro al nuovo club dell’Albergo di Russia, parlano di volta in volta, con l’incalzare degli eventi, di cucina romana e austriaca offerta alla Legazione d’Austria presso il Quirinale a

## Ricordi di tempi lontani

RINALDO SANTINI

febbraio del '37, del pranzo offerto dal Governo al Ministro Goering, mentre sulle tavole degli italiani si torna ai “vinetti”, frizzanti, amabili, deliziosi o si beve spumante.

Massimo Bontempelli fa sorridere quando divide la storia dell'umanità in due grandi epoche, anteriore e posteriore alla scoperta del fumo e “Macedonia extra” piace anche alla donna.

La pubblicità propone calze “Si Si” e tanti prodotti di bellezza ma gradatamente diminuisce. Si torna a 5 lire “per l'aumento del costo della carta patinata e di altre materie”.

Le notizie si alternano con il Ballo all'Opera di Vienna a gennaio del '38 e le grandi serate romane per il Fürher a maggio.

L'INA propone un'assicurazione sulla vita e ai bambini e ai nonni si dice di bere Fernet Branca.

Lambeth Walk è il nuovo sfrenato ballo e Vigolo pensa ad uno smoking tutto bianco. Lo sport invernale si fa al Sestriere o in Germania.

Ad aprile la copertina è dedicata all'Incoronazione di Pio XII.

Improvvisamente nel fascicolo di settembre-ottobre del 1939 una grande freccia nera indica la parola “Comunicato”. In ottemperanza alle disposizioni prefettizie che, limitando la carta patinata, prescrivono la diminuzione di un terzo del numero delle pagine e per accordi con il Ministero della Cultura, la rivista diventerà bimestrale...

Il fascicolo di Natale che ha in copertina una Madonna con Bambino avrà un costo di lire otto e l'abbonamento per il 1940, che non sarà onorato perché *Cose* terminerà le pubblicazioni, è ridotto a 40 lire.

Prima di chiudere un breve testo su una invenzione che si deve a Venere: si punse una mano per staccarsi da Adone perché lo seguiva anche a caccia e le Grazie le cucirono intorno un riparo, un guanto.

Ho già scritto in un precedente articolo che sono nato molti anni fa e, in conseguenza, mi è facile tornare col pensiero quasi ai primi decenni del secolo scorso, ad episodi, sia pure marginali, connessi alla prima guerra mondiale.

Siamo nei mesi immediatamente successivi al 4 novembre 1918: Vittorio Veneto, vittoria definitiva dell'esercito italiano su quello austriaco. E i cannoni abbandonati dalle truppe austriache in ritirata vengono allineati a Roma, davanti Palazzo Venezia, già sede dell'ambasciata austriaca. E noi bambini ci divertivamo un mondo quando le nostre accompagnatrici – con la tolleranza dei militari di guardia – ci ponevano a cavallo su quei cannoni. Ci sembrava di essere dei giovanissimi eroi.

\* \* \*

Passano alcuni anni, s'insediano i primi governi fascisti; viene ucciso il deputato Giacomo Matteotti, *leader* dell'opposizione, e, col gennaio 1925, ha inizio il ventennio in cui in Italia è soppressa ogni libertà. Ma nel 1929 c'è un avvenimento che io ragazzino – e molti italiani – approviamo: il Concordato tra l'Italia e la Santa Sede. Uno scisma, che aveva diviso gli italiani per oltre cinquant'anni, veniva risolto, o, almeno, così sembrava. Ma appena due anni dopo, la guerra tra cattolici organizzati e fascisti divampa furiosa, tanto che il Pontefice Pio XI indirizza agli italiani un'apposita enciclica, scritta in lingua italiana per essere più facilmente diffusa e compresa (le encicliche, di solito,

vengono scritte in lingua latina). Argomento dello scontro: a chi spettava la formazione morale dei giovani. “Al fascismo” sosteneva Mussolini; “alla Chiesa” replicava Pio XI. In un precedente articolo ho ricordato le aggressioni subite dai giovani appartenenti all’Azione Cattolica o ad altre organizzazioni cattoliche: portare sul petto un distintivo, in cui era messa in evidenza la croce, significava correre il pericolo di essere aggrediti e malmenati.

Poi, di fronte all’atteggiamento fermissimo della Santa Sede, si giunse ad un compromesso: l’Azione Cattolica restava e i distintivi relativi si potevano portare senza essere aggrediti. Ma gli iscritti all’Azione Cattolica, specialmente i dirigenti, per il fascismo divennero dei “sospettati”, costantemente inquisiti in merito a ciascuna loro iniziativa.

Di fatto, gli appartenenti all’Azione Cattolica e alle altre organizzazioni cattoliche si potevano suddividere in tre gruppi: quello dei cattolici fascisti (in realtà pochi); quello dei cattolici che non amavano il fascismo, ma erano in possesso della tessera del p.n.f., senza la quale, allora, era difficile, per non dire impossibile, trovare un’occupazione; quello dei cattolici dichiaratamente antifascisti, che non possedevano la tessera del p.n.f. e così, di fatto, avevano rinunciato ad ogni pubblica occupazione.

Col trascorrere degli anni gli appartenenti al primo gruppo – quello dei cattolici fascisti, – si riduceva sempre più e le discussioni pro e contro il fascismo si sviluppavano anche nelle associazioni cattoliche. Ricordo un episodio: siamo nell’aprile 1936 ed era imminente l’occupazione di Addis Abeba da parte italiana, le cui truppe avevano sconfitto l’esercito abissino che difendeva la capitale. Una sera, eravamo riuniti in una sala della mia parrocchia in quanto soci della Conferenza di S. Vincenzo de’ Paoli (un’associazione interparrocchiale che assisteva – ed assiste – i poveri). Il presidente era un convinto cattolico, ma anche un convinto fascista, e, aprendo la seduta, lesse ad alta voce il ti-

tolo scritto con grande risalto su un’intera pagina del quotidiano “*Il lavoro fascista*”: “Diecimila morti abissini nell’ultima battaglia”. Ma uno dei soci presenti lo interruppe affermando: “Guardi Presidente, non sono mica mosche i diecimila morti, ma esseri umani”. Rammento il viso del presidente: la sorpresa per l’interruzione e, soprattutto, per il suo contenuto, che suonava critica al nostro intervento militare in Etiopia. E, in conseguenza, cercò di difendere il giornale da lui letto, che esaltava la morte dei diecimila abissini, affermando “ma noi vogliamo portare loro la civiltà ed essi si oppongono”. Fu facile la replica: “la civiltà la portano anche i missionari e non uccidono nessuno”.

\* \* \*

È trascorso un anno, siamo nel 1937 e rammento un altro episodio. Eravamo ancora riuniti quali membri della Conferenza di S. Vincenzo de’ Paoli della mia parrocchia di allora (S. Maria del Rosario in Via degli Scipioni), allorché entrò un giovane. Lo ricordo così com’era: alto, magro, indossava un vestito scuro e chiese di essere ammesso a far parte della nostra Conferenza di S. Vincenzo de’ Paoli. Il presidente lo pregò di presentarsi e di illustrare i suoi precedenti. E il giovane rispose: “Mi chiamo Aldo Moro; sono stato nominato presidente nazionale della F.U.C.I. (Federazione universitaria cattolica italiana; in quel periodo i dirigenti – oggi eletti – venivano nominati). E, in conseguenza, mi sono trasferito a Roma, in casa di uno zio magistrato, che abita in questa parrocchia”.

Il presidente della nostra Conferenza rispose accogliendolo tra noi e, aggiunse, che c’erano già un altri studenti universitari nella Conferenza e, tra essi: Rinaldo Santini (chi scrive) e ci invitò a lavorare insieme in specie visitando ed assistendo le famiglie con numerosi giovani. Ed Aldo Moro ed io, per un paio di anni, visitammo tutte le famiglie bisognose in cui abbondavano

i giovani e che dimoravano in Prati e nel vicino quartiere Trionfale, fino all'inizio del Monte Mario di allora, cercando di portare loro, oltre ad un modesto aiuto in denaro, un aiuto nella ricerca di un'occupazione e una parola buona in nome di Cristo. Di certo né Aldo Moro né il sottoscritto pensavano allora alle responsabilità civili – quelle di Moro tanto più pesanti e difficili delle mie – che avremmo assunto qualche anno dopo.

E fu proprio a Monte Mario che Aldo Moro, dopo alcuni anni, trovò l'abitazione in cui, insieme alla famiglia che aveva costituita, si trasferì; e fu a Monte Mario che fu aggredito: soppressa la sua scorta e fatto lui prigioniero delle Brigate rosse; dopo un lungo periodo di prigionia, venne trasferito nel vecchio centro di Roma ed ucciso.

\* \* \*

Siamo nel 1938 e la Presidenza centrale della G.I.A.C. (Gioventù italiana di Azione Cattolica) c'invita a ricordare in modo solenne che la nostra Organizzazione era nata il 30 aprile di molti anni prima. Ma il Cardinale Vicario, massima autorità religiosa a Roma, non volle autorizzare manifestazioni esterne nel timore d'incidenti con i fascisti.

Accondiscese solo che, in ore non lavorative, ci raccogliessimo a pregare in una chiesa del centro di Roma. E fu scelta la Chiesa di S. Claudio in piazza S. Silvestro, dove Gesù-Sacramento è esposto in permanenza. L'appuntamento era per le ore 21 del 30 aprile. Ma nessuno di noi aveva pensato che il 30 aprile è la vigilia del 1° maggio, data in cui, in tutto il mondo – fatta eccezione per l'Italia e per la Germania di allora – si celebrava, e si celebra, la festa del lavoro. Per di più, alle ore 21, la chiesa di S. Claudio non era ancora stata aperta. E la polizia fascista, vedendo un centinaio di giovani riuniti in piazza S. Silvestro, pensò che ci stessimo organizzando per una dimostrazione anti-

fascista in favore della successiva giornata del 1° maggio, festa del lavoro. E ci fece trasferire tutti al vicino commissariato di P.S. Le nostre affermazioni, che ci eravamo riuniti solo per pregare, non convinsero il commissario e, per evitare di essere trasferiti a Regina Coeli, fu necessario telefonare al Cardinale Vicario, il quale si era già coricato, e pregarlo di raggiungerci al commissariato e fare opera di riconoscimento. E fu solo così che evitammo il carcere.

\* \* \*

Ma, nel 1938, era insorto un altro problema di gravità eccezionale: quello delle leggi razziali e della conseguente persecuzione contro gli ebrei. Per me – e per moltissimi altri italiani – il problema del razzismo non esisteva ed avevamo fortemente criticato la medesima iniziativa già in atto nella Germania di Hitler. Anzi, molti di noi avevano tra gli amici anche alcuni ebrei, specie coetanei. Io, ad esempio, che avevo frequentato l'istituto tecnico "Vincenzo Gioberti" con sede sul Corso Vittorio Emanuele, in prossimità di Piazza della Chiesa Nuova, non molto lontano dal Ghetto e dalle zone limitrofe, abitate in prevalenza da ebrei, avevo avuto come compagni di scuola numerosi ebrei. Ma, tra noi studenti, si viveva in piena armonia, cristiani ed ebrei, in una consolidata amicizia. Gli studenti ebrei, in maggioranza figli di commercianti, si distinguevano solo perché, in genere, avevano in tasca qualche spicciolo in più degli studenti cristiani, specialmente di me che appartenevo ad una famiglia numerosa con un solo reddito: lo stipendio di mio padre. Ma – nell'anno 1933 – uno degli studenti ebrei, che si distingueva dagli altri per la scarsità degli spiccioli in tasca, restò assente alcuni giorni. E venimmo a sapere che era morto suo padre, che rappresentava l'unica fonte di reddito per la famiglia, costituita dalla madre e da alcuni fratelli, a lui inferiori per età. La situazione conseguente era

che il nostro collega si trovava in difficoltà per il pagamento della seconda rata delle tasse scolastiche. Ed era preoccupatissimo perché quello era l'anno del conseguimento del diploma di ragioniere. Fu immediata la proposta di fare una "colletta" in classe: tutti i ragazzi – ebrei e cattolici – versarono gli spiccioli che avevano in tasca. Le tasse furono pagate e il nostro collega ebreo fu ammesso agli esami e conquistò il diploma di ragioniere. Subito dopo partecipò ad un concorso presso il Ministero dell'Agricoltura e Foreste, che vinse, e così lo stipendio di suo padre, che non c'era più, fu sostituito dal suo e la famiglia, alla quale apparteneva, poté continuare una vita modesta, ma dignitosa.

Trascorsero alcuni anni ed ebbero inizio i provvedimenti razziali, che a me fecero orrore. E mi stupiva udire alcuni cattolici giustificarli, perché – essi dicevano – punivano gli ebrei, che avevano fatto crocifiggere Gesù, quasi che Gesù – espressione del massimo amore – potesse, invece, per loro, divenire motivazione di odio e di vendetta. Ma, a completare la mia ripugnanza per i provvedimenti razziali, mi giunse la notizia che il mio amico ebreo, già collega all'Istituto "Vincenzo Gioberti" e vincitore di un concorso presso il Ministero dell'Agricoltura e Foreste, era stato espulso dal Ministero perché ebreo e, alle sue rimostranze per evitare che la sua famiglia morisse di fame, era stato risposto che, per guadagnare qualche soldo, si poteva trasferire sulle sponde del Tevere a spalare la sabbia lasciata dal fiume durante le sue piene invernali. A quel lavoro – di certo non entusiasmante, specie per chi era provvisto di un titolo di studio – erano ammessi anche gli ebrei.

Non solo alcuni funzionari dei Ministeri furono espulsi perché ebrei, ma si giunse anche all'espulsione degli insegnanti, compresi i professori universitari ebrei in servizio da decine di anni, tra i quali alcuni nomi famosi, i cui testi erano motivo di studio sia in Italia, che all'estero. Ricordo, tra gli altri, Riccardo Bachi, titolare della cattedra di Economia Politica all'Università

di Roma "La Sapienza". Ma anche negli altri uffici pubblici cominciò la "caccia" all'ebreo, specie se si trattava di posti ben retribuiti. "Quel posto spetta a me – sentivi affermare – perché attualmente è occupato da un ebreo". Ciò a prescindere dai titoli accademici in possesso dei contendenti, alle volte insignificanti nei confronti di quelli posseduti dal titolare ebreo. Anche nello sport si giunse alla "caccia" all'ebreo e il presidente della Società sportiva "Roma" – quella di Testaccio – Renato Sacerdoti, fu sostituito perché ebreo e poté tornare al suo posto solo dopo la fine del fascismo.

In quel periodo si assistette anche a vere e proprie prepotenze da parte di cittadini italiani contro cittadini ebrei ed il governo del tempo si schierò a fianco degli autori delle prepotenze. Ricordo un caso: un negoziante ebreo, titolare di un grande negozio di tessuti per vestiti sia da uomo, che da donna, con vetrine ed ingressi su Via del Corso e su Via della Vite, entrò in un vicino bar e – restando in piedi davanti il bancone – ordinò un caffè. Dopo di lui entrò un ufficiale della milizia nazionale fascista in divisa ed ordinò un altro caffè. Il barista inoltrò la tazzina contenente il caffè al commerciante ebreo, ma l'ufficiale gliela tolse di mano affermando "prima i cittadini italiani e solo dopo gli ebrei". All'iniziativa dell'ufficiale seguì una discussione e poi i due contendenti vennero alle mani. Il risultato fu che il commerciante ebreo, per essere venuto alle mani con un ufficiale della milizia, fu punito con cinque anni di confino e fu espropriato della sua azienda, la cui gestione fu affidata ad una cooperativa costituita dai dipendenti dell'azienda stessa.

\* \* \*

Nel luglio del 1939 ho conseguito la laurea, ma, trascorso poco più di un mese, avvennero dei fatti di eccezionale rilievo: la Germania attaccò militarmente la Polonia e, subito dopo, Fran-

cia e Gran Bretagna dichiaravano guerra alla Germania; trascorsi una quindicina di giorni, l'URSS invase a sua volta la Polonia. L'Italia si dichiarò "non belligerante", e cioè non prese le armi pur mantenendo la sua posizione di alleata della Germania. Nel giugno successivo (10 giugno 1940) – anche in considerazione che la Germania era riuscita a travolgere il fronte militare francese – l'Italia superò ogni riserva e dichiarò guerra alla Francia e alla Gran Bretagna. Io, che avevo rinviato il servizio di leva, allora obbligatorio, perché in attesa del conseguimento della laurea, il 20 aprile 1940 ero dovuto partire per assolvere al servizio militare, ma, stante la successiva entrata in guerra dell'Italia, sono rimasto sotto le armi – come trattenuto – per ben cinquanta mesi. Anche Aldo Moro, che era più giovane di me di un paio di anni, conseguita la laurea, partì militare e venne sostituito alla presidenza della F.U.C.I. da un altro studente universitario più giovane di lui: Giulio Andreotti, perché Mons. Montini, che una ventina di anni dopo venne eletto Sommo Pontefice col nome di Paolo VI e al quale – per gli incarichi allora ricoperti – spettava la designazione dei presidenti della F.U.C.I. (la nomina era di competenza del Santo Padre), sapeva ben scegliere le persone cui affidare incarichi di rilievo.

\* \* \*

Voglio terminare questo mio scritto con un ulteriore ricordo della mia vita vissuta in tempi lontani. Siamo nel 1946: il fascismo non c'è più, ma si è affermato il comunismo. E stupiva che tanti cittadini, fino a pochi anni prima fascisti convinti, si fossero trasformati in altrettanto convinti comunisti.

Io ero stato improvvisamente chiamato dalle A.C.L.I. (Associazioni cattoliche lavoratori italiani), da me fondate a Roma, a far parte della Camera del Lavoro di Roma, espressione locale della Cgil, unica organizzazione sindacale allora esistente e di-

retta da dirigenti in maggioranza marxisti: dei quattro membri della Segreteria della Camera del Lavoro di Roma, io ero l'unico non marxista. Mio compito era quello di assistere i lavoratori, a prescindere dalla loro fede politica, ma, nel contempo, evitare la sopraffazione comunista nei problemi ad essi connessi. Anche perché, da quando Alcide De Gasperi aveva formato un nuovo governo escludendone i comunisti, che inizialmente avevano partecipato ai governi da lui presieduti, le agitazioni sindacali si erano moltiplicate con conseguenti frequentissimi scioperi. E il nostro risorgere economico, perseguito da De Gasperi dopo una guerra durata cinque anni e conclusasi con una sconfitta, diveniva sempre più difficile.

Faceva parte del Governo allora in carica Umberto Tupini, ministro dei Lavori Pubblici, che aveva già appartenuto al partito popolare guidato da Luigi Sturzo e fatto parte della Camera dei Deputati fino al 1925, allorquando, per avere aderito al Gruppo antifascista autodefinitosi dell'Aventino, fu dichiarato decaduto. In conseguenza, negli anni successivi, aveva svolto solo la sua attività professionale di avvocato, per poi aderire alla D.C. fin dall'inizio della sua attività in sede clandestina.

Divenuto Ministro dei Lavori Pubblici, alle volte s'incontrava con me anche per chiedermi il giudizio dei sindacalisti marxisti, con i quali io lavoravo, sui provvedimenti da lui proposti o adottati. Si credè così tra noi due un rapporto di amicizia, tanto che, allorquando Umberto Tupini nel 1956 venne eletto Sindaco di Roma, mi volle come diretto collaboratore in qualità di assessore, affidandomi il settore dei Mercati e fissandomi come direttiva la riduzione del costo della vita. Ma il problema che nel 1946 ci assillava era la ricerca di un motivo di base: perché tanti lavoratori si dichiaravano comunisti. Ed una volta il Ministro Tupini aggiunse: "Pensa, se si potessero sostituire un paio di consonanti alla frase "tutti proletari" – come sosteneva allora Togliatti -, e modificarla in "tutti proprietari", il comunismo non ci

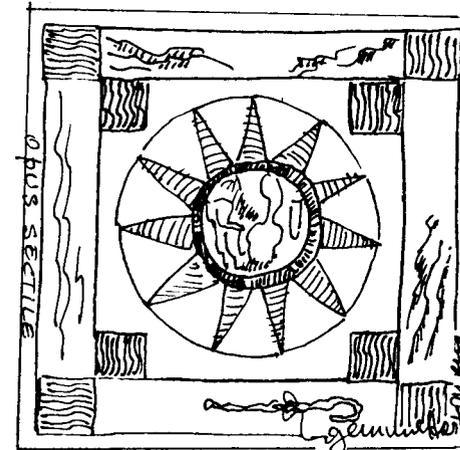
sarebbe più perché, chi è proprietario di un bene, lo difende e teme che un regime comunista glielo tolga per trasferire ogni proprietà allo Stato”, com’era avvenuto nell’U.R.S.S. e negli altri paesi allora occupati dalle truppe russe. E aggiunse, “Se riuscissimo a dare una casa in proprietà a tutti i cittadini italiani, per difendere la propria casa nessuno voterebbe più comunista”. E così nacque la legge “Tupini 1”: chi non aveva una casa in proprietà – com’era allora per la grande maggioranza degli italiani – era sufficiente che costituisse una cooperativa di una decina di membri, tutti non proprietari di altre abitazioni; acquistasse un terreno idoneo e disponesse di un progetto edilizio approvato dal Comune. Per gli oneri necessari per la costruzione dell’edificio, si chiedeva un mutuo allo Stato, che lo concedeva a tasso superagevolato; nei venti anni successivi, il mutuo, ripartito tra i singoli assegnatari degli appartamenti, veniva estinto, ma sempre a tassi superagevolati. Esauriti i fondi della legge “Tupini 1”, fu approvata la legge “Tupini 2”: medesime le norme della precedente legge e lo stanziamento globale disponibile; però tenuto conto delle migliorate condizioni economiche delle classi appartenenti alla media borghesia – la concessione del mutuo non poteva superare il cinquanta per cento dell’importo necessario per realizzare il fabbricato. E, in conseguenza, gli assegnatari si raddoppiarono.

E come se tutto ciò non bastasse, su iniziativa di altri ministri, entrarono in vigore ulteriori disposizioni di legge, a cominciare dall’I.N.A.-Casa, che, a Roma, provvide alla costruzione di un intero quartiere (Cecafumo)<sup>1</sup>, ricco di ben cinquemila appartamenti, inizialmente dati in affitto, ma, successivamente, concessi a riscatto. Furono integrati i finanziamenti destinati a favore degli istituti per le case popolari, che furono, inoltre, solleci-

<sup>1</sup> In prossimità del Quadraro, in corrispondenza della fermata della metropolitana linea A (in Via Lucio Sestio).

tati a concedere a riscatto le case già costruite ed abitate prima e durante la seconda guerra mondiale. Furono emanate ancora altre disposizioni legislative, sempre tese a favorire la costruzione di case da concedere a riscatto a chi non disponeva di un’abitazione propria. È vero che alcune di queste iniziative hanno portato a realizzazioni che non meritano il plauso sia dal punto di vista urbanistico, che estetico, ma, in compenso, oggi l’Italia è il primo paese del mondo per il numero delle case appartenenti a chi vi dimora: oltre l’ottanta per cento delle abitazioni è in proprietà.

Si è così verificato quanto il ministro Umberto Tupini, allora, nel lontano 1946, sosteneva “Non più tutti, proletari, ma tutti proprietari”. E i risultati elettorali si sono modificati in conseguenza.



## Rinnovamento di una cultura antica a Roma

GIOVANNI SICARI



Sono oramai passati cinque anni dall'elezione di Benedetto XVI e Roma lentamente ha riscoperto il fascino degli stemmi papali. Infatti, prima del 2005, si potevano ancora vedere sulle facciate di alcune chiese gli stemmi di Paolo VI, scomparso da ben ventisette anni, corrosi dalle intemperie. Con il nuovo Pontefice è stato un rifiorire dell'araldica ecclesiastica, il suo emblema, con i colori accattivanti giallo e rosso, si può ammirare sugli edifici extra territoriali, sulle ambasciate presso la S. Sede e sulle 204 chiese: Diaconie e Titoli. In queste ultime, lo stemma papale è sempre accompagnato da quello del cardinale titolare. Il costo della ridipintura dello scudo metallico e della sua ricollocazione in loco, non sempre facile a causa dell'altezza, è a carico della chiesa titolare e ciò giustifica le poche lacune ancora esistenti. Tra tutti quelli esposti, qualcuno riporta delle piccole inesattezze che verremmo ad esaminare dopo aver ricordato, in linguaggio araldico, lo stemma del Santo Padre.

“Di rosso, cappato di oro, alla conchiglia del medesimo; la cappa destra, alla testa di moro al naturale, coronata e collarinata del primo; la cappa sinistra, all'orso naturale, lampassato e caricato di un fardello di rosso, cinghiato di nero”.

Nel creare questo emblema Mons. Andrea Cordero Lanza di Montezemolo, Nunzio Apostolico e noto araldista, oggi Cardinale (24 marzo 2006), si è avvalso dei simboli presenti nello scu-

do dell'allora Arcivescovo di Monaco e Frisinga (25 marzo 1977), poi Cardinale (27 giugno 1977), Joseph Ratzinger.

Il cappato è lo scudo diviso in tre parti da due linee curve, che partendo dal centro della superiore, terminano a metà di quelle laterali, formando così una sorta di cappa o mantello che rammenta l'abito indossato da vari ordini religiosi, come il Benedettino e il Domenicano. Fu usato da Benedetto XIII (Pietro Francesco Orsini, 1724-1730) nella parte alta o "capo" del suo emblema.

La conchiglia di S. Giacomo o capasanta, era raccolta dai Pellegrini nelle vicinanze del santuario dell'Apostolo Giacomo il Maggiore, cucita sull'abito a testimonianza e pubblica professione di fede. Questo segno distintivo esonerava i pellegrini, nel viaggio di ritorno, dal pagamento dei vari pedaggi e di parte delle tasse al loro rientro in patria. Questo simbolo fu voluto da Ratzinger, come riporta nel suo libro autobiografico: "Essa mi ricorda la leggenda secondo cui Agostino, che si lambiccava il cervello intorno al mistero della Trinità, avrebbe visto sulla spiaggia un bambino che giocava con una conchiglia, con cui attingeva l'acqua del mare e cercava di travasarla in una piccola buca. Gli sarebbe stato detto: tanto poco questa buca può contenere l'acqua del mare, quanto poco la tua ragione può afferrare il mistero di Dio. Per questo la conchiglia rappresenta per me un richiamo al mio grande maestro".

La testa di moro o "caput aetiopichum" o "moro di Frisinga" è l'antico simbolo della diocesi Bavarese, ed è spesso usata nell'araldica tedesca. Per alcuni studiosi raffigura Baldassarre, uno dei Re Magi, che sono sepolti, dal 1162 nella Cattedrale di S. Pietro a Colonia. Questa figura si distingue da quella impiegata dall'araldica italiana che è bendata e non coronata, come nello stemma di Pio VII (Gregorio Luigi Barnaba, 1800-1823). È menzionata dallo stesso Benedetto XVI, nel suo libro autobiografico: "Per me sono l'espressione dell'universalità della Chiesa che



Fig. 1 - S.C.V. Casa di S. Marta.

non conosce nessuna distinzione di razza e di classe, poiché noi tutti siamo uno".

L'orso con il fardello ricorda la leggenda di S. Corbiniano (680 ca.-730), primo vescovo di Frisinga, che recandosi a Roma fu assalito da un orso che gli sbranò il cavallo. Ammansito dal Santo, caricato del suo bagaglio, lo seguì nel suo viaggio. Benedetto XVI ricorda alla fine del sopraccitato testo: "Intanto io ho portato il mio bagaglio a Roma e ormai da diversi anni cammino con il mio carico per le strade della Città Eterna". La leggenda di San Corbiniano è simile a quella di S. Romualdo (sec.IV), con l'unica differenza che quest'ultimo si avvalse dell'orso come cavalcatura per raggiungere la città di Trento.

La timbratura ossia gli elementi esterni dello scudo sono: Le

chiavi decussate, disposte dietro di esso, la mitria sopra e il pallio sotto.

Le chiavi sistemate a croce di S. Andrea, una d'oro e l'altra d'argento, la prima a destra la seconda a sinistra, con le impugnature verso il basso, legate da un nastro rosso, i congegni a forma di croce, verso l'alto. Quella d'oro allude al potere che si estende al regno dei Cieli, quella d'argento all'autorità spirituale del papa sulla terra. Le chiavi, poste in questa maniera, dal XIV secolo timbrano gli stemmi pontifici. Dal 1929 sono riportate sullo stemma e bandiera della Città del Vaticano ma con gli smalti invertiti, a sottolineare la differenza dello stemma della Chiesa da quello dello Stato Papale. Raffigurate insieme alla tiara, sono il simbolo della Sede Apostolica, con l'ombrellone basilicale sono l'emblema della Sede Vacante.

La mitria, d'argento con tre fasce d'oro (Ordine, Giurisdizione e Magistero), collegate verticalmente fra loro al centro, per indicare la loro unità nella stessa persona, ha occupato il posto della tiara. Agli inizi quest'ultimo copricapo liturgico era di semplice stoffa bianca guarnita di una fascia dorata che si trasformò in corona verso il X secolo. Bonifacio VIII nel 1301, ne aggiunse una seconda e Benedetto XII nel 1342 una terza. La tiara o triregno rappresentava le tre Chiese: trionfante, militante e purgante ovvero il potere della Chiesa sul Cielo, terra e inferi. Veniva usata, Paolo VI fu l'ultimo a riceverla, nella cerimonia solenne dell'incoronazione dei pontefici: *"Accipe thiarum tribus coronis ornatam, et scias te esse Patrem Principum et Regum, Rectorem Orbis, in terra Vicarium Salvatoris Nostri Jesu Christi, cui est honor et gloria in saecula saeculorum"*. Il triregno, simbolo della suprema autorità pontificia, è stato per secoli il più insigne elemento esteriore dell'emblema papale. La sostituzione del triregno con la mitria nello stemma papale ha un precedente: Giovanni Paolo II, in occasione dell'inaugurazione della Casa di S. Marta, nel suo XVIII anno di pontificato,

aveva fatto porre il suo stemma marmoreo ornato da una semplice mitria.

Il pallio è una striscia di candida lana tessuta in forma circolare, con due appendici, che pendono sul petto e sul dorso, mentre il resto si posa sulle spalle intorno al collo. Ornata da sei piccole croci nere o rosse, quattro sulla fascia circolare, ed una sulle singole appendici, le quali sono tenute distese da una piastrina di piombo cucita alle estremità. Ha sostituito l'intera pelle dell'agnello che i pontefici, nei primi secoli, portavano a ricordo del Buon Pastore. Segno di speciale giurisdizione, è privilegio del Papa che lo concede agli Arcivescovi Metropolitani, al Patriarca di Gerusalemme dei Latini ed al Cardinale titolare della chiesa suburbicaria di Ostia. Fino al maggio del 1978 veniva concesso anche a pochi Vescovi per l'importanza storica della loro sede. Viene sepolto insieme alla persona che ne era investito. Molti prelati, in particolar modo gli americani, lo fanno riprodurre all'interno della propria insegna.

Oggi possiamo ammirare lo stemma di Benedetto XVI su quasi tutte le chiese: Diaconie e Titoli Presbiterali, purtroppo alcune ancora espongono quello del precedente papa, ad esempio: S. Agnese in Agone. Altre sembrano non volere accettare la sostituzione del triregno con la tiara: S. Lorenzo in Lucina e il SS.mo Nome di Maria al Foro Traiano. Altre invece usano piccole varianti, date dall'incompetenza del pittore: Nello stemma esposto sulla facciata di S. Antonio dei Portoghesi, è raffigurato l'orso con una sella, al posto del fardello, ricordandoci così la figura di S. Romedio e non di S. Corbiniano. In altre vediamo lo scudo diviso in malo modo: S. Marco al Campidoglio. Tutte queste piccole inesattezze si moltiplicano per gli scudi cardinalizi, che affiancano quello papale. Per tutti basta citare quello del cardinale Antonelli, esposto a S. Andrea delle Fratte, che mostra un numero ridotto di nappe (10 invece che 20) pendenti dal cappello cardinalizio o addirittura quello del cardinale Dzwisz, raffigu-

# La difficile tutela di Roma

FRANCESCO SISINNI

rato con il cappello verde da arcivescovo. Altri sono stati disegnati contro le più elementari regole araldiche. Questo è spiegabile a causa della soppressione della Commissione Araldica per la Corte Pontificia. Speriamo che le sue competenze possano essere assunte, al più presto, dalla Prefettura della Casa Pontificia, come previsto con la Costituzione Apostolica *Regimini Ecclesiae Universae* del 15 agosto 1967.

## BIBLIOGRAFIA:

- L'Osservatore Romano, Città del Vaticano, 28 aprile 2005.  
R.N. LOPEZ, *Anales de la Real Academia Matritense de Heraldica y Genealogia*, vol.IX (2005-06), pp. 461-490.  
BENEDETTO XVI, *La mia vita*, Edizioni San Paolo, 1977.  
[www.araldicavaticana.com](http://www.araldicavaticana.com).



Negli anni 451-50 a.C. i Decemviri, che scrissero il primo documento normativo del Diritto Romano – *Duodecim Tabularum Leges* – inserirono nello stesso la prescrizione così sintetizzata: *Ne adspectus urbis deformetur*, lasciandoci così testimonianza della preoccupazione del legislatore antico per la tutela dei monumenti e la conservazione dell'immagine di Roma, ovvero, del paesaggio monumentale e naturale insieme, che consacra l'identità unica e irripetibile dell'Urbe nell'Orbe.

Nell'avvento dell'età augustea, Cicerone assumeva il primo patrocinio dei monumenti e della loro fruizione, contestando innanzi al Senato chi, come Verre, di quei monumenti aveva fatto proprietà privata.

E mentre Vitruvio, scrivendo *De Architectura*, sanciva l'obbligo di progettare solo ciò che garantisse *soliditas, utilitas, venustas*, Agrippa, nel *De Tabulis omnibus signisque publicandi*, proponeva che quei monumenti venissero dichiarati per legge di uso pubblico, a chiunque appartenessero, stante il riconoscimento della loro pubblica utilità.

Intanto lo stesso imperatore Augusto passava alla storia anche come *Restaurator aedium sacrarum et operum publicorum*. E dopo di lui del titolo di "restaurator" venivano a fregiarsi Tiberio, Domiziano, Traiano, Adriano, Marco Aurelio, Aureliano, Diocleziano e Massenzio.

Costantino, agli albori della libertà di culto del Cristianesimo, da lui concessa (313), assegnava al suo Repertorio degli Edifici e Opere Pubbliche, nella *Pragmatica Sanctio*, il compito della

conoscenza del patrimonio monumentale di Roma, quale premessa alla tutela dello stesso. Più tardi, volgendo ormai al tramonto l'Impero romano d'Occidente, Valerio Maioriano (457-461), scriveva "Noi reggitori dello Stato vogliamo porre fine al disordine che già da lungo tempo solleva la nostra indignazione, poiché mira a deturpare il volto della veneranda città (di Roma). Noi sappiamo che, qua e là, gli edifici pubblici, che costituiscono tutto il suo ornamento, vengono distrutti con la connivenza delle autorità ... Qualunque magistrato permetta una cosa simile (sarà punito) con una multa di cinquanta libbre d'oro". Ma ancor prima, Cassiodoro invocava a tutela del patrimonio culturale, addirittura, la *actio popularis*.

Giustiniano, infine, dopo aver dato al mondo il celebre *Corpus juris civilis*, sanciva (529) la *Pragmatica sanctio*, con cui dettava norme importanti a tutela del patrimonio suddetto.

In pieno Rinascimento, poi, il nostro primo Soprintendente, Raffaello, denunciava (1519) le manomissioni e le distruzioni subite dal patrimonio dell'Urbe, significando al Papa umanista, Leone X, la sua profonda "compassione" per quegli scempi. Né avrebbe potuto immaginare il "pittore divino" la tragedia che si sarebbe abbattuta sulla Città eterna solo sette anni dopo la sua morte, con il doloroso Sacco di Roma. Eppure, a fronte delle continue manomissioni e distruzioni, i pontefici, che venivano a sostituirsi agli imperatori, avevano adottato la tutela tra i compiti primari della difesa di Roma. E ciò soprattutto dal primo Anno Santo (1300), con Bonifacio VIII, che può a pieno titolo riassumere la qualifica di *Restaurator urbis*. Poi, dalla Bolla di Pio II, *Cum almam nostram Urbem*, agli Editti dei Camerlenghi Aldobrandini, Altieri, Spinola, Albani, Valenti, Doria Panphili, fino a quello celebre del 1820, a firma del Cardinal Pacca, è pressoché ininterrotta la sequenza degli impegni dei papi, che non si limitarono a dettar norme, ma intesero soprattutto garantirne l'applicazione, con Soprintendenti, che, dopo il già citato Raf-

faello, rispondono ai nomi di Michelangelo, Bernini, Bellori, Winckelmann e Canova.

E giova soprattutto rileggere, per l'attualità e la lungimiranza, l'Editto di Bartolomeo Pacca, che, dopo aver rilevato che "gli antichi monumenti hanno reso e renderanno sempre illustre, ammirabile ed unica quest'alma città di Roma", deve lamentare che proprio la dimenticanza delle savissime leggi che i sommi pontefici promulgarono nei secoli e la trascurata osservanza delle medesime, continuano a depauperare Roma di molti insigni monumenti.

Gli facevano eco, i tanti non italiani da Mengs a Goethe, da Quatremér de Quincy a Hugo, da Forbes a Ruskin.

E quante volte il secolo passato ha dovuto registrare ansie e preoccupazioni di uomini di cultura e politici, quali Briganti, Longhi, Gui, Moro, Spadolini, Argan, Cederna e Bassani, per citarne solo alcuni e tra i defunti. E come non ricordare l'opera che svolge sin dalla fondazione, il nostro Gruppo dei Romanisti a tutela di Roma, come peraltro prova dal 1940 questa Strenna e dal 1974 il nostro Bollettino. E qui basti ricordare, per tutti, tra quelli che non sono più tra noi, Luigi e Massimo Pallottino, D'Onofrio e Barberito.

Non si sono ancora spente le proteste per lo sventramento del Gianicolo e il tentativo di ripeterlo al Pincio, come per l'inutilmente invasiva nuova musealizzazione dell'*Ara Pacis*, che, nonostante tutto, lo scempio continua.

Ora è la volta della linea C della metropolitana di Roma ed in particolare della direttrice Colosseo-San Pietro. A proposito della quale è bene premettere che nella *Relazione* del Comune di Roma – Dipartimento VII – Politiche della mobilità U.O. – *Attualizzazione delle tratte T1, T2, T3, T6 e C1*, si afferma testualmente che: "la zona, particolarmente complessa e stratificata è di altissimo valore artistico, architettonico, storico e naturalmente archeologico, come evidenziato nell'elaborato grafico (contenen-

te) le emergenze vincolate, segnalate dal Ministero per i Beni Culturali”; che nella stessa zona è evidenziata la presenza di “edifici ritenuti vulnerabili”; che alcune uscite delle stazioni interessano presenze eccellenti in *situ* sotto il profilo sia monumentale, sia ambientale; che in genere questa direttrice rappresenta “il punto di maggior rischio di interferenza con lo strato archeologico e con il tessuto urbano”.

Dalla documentazione disponibile, risulta, infatti, che il progetto per la direttrice sopraindicata interessa i Rioni Monti, Trevi, Pigna, Parione, Ponte e Borgo, impreziositi da *Complessi monumentali archeologici* di estremo interesse, tra cui è appena il caso di menzionare il Colosseo, gli Archi di Costantino, Tito, Settimio Severo – Caracalla, il Foro di Nerva, il Foro di Cesare ed il Foro Traiano, con la omonima Colonna, la Basilica di Massenzio, l’Area Sacra di Largo Argentina, l’Odeon sottostante Palazzo Massimo; *Complessi monumentali ecclesiastici*, quali quelli del Santo Nome di Maria o Santa Francesca Romana (chiesa e monastero), dei Santi Cosma e Damiano (chiesa e convento), di Santa Maria di Loreto e del SS. Nome di Maria, dell’Ara Coeli (chiesa e convento), di San Marco, dei SS. Apostoli (chiesa e convento), del Gesù (chiesa e Casa professa), delle Stimmate (chiesa e convento), di Santo Stefano del Cacco, di Santa Maria in Via Lata, di S. Andrea della Valle (chiesa e convento), di San Pantaleo (chiesa e convento), di San Lorenzo in Damaso (chiesa e palazzo della Cancelleria), di Santa Maria in Vallicella (chiesa, oratorio, convento dei Filippini e Biblioteca Vallicelliana), di San Giovanni dei Fiorentini; *Complessi monumentali palatini*, tra cui i Palazzi di Venezia, del Gallo, dei Domenicani, dei Cavalieri di Rodi, di Origo, di Pizzerini, di Madaleni-Capodiferro, e ancora Altieri, Grazioli, Valentini, Colonna, Odescalchi, Bonaparte, SS. Apostoli, Sforza-Cesarini, Bonadies, già Alberini, Gaddi, Sterbini, Banco di Santo Spirito, Fieschi, Sora, Gradaro, Cuccagna, Frangipane-Capocci, Doria-

Pamphilj, Strozzi-Besso, Bufalo della Valle, Braschi, Vidoni, Caffarelli, Massimo detto di Pirro, Massimo alle Colonne, Massimo detto Istoriato, Manfroni-Lovatti, Farnesina ai Baullari, Cerri, Ruggeri, Cenci-Bolognetti, Capranica del Grillo, Antica Zecca. Inoltre, sulla stessa area insistono il Vittoriano, Tor dei Conti, Torre del Palpito, i Musei Capitolini, l’Area archeologica musealizzata di Palazzo Valentini, il Museo di Palazzo di Venezia, la Galleria Colonna, la Galleria Odescalchi e la Galleria Doria Pamphilj, il Museo di Roma, l’Area archeologica sottostante Palazzo della Cancelleria, il Museo Barracco.

Se ad un tessuto monumentale, così straordinariamente denso e prezioso, si aggiunge il patrimonio storico-artistico contenuto negli Edifici sacri e civili suddetti (sculture, sarcofagi, monumenti funerari, cripte, mosaici, icone, pale, tele, affreschi, marmi, stucchi, arredi, archivi e biblioteche, raccolte e collezioni musealizzate) – ben si comprende che il sito di cui trattasi è una sorta di forziere ricco di preziosità e testimonianze straordinarie o un mirabile palinsesto, che registra e racconta la storia della civiltà e dell’arte di Roma, in una sequenza ininterrotta, dall’antico al contemporaneo.

E, purtroppo, proprio siffatto *unicum* rischia di essere violentato con sventramenti e sommovimenti del suolo, traumi ambientali dagli effetti incommensurabili ed inevitabile distruzione di siti e presenze, non solo archeologici e tutto ciò solo per rendere più rapida la mobilità urbana proprio tra quelle testimonianze della cultura, dell’arte e della fede, che da sempre han meritato e meritano pellegrinaggi laici e religiosi. E duole, altresì, rilevare che proprio chi, per dettato della nostra Carta Costituzionale (art. 9), è tenuto alla tutela del patrimonio storico-artistico e del paesaggio della Nazione e in essa dell’Urbe e perciò avrebbe dovuto forse osservare un ancor più scrupoloso rispetto, fino a prescrivere, là ove necessaria, l’assoluta intangibilità di siffatta area, par si adagi su una presunta inesorabilità di deci-

sioni già assunte ed indugi tra contraddizioni ed incongruenze, così facilmente rilevabili nella relazione anzidetta e nell'acclusa documentazione, giacché risultano ben noti a tutti, da un canto, l'eccezionalità del patrimonio suddetto e, dall'altro, il rischio di comprometterlo o addirittura distruggerlo.

È vero che il progetto colloca la galleria metropolitana sotto la platea archeologica, ma è parimenti vero che lo stesso progetto prevede nella linea Colosseo – San Pietro varie stazioni e, precisamente, la nuova stazione del Colosseo e quelle di Largo Argentina, della Chiesa Nuova, di San Pietro (risulterebbe annullata quella prevista in Piazza Venezia), nonché i pozzi di ventilazione di Via dei Fori Imperiali, di Via del Plebiscito-Piazza Grazioli, di Piazza San Pantaleo-Piazza della Cancelleria, di Largo Tassoni e di Via della Traspontina-Via di Porta Castello. Ed è ben noto che la realizzazione delle stazioni e dei pozzi presuppone l'asportazione di imponenti volumi di suolo anche archeologico (v. progetto e rispettivi allegati, da cui risultano chiaramente evidenziate le amplissime uscite con scavo a cielo aperto e, quindi, l'inevitabile distruzione di parti dello strato archeologico). Ma la stessa costruzione della metropolitana, con il sistema TBM, comporta l'attraversamento in verticale del suddetto strato per l'inserimento, alla quota prevista e comunque subarcheologica, delle gigantesche talpe meccaniche.

E quel che più sconcerta è che tale ricchezza archeologica e monumentale è ben nota almeno dal tempo delle Tavole rinascimentali di Roma, tra cui quella lasciata incompiuta da Raffaello (*Descrizione et pittura di Roma Antiqua* come si legge nell'elogio di Paolo Giovio), fino alla *Forma Urbis Romae* del Lanciani (Tavv. 6, 7, 8, 13, 15, 20, 21, 22, 29) e dall'abbondante documentazione archeologica acquisita dagli scavi della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Roma e della Soprintendenza Comunale della stessa città, per non rammentare le ricognizioni e le raccolte classiche e perciò ineludibili, come la *Recueil d'an-*

*tiquites* [...] di A.C. Philippe conte de Caylus, la *Storia dell'arte dell'antichità* e le "Raccolte" di J.J. Winckelmann, gli studi, i rilievi e i progetti di G. Valadier e successivamente di Corrado Ricci, fino alle «Notizie degli scavi» edita dall'Accademia dei Lincei ed ai Bollettini di Arte e di Archeologia. Ben vengano le previste indagini archeologiche e monumentali, ma queste, si sa, non potranno che confermare e, certo, utilmente integrare le già acquisite ed incontestabili conoscenze di tanta e tale dovizia archeologica, architettonica, storico-artistica, museale e paesaggistica, nonché la parimenti chiara e certa conoscenza della natura e della consistenza idrogeologica del territorio interessato, delicato e debole per le vicende subite dal suolo nella deviazione del letto del Tevere, per la situazione precaria della sua rete di acque e per gli effetti della costruzione dei muraglioni, fatti, questi, forse ancora non sufficientemente studiati, come la stessa situazione palafitticola antica, su cui si estendono la platea e le fondamenta di non pochi edifici presenti specie in Corso Vittorio.

Ma al di là di ogni possibile argomentazione specialistica, sarebbe stato sufficiente una mera valutazione culturale e, perciò storica, a far desistere da qualsiasi idea progettuale di interventi, che possano, comunque, tangere tale area monumentale, con conseguente compromissione della sicurezza di siti, edifici e beni così vulnerabili e, massimamente, con una sorta di profanazione della sacralità di tale area, che la Cultura universale da sempre vede come un immenso tempio della Memoria e della Bellezza.

Tutti sanno che Vespasiano fu l'imperatore che istituì una tassa per l'uso dei servizi igienici pubblici. Non tutti ricordano, però, che fu lui a coniare quella moneta, in cui la Tutela è rappresentata come madre accorta e generosa, che protegge i suoi figli. E che fu lui a volere l'Anfiteatro Flavio – il Colosseo – ovvero il monumento, che celebra la più alta sintesi tra la cultura di Grecia, che lo ammantava con i suoi stili dorico, ionico e corinzio e la

cultura di Roma, che quel manto supporta di struttura sì robusta che la leggenda immagina eterna. Orbene, se solo qualche anno addietro, proprio il Colosseo fu salvato dall'inarrestabile degrado, già denunciato da paurosi crolli, grazie al mecenatismo dell'appena nata Banca di Roma, che accolse l'istanza di un direttore generale dei beni culturali (con la previsione di spesa di 40 miliardi di lire), ora proprio siffatto monumento è minacciato dallo scavo invasivo per la nuova stazione della metropolitana e per il collegamento delle due linee, come se non bastasse il trauma già apportato al monumento stesso dalle continue vibrazioni derivanti dall'impianto esistente.

A margine del presente contributo sia consentita qualche altra breve considerazione. Se è sempre non facile coniugare le esigenze culturali della conservazione della memoria con le imperiose istanze esistenziali del progresso, a Roma la tutela, per quanto problematica e difficile, non può essere sacrificata ad altri pur apprezzabili interessi, là ove la perdita riguarda un patrimonio che, come si è detto, è unico ed irripetibile. Tale è stato il convincimento dei nostri padri, che non esitarono a dettare apposite norme per l'area archeologica centrale di Roma nel 1887 e nel 1889, fino all'intervento pubblico di protezione e acquisizione di suoli nel periodo 1887-1914. Lungi, dunque, da posizioni oscurantistiche e di vieto conservatorismo, è invece vivo l'auspicio che la moderna istanza di mobilità celere possa trovare accoglimento con soluzioni alternative valide, quale quella già da tempo autorevolmente avanzata, per impianti metropolitani subfluviali o, meglio ancora, agli argini del Tevere, in terreno archeologicamente sterile. E ciò nella consapevolezza che un'area così straordinaria è un patrimonio tutto da vedere (altro che sottopassare), giacché non v'è luogo al mondo, al pari di questo, in cui "vedere è conoscere", "conoscere è amare", "amare è gioire", come avrebbe detto Tommaso d'Aquino.

E, d'altra parte, fu proprio questo "vedere le cose mirabili

dell'Urbe" che poté far dire a Manuele Crisolora che "Roma non è dimora di uomini, ma di dei".

Il Gruppo dei Romanisti ha votato, con unanime dissenso al riguardo, un importante O.d.g. il 5 novembre 2008, di cui, tuttavia, non si è più sentito parlare.

Valgano, dunque, queste poche pagine nella nostra Strenna a indurre i responsabili a più meditata riflessione, o quanto meno a costituirne utile memoria.

E mai come ora è preziosa la memoria di quanti hanno profondamente amato questa Città e solo per amore l'hanno difesa: vedo la candida immagine del romanissimo pontefice Pio XII, che schiude le braccia a mò di protezione dell'Urbe sulle fumanti macerie di San Lorenzo, in quel tragico 19 luglio del '43 e rileggo le pagine di Gregorovius e di Dostoevskij, vibranti di ansia e preoccupazione per il futuro di Roma, alla vigilia di "Porta Pia" e, nello stesso tempo, il monito di Mommsen a Quintino Sella:

"Che cosa farete a Roma? A Roma non si sta senza un'idea universale!"



# La fine dei Sette Colli

ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI



I Sette Colli sono – come è proprio il caso di dire – tra i “luoghi comuni” più universalmente conosciuti e ripetuti per indicare una delle prerogative maggiormente caratterizzanti di Roma che è, per antonomasia, e da sempre, “la città dei sette colli”: la “settegemina” (*septemgemina*), come scrive il poeta Stazio nelle *Silvae* (I, 2, 1919). Ma le citazioni, in proposito, potrebbero moltiplicarsi, da quella dell’“Urbe posta su sette colli”, di Cicerone (*De lege agr.* II, 35, 96: *in septem montibus posita est Urbs*) a quella dei “sette colli cari agli Dei” del *Carmen saeculare* di Orazio (v.7: *dis quibus septem placuere colles*) a quella delle “sette rocche collegate da un unico muro”, di Virgilio (*Geo.* II, 35: *septemque una sibi muro circumdedit arces*). È persino pleonastico insistere. Anche se pochi – tra gli stessi romani – quei colli oggi saprebbero elencare, tutti, senza esitazioni e senza errori (come succede coi quasi altrettanto famosi sette re).

Secondo la versione canonica si tratta, in ordine alfabetico, di Aventino, Campidoglio, Celio, Esquilino, Palatino, Quirinale, Viminale (in latino: *Aventinus, Capitolium* o *Capitolinus, Caelius, Esquilinus, Palatium* o *Palatinus, Quirinalis, Viminalis*). Gli stessi antichi, però, specie in epoca tarda, proponevano delle varianti, che vanno da quella del commentatore di Virgilio, Servio, che toglie dalla lista il Campidoglio e inserisce il Gianicolo, a quella dei due “repertori” del IV secolo, il *Curiosum* e la *Notitia* (dove appaiono anche le forme *Adventinus* ed *Exquilinus*), che tolgono Quirinale e Viminale e ci mettono Gianicolo e Vaticano (*Janiculus* e *Vaticanus*). Senza contare che il numero

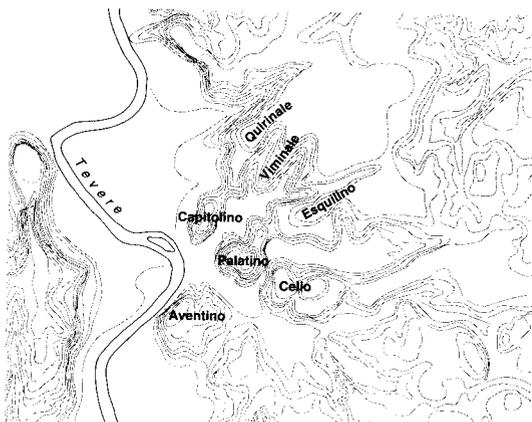


Fig. 1 - I Sette Colli: planimetria generale.

finirebbe col raddoppiare se si mettessero in gioco le diverse “cime” di ogni colle che, sempre secondo gli antichi, sarebbero state quattro sul Quirinale (*Latiaris*, *Sanqualis* o *Mucialis*, *Salutaris* e *Quirinalis* vero e proprio), tre sull’Esquilino (*Fagutal*, *Oppius* e *Cispus*), due sul Campidoglio (*Capitolium* e *Arx*) e sul Palatino (*Palatium* e *Velia*), mentre dal Celio veniva distinto, come una sorta di appendice, il *Caeliulus* o *Caelius minor* (“Piccolo Celio”, forse dalle parti dove si trova la chiesa dei Santi Quattro Coronati) e l’Aventino era integrato da un “Piccolo Aventino” (dove oggi è San Saba) il cui nome antico ci è però ignoto.

In fin dei conti, quella dei sette colli si configura come un’“invenzione” o, quantomeno, una semplificazione.

Importanti e carichi di storia, “rappresentativi” e qualificanti – al punto che poi per altre città, da Costantinopoli a Praga, s’è fatto del tutto, anche con qualche forzatura, nel programmarle o riconoscerle a posteriori, distese su un egual numero di alture – lo stesso destino che li ha resi celebri e famosi, ora li sta portando alla fine!

Formazioni tufacee d’origine vulcanica modellate dall’azione delle acque; isolati (o quasi) come l’Aventino, il Celio, il Campidoglio e il Palatino, oppure liberi per tre lati ma su un quarto uniti col territorio elevato circostante, come il Quirinale, il Viminale e l’Esquilino; alti sul livello del mare dai 46 metri circa dell’Aventino e del Campidoglio e i 47 del Celio ai 50 del Palatino fino agli oltre 60 delle zone orientali (peraltro al livello del terreno contiguo) dell’Esquilino, del Viminale e del Quirinale (ma il dislivello con le zone basse non supera mai i trenta metri); un tempo coperti di boschi (come quelli di faggi sul Fagutale e di querce sull’Esquilino ed il Celio): rispetto alle origini, essi furono già lentamente e progressivamente alterati dall’opera dell’uomo. Fin da quando, tra l’età del bronzo e quella del ferro, attorno al 1.000 a.C., alla loro sporadica frequentazione da parte di gruppi di pastori seminomadi, si sostituì, verosimilmente in ciascuno di essi, la sedentarizzazione di nuclei familiari che presero ad abitarvi in modesti villaggi di capanne. Fino a che essi non entrarono a far parte della città storica che, partita dal Palatino, li comprese tutti entro la cerchia delle mura regie e repubblicane. L’urbanizzazione intensiva, preceduta dalla bonifica delle valli interposte e dalla regolamentazione dei piccoli corsi d’acqua che quelle valli avevano scavato discendendo verso il Tevere, ma spesso ristagnando nelle bassure, ne continuò, accentuandola, la lenta e inarrestabile modifica. Quella derivante dal progressivo e inesorabile livellamento, per l’erosione delle parti alte e l’interro delle parti basse provocati, rispettivamente, dallo slittamento e il dilavamento dei materiali e dall’accumulo di terra e di detriti di vario genere, a causa delle inondazioni, degli incendi e dei crolli. Anche perchè ogni ricostruzione muoveva dalla utilizzazione delle rovine ai fini di una colmatura che mirava al risparmio e alla sovrelevazione di sicurezza. Tuttavia, ancora nell’età dei Cesari – quella dei primi secoli della nostra era, quando la città era già da tempo discesa a valle per estendersi

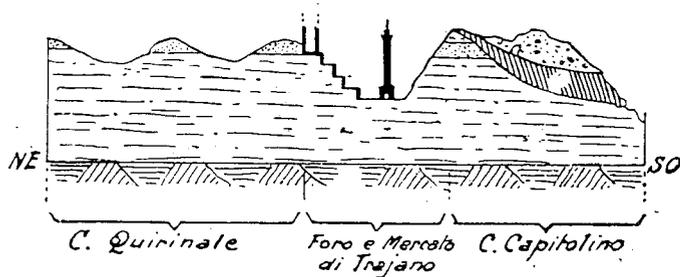


Fig. 2 - Il "taglio" della sella tra Quirinale e Campidoglio (da G. De Angelis d'Ossat).



Fig. 3 - Bartolomeo Pinelli, veduta del Campidoglio dalle pendici dell'Aventino.

nelle aree pianeggianti del Campo Marzio, del Trastevere e del Testaccio – i colli mantenevano sostanzialmente riconoscibile la loro originaria natura. A cominciare proprio dall'aspetto fisico. E dalla possibilità di distinguersi tra loro e di essere singolarmente percepiti: non foss'altro per il su e giù delle strade che li percorrevano e per le rampe e le scalinate che ad essi conducevano. Il Quirinale, però, era stato separato dal Campidoglio con lo smantellamento della sella che univa i due colli, operato, per una quarantina di metri d'altezza (dopo un intervento iniziale di Domiziano) da Traiano per dare spazio al suo Foro ed eliminare il diaframma naturale interposto tra la città vecchia e quella nuova: la città dei colli e quella della pianura. In età imperiale, alcuni avevano già da tempo cambiato nome, se è vero, come c'informano gli antichi, che il Campidoglio si chiamava originariamente *Tarpeius* (dal nome della sua divinità tutelare, *Tarpeia*); il Celio, *Querquetulanus* (per i boschi di querce che lo rivestivano); l'Aventino, *Murcus* (dal nome della dea *Murcia* – poi identificata con la Fortuna Virile e con Venere – che vi aveva un sacello). Ma il Quirinale s'ergeva ancora scosceso sulla Valle del Tritone (oggi colmata e "rialzata" di oltre venti metri); l'Aventino scendeva sempre con la rupe "a picco" del *saxum* sulla Valle delle Camene e, dalla parte opposta, coi fianchi scoscesi sulla ri-

va del Tevere; lo stesso Quirinale e il Viminale erano ancora nettamente distinti dalla valle intermedia il cui livello era, nel tardo impero, più o meno quello sul quale si trova la chiesa di San Vitale, mentre all'angolo tra via Nazionale e via delle Quattro Fontane, la strada più antica correva diciassette metri sotto il piano stradale odierno. Sempre il Quirinale raggiungeva il livello dei Fori imperiali che è circa otto metri più basso di quello dell'attuale via omonima. E basta affacciarsi sui resti della cosiddetta *Insula dell'Aracoeli*, sul fianco destro del Vittoriano, per constatare che il Campidoglio scendeva, a sua volta, da quella parte, di circa otto metri sotto il livello dell'inizio della cordonata che sale alla piazza michelangeloesca del Marco Aurelio. Tra il Viminale e l'Esquilino, il fondovalle era addirittura una ventina di metri sotto l'attuale livello della zona tra via in Selci e largo Venosta. Altrettanto avveniva tra Esquilino e Celio, anche se la quota dell'epoca augustea, lungo l'odierna via Labicana, era inferiore all'attuale di "soli" nove metri e rotti. Un ultimo esempio

riguarda il livello dell'arena del Circo Massimo, posto tra il Palatino e l'Aventino, che si trovava circa dieci metri sotto quello dei nostri giorni (e allora sì che i due colli si distinguevano nettamente!).

Poi venne il tramonto del mondo antico. La città dei Cesari passata ai Papi, s'andò rapidamente contraendo nelle zone basse del Campo Marzio e del Trastevere (mentre nasceva Borgo), e i colli, a partire dall'alto Medioevo, furono completamente abbandonati dall'abitato, salvo poche "isole", come al Laterano e a Santa Maria Maggiore. Ne vennero dimenticati persino i nomi: il Quirinale diventò così Monte Cavallo e il Campidoglio Monte Caprino. Dov'erano stati case e templi, terme, portici e fontane, si distesero prati e terreni incolti, pascoli, orti e vigne, sentieri sterrati, chiese e conventi; poi le grandi ville (come gli Horti Farnesiani sul Palatino e la Villa Montalto all'Esquilino), mentre sul Quirinale sorgeva il Palazzo d'estate dei Papi.

Rioccupati massicciamente – e selvaggiamente – dopo il 1870, i colli tornarono a far parte della città, ma la nuova urbanizzazione ne favorì l'appiattimento, alterandone la fisionomia e confondendone i margini. Mentre il Quirinale veniva trapassato da un tunnel, l'Esquilino vedeva profondamente intaccate dalla "trincea" di via degli Annibaldi le sue pendici occidentali e mezzo Campidoglio scompariva sostituito dalla bianca mole del Vittoriano, emblematico preludio alla comune fine prossima ventura. Ultima violenza – a ripetere quella che dalla parte opposta era stata compiuta diciannove secoli prima da Traiano – il taglio, nei primi anni trenta del secolo XX, per una lunghezza di circa 200 metri e una larghezza intorno ai 50, del margine settentrionale della Velia per farvi passare quella che oggi è la via dei Fori imperiali (col conseguente "distacco" del Palatino dall'Esquilino). Intanto altri colli venivano progressivamente entrando a far parte della città, com'era avvenuto nella tarda antichità con il Pincio: Monte Sacro, Monteverde, i Parioli, Monte Mario, Monte

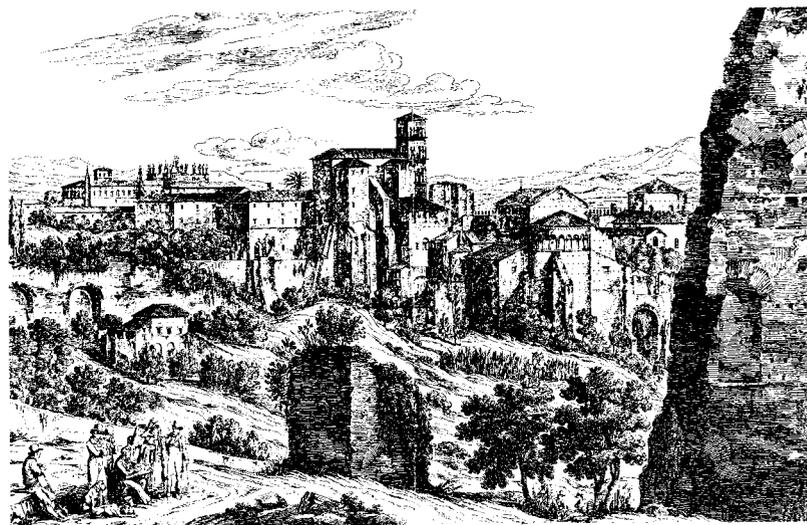


Fig. 4 - Bartolomeo Pinelli, veduta del Celio dal Palatino.

Antenne, i Colli Portuensi, ecc. Di quelli antichi, l'ultima menzione pubblica "collettiva", solenne ed enfatica, è stata forse quella di Benito Mussolini che la sera del 9 maggio 1936, dal balcone di Palazzo Venezia, invitò "a salutare dopo quindici secoli, la riapparizione dell'impero sui colli fatali di Roma" (lo stesso Mussolini che nel 1925 aveva "profetizzato" – e stabilito – che "la terza Roma si dilaterà su altri colli, lungo le rive del fiume sacro sino alle spiagge del Tirreno", come sta inciso a grandi lettere alla sommità del cosiddetto Colosseo quadrato, all'EUR).

Oggi, dei Sette Colli, cosa resta? Soprattutto dal punto di vista della percezione visiva e fisica: chi li scorge più, ad esempio, dalla terrazza del Gianicolo, come li vedeva dalla villa gianicolense del suo quasi omonimo amico, Marziale (IV, 64, 11-12: *hinc septem dominos videre montes et totam licet aestimare Romam*, "Da qui puoi godere della vista dei sette colli sovrani e ab-

bracciare tutta Roma”)? Chi, percorrendo via Nazionale, s’ac-  
 corge oggi che, da una parte c’è il Quirinale e dall’altra, il Vimi-  
 nale? E chi, pur facendo a piedi e in successione i ripidi sali-  
 scendi di via Panisperna e della seguente via di Santa Maria  
 Maggiore, pensa mai che sta passando dal Quirinale al Vimina-  
 le all’Esquilino (o viceversa)? Ma, che dire poi di quello che re-  
 sta, dal punto di vista del riferimento, topografico e toponoma-  
 stico, nell’uso quotidiano del nome? Questo, quando ancora in  
 qualche modo sussiste nella pratica quotidiana, viene usato erro-  
 neamente o in senso stravolto. Il Viminale è solo un palazzo (e  
 un ministero), come lo è il Quirinale, identificato con la presi-  
 denza della repubblica o addirittura col Presidente, attraverso un  
 processo di “personalizzazione” (peraltro non esclusivo, se si  
 pensa al Vaticano) che ne fa il soggetto di discorsi, di azioni e at-  
 teggiamenti di vario genere (“il Quirinale ha detto”, “il Quirina-  
 le non è disponibile”, ecc., ma abbiamo letto anche dello “zam-  
 pino del Quirinale”). Mentre c’è pure da registrare come, all’in-  
 terno di quel processo, si sia arrivati ad indicare presidenza e  
 Presidente con un sinonimo che del Quirinale ha finito per fare,  
 semplicemente, il Colle per antonomasia (con tanto di iniziale  
 maiuscola: “il Colle fa sapere”, “il Colle non firma”, ecc.). Qua-  
 si a confermare che altri colli non ci sono più. E qui c’è da du-  
 bitare che il vezzo abbia tenuto conto dell’antica distinzione che  
 il Quirinale (e il Viminale) indicava col nome di *collis* (dove la  
 regione *Collina* e la *Porta Collina* della Mura urbane più anti-  
 che) e tutti gli altri “colli” col nome di *mons* (monte).

La stessa fine del Viminale e del Quirinale pare stia facendo il  
 Campidoglio, che pure, dopo i massicci “isolamenti” del secolo  
 scorso, conserva con grande evidenza, su tre lati, le “rupi” tufa-  
 cee originarie, quelle che dovevano caratterizzare un tempo tutti  
 i *montes*, definiti da Cicerone *ardui praeruptiquei*, “scoscesi e di-  
 rupati” (*De Rep.* II, 6, 11), dopo averli esaltati come artefici di sa-  
 lubrità per una regione malsana, giacché essi “sono ventilati e al



Fig. 5 - Bartolomeo Pinelli, veduta dell’Aventino dal Campidoglio.

tempo stesso danno ombra alle valli”. Qualche tempo fa è stato  
 detto, infatti, in un telegiornale regionale del Lazio, di un tale che  
 s’è dato fuoco “davanti al Campidoglio”, standosene, in realtà,  
 davanti al Palazzo Senatorio (e no, putacaso, ai piedi della cordo-  
 nata): dunque, ancora una volta, un colle – e che colle! –  
 “scambiato” per un palazzo.. Quanto al Celio, da tempo esso vie-  
 ne identificato con l’Ospedale Militare e non c’è chi si sognereb-  
 be di nominarlo per “localizzare”, ad esempio, il concertone del  
 1° maggio, davanti a San Giovanni (o la basilica di Santa Croce).

L’Esquilino – che nessuno riconosce, nemmeno salendo le sca-  
 linate di via San Francesco di Paola o di via Monte Polacco, ver-  
 so San Pietro in Vincoli o verso via delle Sette Sale – è diventato  
 ormai la “China Town” *de noantri*; tanto che qualcuno, arguta-  
 mente, ha proposto di “rivisitarne” il nome, scomponendolo in tre  
 parti: Es Qui Lin! Il Palatino, così emarginato dalla vitaquotidia-  
 na, è praticamente ignorato; buono solo per i turisti e qualche vi-



Fig. 6 - La rupe del Campidoglio, da via del Teatro di Marcello.

sita scolastica o, al massimo, considerato alla stregua di un museo, anche perché, per accedervi, occorre pagare un biglietto...

Più fortunati – sia nella percezione fisica (e quindi visiva) sia nella indicazione onomastica – sono stati i colli non compresi nell’antico novero ufficiale, come il Gianicolo e il Pincio, e solo tardi, con le Mura Aureliane, entrati a far parte della città (appena un po’ il primo, pressochè per intero il secondo). Ma proprio il Pincio ha corso recentemente il gravissimo rischio d’essere letteralmente svuotato, fino alla base, per essere sostituito da un megasilos automobilistico!

Per concludere, solo l’Aventino – che sul lato lungo il Tevere e dalle “terrazze panoramiche” si fa ancora apprezzare per la sua altezza (e il suo ancestrale isolamento) – continua ad essere ben identificato e chiamato abitualmente – e tutto intero – col suo nome. Ma si tratta dell’eccezione.

In realtà, i “Sette Colli”, smarriti e dimenticati, irricognoscibili e snobbati, sono ormai praticamente finiti.

## Il principe Semën Abamelek-Lazarev: un ‘romano’ venuto dall’Armenia attraverso la Russia

MICHAÏL TALALAY

Sette anni fa a Roma, presso la Villa Abamelek, è apparso un nuovo monumento, che però è rimasto sconosciuto al pubblico romano. Si tratta della statua del principe Semën Semënovič Abamelek-Lazarev, l’omonimo della medesima Villa, modellata dal più importante scultore della moderna Armenia, il Maestro Martyn Kakosjan e regalata alla Villa (e quindi a Roma) dall’Unione degli Armeni Russi. La scarsa notorietà della statua è dovuta a due fattori: 1) finora è mancata una inaugurazione del monumento 2) la sua collocazione, residenza dell’Ambasciatore della Federazione Russa, è difficilmente accessibile per un vasto pubblico.

Prescindendo dalla circostanza di essere l’omonimo di questa splendida Villa, cosa ha fatto quel principe russo di origine armena? Grazie ad alcune recenti pubblicazioni<sup>1</sup> la figura di Se-

<sup>1</sup> Si veda C. BENOCCI, *Villa Abamelek*, Milano: Marzotta, 2001, pp. 83-94; G. IPPOLITOVA, *I proprietari di Villa Abamelek e la loro cerchia*, in *Intorno a Villa Sciarra. I salotti internazionali sul Gianicolo tra Ottocento e Novecento*, a cura di C. BENOCCI, P. CHIARINI, G. TODINI, Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici 2007, pp. 129-176; M. VÄJSÄNEN, *La famiglia Helbig e il principe Abamelek-Lazarev*, in *Intorno a Villa Sciarra...*, pp. 177-192.

mèn Abamelek-Lazarev può oggi diventare più familiare alla cultura italiana.

I nuovi documenti trovati nell'Archivio dello Stato Russo di San Pietroburgo (il *Curriculum Vitae* del principe, preparato dal Ministero della pubblica istruzione, presso il quale egli ha ricoperto una carica ufficiale<sup>2</sup>) come anche i documenti custoditi presso l'Archivio della Provincia di Firenze relativi alla vedova Maria nata Demidova (Démidoff), principessa di San Donato (corrispondenza e i dossier della Villa Abamelek di Roma) gettano nuova luce sulla sua attività di grande esploratore, viaggiatore, mecenate, uomo d'affari e italofilo.

Il principe Semèn Abamelek-Lazarev – nato a San Pietroburgo nel 1857 e morto a Kislovodsk, nel Caucaso, nel 1916 – discendeva da due casate armene in diaspora: dagli Abamelek, residenti in Georgia, e dai Lazaryan, residenti in Persia. Questi rami si sono poi unificati nell'ambito dell'Impero Russo, creando un'importante dinastia d'imprenditori e mecenati con un doppio cognome – Abamelek-Lazarev. Di questo nuovo cognome la componente Lazarev – versione russificata di Lazaryan – è stata la più importante.

La fortuna dei Lazaryan in Russia era strettamente collegata con la nuova capitale San Pietroburgo. Secondo gli studiosi, nella prima metà del XVIII secolo a San Pietroburgo si era concentrato circa il 90% del commercio russo-europeo, di cui l'80% era nelle mani dei commercianti armeni. Ma non si può affermare che gli armeni a San Pietroburgo fossero impegnati solo nel settore del commercio e dell'artigianato. Sin dai primi anni di esistenza della città esisteva una fitta colonia armena, costituita principalmente da muratori e architetti. È stato un processo naturale: nella capitale emergente erano necessari esperti compe-

<sup>2</sup> Fondo 880, in RGIA [Archivio dello Stato Russo di San Pietroburgo]; ringrazio la Dott.ssa E.G. Popova per l'indicazione di questa fonte.

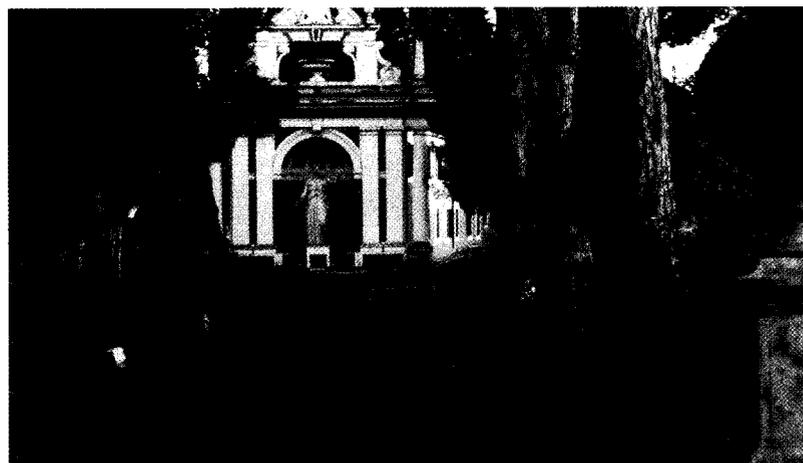


Fig. 1 - Villa Abamelek, La fontana di Cerere (Vincenzo Moraldi, 1909).  
Foto di Aleksandr Kitaev, 2001.

tenti e professionalmente affidabili nel campo delle costruzioni, e gli armeni sono sempre stati famosi come abili costruttori di edifici in pietra.

Senza inoltrarmi nella storia dei Lazaryan in Russia, vorrei tuttavia sottolineare che l'antenato del principe Semèn – Ivan Lazarev (1735-1801), trasferito dalla Persia – era il capo della colonia armena in Russia, e come tale aveva fondato la chiesa armena a San Pietroburgo, mentre suo figlio sarà il fondatore del famoso Istituto Orientale a Mosca.

L'ultimo dei Lazarev, Kristofor, è rimasto senza eredi maschi e per salvare il cognome della dinastia il marito di sua figlia – un Abamelek – ha preso il doppio cognome Abamelek-Lazarev<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> È, certo, un'ironia del destino che nella Roma del Novecento il nome della Villa abbia perduto la seconda parte del doppio cognome ('Lazarev'), per ottenere la quale gli interessati hanno tanto operato nella San Pietroburgo dell'Ottocento.



Fig. 2 - Semën Abamelek Lazarev con i suoi libri, sullo sfondo la Villa Demidoff a Pratinolo.

Fra l'altro questo Abamelek (in seguito Abamelek-Lazarev) era il cugino della sposa e per un tale matrimonio fra parenti ha avuto un permesso speciale dall'autorità ecclesiastica armena.

Il rampollo di questa coppia, Semën, nacque a San Pietroburgo nella casa dei suoi genitori, sulla Prospettiva Nevskij, vicino alla chiesa armena, e dalla nascita fu destinato a diventare uno degli uomini più ricchi dell'Impero. Il suo *Curriculum* mostra un impressionante elenco dei suoi beni territoriali, in cui non mancano fabbriche, miniere di carbone, saline, così come miniere di oro, di platino ecc.

Il giovane Semën Abamelek-Lazarev ricevette una formazione eccellente, laureandosi nella facoltà di storia e filologia dell'Università di San Pietroburgo. In seguito, divenne curatore

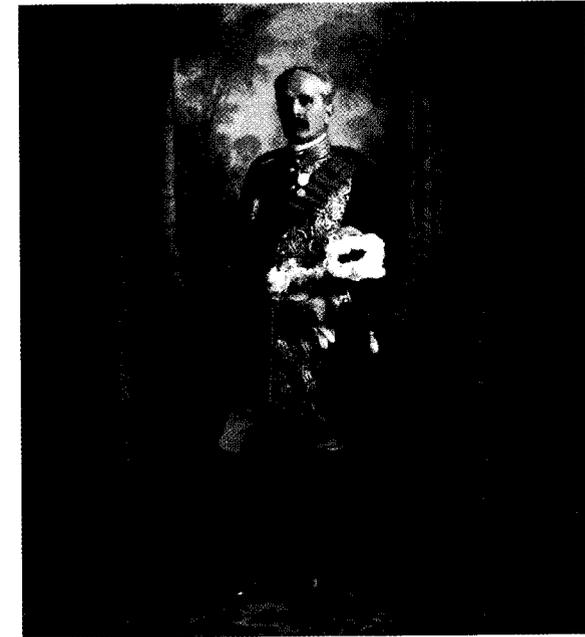


Fig. 3 - Il principe Semën vestito come lo Stallmeister della corte imperiale.

onorario dell'Istituto Orientale a Mosca. Nello stesso tempo ricoprì un alto grado presso la corte imperiale, quello di "Stallmeister" (corrispondente a valletto) titolo peraltro ereditario.

Il principe inoltre si interessava di letteratura, arte e archeologia, e sognava una carriera scientifica. Dopo la laurea all'università, conseguita nel 1881, egli, insieme con i due pittori Polenov e Prachov – intraprese un lungo viaggio nei paesi del Mediterraneo; nel 1882, durante un viaggio in Siria, egli fece un'importante scoperta archeologica: negli scavi nella un tempo fiorente città di Palmira, trovò una lastra di pietra con iscrizioni in greco e in aramaico: si tratta di una tariffa di dogana dell'anno 137 d.C., attraverso la quale si è potuto poi decodificare in gran

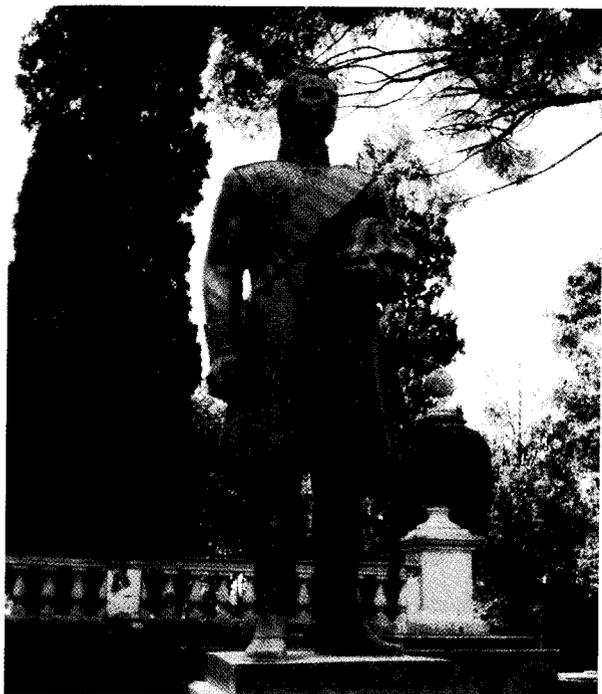


Fig. 4 - La statua di Abamelek Lazarev presso la Villa Abamelek, scultore armeno Martyn Kakosjan, 2003. Foto di Maria Vedrinskaja, 2009.

parte l'antica lingua aramaica. La pietra venne comprata dal principe e successivamente donata all'Ermitage di San Pietroburgo. Dopo avere pubblicato il libro sugli scavi di Palmira il principe ricevette diverse onorificenze dal mondo scientifico europeo, soprattutto quello francese.

Nel 1885 Semën Abamelek-Lazarev arriva in Italia diventando in seguito un fervente amante del Bel Paese e della sua capitale dove acquista sulle pendici del Gianicolo una delle ville più belle. L'architetto romano Vincenzo Moraldi ha trasformato la Villa Abamelek in una specie di museo a cielo aperto, grazie an-



Fig. 5 - Maria Abamelek-Lazareva, nata Demidova, la moglie del principe Semën. Ritratto di N.P.Bogdanov-Bel'skij, anni 1890.

che allo sfrenato collezionismo e mecenatismo del facoltoso proprietario.

A sua volta, l'archivio della sua vedova Maria, appartenente ad un'altra famiglia ricchissima e italofila – i Demidoff – concorre ad arricchire di nuovi fatti la conoscenza sulla sua vita privata. Sembra che nel loro matrimonio i fattori prevalenti fossero quelli economici e quindi la possibilità di concentrare grandi capitali nell'ambito di una famiglia. I coniugi passavano gran parte del loro tempo separatamente – Maria nella sua villa a Firenze, Semën a Roma, la città che non era mai piaciuta alla moglie.

## Roma sparita, un “panorama” di Luigi Bellinzoni per il 21 aprile 1895

PAOLO EMILIO TRASTULLI

La morte improvvisa del principe all'età di 59 anni ha suscitato tanto 'gossip': circolava una diceria secondo cui il principe aveva distrutto la sua salute durante la giovinezza dissoluta... La sua ricca tomba a San Pietroburgo nella cappella di famiglia è stata profanata e poi completamente distrutta dopo la Rivoluzione Russa...

La giovane vedova che aveva all'epoca soltanto 39 anni è rimasta per sempre a Firenze. Una delle sue opere di beneficenza in onore del defunto marito è stata l'istituzione della casa per i mutilati della Prima guerra mondiale.

La lotta principale della vita di Maria è stata quella per la Villa Abamelek a Roma fortemente rivendicata dall'Unione Sovietica. L'archivio Demidoff a Firenze contiene più di 70 dossier dedicati a questa vicenda legale<sup>4</sup>. Nel suo testamento il principe mecenate aveva lasciato la villa Abamelek all'Accademia Russa delle Belle Arti; tuttavia la vedova protestò contro questo paragrafo e vinse inizialmente la causa. Dopo la seconda guerra mondiale, cambiati radicalmente i tempi, la Villa Abamelek è passata all'Unione Sovietica con un decreto statale, senza neanche chiedere il parere della vedova. Nella splendida Villa che ha più di 30 ettari invece dei pittori sono arrivati i diplomatici sovietici<sup>5</sup>: infatti la Villa è la residenza ufficiale dell'Ambasciatore della Federazione Russa.

Ma in omaggio al suo fondatore, nel 2003 vi è stata installata (ma non ancora inaugurata) la statua del principe Semën, una persona che ha legato Roma e la Russia.

<sup>4</sup> Per i restauri, le costruzioni e la sistemazione delle collezioni della Villa vedi C. BENOCCI, *op.cit.* Cfr. sezione “Proprietà” del Fondo Demidoff, in Archivio Storico della Provincia di Firenze; ringrazio la Direttrice dell'Archivio dott.ssa S. Merendoni per l'aiuto nelle ricerche.

<sup>5</sup> Recentemente una delle costruzioni della Villa, il cosiddetto casino di Garibaldi, è stato destinato ai soggiorni degli artisti russi come un gesto di rispetto verso l'ultima volontà del principe.

Il nome di Luigi Bellinzoni acquista una certa risonanza nel mondo artistico e giornalistico della Capitale nel corso dei primi anni Ottanta dell'Ottocento. Come critico d'arte del quotidiano *Il Popolo Romano* egli è stato infatti il primo a far conoscere al pubblico quiritano l'acquerellista Ettore Roesler Franz cantandone con enfasi le lodi come artista assai dotato e più ancora come colui che va meritoriamente documentando per i posteri il volto medievale dell'Urbe quale il rinnovamento urbanistico post-unitario intende cancellare in fretta. In questa esaltazione dell'insostituibile ruolo testimoniale di illustratore-cronista assunto dall'artista, Bellinzoni ha chiamato accanto a sé con prevedibile successo lo storico Ferdinand Gregorovius, celebre e celebrato autore della *Storia della città di Roma nel Medioevo*, dal quale finirà poi per essere sopravanzato nella funzione di protettore e Pigmaliione. Per altro il massimo della notorietà nazionale Bellinzoni la raggiunge nel 1883 in occasione della Esposizione Artistica Internazionale che si tiene a Roma e per la quale si affretta a comporre una *Guida critica* di modesto valore, che naturalmente contiene un giudizio positivo se non entusiasta per la prima serie di quaranta acquerelli del ciclo *Roma che se ne va* di Roesler Franz; con un *escamotage* suggeritogli per eludere il regolamento Roeler Franz può presentarli in mo-

stra; con patriottismo municipalistico (accompagnato da forti polemiche non solo locali) il Comune di Roma li acquista, aprendo così un capitolo che durerà venticinque anni. Più ristretta nomea, sostanzialmente negativa, viene nello stesso periodo al Bellinzoni da una opposizione critica a Nino Costa, cui l'opera di Roesler Franz neppure tecnicamente piace, come non soddisfa il giornalista de *Il Popolo Romano* la pittura del sanguigno, innovatore ed autorevole antagonista; polemica liquidata alla radice nel 1885 da un commento di Costa che compiangere in privato Bellinzoni quale «artista mancato» (con tutto quel che segue di implicito), a cui oggi si aggiunge il lapidario giudizio di Lamberto Vitali che lo definisce «mediocrissimo critico d'arte»<sup>1</sup>.

Dunque, Bellinzoni «mediocrissimo critico» ed «artista mancato». In verità delle scarse notizie da noi raccolte sulla sua vita, la più lontana porta la data del 22 novembre 1866, quando, per ordine del Ministero, il giovane Luigi viene espulso dall'Accademia di San Luca, dove dal 3 dicembre 1861 risulta iscritto alle scuole del nudo e del disegno<sup>2</sup>; siamo nell'anno della terza guerra d'Indipendenza, dopo il deludente Trattato di Vienna, e l'intervento del Ministero fa chiaramente intendere che il drastico provvedimento è di natura politica; cosa evidentemente ben diversa dalle turbolenze di studenti irrequieti come Pio Joris ed Aurelio Tiratelli, prossimi cognati nonché entrambi futuri accademici, vivaci protagonisti proprio nel 1861 di quella che possiamo dire la simpatica «teppa delle toppe», pronti a subire, con altri allievi impertinenti, più d'una sospensione per

<sup>1</sup> Sull'intera vicenda dei rapporti Bellinzoni-Gregorovius-Roesler Franz e Bellinzoni-Costa cfr P.E. TRASTULLI, *Gregorovius e Bellinzoni, cattivi consiglieri di Ettore Roesler Franz*, in «Lazio ieri e oggi», a. XLVI, n. 1 – Gennaio 2010, pp. 8-11 e n. 2 – Febbraio 2010, pp. 42-44.

<sup>2</sup> Accademia di San Luca, Archivio, *Libro degli allievi*.



Fig. 1 - Giuseppe Trabacchi, *Lo scrivano pubblico*.

disordini goliardicamente prodotti specie nella scuola del nudo<sup>3</sup>. Del resto il suo presumibile anticlericalismo trova sicura coerenza nell'ingresso a *Il Popolo Romano*, quotidiano di Costanzo Chauvet notoriamente vicino a De Pretis (e comunque

<sup>3</sup> Per Pio Joris vedi P. E. TRASTULLI, scheda biografica in *La Campagna Romana da Hackert a Balla* (Catalogo della Mostra) Roma 2001, pp. 259-260; e DBI, *ad vocem*, vol. 62, Roma 2004, pp. 570-573 (M. VINARDI); per Aurelio Tiratelli, vedi P.A. DE ROSA, scheda biografica in *La Campagna Romana...*, cit., pp. 281-282.

all'Amministrazione capitolina). Circa la sua successiva attività di pittore, per quanto ci si sia spesi in ricerche minute, il nome di Luigi Bellinzoni (sul giornale firma, per lo più, con il solo cognome) ricorre in un'unica occasione insieme al titolo d'un'opera sua: nel *Catalogo degli oggetti d'arte* donati per la Fiera artistica del 30 marzo 1882 dai soci dell'Associazione Artistica Internazionale al n. 89 si legge: Bellinzoni, *La benedizione delle vigna*, pittura ad olio. Prima e dopo, buio pesto. Tuttavia dal 1878 al 1887 la *Guida Monaci* riporta annualmente l'indirizzo del suo studio tra quelli dei «Pittori di figura, storia, paesaggio, genere, prospettiva, acquarelli»: dal 1878 al 1884 (con l'eccezione del 1881, indicato in via del Vantaggio, 14) esso è ubicato in via Flaminia, 44; nel biennio 1885-86 risulta all'indirizzo di via delle Coppelle, 35 «presso la Direzione [sic!] del giornale *Il Popolo Romano*»; nell'ultimo anno, il 1887, al 42 di via dei Condotti. Per inciso, negli anni di Bellinzoni allo stesso affollatissimo numero di via Flaminia lavorano negli Studi Rey pittori noti come Nino Carnevali, caro a Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Ferrari, che vi rifinisce *Le tre Marie*, uno dei dipinti-evento del 1883 romano, gli autorevoli spagnoli Ramon Tousquets, José Villegas, Francesco Peralta e, *tanto nomini*, Giulio Aristide Sartorio.

Resta il fatto che sul declinare degli anni Ottanta il Nostro risulta impegnato nella realizzazione di una grande opera che esce a dispense, *Usi e costumi antichi e moderni di tutti i popoli del mondo*, riunite poi in quattro volumi in 8° grande di circa 350 pagine l'uno – i primi due dedicati all'Europa, il terzo all'Asia, il quarto ad Africa, Asia ed Oceania – illustrati da un complesso di 179 tavole fuori testo tirate nello Stabilimento Cromolitografico Bruno & Salomone in Santa Maria in Via, «quasi tutte in bella policromia», come avvertono oggi le librerie antiquarie nei cui cataloghi talora l'opera compare a costo piuttosto impegnativo e di volta in volta crescente, perché considerata una delle

più lussuose edite a Roma da Edoardo Perino. Non si conosce l'autore delle illustrazioni che sono senza firma (dell'arte di Bellinzoni siamo privi di esempi per operare confronti), noto invece quello delle belle tavole di copertina per i quattro volumi, che è il pittore ed illustratore fiorentino Gino (Luigi) de Bini, allievo di De Carolis e di Galileo Chini, attivo presso i maggiori editori dell'epoca (oltre Perino, per il quale decora le copertine delle principali collane, Treves, Paravia, Voghera, Sonzogno) e ricordato per il suo «segno descrittivo e accurato che anche nelle opere più frettolose non sembra risentire della mancanza di tempo»<sup>4</sup>. Ad evidenziare un crescente e forse ormai prevalente interesse di Bellinzoni per la pubblicitaria popolare ricca di immagini si aggiunge nel giugno del 1886 la fondazione del bisettimanale illustrato (esce il giovedì e la domenica; e si apre da sinistra) *Il Cicerone*, di cui egli è direttore e proprietario; il programma iniziale è quello di far conoscere la vita economica, artistica ed industriale della capitale d'Italia (e per questo gli viene affiancata anche una agenzia commerciale), ma gradatamente il suo tono vira in chiave satirico-umoristica e dalla illustrazione si passa alla caricatura ed al pupazzetto nell'intento dichiarato di «divertire e distrarre il lettore». Programma che si accentua, venduto *Il Cicerone* nella primavera del 1893, col nuovo settimanale a cui Bellinzoni dà vita nel dicembre dello stesso anno, *Ghetanaccio*, dal nome di un notissimo burattinaio romano del primo Ottocento (Gaetano Santangelo, 1782-1832) divenuto poi una maschera popolare; anche questo si apre da sinistra; è illustrato da divertenti caricature di uomini politici, di artisti e di protagonisti del bel mondo; pubblica sonetti in dialetto romanesco e romanzi a puntate; marcato è il suo atteggiamento anticlericale. «Ebbe carattere ricreativo ed umoristico» – chiosa Olga

<sup>4</sup> P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna 1988, p. 185.

Majolo Molinari<sup>5</sup> – «in forma faceta e disinvolta pubblicava brevi scritti ed indiscrezioni sulla vita romana, generalmente firmati con pseudonimi». Bellinzoni ne mantiene la direzione fino al dicembre 1895<sup>6</sup>; per lui, come vedremo, anno cruciale anche questo, nel quale, tra l'altro, ha ormai ceduto la critica d'arte de *Il Popolo Romano* alla penna del poco più che ventenne e culturalmente assai meglio attrezzato (una laurea in lettere) Luigi Cällari. Francamente, lasciato per sempre alle spalle Roesler Franz (come sembra), l'amore artistico di Bellinzoni per «Roma sparita» (nonostante ricerche mai interrotte, di lui ci sono ad oggi ignoti data e luogo di nascita) sembra essersi tradotto o almeno ridotto di fatto al puro recupero quand'anche iconografico del suo tradizionale folklore. Bene lo attesta l'ultima sua impresa, dalla quale gli viene un lampo di più vivace notorietà cittadina: il *Panorama di Roma Sparita* preparato per il 21 aprile del 1895, 2648° natalizio dell'Urbe; poi sul suo nome il silenzio, che si sappia. La morte lo coglie dieci anni più tardi all'ospedale Fatebenefratelli: il 10 agosto 1905 viene inumato al Verano nell'osario comune. *Sic transit...*

Per il venticinquesimo di Porta Pia, che cade appunto nel 1895, Roma si prepara a grandi festeggiamenti. Volendo far coincidere con l'evento storico l'apertura dell'esposizione annuale, gli Amatori e Cultori scelgono la data del 18 settembre – presenti alla inaugurazione i Sovrani –, determinandone conseguentemente la chiusura al 1° di marzo (poi divenuto di aprile) del 1896. Purtroppo il periodo si rivela particolarmente sfortunato per i molti eventi negativi della guerra d'Africa che turbano, distruggono ed allontanano il pubblico: la mostra vive infatti tra la sconfitta dell'Amba Alagi (7 dicembre 1895) ed il di-

<sup>5</sup> O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, Roma 1963, vol. I, p. 432.

<sup>6</sup> Nel gennaio 1894 la testata muta il titolo in *Il Cicerone romano fi-*

sastro di Adua, con i trecento ufficiali e le migliaia di soldati uccisi (1° marzo 1896). Il clima nazionale, ed ancor più quello romano, è di delusione e mestizia generale e nel contempo agitato da opposte tensioni (sintomatico: per il genetliaco del Re, il 14 marzo, vengono soltanto esposte le bandiere); bene se ne colgono gli echi nel *Diario* del marchese Alessandro Guiccioli<sup>7</sup>, prefetto di Roma dall'agosto 1894 all'aprile 1896. Eppure gli espositori sono molti (287), le opere inviate egualmente numerose (900; accettate 498, di cui solo 31 sculture), eccezionale la somma stanziata per i premi (33.000 lire), eccellente soprattutto in pittura la qualità dei lavori esposti (con *Centauri* di Coleman, che ottiene il primo premio; *A ponte Salario*, pastello di Sartorio, premiato per il paesaggio; *Ruine del Palatino*, incisione di Biseo, vincitore nella categoria della grafica; e tra i non pochi meritevoli, Joris con *Lavandaia* e *La festa di San Giovanni*; Gustavo Simoni con lo spettacolare *Alessandro il grande a Persepoli* che contende il premio a Coleman; lo spagnolo Tousquets con *Solemnis Peractis*, ed altri ancora di sicura fama). Assai deludenti, invece, in sei mesi di mostra, il numero dei visitatori e l'entità degli acquisti privati.

Per contro la categoria dei commercianti romani si è mossa per i festeggiamenti nell'Urbe sin dall'inizio dell'anno; ne è anima il gioielliere Stefano Beretta<sup>8</sup> che inizialmente pensa ad una

glio legittimo di *Ghetanaccio*, costringendo di fatto Leopoldo Orsini a chiudere *Il Cicerone* acquistato l'anno prima; sgombrato in tal modo il campo da ogni omonimia, il periodico dal marzo 1894, eliminato ogni riferimento a *Ghetanaccio*, diviene semplicemente *Il Cicerone*.

<sup>7</sup> A. GUICCIOLI, *Diario di un conservatore*, Milano 1973 (vedi anni 1895-1896, pp. 200-223).

<sup>8</sup> Vice presidente del Sindacato Commerciale, costituito «per organizzare feste e creare attrattive allo scopo di far accorrere gente a Roma», e titolare di due negozi: uno in via del Corso 155-156 e l'altro a via Frattina 81, specialità in articoli di fantasie e filigrane con garanzia di prezzi fissi.

rivista di tutti i costumi italiani dall'anno Mille in poi, da rappresentarsi con manichini grandi al vero e costumi caratterizzanti le diverse classi; fallito questo progetto certamente troppo ambizioso ed altrettanto costoso, l'intraprendente negoziante ripiega allora su un programma di minore impegno da lui direttamente finanziato, un «panorama della Roma introvabile» di cui affida la realizzazione a Luigi Bellinzoni. Negato dall'amministrazione comunale l'uso della richiesta serra nel Palazzo delle Belle Arti (più facilmente concessa alle Esposizioni ortofrutticole, lamenterà Bellinzoni), all'impresa in pericolo viene incontro il ricco mercante di campagna Giuseppe Giacomini, in quel tempo amministratore di villa Pinciana, che a buone condizioni concede in uso un cortile di 350 metri quadri (delle spese relative si carica ancora il Beretta). Lavorando su un bozzetto di massima di Paolo Bartolini<sup>9</sup>, scultore, ceramista, pittore ed incisore, utilizzando un decoratore esperto ma oggi sconosciuto, certo Ercole Aloisi, ed alcuni studi fatti dallo stesso Bellinzoni, nel giro di appena due mesi il «panorama» è pronto per essere aperto al pubblico il giorno natale dell'Urbe: il 21 aprile, infatti, il Sindaco Emanuele Ruspoli presenzia all'inaugurazione dell'artistico complesso, mentre il ministro della Pubblica istruzione, Guido Baccelli, si reca a visitarlo il giorno seguente. Tutti i giornali romani d'ogni schieramento e colore ne parlano: dalla *Tribuna* al *Messaggero*, dal *Fanfulla* all'*Osservatore Romano*, dall'*Italie* all'*Opinione*, da *Il Popolo Romano* al *Roman Herald*, dal *Diritto* alla *Voce della Verità*; con più enfasi e l'aiuto di illustrazioni *Don Chisciotte*, *Rugantino* e, bene a ragione con maggiori detta-

<sup>9</sup> Roma, 1859-1930; allievo di Fabj-Altini all'Accademia di San Luca, poi seguace del Maccagnani; si ricorda per alcuni monumenti commemorativi (*Garibaldi* e *Vittorio Emanuele II* a Rieti; *Giovanna d'Arco* ad Orléans); nel 1899 gli viene commissionata per concorso la realizzazione di una delle quadrighe per il Vittoriano.



Fig. 2 - Ernesto Biondi, *Una coppia di ricchi borghesi*.

gli, *Il Cicerone*. Ma nessun cenno ne fa, pur così sensibile ed attenta, Emma Perodi, selettiva resocontista degli eventi romani di qualche interesse<sup>10</sup>.

A noi la sua storia completa giunge dalle pagine, che talvolta distillano stucchevole retorica autoreferenziale (e non solo), di

<sup>10</sup> *Roma italiana 1870-1895* per E. PERODI, Roma 1896.

un piccolo e raro libro di Luigi Bellinzoni, *La Roma Sparita*<sup>11</sup>, il cui titolo forse volutamente ambiguo continua a trarre in inganno più d'un amico roesleriano (di Ettore e dei suoi acquerelli nonché il nome, neanche l'ombra! – che pure qua e là si intravede come quella di Banco), mentre nei fatti esso si richiama all'epigrafe che illustra le ragioni dell'impresa.

La scelta del «panorama», spettacolare rappresentazione artistica costituita, per definizione, da un'ampia superficie cilindrica dipinta al suo interno con figurazioni paesistiche in modo che, collocandosi al centro di essa, l'osservatore possa avere l'illusione del vero anche per la frapposizione abilmente sparsa di elementi plastici, testimonia l'eco ancor viva del famoso «panorama» parigino realizzato nel 1881 dai pittori de Neuville e Detaille per illustrare patriotticamente, undici anni dopo il drammatico evento, la battaglia di Champigny-sur-Marne; per una maggiore spettacolarizzazione generale, Bellinzoni riduce in questo caso l'orizzonte a metà circonferenza mentre trasforma il punto di veduta in una linea di circa dieci metri, inserendo nella spaziosa platea un certo numero di manufatti per poter opportunamente ambientare e riprodurre «esattamente i costumi pittoreschi dei cittadini e i resti di alcuni storici monumenti all'epoca di Bartolomeo Pinelli», periodo al quale sarebbe fino ad ora mancata «un'affermazione plastica» in grado di richiamare alla memoria di ciascuno «colla forza dell'evidenza [...] le impronte perdute di quella vita originale». Per popolare tale «resurrezione» di figure e gruppi (assai importanti a rendere vivo e vero un clima di collettiva vita quotidiana) egli chiama a raccolta una ventina di scultori, taluni già chiaramente noti, come Ettore Ximenes (l'autore del *Ciceruacchio*, ora quasi nascosto tra gli al-

<sup>11</sup> Il libricino, in 16°, stampato a Roma nel 1895 presso lo Stabilimento Tipografico Italiano, è costituito da 40 pagine di testo e da 24 fotoincisioni dello Stabilimento Danesi, di cui 22 a piena pagina.

beri del Lungotevere in Augusta), Ernesto Biondi, Adalberto Cencetti (unico scultore cooptato dieci anni più tardi tra i pittori del gruppo dei XXV della Campagna Romana), Eugenio Maccagnani, Giuseppe Trabacchi; altri sulla via di esserlo, come Libero Valente (terzo premio alla Esposizione romana 1895-96 per la testa in bronzo *Christiana*) o Arnaldo Zocchi (futuro presidente dell'Accademia di San Luca 1924-25); tutti, comunque, in diverso grado direttamente conosciuti nell'ambiente romano per opere già eseguite (busti al Pincio; erme al Gianicolo) oppure presentate in mostre nazionali o commissionate loro nella lenta elaborazione del monumento a Vittorio Emanuele<sup>12</sup>.

L'impianto scenico ha il suo fuoco irradiante nell'*Osteria del cocchio* che fisicamente rappresenta appunto la linea di veduta

<sup>12</sup> Diamo qui l'elenco degli scultori che hanno partecipato alla realizzazione dei gruppi plastici per il «Panorama» di Bellinzoni, con l'indicazione del loro contributo più significativo: Ettore Ximenes (Palermo, 1855-Roma, 1926), *Lo svizzero del Papa*; Ernesto Biondi (Morolo, 1854-Roma, 1917), *Il gruppo della lite*; Arnaldo Zocchi (Firenze, 1862-Roma, 1940), *Il Saltarello*; Silvio Sbricoli (Roma, 1864-1911), *Il ciarlatano*; Domenico Razeti (Genova, 1870-1926), *Fra' Domenico, Il telarolo* e varie altre figure; Libero Valente (Genova, ?-?-post 1905), *Il gruppo di donne davanti all'Osteria*; Giuseppe Trabacchi (Roma, 1839-1908), *Lo scrivano pubblico*; Francesco G.B. Fasce (Genova, 1857-Roma, 1902), *La Comunione, Il mendicante*; Filippo Giulianotti (Genova, 1852-Roma, 1903), *Il gioco della morra*; Carlo Fontana (Carrara, 1865-Sarzana, 1956), *Il maniscalco*; Luciano Campisi (Siracusa, 1840-Boston, 1933), *I ciociari*; Adalberto Cencetti (Roma, 1847-1907), *Donna svenuta sulla soglia dell'Osteria*; Eugenio Maccagnani (Lecce, 1852-Roma, 1930), *La caldarrostaia caduta nella rissa*; Domenico Pagano (Polizzi, PA, ?-?), *Bartolomeo Pinelli, Il gruppo del ferito*; Luigi Preatoni (Novara, 1845-?), *Le lavandaie*; Antonio Allegretti (Cuneo, 1840-Carrara, 1918), *La popolana orante*; Oscar Spalmach (?-?), *La camerata dei "gammeri cotti"*. Il pittore Bianchini, forse Crescentino B. (?-?), ha popolato alcuni punti della scena ed ha dipinto *Il corteo pontificio*.

lungo cui devono collocarsi in gruppo gli spettatori; è il nome nuovo dato alla notissima *Osteria della Sposata* in piazza San Giovanni in Laterano (ad angolo con l'odierna via Merulana), verso il 1818 illustrata nel suo caratteristico interno da una celebre litografia di Thomas e da Livio Jannattoni proclamata «la più antica osteria del mondo»<sup>13</sup>. Di fronte ad essa si apre a semicerchio un orizzonte ricco di costruzioni in scala prospettica: di rimpetto gli si erge l'edificio della *Casa di Cola di Rienzo*, alla cui sinistra è, per chi guarda, il *Tempietto di Vesta* ritenuto allora di Cibele, con il campaniletto liturgico del XVII secolo, immerso in un ambiente di strade ingombre di panni stesi e di barrozze con sullo sfondo in lontananza, nell'orizzonte dipinto, uno scorcio della Salara Vecchia sovrastata dall'Aventino, dal campanile di San Bartolomeo e dalle cupole di San Carlo e di Sant'Andrea, mentre all'estrema sinistra è l'edificio di *San Giorgio al Velabro* col contiguo *Arco degli Argentari*; a destra della *Casa di Cola*, tra la *Chiesa di Santa Cecilia* e l'*Arco dei Tolomei*, che lasciano intravedere all'orizzonte lacerti del Foro Romano, si distende un serie di monumenti di epoche diverse fino ad un estremo limite costituito dalla *Piramide di Caio Cestio* e da *Porta San Paolo*. Per il vero, qua e là, nella e dalla descrizione, si ha talora l'impressione d'esser di fronte ad una veduta «ideata», costruita per commistioni, mentre in senso più generale, nella ricostruzione dei fondali dipinti, diventa inevitabile il rimando a talune delle vedute urbane di Roesler Franz.

Anche la rappresentazione della vita quotidiana ha il suo punto focale, questa volta centripeto, all'altezza dell'*Osteria del cocchio*: una rissa è scoppiata furibonda, due uomini si affrontano al coltello (qualche altro intanto – non si sa mai – fa provvista di sampietrini): ne è oggetto una fanciulla (*dramatis persona*), che giace in terra svenuta sul limitare dell'osteria; il sor

<sup>13</sup> L. JANNATTONI, *Osterie e feste romane*, Roma 1977, p. 201.

Peppe, l'oste, guarda istupidito la scena. Quel subbuglio vuol essere la palpitante immagine centrale della Roma di allora, quando di domenica si raddoppiava di necessità la guardia all'ospedale della Consolazione. In una parola quella del romano con in saccoccia la corona del rosario ed il coltello. E valga il vero. Ecco che da San Giorgio al Velabro, mentre sotto l'Arco degli Argentari si gioca alla morra e più in là si balla il saltarello, esce in processione la Comunione per portare l'ostia al possibile moribondo ed un soldato, piuttosto che correre a sedar la lite, vi si unisce perché più importante cosa è per lui salvare l'anima del morente che badare all'ordine pubblico. Persino il gruppo di lavandaie alla Bocca della Verità, interrotto il lavoro, è calamitato dal dramma; per contro sotto la Casa di Rienzi un cerretano, attorniato da un gruppo di romani attenti od allocchiti, decanta le virtù miracolose dei suoi ritrovati. In questa ricostruzione della vita popolare di Roma nel 1824 (la datazione viene esplicitamente offerta dall'autore del panorama con la figura di Leone XII «che si offre ai fedeli nel secondo anno del suo pontificato») nessuno dei tradizionali (e stancamente abusati) motivi folkloristici è dimenticato, dal maniscalco al saccone grigio (in cui, ovviamente, può nascondersi solo un nobile) armato di bussola, dallo scrivano pubblico al telarolo (mestiere da cui, il sottinteso della sua presenza viene apertamente dichiarato, è di recente uscito un ricco casato romano), dal robivecchi alla «camerata dei gammeri cotti», gli alunni del Collegio Romano in veste scarlatta quali anche nella Guida Treves di Roma del 1908 continuano ad essere indicati tra le curiosità dei costumi romani che attraggono i forestieri. Né manca la figura del mendicante, come c'è quella del frate incline al boccale di vino che viene emblematicamente collocato all'ingresso del panorama, dove gli fa buona compagnia, sorvegliando che tutti i visitatori abbiano pagato il biglietto d'ingresso, uno «svizzero del papa» che Bellinzoni chiama Herr Franz Swicher (ah! quel Franz in noi desta qualche

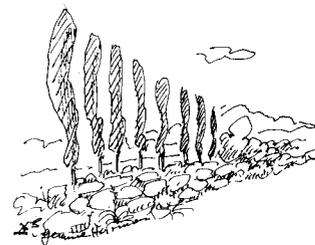
sospetto). Con l'inseparabile bastone dal pomo d'ottone «rappresentante un gallo» ed il fedele mastino accanto, guarda (e ridisegna) il molteplice spettacolo, composto in modo evidente dal progettatore con tessere di tante sue conosciutissime incisioni, Bartolomeo Pinelli, anche lui collocato, come spesso si è personalmente ritratto, dentro quel mondo<sup>14</sup>. Tipiche scene plastiche romanesche disposte a panorama, che forse hanno ispirato una generazione più tardi quelle di Antonio Barrera in mostra nel 1930 al Museo di Roma<sup>15</sup>. A completare «l'opera grandiosa»

<sup>14</sup> Durevole fortuna e vitalità d'una suggestione. A Bartolomeo Pinelli, impersonato dal pittore Arturo Noci, si ispira nel 1899 la mascherata con cui il Circolo Artistico Internazionale partecipa al veglione di Carnevale al Teatro Costanzi. Il successo è tale che due giorni dopo la festa si replica nella sede dell'Associazione in via Margutta 54 alla presenza della regina Margherita desiderosa di vedere la riuscitissima mascherata. Ed ancora: nel 1930 su progetto dell'architetto Alessandro Limongelli il Circolo, divenuto dal 1927 Associazione Artistica di Roma – Circolo di Cultura del Sindacato Fascista degli Artisti, organizza, presidente Ernesto Del Debbio, un grande veglione che ha per tema «Roma all'epoca di Pinelli».

<sup>15</sup> Antonio Barrera (Roma, 1889-1970); pittore; a partire dagli anni Venti del Novecento assiduo alle esposizioni romane, nazionali ed internazionali; ha opere in molte collezioni private e pubbliche (a Roma tre suoi dipinti si conservano nella Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea); negli anni Trenta e Quaranta partecipa attivamente alla vita artistica di via Margutta; sua l'ideazione e la realizzazione, con l'ing. Giulio Cesare Reanda, delle tre «Scene romane» (*L'Osteria, Il Saltarello e Lo Scrivano pubblico*) ispirate alla vita quotidiana di Roma al tempo di Bartolomeo Pinelli ed allestite nel 1930 per il Museo di Roma, aperto allora nella sede dell'ex pastificio Pantanella; smontate e rimontate nella nuova sede del Museo in Palazzo Braschi (1949-1952), vi si aggiunsero alcune altre scene (*Pifferai, Il carro a vino, La portantina, Una farmacia*) realizzate, con identici criteri di illusione della realtà, dal pittore Orazio Amato; tutte poi trasferite col 1977 nell'appena istituito Museo del Folklore e dei Poeti Romaneschi di piazza Sant'Egidio in Trastevere (oggi Museo di Roma in Trastevere) dove sono tuttora visibili.

giunge infine la riproduzione sotterranea delle Catacombe di San Callisto nel giorno dedicato alla vergine Cecilia, chiaro omaggio a Giovan Battista De Rossi, scomparso nel 1894, cinquant'anni dopo averle scoperte. Così dalla «Roma sotterra» dantescamente si esce a «rivedere la Roma dell'oggi».

Per poter dire dell'effettivo valore artistico del panorama costruito dal Bellinzoni ci manca oggi la prova di qualità comparativa dei manufatti realizzati dagli scultori che l'entusiasta giornalista ha chiamato a sé, inevitabilmente opere di qualità difforme – come del resto confermano le riproduzioni presenti nel suo calepino *vademecum* – e non impermeabili all'istrionismo di fondo ed alla accattivante retorica che ci sembra animare (e minare alle radici) l'intero progetto. Esso poteva, come sembra accadesse, riscaldare nel lontano 1895 (e per qualche decennio ancora) la memoria ed il cuore dei romani solo tre (o quattro) generazioni distanti; a noi oggi onestamente fa dire: ridadeci, come che sia, la *Roma sparita* di Ettore Roesler Franz, i cui acquerelli rappresentano una miniera preziosa (e non ancora del tutto esplorata) per ricostruire e far rivivere nell'immaginazione la vivace vita popolare (usi, tradizioni e costumanze) dell'Urbe, naturalmente formicolante per le strade e negli spazi aperti, con quella maggior forza di persuasione e di coinvolgimento che appartiene alla pittura, più efficacemente agglutinante nel loro contesto spazio-temporale unitario le rappresentazioni corali.



# Un morlupese a Roma: Giovanni Antonazzi

PAOLO VIAN



Non è mai stato cooptato fra i «romanisti», ma pochi come lui erano degni di esserlo. Perché Giovanni Antonazzi, morto nella sua Morlupo il 16 maggio 2007 alla bella età di novantaquattro anni, per tutta la vita ha scavato intorno al mistero di questa città nella quale giunse fanciullo e cui negli anni della sua lunga esistenza ha tributato un affetto appassionato e pensoso, interrogandosi sul significato e sull'idea di Roma. Ecclesiastico schivo e colto, Antonazzi ha preferito alle lusinghe della carriera la coerenza di una testimonianza il cui profilo appare più nitido ora che silenziosamente se ne è andato. «Prete romano» pur senza essere incardinato nella diocesi del papa, Antonazzi va ricordato accanto a Domenico Tardini, Alfredo Ottaviani, Giuseppe De Luca, Ennio Francia, Umberto Terenzi e tanti altri, noti e meno noti: tutti «sempre scanzonati ma pieni di Dio e di ironia» (nella definizione dello stesso Francia), capaci di improntare di un profondo accento di umanità e di universalità il loro ministero sacerdotale come la loro testimonianza evangelica. Secondo il modello del «prete romano» appunto, «penetrato fino al midollo – scrisse Ernesto Buonaiuti a proposito del suo insegnante di filosofia al Seminario Romano, Luigi Chiesa – di quel senso universalistico della fraternità umana nei vincoli spirituali e carismatici della Chiesa, fatto di bonomia leggermente ironica e di comprensione sconfinatamente caritatevole, che costituisce il fondo inesauribile del ministero cattolico». Un modello, questo

del «prete romano», che in Antonazzi si è naturalmente coniugato alla figura militante del «romanista», del cultore della storia della città, di chi non si stanca di credere che Roma non sia un semplice luogo geografico e che dunque per essa non basti una vita. A voler essere spiritosi, un paradosso per chi fu fratello maggiore del celebre Checco Antonazzi (1924-1995), il popolarissimo terzino della Lazio e della Nazionale fra gli anni Quaranta e Cinquanta, uno dei protagonisti di quella «difesa di ferro» che per tre campionati consecutivi fruttò alla società, anche se ormai orfana di Silvio Piola, il quarto posto in classifica.

#### LA VITA: FRA MORLUPO E PROPAGANDA FIDE

Giovanni Antonazzi nacque il 13 settembre 1913 a Morlupo, un paese allora prevalentemente agricolo, nella diocesi di Sutri e Nepi, a trenta chilometri da Roma. La famiglia era di umili e poveri contadini; dal padre Rocco (1884-1957), costretto per due volte a emigrare negli Stati Uniti nel vano tentativo di migliorare la propria condizione, il piccolo Giovanni ricevette le prime lezioni di comportamento morale e sociale, mentre dalla madre, Anna Micheli (1891-1976), imparò le preghiere e assorbì soprattutto quella particolare devozione alla Vergine che lo avrebbe accompagnato tutta la vita. Nell'ambiente contadino il piccolo apprese anche quell'amore per la terra, impastato di concretezza e di materialità, che gli sarà utile in seguito, nell'amministrazione delle tenute della Congregazione di Propaganda Fide.

Ma andiamo con ordine. Morlupo non fu per il ragazzo l'unico scenario. Dall'età di sette anni, quindi dall'inizio degli anni Venti, Antonazzi trascorse i mesi estivi a Roma, dove il nonno era prima custode di ampi orti con fontanili e poi, con le figlie (quindi sorelle della madre di Giovanni), aprì l'osteria «Al vero Morlupo» presso Ponte Milvio. Quell'angolo di Roma – i prati

dove poi sarebbe sorto il Foro Italico, il greto del Tevere, gli spazi ove Pio XI avrebbe edificato la chiesa della Gran Madre di Dio – fu il primo incontro, periferico e sommerso, di Antonazzi con la città eterna. Più tardi l'intera famiglia si sarebbe trasferita a Roma, prima a Via della Farnesina, poi a Piazza Risorgimento.

Intanto, aiutato da alcuni zii, Giovanni, ritenuto il più intelligente dei sette figli di Rocco e Anna, proseguì gli studi: fra il 1923 e il 1928 nel seminario di Nepi, dove si innamorò del latino e della musica (soprattutto, ma non solo, di Perosi); fra il 1928 e il 1933 nel Pontificio Collegio Leoniano di Anagni, retto dai gesuiti e ove confluivano seminaristi da tutte le diocesi del Lazio; fra il 1933 e il 1940 nel nuovo Seminario regionale di S. Maria della Quercia, presso Viterbo, ove nella figura del rettore Domenico Brizi, maestro di semplicità e di responsabilità cristiane, incontrò il primo vero snodo della sua vita. Fu infatti Brizi, divenuto nel 1939 rettore del Collegio Urbano di Propaganda Fide, a volere che Antonazzi (sacerdote nel 1936) nel 1940 ne divenisse economo.

Don Giovanni approdò così a Roma, catapultato dalla piccola provincia laziale in quella multiforme, variopinta e straordinaria realtà etnica, linguistica e culturale della Congregazione della Santa Sede dal 1622 preposta alla missione, cioè alla propagazione della fede. Nelle vesti di economo del Collegio Urbano Antonazzi visse la stagione della guerra (rievocata nel 1983 nel suo volume *Roma città aperta. La cittadella sul Gianicolo*) durante la quale, nel 1942, incontrò don Giuseppe De Luca. Dopo quello con Brizi, fu il secondo incontro decisivo per la vita di don Giovanni. De Luca, che proprio agli inizi degli anni Quaranta incominciava a concepire e realizzare le sue creature più care, le Edizioni di Storia e Letteratura e l'*Archivio italiano per la storia della pietà*, lo iniziò poco per volta a quella «scienza nuova» che è, appunto, la storia della pietà, la storia cioè dell'a-

more di Dio presente negli uomini attraverso le più svariate forme ed espressioni. La storia della pietà non è tanto una disciplina accanto alle altre; è piuttosto un modo nuovo di osservare la realtà, dalla devozione alla letteratura, dalla poesia alla pittura, dalla filosofia alla politica. Tutto in qualche modo può essere riletto e interpretato *sub specie pietatis*, persino la bestemmia. Si può ben comprendere l'entusiasmo del giovane Antonazzi, che di De Luca divenne presto amico, confidente, aiuto materiale ma al tempo stesso discepolo e seguace. Incominciò così per Antonazzi quella che lui stesso in seguito definirà una «doppia vita», contesa fra le esigenze della mai amata *routine* burocratica del suo lavoro amministrativo (dal 1951 divenne Pro Segretario per l'Economia della potente Congregazione di Propaganda Fide, un ruolo di assoluto rilievo per un prete non ancora trentottenne, con abitazione *ex officio* al terzo piano dello storico palazzo in Piazza di Spagna, del quale in seguito ripercorrerà la storia) e le aspirazioni alla ricerca, allo studio, all'approfondimento, col programma di servire Dio nell'intelligenza, con relazioni e rapporti che andavano da Domenico Tardini a Luigi Sturzo, da Luciana Frassati ad Alcide De Gasperi.

Nel campo amministrativo il figlio dell'antico migrante di Morlupo se la cavò però benissimo e lasciò un segno anche nell'ambito che a tratti sentì e visse come una vera penitenza, dalla ricostruzione della Villa di Propaganda a Castel Gandolfo devastata dal bombardamento del 10 febbraio 1944 alla modernizzazione e riorganizzazione della tenuta di Castel Romano sulla Via Pontina, dagli interventi di ripristino nel Palazzo di Propaganda Fide suggeriti dalla sua sensibilità storica all'insediamento di un nuovo collegio di Propaganda a Via di Torre Rossa. Alla fine però prevalse in Antonazzi il richiamo della ricerca e della storia della pietà. Col permesso di Paolo VI, nell'ottobre 1975, a poco più di sessant'anni di età, tredici anni prima della fine del mandato, dopo aver rifiutato una nunziatura e un episcopato, si riti-

rò a Morlupo, ove si dedicò con ansia e passione allo studio, alla scrittura, all'impegno per le Edizioni di Storia e Letteratura e per l'*Archivio italiano per la storia della pietà*, alla creazione di un centro per applicare nella concretezza determinata e conclusa del territorio dell'alto Lazio le intuizioni di De Luca sulla storia della pietà. Sul limitare del paese, nella casa di Via Flaminia 67, modificata dall'amico architetto Clemente Busiri Vici e circondata da un grande giardino, don Giovanni (prima con la mamma, poi con una zia, infine solo) visse così operosamente la sua ultima milizia, sino alla morte improvvisa che lo colse mentre terminava un altro volume su De Luca.

#### GLI SCRITTI: L'ANSIA DI UN COMPIMENTO

La produzione storico-letteraria di Antonazzi è chiaramente scandita in due momenti. Nel primo, dagli anni Quaranta all'inizio degli anni Settanta, il tempo per le ricerche e per la scrittura va faticosamente conquistato fra le assillanti cure del *negotium* curiale. In esso spicca, quasi come il Soratte sulla pianura dell'alto Lazio, il grande lavoro del 1957 sull'enciclica *Rerum novarum*, voluto da Tardini e pubblicato dalle Edizioni di Storia e Letteratura. Antonazzi avrebbe potuto fermarsi lì e sarebbe stato dignitosamente ricordato, non solo come autore di solide ricerche su Lorenzo Valla e sulle polemiche sulla Donazione di Costantino fra Quattrocento e Seicento, ma come l'erudito e paziente editore del testo autentico e delle redazioni preparatorie dai documenti originali della grande enciclica di papa Pecci, oltre che come un accorto amministratore e un degnissimo prete, inguaribilmente patito della montagna e della musica.

Ma all'inizio degli anni Settanta, con lieve anticipazione rispetto al mutamento di rotta e al ritiro del 1975 (dei quali è solo un altro aspetto), Antonazzi incomincia a scrivere, quasi a rotta

di collo, come bruciato da un'ansia incalzante di recuperare il tempo perduto per compiere la missione che l'incontro con De Luca gli aveva personalmente affidato. Si sente operaio dell'undicesima ora ma si consola pensando che al buon ladrone, anche lui all'undicesima ora, venne subito promesso il paradiso. E così si incomincia con una rubrica ne *L'osservatore della domenica* di Enrico Zuppi (molti di questi suoi interventi saranno raccolti, tra il 1997 e il 2004, nei tre volumi *Fogli sparsi raccolti per il sabato sera*, con chiara allusione, sin dal titolo, al *Bailamme* delucano), ma si prosegue, con incredibile alacrità, con impegnative opere su una mistica di Morlupo contemporanea di Filippo Neri e Federigo Borromeo, Caterina Paluzzi (1974, 1980), su Lorenzo Valla e le polemiche intorno alla Donazione di Costantino (1985), sulla Madonna (*Maria dignitas terrae. Saggio storico-letterario sulla pietà mariana*, 1996; *Unicamente amata. Maria nella tradizione e nella leggenda*, 2003), sulla Roma ecclesiastica (*Roma città aperta. La cittadella sul Gianicolo. Appunti di diario (1940-1945)*, 1983; *Dietro il sipario. Sprazzi di vita ecclesiastica romana*, 1997; *L'angolino perduto. Schegge per dopo la siesta e motivi romani*, 2005), sul Palazzo di Propaganda (1979, 2005<sup>2</sup>), su esponenti del cattolicesimo politico come Sturzo e De Gasperi (1999), sulle tradizioni popolari e sulla storia della pietà nell'alto Lazio (2003), su figure per lui importanti, se non decisive, come Brizi (*Domenico Brizi prete e vescovo. Profilo biografico e spirituale*, 1984) e De Luca [*Don Giuseppe De Luca uomo cristiano e prete (1898-1962)*, 1992].

Antonazzi sa usare sapientemente registri diversi, che variano dalle ricerche storiche alla memorialistica, alla produzione più elzeviristica, nella quale spiritualità, cultura, erudizione si intrecciano, senza altezzosi snobismi e ricercatezze stilistiche, per alimentare interventi solo apparentemente leggeri, spesso di commento a fatti e situazioni dell'attualità. Anche qui nella scia

di De Luca che nell'attività pubblicistica si era generosamente speso sino quasi a disperdersi e sprecarsi.

#### ROMA E LA CURIA: *COMPLEXIO OPPOSITORUM*

In questa esplosione scrittoria (sedici volumi in poco più di trent'anni, accanto a centinaia di articoli) Roma occupa naturalmente uno spazio privilegiato. Vi è naturalmente la città dei palazzi e dei monumenti, dal Palazzo di Propaganda, dove gli eterni rivali Bernini e Borromini sono riconciliati nella comune fede cristiana e nel convergente servizio all'edificio della Congregazione missionaria, al «pulcino della Minerva» (rivendicato alla paternità del domenicano Domenico Paglia e sottratto all'indebita attribuzione a Bernini), da Piazza Navona alla fontana del Pantheon, con una spiccata predilezione per la città barocca che fa palesemente aggio su quella paleocristiana e medievale. Se in essa c'è un luogo che Antonazzi ha amato in modo particolare, questo è, anche in ragione della sua residenza urbana, Piazza di Spagna, «qualcosa di unico al mondo», dai confini non ben definiti, disarticolata e policentrica, da una parte dominata dal monumento all'Immacolata, dall'altra dalla «scalinata maggica» di Francesco De Sanctis, non apoteosi dell'effimera gloria del re di Francia ma intenzionale glorificazione, nella volontà del suo architetto, della Trinità divina. A questa piazza, attraversata innumerevoli volte nel silenzio deserto, terso e pulito del primo mattino per ascendere alla chiesa che la sovrasta, Antonazzi, prendendo avvio dai versi di Trilussa, arriva a dedicare una poesia appassionata (che io sappia l'unica resa pubblica, all'interno di una produzione forse più vasta): «bellezza antica / e nova, / sempre vestita a festa, / come 'na donna quanno s'innamora», «sta piazza tra incantata e trasognata: / io piano piano / cammino / su li serci e le strisce, come avessi paura de sveialla», «sta piazza

fatta solo pe' li fiori: / uno spazzino, / fischianno / j'ha rifatto toletta / dopo che l'antri l'hanno spettinata».

Ma Roma non è solo nelle sue notorie grandezze: è anche la città minore di porte e portoncini, di meridiane e orologi, di ponti e scale, epigrafi e fontane, tutti più o meno dimenticati nel frastuono di un teatro nel quale i riflettori sono sempre puntati su altre scene. La Roma di Antonazzi è una città vissuta camminando, incontrata, scoperta e amata passeggiando nel silenzio e nella solitudine della calura estiva, magari dicendo il rosario o con una guida in mano. E poi vi è la città delle tradizioni popolari, dalle feste di Testaccio al Carnevale, «quando a Roma era ... una cosa seria»; la Roma dei santi (da Alessio a Francesca Romana, da Filippo Neri a Benedetto Giuseppe Labre), dei pellegrini (con particolare predilezione per quel John Henry Newman, che fu ospite del Collegio di Propaganda dal novembre 1846 al giugno 1847 e che nel collegio fu ordinato e celebrò la sua prima messa il 3 giugno 1847), dei giubilei ma anche degli attori, come Ettore Petrolini, che dalle *pajacciate* passa con serietà alla devozione alle Madonnelle e alla carità per gli orfani.

E poi quasi naturalmente lo scenario della città si restringe (o si allarga?) a quel singolare microcosmo che è la Curia Romana, che Antonazzi ha conosciuto dall'interno, per oltre tre decenni, incontrando grandi e luminose figure di prelati, come il prefetto di Propaganda Fide Pietro Fumasoni Biondi, il «suo» cardinale, con la cui morte (12 luglio 1960) finì l'epoca dell'*humanitas in rebus humanis*, o il rettore del Collegio Urbano Felice Cenci (1898-1980), un altro amico di De Luca, nativo di S. Oreste sul Soratte. Alla luce dei fatti e dell'esperienza Antonazzi si batte contro «l'abusato *cliché* di una Curia covo soltanto di ambiziosi e di vanesii», mentre vi rivendica la presenza di «non pochi uomini tanto altamente dotati quanto ignorati e umili», dei quali spesso solo a distanza di decenni è concesso misurare meriti e statura. Come quell'Alessandro Volpini, di Montefiascone, se-

gretario di Leone XIII, cesellatore dello splendido latino della *Rerum novarum*, prete eccellente e fedele servitore della Chiesa, che Antonazzi nel 1968 paragonerà, con malcelato orgoglio di conterraneo, «al Bembo e agli altri del Rinascimento».

Ma la Curia, come Roma, è una *complexio oppositorum*. Nulla di agiografico o di banalmente apologetico nelle pagine di Antonazzi, che sa bene che «dietro il sipario» non mancano fatti, figure e situazioni meno edificanti. Nella sua considerazione della Curia e del mondo vaticano non vi è sussiegoso e felpato timore reverenziale ma una franchezza sincera ed esplicita, talvolta sorprendente e quasi brutale, che pure è solo il rovescio della medaglia di una fedeltà a tutta prova. Si può criticare un certo carrierismo o la degenerazione di una burocrazia che rischia di perdere il senso dei suoi fini, si può prendere le distanze dalla mutazione formale dei titoli de *L'osservatore romano* o dall'illusione delle adunate oceaniche che inseguono più i numeri e le statistiche che le coscienze e i cuori; si può discutere liberamente di nomine e dimissioni, dell'internazionalizzazione della Curia o dell'ecumenismo; e si può perfino constatare che la *Rerum novarum* è raramente conosciuta dagli ecclesiastici che la citano e che il documento leonino è più applicato all'esterno che all'interno della *Civitas Vaticana*, dalla quale pure uscì. Ma lo si fa sempre percependo e amando di questa augusta e veneranda Madre che è la Chiesa di Roma, «immacolata ex maculatis», più in profondità delle debolezze e miserie umane, il mistero salvifico e redentore. Anche in questo Antonazzi è stato un vero «prete romano» perché a Roma – ha scritto Tardini – «si può criticare senza perdere il rispetto: si può prendere in giro senza perdere la stima; si può mettere in caricatura senza intaccare l'affetto. È una condizione e una contraddizione più unica che rara. Il forestiero che viene a stabilirsi a Roma rimane sul principio come sconcertato di fronte a un metodo così spicciativo, che sembra tutto demolire e niente risparmiare». E tale libertà di

giudizio e di espressione si estende naturalmente anche ad altri campi, quando, per esempio, rievocando la tragedia dell'attacco a New York dell'11 settembre 2001, Antonazzi non esita a considerare atti di terrorismo i bombardamenti di Castel Gandolfo, Montecassino, Hiroshima, Nagasaki compiuti dagli anglo-americani nell'ultima guerra.

A ben vedere, Roma e la sua Chiesa, la città degli antichi e quella dei papi, in Antonazzi non possono essere separate. E l'odio per Roma, il sempre diffuso sentimento antiromano si alimenta sempre per lui di radici più o meno scopertamente anticristiane. Significativa è la sua reazione al volume, pubblicato nel 1975 da Bompiani, dal trasparente titolo *Contro Roma*. A questo concentrato di pregiudizi, di luoghi comuni, di autentiche follie inanellate da nomi illustri (e probabilmente sopravvalutati), come Alberto Moravia ed Eugenio Montale (Roma, metà museo e metà periferia sudamericana, sede di una corte decrepita che inietta i difetti senili della sua sclerosi nell'intero paese; la potenza del papato ridotta alla sua banca o alla Rota), al senatore a vita insignito del Nobel proprio nel 1975, nato a Genova e vissuto fra Firenze e Milano, che ha annunciato di non aver mai pensato di trasferirsi a Roma, Antonazzi reagisce con uno scatto di rabbia e di irrisione. «Ha fatto bene», perché «è aria tremenda questa di Roma». Un'aria, ricorda il prete di Morlupo citando un passo della premessa di De Luca a un volume del 1948 su Gregorio XVI, che, «senza parere, in poco spazio di tempo affloscia i palloni gonfi di vento, e spegne, senza soffiarvi su, le vampe dei fuochi fatui. A Roma non si può parere, senza essere, grandi; e in nessun'altra città uno sciocco sembra tanto sciocco, quanto a Roma». E riprendendo un brano del diario di Tardini (4 giugno 1934) il vecchio curiale rammenta al letterato romaforico che «Roma è una grande ... livellatrice e che il Vaticano è fatto apposta per ... sgonfiare i palloni».

## ROMA, UNA MADRE MAL CIRCONDATA

A chi rifletta sul cammino di Antonazzi, tutta la sua esistenza appare coerentemente ed equilibratamente giocata tra la fedeltà al particolare e l'aspirazione all'universale, dove il particolare è rappresentato dalla sua Morlupo, l'alto Lazio, l'area flaminia tibantina, e l'universale è costituito da Roma e, in un indissolubile intreccio, dalla sua Chiesa che, attraverso la missione, tende a divenire ciò che nativamente già è, cioè cattolica; e poi dalla cultura che, ancora una volta cattolicamente, tutto abbraccia e ripensa nella dimensione della storia della pietà. Fra Morlupo e Propaganda Fide, appunto; e come il primo dista da Roma solo una trentina di chilometri di una delle più antiche e battute strade consolari, la Flaminia, così in Antonazzi le due realtà si compenetrano, i due poli, particolare e universale, naturalmente s'incrociano e reciprocamente si sostengono. Non avrebbe senso l'uno senza l'altro, come sbaglierebbe chi considerasse la vita di don Giovanni rigidamente bipartita dallo spartiacque del ritiro nel 1975. Perché se vi è un luogo ove particolare e universale, sacro e profano, mistico e carnale, infimo e sublime, repulsione e fascino, s'intrecciano, questo è proprio Roma, città di incredibili contrasti pacificamente risolti, che agli occhi di Antonazzi, come a quelli del Palazzeschi di *Roma* (1953), deve essere apparsa, nel suo mistero, «giovane e decrepita, povera e miliardaria, intima e spampanata, angusta e infinita». Non molto diversamente si esprimeva ancora don De Luca scrivendo ad André Baron il 29 agosto 1951: «Maledetta Roma, cloaca delle più fetide miserie; benedetta Roma, empireo terrestre della Chiesa di Cristo: non si riesce ad aver l'una senza l'altra, e non si può né bestemmiarla né esaltarla. Si può soltanto soffrirla, come una madre mal circondata».

Per la figura di Antonazzi cfr. il volume *Giovanni Antonazzi fra storia e memoria*, Manziana 2008 (Centro di ricerche per la storia dell'Alto Lazio. Testimonianze, 3), che raccoglie fra l'altro gli atti dell'incontro svoltosi il 27 giugno 2007 a Roma, all'Istituto Sturzo, su «La figura e l'opera di mons. Giovanni Antonazzi». Nel volume si segnalano in particolare gli articoli di P. VIAN, «*La nostra amicizia si svolgerà libera, tanto più alta e ampia quanto più profonda*». *Giovanni Antonazzi, Giuseppe De Luca e le Edizioni di Storia e Letteratura*, pp. 33-55, e di F. BRUNETTI – P. VIAN, *Fra Morlupo e Propaganda Fide. Un profilo bio-bibliografico di Giovanni Antonazzi (1913-2007)*, pp. 95-201, che alle pp. 138-201 contiene una bibliografia completa di Antonazzi, per gli anni 1941-2006 (entrambi gli articoli sono stati ripubblicati in *Archivio italiano per la storia della pietà* 21 (2008), pp. 221-239, 241-344). Cfr. anche la premessa di A. RICCARDI in G. ANTONAZZI, *L'angolino perduto. Schegge per dopo la siesta e motivi romani*, Genova-Milano 2005, pp. 11-18. Per il ruolo di Antonazzi nelle vicende (e nella ricostruzione delle vicende) degli anni 1943-1944 a Roma cfr. A. RICCARDI, *L'inverno più lungo. 1943-44: Pio XII, gli ebrei e i nazisti a Roma*, Bari 2008, pp. 9-10, 57, 65, 85, 89-90, 121, 203-207, 290, 298, 301, 342. La poesia dedicata a Piazza di Spagna è in G. ANTONAZZI, *Dietro il sipario. Sprazzi di vita ecclesiastica romana*, prefazione di L.F. CAPOVILLA, Genova 1997 (forse la sua raccolta di articoli più bella, con titolo tratto dal diciannovesimo capitolo de *I promessi sposi*), pp. 32-33; *ibidem*, pp. 27-29, l'articolo a proposito del volume *Contro Roma* (1975). La citazione della lettera di De Luca a Baron è invece in G. ANTONAZZI, *Don Giuseppe De Luca uomo cristiano e prete (1898-1962)*, Brescia 1992, p. 367.



## Le vedute e piante di Roma nel Settecento. La pianta a rilievo di Gasparo Grimani

GERHARD WIEDMANN

“*Hinc septem dominos videre montes,  
Et totam licet aestimare Romam*” (MARZIALE, *Epigrammi*, IV, 64).

“Il pensiero di trovarsi nel luogo dove in precedenza hanno vissuto grandi uomini e gli eroi di Roma, produce su tutti i viaggiatori una strana impressione. Osservando le rovine degli edifici che hanno costruito i dominatori del mondo, con una specie di reverenza ricordano di fronte ai resti distrutti, i luoghi dove in passato è accaduto qualche fatto eroico. Si aggirano come i curiosi Troiani descritti da Virgilio”. Sono le parole di inizio che Johann Jacob Volkmann usa nella descrizione di Roma nel secondo volume della sua importante guida dell'Italia del 1770,<sup>1</sup> guida indispensabile anche per Johann Wolfgang Goethe che la utilizza nel suo “Viaggio in Italia” negli anni tra il 1786 e 1788, nonostante che a volte la criticasse. Volkmann prima di dedicarsi alla descrizione di Roma dà però dettagliati consigli per l'acquisto di Guide di Roma, dove non può man-

<sup>1</sup> J. J. VOLKMANN, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Lipsia 1770, vol. 2, pp. 22-31.

care quella di Ridolfino Venuti o *La Roma antica e moderna*, pubblicata nel 1750 e uscita di nuovo con qualche correzione nel 1765. Largo spazio in questo elenco è concesso alle incisioni con vedute di Roma e alle piante della città. Va messo in evidenza l'ammonimento di comprare solamente cose di prima qualità e di non farsi ingannare da riproduzioni anche da lastre di rame consunte, forse ad un prezzo inferiore. Proprio a seguito del Grand Tour nella seconda metà del Settecento la veduta raggiunge il culmine della sua evoluzione.<sup>2</sup> Non a caso gli autori più citati sono Piranesi e il siciliano Giuseppe Vasi con la sua opera *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, pubblicata in dieci volumi tra il 1747 al 1761, che ha il suo precedente nel *Nuovo Teatro* di Giovanni Battista Falda stampato quasi cento anni prima.

Queste vedute si limitano ai singoli palazzi e al massimo alle piazze sulle quali si affacciano. Da questi "streetscapes"<sup>3</sup> si passa alla larga visione panoramica che con tanti esempi dei tempi precedenti culmina nel *Prospetto dell'alma città di Roma visto dal monte Gianicolo* del 1765 incisa da Giuseppe Vasi. Gli artisti sono privilegiati per i punti d'osservazione dai colli che offrono delle visioni le cui estrema ampiezza può diventare panorama riprodotto a 360°, come nel 1779 Louis Le Masson ci fa partecipi della visione della città stando sulla terrazza davanti a S. Pietro in Montorio.<sup>4</sup> Un esempio spettacolare, anche per la scelta del punto di osservazione sul Palatino è il panorama di Lu-



Fig. 1 - G. Grimani, Pianta a rilievo di Roma.

dovico Caracciolo, oggi al Victoria & Albert Museum di Londra che si basa su un bozzetto, datato 1803.<sup>5</sup>

Per orientarsi in una città ci vuole anche una pianta e Volkman ci consiglia la miglior pianta accessibile al momento, cioè quella di Giambattista Nolli del 1748. Il risultato di una misurazione precisa ci dà una idea dettagliata dell'assetto urbano e resterà a lungo la base per un'esatta conoscenza della città.

Mentre la veduta è il risultato di una scelta artistica sia per il posizionamento del disegnatore con la selezione dei monumenti sia per la resa delle ombre, per la volumetria la pianta va vista in ortogonale e possiamo riconoscere l'estensione degli edifici, delle "insulae" e dei giardini, ma non possiamo percepire l'altezza dei campanili o sapere se un timpano sia triangolare o arcuato o se ci siano statue sulla facciata.

<sup>2</sup> J. GARMS, *Vedute di Roma. Dal medioevo all'Ottocento*, Napoli 1995, pp. 14-16; ID., *Vedute*, in "Roma moderna", (Storia di Roma dall'antichità a oggi), Bari 202, pp. 3-37.

<sup>3</sup> S.M. BLUMIN, *The encompassing city. Streetscapes in early modern art and culture*, Manchester 2008, passim; analizza l'evoluzione della veduta urbana che ha il suo centro a Roma.

<sup>4</sup> Acquerello e gouache, 62 x 456 cm, C. BERNARD, *The Panorama*, Londra 1999, fig. 58.

<sup>5</sup> C. BERNARD, *op.cit.*, pp. 196-200.

A questo punto non resta altro che una pianta plastica dove possiamo scegliere noi la posizione sia dall'alto o al livello stradale e assumiamo un po' il ruolo di Gulliver nel paese dei Lillipuziani, oppure del generale di fronte al suo esercito.

I primi esempi di modellini di città dal medioevo in poi saranno quelli che vediamo in mano ai Santi protettori da offrire per la protezione della Madonna o della Trinità e di solito sono presenti in un dipinto o in un mosaico e li troviamo a Roma dai tempi di papa Felice IV (526-530) che è raffigurato nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano, dove il modellino si può anche ridurre ad un solo edificio, cioè la chiesa da costruire o da raccomandare.<sup>6</sup>

Non mancano i singoli edifici ridotti a modello ligneo da presentare al committente prima della realizzazione. Tra questi proprio i vari modelli relativi a S. Pietro mettono in evidenza il loro esteso utilizzo che poteva impedire costosi fallimenti per risultati non accettabili.<sup>7</sup> Le mostre di architettura da quella di Giulio Romano a Mantova a quella dedicata al Barocco a Torino (1999) e a di Roma (2006), rappresentano un rinnovato interesse per questo genere.

Forse il modello plastico della città di Roma non ha una sua tradizione perché conserva fino a tempi recenti una sua funzione militare e strategica, sul quelle studiare le mosse d'aggressione. Questi modelli, al contrario, erano molto diffusi nell'epoca rinascimentale in Toscana nell'ambito dei Medici. Esempio è

<sup>6</sup> E.S. KLINKENBERG, *Compressed meanings. The Donor's model in medieval art to around 1300: origin, spreads and significance of an architectural image in the realm of tension between tradition and likeness*, Turnhout 2009, pp. 19-25.

<sup>7</sup> H.A. MILLON, *I modelli architettonici nel Rinascimento*, in "Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura", cat. mostra Venezia, Milano 1994, pp. 19-73.



Fig. 2 - Prospetto di S. Croce in Gerusalemme (foto MAN, Saint-Germain-en-Laye).

il caso che ci viene riferito dal Vasari per un assedio di Firenze per il quale nel 1529 l'orologiaio e astrologo Benvenuto di Lorenzo da Volpaia e lo scultore Niccolò Tribolo, su commissione del papa Clemente VII fecero un modello di sughero della città di Firenze che eseguirono clandestinamente di notte misurando con precisione le distanze ad altezze. In tal modo il papa stando a Roma fu poi in grado di essere partecipe dell'assedio.<sup>8</sup>

Vi sono musei come a Londra il Sir John Soane's Museum o il Deutsches Architektur-Museum di Francoforte in Germania, che hanno una ricca raccolta di modelli di architettura, ma dedicano l'attenzione più al singolo edificio che ad un insieme urbanistico.

Le collezioni francesi, più che altrove, sono ricche di modelli di edifici e di piante a rilievo di grandi città e fortificazioni.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, ed. G. Milanese, Milano 1881, vol. 6, pp. 61-63.

Sono questi plastici la dimostrazione del loro ruolo principale come base di studio della difesa e forse anche della celebrazione delle conquiste. Non a caso il periodo napoleonico ha incrementato il loro numero. Il museo parigino, il Musée des Plan-Reliefs, ospitato nell'Hôtel des Invalides è dedicato interamente a questi modelli e ne ospita circa 100 pezzi e verso la fine dell'Ottocento aveva la notevole quantità di 260 modelli.

Il Musée des Antiquités nationales a Saint-Germain-en-Laye, invece, è ricco di materiale che riguarda anche la storia di Roma e degli antichi Romani e prende spunto dalla battaglia di Alesia. Così in questo museo nelle vicinanze di Parigi dal 1923 si trova una pianta di Roma a rilievo (inv. n° 68575) che deve attirare la nostra attenzione.<sup>10</sup>

Si tratta di un grande plastico composto da 44 riquadri, ognuno di un formato di 50 cm circa per lato. Il rettangolo consistente in 6 quadrati per 7 con un'aggiunta di due quadrati che occupano lo spazio del Vaticano con San Pietro ed i palazzi apostolici. Questo modello in buone condizioni, a parte qualche mancanza nel riquadro del Colosseo e nella zona del Vaticano, è trascurato ed attende la sua meritata rivalutazione, .

L'autore di quest'opera è Gasparo Grimani. Ma chi era questo Grimani? Apparentemente discendente della famosa famiglia veneziana, le sue origini sono però da ricercare a Bologna nel 1729/30. Studiò a Roma nell'intento di diventare sacerdote, ma lasciò la città nel 1755. La sua travagliata vita lo portò a Londra, dove si hanno sue notizie dal 1769 al 1773. Viaggia anche tra Pa-

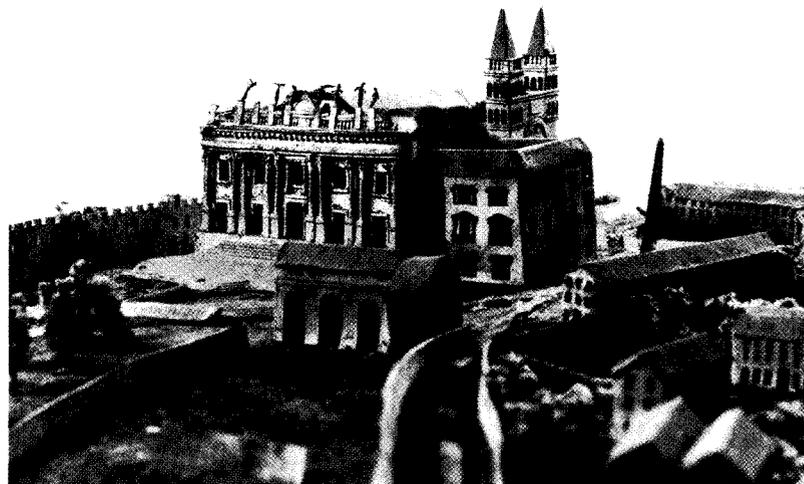


Fig. 3 - Prospetto di S. Giovanni in Laterano  
(foto MAN, Saint-Germain-en-Laye).

rigi e Livorno, dove nasce sua figlia. Dopo la morte della moglie si risposò nel 1781 a Londra, vive dal 1784 al 1788 di nuovo a Parigi prima di trasferirsi a Bath in Inghilterra, dove muore il 27 luglio 1801 all'età di 71 anni. Per vivere si dedicava all'insegnamento a signore dell'alta società di cui fa testimonianza anche il suo libro del "The Ladies' New Italian Grammar" edito a Londra nel 1788, mentre pochi anni più tardi nel 1792 a Bath esce il suo "Calepin ou Grammaire philosophique, ou Esquisse des moeurs du dix-huitieme siècle ou Tout ce que l'on voudra". Tra le sue pubblicazioni anche in merito al tema proposto è da menzionare il suo rarissimo libro intitolato "A Topographical and Historical Description of Ancient and Modern Rome", Bath 1783<sup>11</sup> che dimostra la sua familiarità con la storia e l'urbanisti-

<sup>11</sup> G. WIEDMANN, s.v. *Grimani, Gasparo*, in "Allgemeines Künstlerlexikon", Lipsia 2009, vol. LXII, p. 250.

<sup>9</sup> J.-R. GABORIT, *Les Maquettes d'architecture (enquête)*, in "Revue de l'art", 58/59.1982/83, pp. 123-141.

<sup>10</sup> J. DURAND, *Une collection oubliée: les Maquettes anciennes du Musée des Antiquités Nationales*, in "Antiquités Nationales", 14/15.1982-83, pp. 118-122; EAD., *La maquette de Rome provenant de l'abbaye Sainte-Geneviève*, in "Revue de l'art", 58/59.1982/83, pp. 142-143.

ca di Roma sulla quale egli stesso insiste dopo l'esperienza di studio della città nella preparazione della pianta. Sembra che abbia fatto delle piante a rilievo anche di altre città come Londra e Versailles.

Fonti contemporanee indicano che la pianta in questione fu costruita nel 1776 a Roma ed impegnò l'Autore per due anni. Sembra che sia stata esposta varie volte fino a quando nel 1785 fu acquistata dal Convento parigino di Sainte-Geneviève, dove è rimasta fino all'inizio del Novecento. A metà dell'Ottocento venne perfino creato uno spazio proprio per questa pianta finché nel 1899 l'ambiente fu trasformato in un ufficio e il plastico smontato e messo in una cassa. L'assemblaggio così facile a differenza di altri "plan-relief" ha agevolato dall'inizio il trasporto. In ogni caso per tutto l'Ottocento "ce monument de carton assez bien exécuté" fu perfino un'attrazione turistica per chi visitava la rinomata biblioteca del Pantheon a Parigi che era parte del vecchio convento. Si ammirava la pianta perché "si distingue benissimo i più bei edifici, i suoi grandi e ricchi palazzi e i suoi deliziosi giardini".<sup>12</sup> Non mancava neppure un cartiglio con l'epigramma di Marziale messo come incipit di questo intervento ("Di qui puoi dominare i sette colli / vedere a colpo d'occhio tutta Roma").

Tra le tante piante che potevano essere le probabili fonti per il Grimani, si offre una particolare Guida di Roma che uscì nel 1706 in Francia come esperienza personale di un viaggio. Qui è allegata una pianta della città in una visione prospettica, ma utilizzando come in una guida moderna le coordinate per orientarsi all'interno del reticolato, seguendo le indicazioni della didascalia a piè della grafica. L'autore è François Nodot<sup>13</sup> che segue

<sup>12</sup> A. MILLIN, *Antiquités nationales. Abbaye de Sainte-Geneviève*, vol. 5, Parigi 1799, p. 110; citato da A. BOINET, *Catalogne des œuvres d'art de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Parigi 1924, pp. 88-172.

<sup>13</sup> F. NODOT, *Nouveaux memoires de M. Nadot. Ou Observations qu'il*



Fig. 4 - Prospetto di S. Carlo al Corso  
(foto MAN, Saint-Germain-en-Laye).

il prototipo stabilito da Cruyl orientando la veduta della città come da una visione dal Gianicolo in direzione est. Oltre alla strut-

*a faites pendant son voyage d'Italie, sur les monuments de l'ancienne & de la nouvelle Roma*, Amsterdam 1706; cfr. anche S. BOGEN, F. THÜRLEMANN, *Rom: eine Stadt in Karten von der Antike bis heute*, Darmstadt 2009, pp. 133-137.

tura viaria vi sono rappresentati i monumenti in una raffigurazione prospettica.

Grimani per l'esatta forma delle mura e di tutta la distribuzione spaziale più precisa doveva comunque ricorrere alla pianta del Nolli, la più fedele disponibile in quel momento. Ma il particolare di una pianta plastica è la sua tridimensionalità. E se vediamo da vicino gli edifici sono tutti come si potevano ammirare nella seconda metà del Settecento. Vi sono le basiliche di S. Giovanni in Laterano o di S. Croce in Gerusalemme appena restaurate. La piazza antistante la chiesa di SS. Trinità dei Monti è ancora priva dell'obelisco collocato solamente nel 1789, quindi pochi anni dopo. D'altra parte sono presenti tutti gli obelischi eretti nella città. Il sopralluogo personale del Grimani era necessario per una impresa così vasta, ma aveva bisogno anche di altre fonti di ispirazione e di riscontro delle immagini. Quale altro migliore repertorio di immagini si poteva consultare che le *Magnificenze* del Giuseppe Vasi!

Il materiale usato per il plastico è il più svariato. La base del modello su cui poggiano gli edifici è coperta di sabbia e per modellare i dislivelli ricorre al sughero. Per i palazzi e le chiese ricorre alla carta intorno ad un nucleo di legno su cui sono disegnate con penna le finestre. Certo la carta gli poteva dare la possibilità di rendere anche le facciate convesse come quella di S. Croce in Gerusalemme. Gli alberi e la vegetazione di cui la città abbonda sono ricostruiti con fili di cotone e le strade sono di carta con la pavimentazione disegnata. Il Tevere luccica con una carta argentata. Essenziale è anche la precisa indicazione dei monumenti con cartigli che indicano il loro nome. Questo a sua volta farebbe pensare ad una ispirazione presa dalla pianta del Falda eseguita nel 1676.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Questa pianta, come quella del Nolli, è composta da 12 singoli matrici, e somiglia ad un assemblaggio di riquadri come quello della pianta plastica.

La serie delle finestre dei palazzi che hanno una certa rigidità di ripetizione trovano un loro punto di riferimento assai nobile nel grande panorama di Roma visto dal Gianicolo del Vasi. I palazzi eccelsi sono tutti rappresentati con grande cura, mentre le abitazioni comuni hanno delle finestre che sono puramente allineate.

Non esistono tante piante a rilievo della città di Roma e forse questa è la più antica ancora conservata. Un esempio di una pianta a scopo militare e strategico che riguarda anche Roma è la pianta a rilievo conservata nel museo dei "Plan-relief" di Parigi eseguita quasi un secolo dopo.<sup>15</sup> Fu costruita dall'esercito francese tra il 1850 e 1853 in seguito all'assedio di Roma nel 1848 e ricorda il combattimento contro papa Pio IX. La pianta riguarda quindi solo quel settore della città che era effettivamente coinvolto in quei combattimenti e si concentra sul settore sud che copre il terreno dal Gianicolo e ad est si estende verso le rive del Tevere, all'altezza del Circo Massimo.

Il particolare di queste piante è che rappresentano la città attuale sia quella del 1775 circa o del 1850, perché i plastici di Roma più famosi ed ancora conservati ricercano una "grandeur" della Roma antica che ha raggiunto il suo culmine nel quarto secolo dopo Cristo all'epoca di Costantino.

Forse una storia ed un destino simile all'opera del Grimani spetta allo scultore Giuseppe Marcelliani che aveva creato verso il 1900 un plastico della città antica un pò fantasioso ma allo stesso tempo concepito come opera scultorea, un'opera d'arte e che fu esposto al Foro Romano fino al 1925 quando fu messo in casse in attesa di essere presentato di nuovo.<sup>16</sup>

Da qui prendeva spunto l'architetto Paul Bigot, nato a Quebec

<sup>15</sup> J-R. GABORIT, *op. cit.*, p. 137 ("Plan-relief des quartiers du Borgo et du Trastevere").

<sup>16</sup> P. CIANCIO ROSSETTO, *La "Roma di Coccio" di Giuseppe Martelliani*, in "Bollettino dei Musei comunali di Roma", n.s., 4.1990, pp. 11-16;

nel 1870 che ha vinto nel 1900 il “Prix de Rome”. Venne a Roma nel 1905 e iniziò il suo modello plastico della Roma di epoca archeologica. Con la sua preparazione da architetto ma soprattutto assistito da noti archeologi come Lanciani e Hülsen il risultato doveva essere di ben altra portata di quello del Marcelliani. Eseguita la prima versione in gesso nel 1911, ne seguirono altre di cui però sopravvivono solamente due versioni, una oggi conservata per donazione degli eredi presso l’Università di Caen e un’altra versione presso i Musées royaux d’Art et d’Histoire di Bruxelles.<sup>17</sup>

A queste esperienze segue dal 1937 in poi il grande modello plastico della Roma costantiniana degli architetti Italo Gismondi e Pierino Di Carlo che ancora oggi si conserva al Museo della Civiltà Romana dell’EUR.<sup>18</sup> È la pianta a rilievo per eccellenza che conosciamo di Roma e che per noi costituisce ormai un’idea ben precisa di una pianta a rilievo di questa città. In contrapposizione a questa pianta, il plastico del Marcelliani esalta l’aspetto fantastico ed è concepita come un’opera d’arte, così pure la pianta del Grimani che è di alto livello artistico alla pari delle incisioni del Vasi, del Piranesi oppure del Barbault.

Oggi con le nuove tecnologie esiste un altro modo di presentare la città tridimensionale nella quale ci possiamo muovere seduti comodamente in poltrona ed è quello che ci offre il modello elettronico 3D.<sup>19</sup> In questo modo vediamo gli edifici con la luce che vogliamo e nelle angolature più svariate.

---

EAD., Il plastico di Roma antica di Giuseppe Martelliani, in “*La Capitale a Roma. città e arredo urbano*”, cat. mostra a cura di L. CARDILLI, vol. I, Roma 1991, pp. 154-155.

<sup>17</sup> M. ROVO, *Rome et l’architecte. Conception et esthétique du plan-relief de Paul Bigot*, Caen 2006, in particolare p. 34.

<sup>18</sup> I. INSOLERA, *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*, Roma, 1985, pp. 362-364.

<sup>19</sup> *Frontiere del rilievo: dalla matita alle scansioni 3D*, a cura di R. MIGLIARI, Roma 2001.

Con Manlio è scomparsa la testimonianza appassionata e vivente della nostra storia.

Era nato il 1° gennaio 1912 proprio sulle pendici del Campidoglio, in via delle Tre Pile, allora ombrosa di case. Suo padre era il titolare d’una importante fabbrica di mobili di classe installata al Circo Massimo e del negozio per la loro vendita al pubblico in via del Velabro. Tutti luoghi d’una Roma sparita e Manlio li portava nel cuore. E si vantava d’essere Romano di sette generazioni, cosa che, secondo la tradizione, rendeva immuni dal malocchio.

Compì gli studi alla Sapienza con la laurea in Scienze Politiche, fu per breve tempo Assistente, poi giornalista, poi impiegato e infine dirigente in un’importante azienda industriale. Ma fu sempre un assiduo cultore di Roma e dei suoi costumi, sia raccogliendo nella sua meravigliosa memoria la grande ricchezza della tradizione orale, sia attingendo – studioso attento e instancabile – alla bibliografia nei luoghi più sperduti, guidato dalla sua grande cultura.

Da giovane, attraverso l’amicizia che suo padre coltivava con costoro, allacciò rapporti con alcuni fra i Romanisti della prima generazione. Cooptato poi nel Gruppo, ne fu parte assidua e voce sempre attentamente ascoltata e infine per due volte prestigiosissimo e amato Presidente. Collaborò ininterrottamente alla *Strenna dei Romanisti* per 42 anni trattando di vari argomenti, ma soprattutto di tradizioni romane, argomento questo per lo più anche dei suoi libri, senza peraltro dimenticare l’edizione critica del *Diario secentesco del Gigli*.

Nei suoi modi signorilmente impeccabili, non si scomponeva mai, sempre pacato nel discutere, gentile, cordialissimo e tanto disponibile a dispensare consigli e notizie. Ebbe, tardi, il Premio

Borghese: certamente ne fu molto contento; ma non mostrò nulla che turbasse la sua linea, così come non lasciò che la turbassero le molte spine che lo angustiarono profondamente per lunghi anni.

Soffriva di claustrofobia. Aveva già ampiamente passato gli 80 quando guidò una delegazione del Direttivo del Gruppo a far visita al Presidente della Regione del tempo per un colloquio da cui scaturì la pubblicazione della prima edizione del volume sul Caffè Greco. Il Presidente amava lavorare al decimo piano dell'edificio a piazza dei Navigatori e Manlio, spediti gli altri in ascensore, salì dieci piani di scale a piedi senza scomporsi e senza mostrarne il peso quando ci raggiunse.

È scomparso a 97 anni compiuti. Quasi che sentisse maturato il suo tempo, ha lasciato, nella sua ultima collaborazione alla Strenna (quella del 2009, il settantesimo anno di vita del fiore all'occhiello del Gruppo) un delizioso ricordo dei luoghi della sua infanzia. Alfa e Omega.

Addio Manlio: non ti dimentichiamo e non ti dimenticheremo; e ti raccomandiamo a Lui.

Umberto Mariotti Bianchi

## Giovanni D'Anna

Conobbi da vicino Giovanni D'Anna in occasione del mio esame di latino all'Università di Roma; sebbene solo di qualche anno più grande di me (era nato il 27 agosto 1929 ad Ancona) se-

deva dall'altra parte del tavolo, esaminatore giovanissimo ma studioso già noto per aver pubblicato nel 1954 con La Nuova Italia, dedicandolo al suo Maestro Ettore Paratore, il volume *Le idee letterarie di Suetonio*, che conservo gelosamente nella mia biblioteca. Prima l'avevo visto da lontano, in occasione delle lezioni, tra i molti assistenti di Paratore. Del giorno del mio esame ricordo il suo sorriso cordiale, tranquillizzante, direi apertamente incoraggiante, ed i suoi occhi limpidi, sereni, colloquiali; ed in più un grande urlo improvviso e raggelante del prof. Paratore (che non conduceva esami, chino sulle carte ad un tavolo separato) felice di aver appena letto su non so quale testo che qualcuno finalmente "diceva male" di lui. Incontrai di nuovo il prof. D'Anna venticinque anni dopo al Liceo Cavour, dove un suo figliolo, Riccardo, oggi saggista e romanziere di molto merito, frequentava il mio corso. Per un sentimento di naturale simpatia e di stima, fiorito spontaneo sulla barricata di un sol giorno ad un temutissimo esame universitario, avevo continuato a seguire la sua carriera, informato anche da alcuni amici che facevano parte dello stesso gruppo (in cui D'Anna era amatissimo) di iscritti alla Fuci: fino al 1970 insegnante di latino e greco al Sant'Apollinare; libero docente dal 1958; dal 1968 assistente di ruolo; dopo il canonico periodo di straordinariato a Cagliari, dal 1970 ordinario di Lingua e Letteratura Latina (poi professore emerito dal 2001) alla Sapienza di Roma. Lo incontravo di nuovo, quindi, quando la sua limpida carriera accademica era al culmine. Nel tempo si erano o si sarebbero aggiunti altri onori: la nomina a Pastore Arcade (Abarisco Doriano: cuore, occhi e labbra credo ne sorridessero lievemente), quella, più in linea con l'itinerario accademico, di direttore del Dipartimento di Filologia Classica all'Università, e le altre, conseguenti ai suoi specifici studi, di membro ordinario dell'Istituto Nazionale di Studi Romani e di socio nazionale dell'Accademia dei Lincei; nel 2003 per il complesso della sua attività scientifica gli viene con-

ferito il Praemium Classicum Clavarense. Lo incontravo dopo un quarto di secolo, ma ritrovavo lo stesso dolce sorriso, lo stesso sguardo trasparente di umanità sincera, l'atteggiamento aperto e mite, disponibile e paziente di chi è abituato all'assiduità di un lavoro sodo e silenzioso, inintermesso e sistematico, nel chiuso degli archivi, delle biblioteche o del proprio studio. Ci avvicinammo reciprocamente per via di Riccardo e presto volle darmi, con naturale spontaneità generosa, la sua amicizia, da me sempre vissuta, debbo dire, con un sentimento di rispettosa, forse un po' impacciata e contratta disinvoltura: c'era pur sempre di mezzo l'esame di latino con lui sostenuto nel 1956 o giù di lì. Imparai a conoscere più da vicino non solo la signorilità del suo tratto, il suo animo delicato, la sua tranquillità interiore venata d'una saggia ironia, ma anche il suo naturale amore per Roma, della cui cultura antica, letteraria e storiografica, aveva in profondità dissodato in lungo e in largo il terreno: da Pacuvio ad Accio, da Livio a Suetonio, al prediletto Virgilio (di cui per i lettori comuni aveva scritto nel 1983 sul *Lunario Romano*); da Lucrezio ad Orazio, da Sallustio a Tacito ed a Cicerone (del Centro di Studi Ciceroniani D'Anna è stato a lungo responsabile), per non dire di quell'*Origo gentis Romanae*, operetta anonima del IV sec. d. C. da lui criticamente edita per la Fondazione Valla, così importante per la valutazione storica dei miti e delle leggende sulla fondazione di Roma. Uomo di scuola per vocazione, già nel 1954 aveva curato per i giovani liceali una *Antologia liviana*, poi molto più tardi, nel 1995, quella con Paolo Cugusi per il quinto liceo scientifico *Filosofia oratoria e scienza della natura nell'età repubblicana, Cicerone e Lucrezio*; per altro il lettore non specialista può leggere con gusto la sua dotta «breve divagazione sui sette colli di Roma» apparsa nella *Strenna* del 1992. Il Gruppo dei Romanisti lo aveva accolto tra i suoi membri nel maggio 2001; ben presto però le condizioni di salute gli impedirono di mantener fede all'impegno morale, assunto so-

prattutto con se stesso, di essere assiduo alla vita del Gruppo; e si impose (sensibilità rara) le dimissioni, più volte invano respinte. Si è spento improvvisamente l'8 dicembre 2008, per cultura specifica e per disposizione dello spirito Romanista di tutta una vita.

Paolo Emilio Trastulli

## Franco Pedanesi

Romano, classe 1929, figlio d'arte. Suo padre era titolare d'una tipografia, amante dei libri, curioso di apprendere in ogni direzione. Crebbe nello stabilimento, ne prese poi la guida insieme al fratello e, dopo la prematura morte di questo, lo condusse da solo, con l'aiuto dei figli. Il libro per lui non era solamente il prodotto dell'attività industriale, ma un oggetto degno di riverenza e una fonte d'appagamento. In genere leggeva i libri e le riviste che stampava e aveva buona memoria del loro contenuto. Amava frequentare i committenti abituali, per lo più esponenti della cultura, amava il centro di Roma e, siccome non sapeva fare a meno dell'auto, s'era fatti amici alcuni portieri di fabbricati importanti che davano ospitalità alla sua Mercedes. Generoso, mai pressante per ottenere i pagamenti (il che gli creò qualche brutta sorpresa), sempre pacato, sorridente e, come si dice a Roma "amicone", felice nelle riunioni conviviali e buongustaio. Per molti anni stampò la *Strenna* e altre cose legate all'attività nel Gruppo in cui fu cooptato nel 1984. La sua partecipazione alle

riunioni fu per molto tempo assidua. Aveva una straordinaria capacità di captare e ricordare notizie e le partecipava, quando riguardavano la vita di Roma, agli amici del Gruppo. Purtroppo da diversi anni a questa parte aveva avuto problemi di salute che si andavano aggravando, lentamente ma costantemente. Lucidissimo e sempre simpatico nel conversare, ma la sua facoltà di movimento era andata gradualmente diminuendo, tanto più che aveva dovuto smettere di guidare la sua vettura affollata di libri e di riviste, sparsi qua e là e non soltanto nel bagagliaio e che spesso distribuiva in dono agli amici. Da un certo momento non è più potuto venire al Caffè Greco e poi neppure uscire di casa. Ora dobbiamo trasferire il suo nome nell'elenco dei Romanisti che furono; ma lo ricordiamo con affettuoso rimpianto.

Umberto Mariotti Bianchi

## Giuseppe Scarfone

Giuseppe Scarfone nacque il primo ottobre 1925 a Reggio Calabria, all'età di tre anni, rimasto orfano della madre, venne condotto a Roma dagli zii. Qui da giovanissimo, cominciò a pubblicare i primi articoli sul giornale sportivo "Il Cavallo". Sedotto dal fascino di Roma e della sua Campagna, che visitava con la moglie a bordo di una lambretta, si dedicò completamente allo studio dei monumenti della città e dei suoi dintorni.

Negli anni '60 scrisse inizialmente per la rivista "Il Semaforo", poi, per "L'Urbe", per "Lazio ieri e oggi" e per "L'Alma Ro-

ma", periodico che diresse per moltissimi anni. È del 1976, sette anni prima di diventare Romanista, il suo primo contributo alla Strenna, ed oggi, nella presente edizione, possiamo leggerne il ventinovesimo e ultimo intervento.

Gli scritti di Giuseppe Scarfone, molti dei quali frequentemente citati dagli studiosi di cose romane, sono innumerevoli ma la loro consistenza numerica risulta approssimativa, anche negli schedari delle Biblioteche, dove ne appaiono solamente una settantina. Insieme, alcuni anni fa, provammo a stilare un elenco e dopo averne contati più di 150, ci arrendemmo perchè non trovammo copie di interventi su alcune riviste.

Tra le sue molteplici pubblicazioni vorrei ricordare quella dedicata all'Oratorio del SS.mo Sacramento del 1973, scritta con l'amico Paolo Mancini (anche lui introdotto da Scarfone agli studi su Roma, come me e molti altri); la monografia su S. Maria in Trivio del 1976, ed infine un'altro studio del 1986, compilato con il sottoscritto, suo nipote "ad honorem", "*Omaggio alla Madonna SS.ma del Carmelo*".

Il profondo interesse per Roma, non gli impedì di coltivare l'amore per il latino, per la medicina, per la fotografia e per la pittura, di cui è stato un valente interprete.

Giuseppe Scarfone era un uomo estremamente riservato, ma certamente non timido, come poteva apparire a chi non lo conoscesse a fondo, il suo comportamento era dettato da un profondo rispetto per il prossimo, che non voleva in alcun modo importunare.

Il suo declino fisico cominciò dopo la morte della moglie Emilia nel 2002; già minato da un importante intervento chirurgico allo stomaco, venne colpito da una grave malattia alla vista. Ma, nonostante vedesse pochissimo e da un solo occhio, aiutandosi con la lente d'ingrandimento, continuò a studiare e a pubblicare. Passò gli ultimi anni della vita, nella sua casa di sempre a via del Teatro Pace, custodito dai nipoti, tra le centinaia di li-

bri che possedeva. Dopo la sua scomparsa, avvenuta il 19 settembre 2009, gli eredi hanno donato tutto il materiale di studio ad una Biblioteca Comunale, come da sua volontà.

Caro “zio Peppe” grazie per quanto ci hai insegnato.

Giovanni Sicari

## Mario Verdone

È scomparso alla chetichella nella prima estate del 2009. Nato per caso ad Alessandria (che non ha mancato di conferirgli la cittadinanza onoraria), ma Senese per sangue e sentimento e poi facilmente romanizzato, forse anche perché entrambe le città portano la lupa nel loro stemma. Se Siena è il centro geografico della Toscana, del Toscano cantato da Malaparte Mario Verdone aveva tutto: la vivacità, l'estro, la *verve*, la *vis* polemica, il gusto dell'ironia, la battuta pronta e pungente; ed aveva colto e coltivato quelle che, fra tali doti, si ritrovano anche presso i Quiriti. Risultando così insieme un vero Senese (la sua “loquela il faceva manifesto”) e un vero Romano, in una perfetta simbiosi che gli ha permesso di cantare le gesta di entrambe le etnie con piena naturalezza e comprensione.

Nato nel 1917, laureato a Siena in Filosofia del Diritto e poi anche in Scienze Politiche, si trasferisce definitivamente a Roma nel 1946. È Segretario Didattico e poi docente al Centro Sperimentale di Cinematografia. Nel 1949 si stabilisce nella casa dei “Cento Preti” a Ponte Sisto, dove passerà tutta la vita. Professo-

re in varie Università e infine Ordinario di “Storia e Critica del Film” alla Facoltà di Magistero di Roma dal 1973 al 1992. Fondatore, poi Presidente del *Conseil Intemational du Cinéma et de la Télévision* (CICT) emanazione dell'UNESCO. Senza dimenticare che fu regista di una trentina di documentari, organizzatore e Presidente di convegni anche intemazionali e prolifico autore di tanti libri, saggi e articoli di vari argomenti. E come si conviene ad un Toscano romanizzato appassionato cultore del Belli. Nel 1975 entra a far parte del Gruppo dei Romanisti, è frequentemente presente alle riunioni e fedele collaboratore della Strenna. Dai suoi preziosi contributi abbiamo appreso tante cose, tante vicende ed abbiamo colto interpretazioni nuove che il suo intuito suscitava. E sempre piacevolmente, per la sua penna deliziosamente scorrevole e vivace, come del resto la sua conversazione. Grazie, Mario. Arrivederci. Ma il vuoto rimane.

Umberto Mariotti Bianchi



## INDICE



Reliquie a Roma, oggi LETIZIA APOLLONI	p.	7
Eterno femminino... Romanista SANDRO BARI	p.	21
I 130 anni di casa Fassi ROMANO BARTOLONI	p.	25
Il Carnevale romano nelle memorie di viaggio di Stepan Šervyrëv GIULIA BASELICA	p.	39
Erotica Romana: La quinta elegia di Goethe (1795) ITALO MICHELE BATTAFARANO	p.	51
Mercurio e Argo: una nuova attribuzione a Pier Francesco Mola CARLA BENOCCI	p.	61
A proposito di "Giustizie eseguite in Roma" ed altri nuovi documenti pervenuti nella Raccolta Ceccarius LAURA BIANCINI	p.	73
Pellegrino che vieni a Roma MARIA TERESA BONADONNA RUSSO	p.	89

Il Gabinetto delle meraviglie LIVIA BORGHETTI	p.	103	L'apparizione della Madonna alle Tre Fontane <i>Maria Vergine si rivelò ad un protestante</i> ANTONIO D'AMBROSIO	p.	231
Le pietre del fulmine e la Sedia del Diavolo BRUNO BRIZZI	p.	117	Giovanni Battista Lusieri, pittore romano PIER ANDREA DE ROSA	p.	247
Un Medico Gendarme ERNESTO CAPANNA	p.	131	Libero? FABIO DELLA SETA	p.	267
Figli di imperatori e lavandaie, di pellegrini e imperatrici. I bastardi tra storia e finzione TOMMASO DI CARPEGNA FALCONIERI	p.	141	Appunti per una storia dell'antiquariato romano Prima parte FRANCESCA DI CASTRO	p.	273
Scrittori a Roma <i>(sulle tracce di Giuseppe Ungaretti)</i> ANTONIO CARRANNANTE	p.	151	Una testimonianza di Gioacchino Pagliei: la sala da ballo del Villino Gamberini ILARIA FALCONI	p.	287
Il Cavour, primo liceo scientifico di Roma e d'Italia ALESSANDRO CARTOCCI	p.	159	Augustus J.C. Hare: un inglese a Roma. Nostalgia di una vita LUCIANA FRAPISELLI	p.	297
Una targa in piazza della Torretta CLAUDIO CERESA	p.	167	Il portale sistino della chiesa di San Cosimato <i>Un'allegoria dell'Ars medica fissata nella pietra</i> LAURA GIGLI	p.	311
Quando Lawrence d'Arabia passò per Roma rompendosi l'osso del collo GIUSEPPE CIAMPAGLIA	p.	181	L'attività di Giuseppe e Luigi Maria Valadier a Frascati MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI	p.	333
Il debutto di Ettore Petrolini a Parigi <i>Alla venerata memoria di Aurelia Testore Scaccheri</i> MICHELE COCCIA	p.	191	L'Anello di Thorvaldsen ed accenni sulla nascita dell'Accademia di Danimarca GEMMA HARTMANN	p.	355
Gatti vaticani e cani bastardi MASSIMO COLESANTI	p.	201	Parco della fontana dell'Acqua Acetosa ERNESTO HAUSMANN, FRANCESCO FIORENTINI	p.	365
Fra Giorgio Marziali da Ponzano, architetto e " <i>direttore delle Fabriche</i> " berniniane ALBERTO CRIELES	p.	211			

Roma 1960: indiscrezioni, rivelazioni, personaggi e curiosità sulla meravigliosa olimpiade MARCO IMPIGLIA	p.	371	Pagine del diario di un giornalista vaticanista <i>Ricordo di Papa Wojtyla non "santo subito", ma presto</i> ARCANGELO PAGLIAALUNGA	p.	513
L'area vaticana ne "Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX" BARBARA JATTA	p.	391	Il cimitero del Pigneto Sacchetti e la "fabbrica" di Pietro da Cortona STEFANO PANELLA	p.	527
Un cigno a Villa Pamphili ALESSANDRA LAVAGNINO	p.	401	Johannes Conradus Werle Germanus Romae fecit ANDREA PANFILI	p.	541
Quando Omiccioli giocava a bocce a Ponte Milvio PIERLUIGI LOTTI	p.	409	Un illustre romano: Arturo Carlo Jemolo FRANCESCO PICCOLO	p.	557
Arrivo un momento in Venezuela e torno subito GIULIANO MALIZIA	p.	427	Vespasiano: aneddotti di un imperatore WILLY POCINO	p.	563
Antonella Cappuccio: un'artista sull'ottavo Colle alla ricerca della felicità RENATO MAMMUCARI	p.	435	La vigna nomentana di mons. Ferrari, Ministro di Pio IX, ed il suo ultimo ricordo: uno sfortunato viale di cipressi ROBERTO QUINTAVALLE	p.	571
Civis romanus sum UMBERTO MARIOTTI BIANCHI	p.	445	La <i>Calunnia</i> di Federico Zuccari in Palazzo Caetani: questioni di priorità RITA RANDOLFI	p.	585
Scene sacre dedicate a monache romane GIAN LODOVICO MASETTI ZANNINI	p.	453	<i>Insignia quantum haberi potuerunt</i> Prime considerazioni intorno ad una raccolta finora sconosciuta di stemmi di famiglie romane ANDREAS REHBERG	p.	597
Momenti di cronaca della vita di Antonio Canova a Roma LAURA MORESCHINI	p.	465	<i>Insignia quantum haberi potuerunt</i> Papi, cardinali e nobili di tutta Italia in un armoriale commissionato da un umanista tedesco MARIANNE REUTER	p.	615
Gustav Mahler a Roma: luci ed ombre FRANCO ONORATI	p.	477			
Un contributo alla biografia del musicista Bonifacio Graziani UGO ONORATI	p.	497			

La breve vita dell'ippodromo dei Parioli (1911-1929) DOMENICO ROTELLA	p.	631
<i>Cose</i> , una rivista femminile nel fondo Ceccarius della Sala Romana della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma SILVIA SAMARITANI GIORDANI	p.	645
Ricordi di tempi lontani RINALDO SANTINI	p.	657
Rinnovamento di una cultura antica a Roma GIOVANNI SICARI	p.	669
La difficile tutela di Roma FRANCESCO SISINNI	p.	675
La fine dei Sette Colli ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI	p.	685
Il principe Semën Abamelek-Lazarev: un 'romano' venuto dall'Armenia attraverso la Russia MICHAÏL TALALAY	p.	695
<i>Roma sparita</i> , un "panorama" di Luigi Bellinzoni per il 21 aprile 1895 PAOLO EMILIO TRASTULLI	p.	703
Un morlupese a Roma: Giovanni Antonazzi PAOLO VIAN	p.	719
Le vedute e piante di Roma nel Settecento. La pianta a rilievo di Gasparo Grimani GERHARD WIEDMANN	p.	731

NECROLOGI: MANLIO BARBERITO, GIOVANNI D'ANNA,  
FRANCO PEDANESI, GIUSEPPE SCARFONE, MARIO VERDONE p. 743

TAVOLE A COLORI:

- I. LUIGI ROSSINI, *Ruderi dell'anfiteatro detto Marittimo a Villa Adriana*
- II. GIUSEPPE VASI, *Veduta dell'Aventino dal Porto di Ripa Grande*
- III. GIOVANNI CAPRARESI, *Roma sparita (Notturmo)*
- IV. POMPEO GIROLAMO BATONI, *Ritratto di Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi*
- V. GUSTAVO KLIMT, *Un particolare del Fregio di Beethoven*
- VI. YURI KURI KURI, *Comproprietà nastri e tessuti cuciti*
- VII. FRANCESCO PARISI, *Il Tevere da ponte Testaccio*
- VIII. NIKÉ ARRIGHI BORGHESE, *Tempio di Saturno*
- IX. GIANFRANCO BACCARELLI, *Piazza del Pantheon*
- X. SALOMON CORRODI, *La via Flaminia con il fosso della crescita*
- XI. GEMMA HARTMANN, *Giardino del lago a Villa Borghese e Priscia*
- XII. THORALD LÆSSØ, *Villa Borghese 14 maggio 1848*
- XIII. STELLARIO A. BACCELLIERI, *Caffè Greco*
- XIV. SIGFRIDO OLIVA, *San Carlo al Corso*
- XV. CLAUDIO SPADA, *Ponte rotto*
- XVI. ANONIMO, *Zuavo del 4° Reggimento Francese nel 1856*

Finito di stampare nel mese di Aprile 2010  
a cura del Consorzio Grafico E Print  
Via Empolitana, Km. 6,400 - 00024 Castel Madama (Roma)  
Tel. 0774 449961/2 - Fax 0774 440840