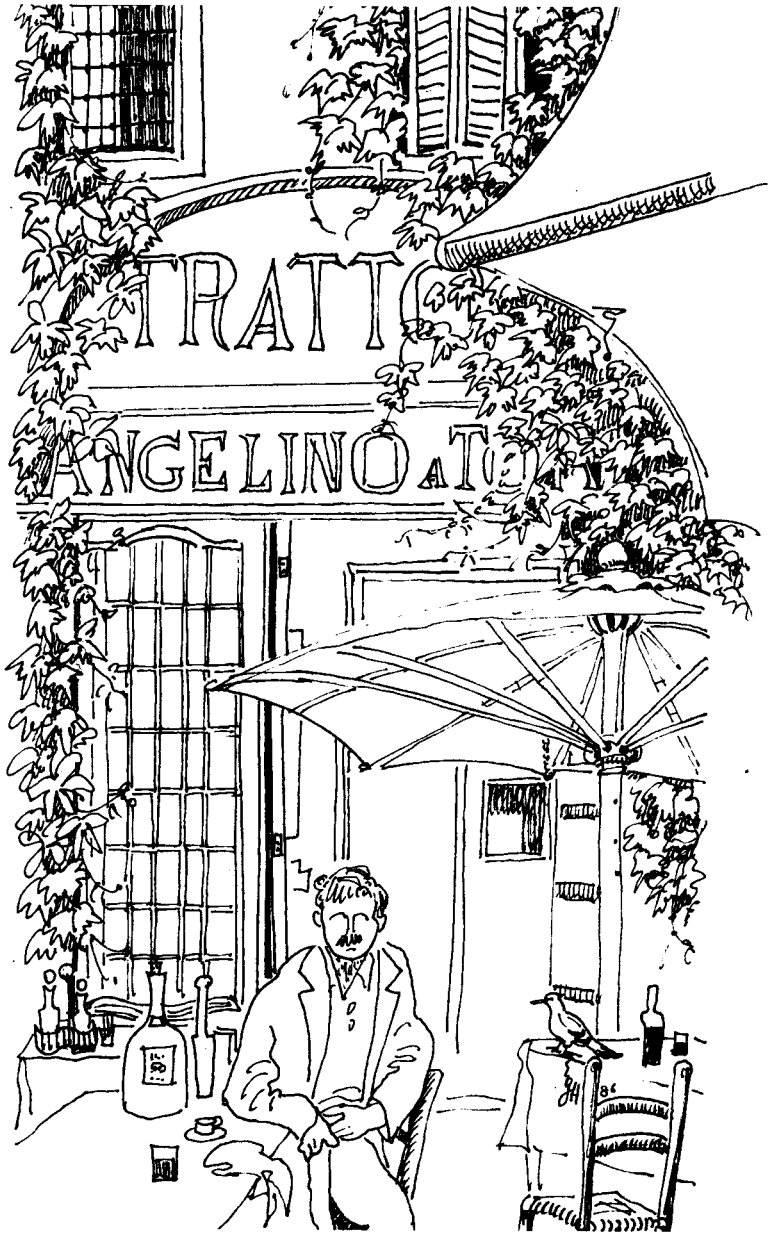


A Sua Maestà il Re di Spagna Juan Carlos I

La cappella di Pietro Cuside nella Chiesa di San Pietro in Montorio a Roma

LAURA GIGLI, GABRIELLA MARCHETTI, GIUSEPPE SIMONETTA

«Non troveremo mai la verità se ci accontentiamo di quello che è stato già trovato (...). Coloro che scrissero prima di noi non sono per noi signori, ma delle guide. La verità è aperta a tutti, essa non è ancora stata ancora posseduta per intero» (Gilberto di Tournai).

* * *

Il percorso della storia non segue un'inflessibile legge casuale o, tanto meno, causale, ma è come una nuvola che giunge in un luogo che non conosce (dal noto, usando il simbolo per guidare il pensiero, verso l'ignoto) e dove magari non desiderava andare; il progresso della storia è, invece, lo sviluppo, sempre più determinato e più chiaro, di ciò che è contenuto e tracciato nello spirito umano. La storia, intesa come conoscenza delle mutazioni del reale, pertanto, è il metodo (nell'accezione greca

* *Il saggio si avvale della collaborazione degli Amici Marco Setti, che da sempre rende visibili i nostri studi tramite il disegno e le immagini di volta in volta appositamente realizzati, e Gianfrancesco Solferino, profondo conoscitore del pensiero francescano.*

di via inusuale) da cercare per scoprire le realtà spirituali coesistenti con quelle materiali.

L'aragonese Pietro Cuside era giunto a Roma dalla natia Saragozza (la città romana *Caesaraugusta*) nel 1602 ed era andato ad abitare con la famiglia nel palazzo a via del Corso in angolo con via Frattina, che fece ristrutturare dall'architetto Carlo Maderno per potervi agevolmente svolgere l'incarico di rappresentante diplomatico del re di Spagna Filippo III. Ivi raccolse anche la sua importante collezione di dipinti, considerati i mitici strumenti svelatori dei misteri dell'universo, essendo l'arte della pittura (intesa come comunicazione di un sapere) la rivelazione di un'idea resa visibile e caratterizzata dalla cornice, che assume il significato di estremo limite dell'ordine manifestato, al cui interno si materializza la realtà spirituale dell'artista: nei soggetti, nelle immagini, nei colori.

Il ruolo rivestito dal nobile Pietro, a cui si aggiunse il compito di acquistare opere d'arte per le collezioni reali, doveva necessariamente porlo in contatto sia con i personaggi di spicco che producevano la cultura romana, sinonimo di formazione permanente, sia con la cerchia francescana, della quale si fece, a sua volta, interprete ed originale portavoce, sia con i più autorevoli membri della nobiltà, tra i quali il cardinale Girolamo Pamphili ed il suo nipote Giovanni Battista, il futuro Innocenzo X, tradizionalmente filo spagnoli.

In concomitanza con i lavori promossi nel complesso monumentale di San Pietro in Montorio da Filippo III[1], il Cuside fece

[1] Le vicende della chiesa sono riepilogate in tutti gli scritti sull'argomento. Per le finalità di questo studio è utile ricordare che l'edificio attuale fu eretto, al posto di quello più antico (che sacralizzava il luogo della crocefissione dell'apostolo Pietro), a partire dal 1472, in virtù della convergenza d'intenti del papa francescano Sisto IV e dei re cattolici Fernando d'Aragona e Isabella di Castiglia con la mediazione di Amedeo

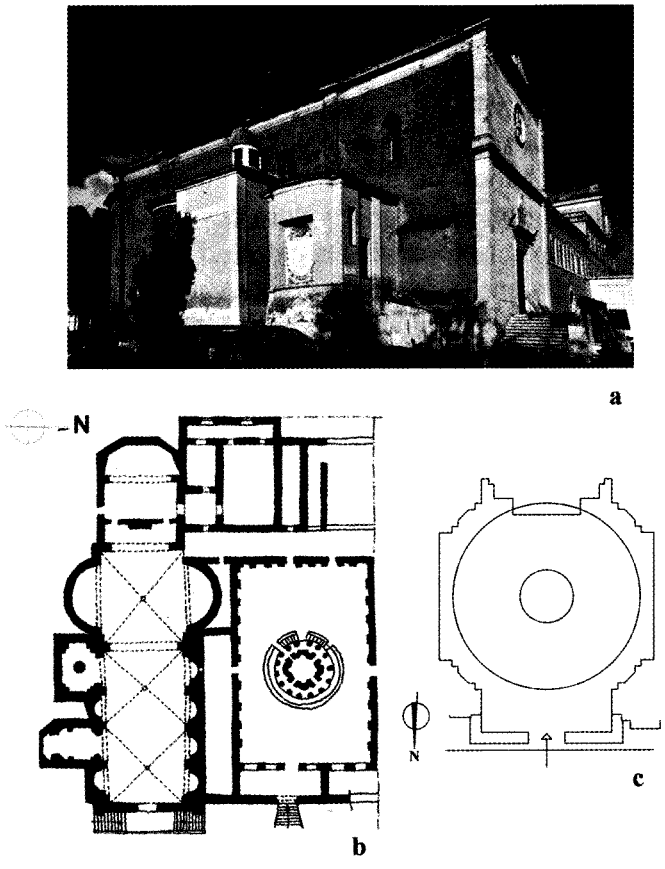


Fig. 1 – Prospetto sud di San Pietro in Montorio (a). Planimetria della chiesa con la localizzazione della cappella della Pietà (b). Planimetria della cappella (c). Foto e disegni dell'Arch. Marco Setti.

intraprendere nel 1615 la costruzione della cappella dedicata alla passione, morte e resurrezione di Gesù Cristo e ne assunse

Menez de Silva, frate lusitano, che si era loro rivolto per sostenere gli oneri della nuova costruzione e qui intraprese la stesura del testo profetico *Apocalypsis Nova*.

il patronato, a significare il suo impegno e la sua garanzia quale fiduciario dei lavori finanziati dal re per l'opera francescana[2] (fig. 1 a, b, c).

Con il termine cappella un tempo si era soliti indicare un piccolo sacello addossato al corpo principale dell'edificio sacro. Tale costruzione assume il valore di simbolo, inteso come principio avente una forma inseparabile dalla sostanza e dalla materia, che diviene corpo e prende le caratteristiche di mantello, o di grembo materno o materializzazione del tempo (α e ω) per avvolgere e proteggere le spoglie mortali, in attesa della resurrezione dal corpo, dei personaggi illustri che lasciavano la loro memoria degna di essere tramandata alla pietà (intesa come osservanza della divina volontà) dei posteri riconoscenti.

Non è un caso che la cappella sia stata costruita sul lato sud, quello maggiormente illuminato della chiesa, che è orientata lungo l'asse est (l'ingresso traguardante la città eterna, da cui prende la forza del sole nascente) – ovest (ove si colloca l'abside, dove la divinità si occulta nel sole morente), *in cornu evangelii* ed al limite del perimetro dell'aula, in contiguità con il transetto (*trans saeptum*) e con ciò che si trova oltre questo recinto (fig. 1 b, c).

Mentre il programma dell'apparato decorativo (inteso come tutto ciò che adorna e stabilisce un ordine) mostra la dignità complessiva dell'opera rendendo manifesto che essa non è chiusa nei suoi confini materiali, ma ha una perfetta consonanza con quello del resto dell'edificio, ispirato dal tema del servo

[2] Su Pietro Cuside, che alla morte (1622) fu sepolto nella cappella, cfr. i due saggi di C. Grilli, *Il committente della cappella della Pietà in San Pietro in Montorio in Roma,* "Bollettino d'Arte", 79, 1994, pp. 157-164 e *Il collezionismo di Pietro Cussida a Roma e una seconda cappella della Pietà di San Pietro in Montorio,* in *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra a cura di L. Spezzaferro, Milano 2005, pp. 56-63.

sofferente di Isaia, sviluppato nel tempio francescano da artisti diversi ed in tempi diversi ma collegati tra loro nella rigorosa continuità di pensiero[3], la soluzione architettonica trae spunto da conoscenze, ancora in quel tempo non sopite, radicate in un sapere molto antico.

La cappella, delimitata da una balaustra aggettante sulla predella, in marmo nero con le specchiature in onice e balaustri in Cottanello giallo (tranne i due, pure in marmo nero, al centro delle fiancate), è collegata con l'aula della navata da un solenne arco trionfale, a ricordare il passaggio di stato che si attua attraversandolo. Sull'arco incorniciato (quadratura) da lesene, ai lati dello stemma della corona di Spagna, due angeli a tutto tondo con la colonna, simbolo dell'unione di cielo e terra nel tempo (a sinistra) e la croce, allusiva al percorso del sole nello spazio (a destra), introducono il tema figurativo di questo ambiente e con la loro gestualità invitano il fedele ad entrare nel sacello (figg. 1c, 2, 3, 4).

L'apparato decorativo è articolato da lesene con capitelli dorici poggianti su un alto piedistallo, parte in marmo, parte ripreso in marmoridea[4], collegate in basso ed in alto dalla cornice in

[3] Sull'argomento cfr. L. Gigli, *Lodovico da Modena (1637-1722). Cronaca della Riformata Provincia Romana. Commento alla descrizione del programma decorativo della chiesa di San Pietro in Montorio*, in *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, a cura di S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni, Atti del convegno internazionale, Roma 2010, pp. 9-18.

[4] Giuseppe Ugo, che assunse il patrocinio del sacello il 29-9-1803, fece sostituire l'originario rivestimento in marmo della parte inferiore della cappella, perduto in corrispondenza della pareti laterali dopo l'occupazione francese di Roma del 1798, che provocò gravi danni all'edificio, con la decorazione a marmoridea, in sintonia con il progetto architettonico originario. Giuseppe Ugo era subentrato nel patronato al marchese Girolamo Muti Papazzurri, la cui famiglia l'aveva acquisito nel 1660 in virtù del matrimonio di Maria Isabella, nipote del fondatore, con Pompeo Muti

marmo; su di esse si impostano gli arconi ed i pennacchi a sostegno della volta della cupola costolonata quadripartita da nervature che incorniciano le quattro specchiature e confluiscono nella pietra angolare, posizionata nell'occhio della cupola stessa, sulla quale viene impostato il lanternino che, assumendo il significato di pietra di volta e insieme di svolta, simboleggia il Salvatore.

In questo invaso ha un ruolo determinante la partitura a stucco, in origine completamente dorato, articolata su tre motivi principali: antropomorfi, fitomorfi, geometrico – architettonici oltre alle festonature. Il primo è costituito prevalentemente da angeli a tutto tondo e a bassorilievo, teste di serafini e cherubini, volti muliebri con soggoli e cortine drappeggiate, mascheroni; il secondo da canestre di frutti e vegetali (castagne, melograni, fichi, pere, mele, nespole, zucche, sorbe, limoni e vari tipi di agrumi), fiori vari, anche stilizzati, tra cui si riconoscono campanule e convolvoli, volute acantiformi, cesti di fiori, vasi con cornucopie, bellissime candelabre con faci sovrapposte negli intradossi delle pareti laterali, animate da uccelli di varie specie, in volo, oppure intenti a beccare more o ad afferrare col becco lucertole, ramarri e serpenti; il terzo da decorazioni classiche che mantengono lo stesso significato nel tempo, con ovoli, dentelli, punte di lancia, perle e fusarole. Le festonature, pure diverse per genere e tipo, presentano, motivi a cane ricorrente ad esagono (in numero di 8) e a mò di toson d'oro (pure in numero di

Papazzurri. La rovina patita dalla chiesa è così descritta nel mss. *Soppressione del convento di S. Pietro Montorio durante la Repubblica del 1799* conservato nell'Archivio del convento: "Alla cappella della Pietà dell'Ill. ma Casa Muti Papazzurri mancano due quadri e mancano n° 4 telari con sportelli da vetri alle finestre del lanternino della cuppola e similmente il telaro con vetri al sesto del sordino della volta, si vedono rovinati li stucchi sotto la volta, come ancora è rovinato il pavimento di mischi di detta cappella, e deve riattarsi la balaustra di marmo, e manca tutta la fodera di piombo del catino della cappella", p. 13.

8), allusione all'onorificenza spagnola del tosone d'oro, tipico dell'oreficeria 5/600tesca.

L'elemento più significativo di questa decorazione a stucco, straordinaria per la varietà dell'ornato, che mantiene la simmetria nel ribaltamento secondo l'asse longitudinale NS, è costituito dagli angeli: i due grandi all'esterno della cappella, altri quattro che siedono in posa movimentata sul cornicione all'imposta dei pennacchi [5], quelli in bassorilievo, complessivamente 16 – a ricordare la ripartizione in sedicesimi del cielo, elaborata dalla cultura etrusca, recanti ciascuno un attributo che si riferisce, in questo caso, alla passione di Gesù, sulle lesene e sull'arcone d'ingresso e ai lati dell'altare: angelo con il volto santo (mandilion), angelo con i flagelli (parasta d'ingresso a sinistra); angelo con l'asta e la spugna, angelo con la borsa dei denari, angelo con i flagelli e la colonna su cui poggia il gallo, angelo con il martello (arcone d'ingresso); angelo con la corona di spine di acacia (l'albero della vita, come il rovo ardente), angelo con la brocca dell'acqua con la quale Pilato si lavò le mani (parasta d'ingresso a destra); angelo con il calice, angelo con la lanterna (parasta *in cornu evangelii*); angelo con la croce (arcone sovrastante l'altare); angelo con la scala, angelo con l'asta e la spugna, angelo con i chiodi (arcone sovrastante l'altare); angelo con il cartiglio, angelo con il guanto (parasta *in cornu epistolae*).

Ciascuna di queste creature celesti, alternate a riquadri con i cherubini (in numero di 10) (guardiani) e serafini (in numero di 8) (animali di santità, allusivi a Francesco *alter Christus* che da essi ricevette le stimmate), è inserita in una cornice rettangolare

[5] Questi angeli reggevano nelle mani qualcosa che è andato perduto; forse erano stati predisposti per sostenere i drappi degli apparati effimeri. Quelli sul lato dell'altare calzano sandali dorati gli altri due sono a piedi nudi.

con gli angoli smussati, tranne le quattro all'imposta delle due arcate, poste invece in un contorno ovale.

Altre quattro coppie di angeli a tutto tondo siedono alla base della cupola, davanti alle nervature che quadripartiscono la volta e sorreggono lungo tutto il cornicione un ricco festone; altrettanti poggiano sui timpani a coronamento dei riquadri trapezoidali (forme che ricordano le antichissime are dei sacrifici) e indicano il cammeo istoriato con il serafino al centro.

Le figure angeliche sono differenziate sulla base dell'età: bambini nudi (tranne che per il lembo di una stola che ne cela il sesso) con le rotondità dell'infanzia sottolineate, nell'arcone sopra l'altare e sui timpani sovrastanti i riquadri della cupola; angeli fanciulli con fisionomia di uomo vestiti con il clamidio nell'intradosso dell'arco d'ingresso, prevalentemente a gambe scoperte; angeli adulti all'esterno della cappella, davanti ai pennacchi e sul cornicione della cupola.

L'altare si innalza sulla preziosa predella costituita da un commesso marmoreo con motivo a cane ricorrente in marmi variegati policromi di gran pregio (tra i quali l'africano, impiegato nei monumenti funebri papali), nettamente individuata, nella sua valenza architettonica, dalla cornice di marmo nero che corre lungo tutto il basamento delle paraste della cappella, dall'inserimento di una fascia di marmo giallo di Saragozza, che a sua volta poggia sui piedritti con lo stemma della famiglia committente: scudo, sormontato dal cimiero con celata abbassata e piuma sostenuto da due mascheroni, con tre stelle in alto e tre bande verticali in basso, ai lati del bianco paliotto, allegoria della luce divina[6]. Sulla predella si innalzano le colonne monolitiche leggermente rastremate, pure in nobile marmo nero africano con

[6] Il paliotto in marmo bianco con scolpita la croce e i piedritti con lo stemma sono gli unici elementi della cappella privi di policromia. Altri quattro stemmi in gesso uguali a questi ultimi sono stati aggiunti in modo

capitelli compositi, a sostegno della trabeazione e dei due poderosi spezzoni di timpano semicurvi ornati con triglifi e metope; al centro l'edicola con la lastra in marmo, pure nero, recante l'iscrizione in lettere auree: *Et erit sepulcrum eius gloriosum – Isaiae*, cap. II – ingentilita dalle volute a coda di delfino, le festonature, due cherubini e due angeli, sormontata a sua volta da un altro timpano (fig. 2).

La composizione dell'altare e i riquadri del basamento della cappella sono tutti profilati di marmo nero di Lipari e racchiudono al centro la cona serrata da due cherubini marmorei: quello inferiore con un festone di stoffa, quello superiore con una ghirlanda di fiori e frutta.

Sulla parete di fondo, ai lati dell'altare, sorretti da un doppio scudo guarnito di nastri, si distendono i due rigogliosi pendenti con nove cesti di frutta per lato, in ciascuno dei quali è presente il melograno ripreso dalla mitologia antica e poi mutuato come simbolo cristiano della passione, morte e resurrezione, raffigurato in tutte le fasi della sua maturazione, in fiore (a significare la bellezza), in frutto aperto (a indicare la saggezza).

Passione e morte di Gesù Cristo, viste però in funzione della sua gloriosa resurrezione, come viene dichiarato nel versetto di Isaia, sono alluse dunque in modo eclatante dal nero del marmo, dimora della luce spirituale che si trasforma nella luce materiale dell'oro e nei dettagli della decorazione, nella simbologia dei melograni, nelle faci dal sottaciuto valore funerario, sovrapposte alle candelabre, simbolo di vita, e negli uccellini, alcuni intenti a piluccare e a mangiare le loro prede mentre altri se ne astengono, espressioni a loro volta di un naturalismo con finalità morali ed etiche.

In questo solenne ambiente è inserito il ciclo pittorico, da

incongruo nei pennacchi della cupola, rimasti privi di decorazione, come le specchiature, presumibilmente per la morte del Committente.

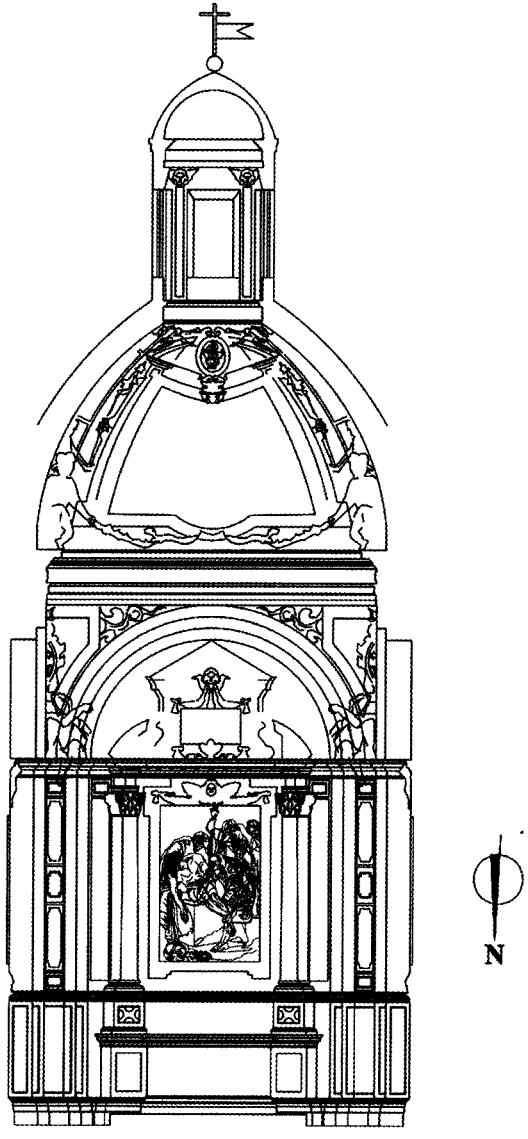


Fig. 2 – Sezione-prospetto del lato sud della cappella della Pietà.
Arch. Marco Setti.

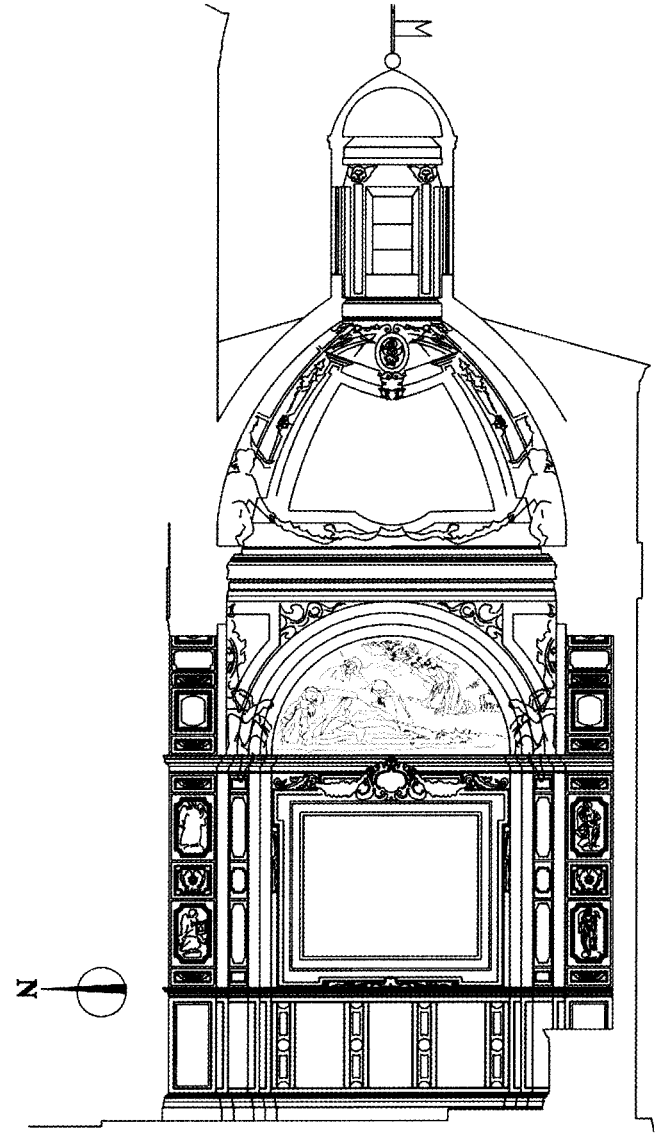


Fig. 3 – Sezione-prospetto del lato est della cappella della Pietà.
Arch. Marco Setti.

tempo mutilo per la perdita del quadro raffigurante *l'Inalberamento della croce con Gesù Cristo crocifisso*. È il momento in cui la vita dell'Uomo sta per estinguersi e la vita della Divinità si fissa nel nulla. Il dipinto era stato pensato e realizzato per essere collocato nella parete di sinistra, al di sotto di quello della lunetta raffigurante *la Preghiera nell'orto degli ulivi*[7] (fig. 3). Gesù, in ginocchio con le braccia levate davanti all'angelo che gli porge il calice, prega il Padre. I discepoli si sono assopiti, il corpo di Pietro giace in abbandono in primo piano. Il messaggio che si vuole sottolineare è che Gesù, desto dal sonno della parola e del corpo e immerso nella veglia della visione di Dio, è l'Uomo in personale contemplazione della Divinità, mentre nel sonno dei discepoli è Dio che guida la natura umana.

Di fronte la raffigurazione di *Cristo deriso*. Nella lunetta il Salvatore, seduto su una pietra ornata con una scena di sacrificio (di cui Lui stesso è vittima e artefice), rivestito del manto scarlatto, incoronato di spine, un frammento di canna nella mano destra, è deriso dai due uomini che gli stanno di fronte. Gesù,

[7] Il quadro e quello soprastante, furono tolti dalla parete per consentire l'apertura di due finestre e dare luce all'ambiente. La notizia è ricordata nel mss. *Memorie istoriche del convento di S. Pietro Montorio* (datato al sec. XVIII e ivi conservato) ove così vengono descritti i dipinti della cappella: "Il più stimato di tutti è la deposizione di Gesù Cristo dalla croce che sta sopra l'altare. L'altro ch'era nella lunetta, ove adesso è una finestra, già da molto tempo aperta per dar lume alla cappella, ch'era assai oscura, rappresenta Gesù Cristo che fa orazione nell'orto co' i suoi discepoli addormentati, presentemente sta sopra la porta della medesima allorché fu calato il quadro dell'altare maggiore, per farne copia fu posto in questa cappella, dove per mancanza di sufficiente lume nella facciata sotto questa medesima lunetta, fu aperta un'altra gran finestra, donde fu tolto il quadro che v'era rappresentante l'inalberamento della croce con Gesù crocifisso", pp. 79-80. Al posto del dipinto, ricordato da Tommaso Minardi nel 18O3 allorchè doveva essere restaurato, è stato poi collocato il quadro raffigurante *Gesù tra i dottori*, del sec. XVIII.

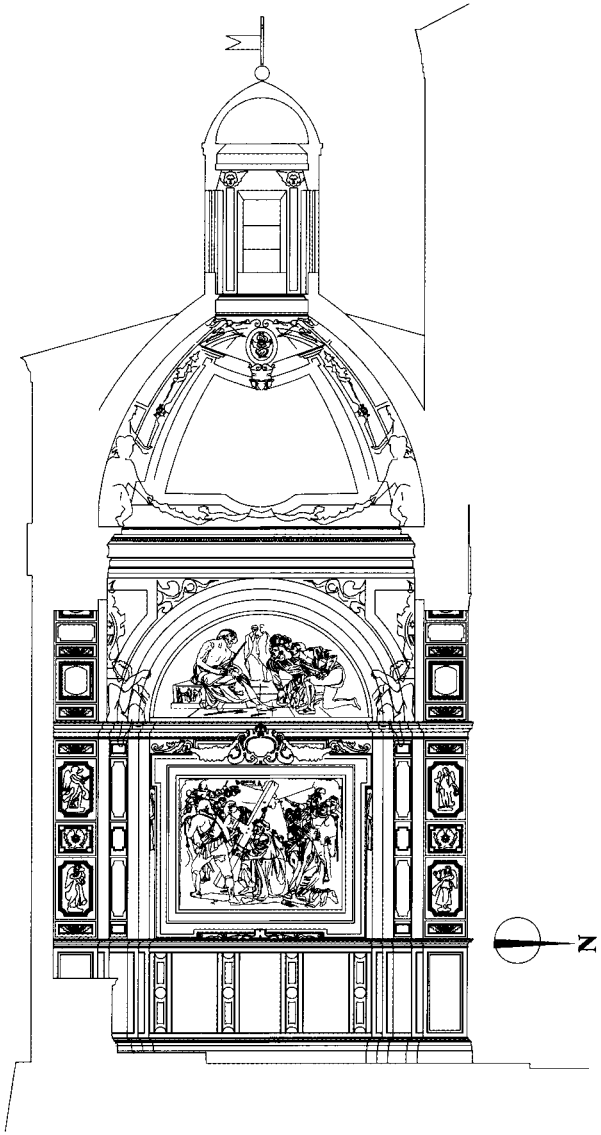


Fig. 4 – Sezione-prospetto del lato ovest della cappella della Pietà. Arch. Marco Setti.

l'Uomo per eccellenza, non ha seguìto la via dei malvagi né il comportamento dei peccatori e non si è seduto nel posto dei beffardi che lo scherniscono.

Sotto alla lunetta è collocato il dipinto raffigurante *Cristo sotto la croce che incontra la Veronica*, la quale si accinge a detergergli il viso con il panno di lino (fig.4).

Sull'altare *la Deposizione nel sepolcro* (1617)[8]. I dipinti sono opera di Dirk van Baburen (Wijk bij Duurstede, 1594/5 – Utrecht, 1624), ad eccezione di quello raffigurante *la Derisione*, di David de Haen (Amsterdam 1585 c.-Roma 1622)[9]. Le storie rappresentate dai due artisti olandesi si corrispondono inoltre

[8] Sulla tela alla fine del sec. XIX vennero letti la data 1617 e il monogramma T.R., poi scomparsi. Il quadro e quello della parete destra furono "raccomodati" nel 1800 per scudi 35,20 dal "quadraro" Felice Africani, che pensava di poterseli rivendere e non di doverli restituire, come si legge nel mss. *Soppressione*, cit. p. 11. Le due opere e la lunetta di destra sono state restaurate nel 2011 sotto la direzione di Laura Gigli, per conto della Soprintendenza di appartenenza, dalla ditta Sibilla Delphica.

[9] Padre Lodovico da Modena nella *Cronaca della Riformata Provincia Romana*, nelle pagine dedicate alla *Erezione e Riforma del Convento di s. Pietro Montorio* così descrive i dipinti: "La seconda cappella dalla detta parte del s. Vangelo tiene nel quadro dipinto il nostro Redentore dalla croce deposto in atto di darli sepoltura, è una bellissima devota pittura, mano del virtuosissimo p. olandese, altri dicono inglese. Sopra il detto quadro si leggono scritte in pietra queste parole: *Et erit sepulcrum eius gloriosum, Jsaiae cap. II*"; ricorda inoltre nel coro due «quadri bellissimi rappresentanti uno l'orazione di Cristo nell'orto, e l'altro la coronazione di spine, con figure così ben incise, che rendono a riguardanti ammirazione insieme e devozione, e si dice sono parti del famosissimo pennello di due fratelli eretici olandesi, i quali fecero anche il mobilissimo quadro della Pietà posto, come sopra, nella Cappella del signor Cupida, hoggi de Signori Massimi, è vi è relazione che terminati li detti tre pelli di quadri, si facessero cattolici et in breve rendessero l'anima dalli errori purificata al Benignissimo Dio», p. 418 (Mss. Archivio San Francesco a Ripa, Roma).

in una sorta di nesso di causa-effetto, dove l'effetto precede la causa in esso contenuta.

La cappella si presenta dunque come un organismo rigorosamente unitario nell'architettura, nella pittura e nella decorazione. Il basamento, in origine tutto in marmi preziosi e la cromia degli stucchi esaltano la regalità del Signore secondo la cultura propria del committente e del suo entourage[10]. Tutto l'invaso è stato pensato come uno scrigno pregiato interamente rivestito d'oro in cui l'altare è tacitamente assimilabile, per la ricchezza dei materiali impiegati, ad un prezioso tabernacolo. E come il sacerdote depone l'eucarestia nel ciborio, così in questa cappella il corpo di Cristo viene figurativamente deposto nel sacello attraverso la raffigurazione della pala.

Il messaggio che viene qui veicolato mediante il dialogo delle arti non è di tipo narrativo o cronologico. L'intero percorso della passione è visto in un'ottica di salvezza e glorificazione. La scelta degli emblemi portati dagli angeli, tutti ricorrenti nell'inno gregoriano *Crux fidelis* di Venanzio Fortunato (VI secolo), che si proclama durante l'adorazione della croce del venerdì santo, non viene fatta sulla base della successione dei racconti evangelici, ma ad essi viene assegnato un valore fortemente simbolico teso ad esaltare i vessilli di morte ostentati come "nostra gloria", vale a dire il trionfo della croce, proprio il tema del dipinto della parete sinistra andato perduto.

Nella pala dell'altare Giuseppe d'Arimatea depone il corpo del Salvatore nel sepolcro con l'aiuto di una figura dolente che

[10] Il tema della regalità ha indirizzato il restauro dell'apparato decorativo della cappella, condotto da Laura Gigli in vista del giubileo del 2000: L. Gigli, *La Cappella della Pietà e il tema della "regalità" ispiratore del progetto di restauro,* in *Architettura e Giubileo a Roma e nel Lazio. Gli interventi di restauro a Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, a cura di C. Capitani e S. Rezzi, vol. III, tomo I, Napoli 2002, pp. 371-372.

il volto giovane e imberbe, il colore rosso della veste e il manto verde identificano in Giovanni; sono presenti la Vergine, Maria di Cleofa e la Maddalena con le braccia aperte. L'indice della mano destra di Gesù indica l'avello davanti al quale, in primo piano, in una cesta rovesciata sono collocati il martello, la tenaglia, i chiodi e lo stucchiello, la corona di spine (fig. 2).

Mentre il tema del quadro, pienamente consonante con la spiritualità francescana, si rivolge al Deposto, le parole di Isaia rimandano alla Resurrezione ed alla manifestazione della Gloria del Figlio di Dio. Nella tomba serrata la luce non può entrare (essa infatti protegge il nascosto e rende occulto l'evidente), la pala non ha alcuno sfondo di cielo, le figure si stagliano su un indistinto e uniforme tono grigio azzurro [11], ma lo svelamento della realtà "altra" della resurrezione, retrostante all'evento rappresentato, è operato dal sole che, penetrando dal lanternino, simbolo stesso del Salvatore Risorto, indica le uscite della luce dal sacello (in basso, in medio, in alto) ai solstizi ed agli equinozi[12].

Gli orientamenti culturali del committente Pietro Cuside si rivelano dunque in piena sintonia con quelli espressi dalla comunità francescana di San Pietro in Montorio, certamente ancora influenzata negli anni di costruzione del sacello dall'eredità di pensiero del venerabile frate spagnolo Angelo Del Pas (Perpignano 1540 – Roma 1596), autore di libri di teologia e ascetica,

[11] Gli esami di laboratorio effettuati nel corso del recente restauro del dipinto hanno consentito l'identificazione dei tre strati che costituiscono il tono di fondo, realizzato dall'artista con una miscela di pigmenti composta da terre aranciate e rosso brune, finissimi agglomerati di bianco di piombo e grani di pigmento di natura carboniosa di granulometria grossolana e fine, di conformazione allungata. Si è potuta apprezzare, dopo l'intervento di pulitura dell'opera, la pastosa pennellata con finitura a velature sovrapposte tipica del maestro fiammingo.

[12] Si sottolinea la necessità di rendere apribili, appena possibile, le finestre del lanternino.

chiamato a Roma da Sisto V con l'incarico di scrivere e predicare il commento dei Vangeli, morto nel convento gianicolense e sepolto nella chiesa[13].

L'effetto di vertigine, se non addirittura di straniamento dei sensi che doveva dare la cappella così concepita, in cui l'incorruttibile oro doveva brillare con differenti modalità a seconda dell'incidenza della luce naturale e di quella artificiale delle candele e dal diverso modo con il quale era stato soprammesso nei vari piani degli stucchi poteva essere ideato nel secondo decennio del '600 solo da un committente legato si ai francescani, ma proveniente da un ambiente di corte reale e imperiale, com'era appunto Pietro Cuside[14].

Chi sono gli artisti ai quali è stato affidato dal nobile aragonese il compito di realizzare la cappella traducendola in forme che coniugassero ciò che è udibile con ciò che è visibile, consonanti ancora con il retaggio della cultura della tarda maniera e allo stesso tempo anticipatrici del rinnovamento in nuce dell'incipiente barocco, che soprattutto nella soluzione architettonica esalta la reciprocità fra udito e vista?

L'autore degli stucchi interamente fatti a mano, senza l'uso degli stampi (tranne che nelle cornici dei quadri), sembra essere stato Stefano Maderno (1570-1636)[15], o comunque un artista

[13] Lodovico da Modena, *Cronaca,* cit. «Riposa in questa chiesa dentro la cappella dell'altar maggiore dalla parte del Vangelo, il corpo del venerabile, e gran servo di Dio, il P. Angelo del Pas da Perpignano... Morì l'anno 1596 la sera delli 23 di agosto sonate le tre hore di notte, tra il venerdi, et il sabbato», p. 420; cfr anche p. 413.

[14] Non essendoci più ai nostri giorni tali condizioni di cultura, nel momento del restauro dell'apparato decorativo si è deciso di non riproporre l'oro, rimettendo in luce, invece, il diverso tipo del bolo di preparazione, cfr. L. Gigli, *La cappella,* cit. passim.

[15] Il riferimento degli stucchi della cappella a Stefano Maderno è contenuto nella Guida di Roma del TCI, ed. 1993, p. 547.

che, probabilmente sotto la direzione di Carlo Maderno, ha rimeditato quelli scolpiti da Pompeo dell'Abate per la cappella Altemps a Santa Maria in Trastevere, ai piedi della collina gianicolense, specie per gli angeli a tutto tondo, richiamandosi a una tipologia ancora tardo manierista, ma comunque ormai lontana dal gusto degli stucchi che rivestono con minuzia quasi da orafo il catino cinquecentesco delle cappelle del transetto di San Pietro in Montorio.

Anche i due pittori fiamminghi chiamati dal Cuside a decorare la cappella sono tra i più affermati artisti che hanno formato ed innovato, una volta giunti a Roma, il proprio linguaggio sullo studio e la meditazione delle opere caravaggesche. La loro provenienza da una regione sotto il dominio spagnolo doveva averli portati naturalmente a gravitare nell'entourage del diplomatico iberico, vera figura di committente in grado di interloquire con architetto, artisti, maestranze, e quindi di confrontarsi e di fare propria l'universalità di pensiero elaborata dalla sua cerchia trasfigurandolo in un'arte personale e innovativa.

La pala di Dirk van Baburen, dipinta nel 1617, sembra un omaggio a quella della Pietà per la Chiesa della Vallicella (oggi nei Musei Vaticani). Analoga la disposizione dei gruppi delle figure, la gestualità esasperata della Maddalena, il braccio di Gesù nell'abbandono della morte, con il dito medio teso ad indicare la pietra ruotata del sepolcro [16]. A differenza del Merisi, inoltre, per rendere maggiormente visibile la scena il pittore impiega tre diversi coni di luce che si sovrappongono in corrispondenza della spalla sinistra del Salvatore e della fronte di Giuseppe d'Arimatea mentre per controllare l'armonia del dipinto si basa sull'impiego del triangolo aureo (72° + 72° + 36°), che ha la sua

[16] La scheda più recente su questo dipinto e sulla lunetta di David De Haen è quella di V. White in *Roma al tempo di Caravaggio, 1600-1630.* Catalogo della mostra a cura di R. Vodret, Roma 2011, pp. 194-197.

base nel bordo inferiore del quadro e il vertice al centro di quello superiore, in corrispondenza del mignolo della mano destra della Maddalena[17].

Il triangolo aureo è diversamente costruito da Dirk van Baburen nell'*Incontro di Gesù con la Veronica*: la base è individuata lungo la parte centrale del bordo inferiore del dipinto e comprende il polpaccio sinistro dell'uomo in atto di sollevare la croce, che richiama Caravaggio, e il ginocchio sinistro flesso della Veronica, mentre il vertice è posto al centro del bordo superiore per includere tutta la figura del Salvatore piegato a terra sotto il peso del grande legno e il braccio e le mani della donna che stende il panno di lino per detergergli il volto, come per tramandarne l'Umanità, sottolineando così l'importanza del gesto in rapporto con la lunetta soprastante, dove ancora è l'Eccellenza dell'Uomo a prevalere sulle avversità delle prove incontrate sulla Sua Via[18].

La Veronica, delicata figura non contagiata dalla brutalità dei soldati né dalla paura dei discepoli (e che non compare nei Vangeli canonici pur essendo stata inserita alla sesta stazione della via Crucis), indossa un turbante ed ha i piedi infangati come quelli dei fedeli inginocchiati di fronte alla Madonna dei pellegrini nella chiesa di Sant'Agostino (fig.4).

È stata invece diversamente composta la lunetta di David De

[17] La tela di supporto del dipinto misura 10 palmi romani (un palmo = cm 22,34) per 6. Lo studio si basa sui disegni di rilievo realizzati e interpretati per quest'opera e le due della parete *in cornu epistolae* dall'arch. Marco Setti.

[18] La tela di supporto del dipinto misura 11 palmi (base) per 9; la base del triangolo aureo è compresa fra il terzo e l'ottavo palmo, il vertice fra il quinto e il sesto. Il restauro ha inoltre permesso di osservare la tecnica pittorica dell'artista, costituita da una pennellata materica ricca di legante apposta su uno stato preparatorio sul quale sono visibili tracce di incisioni e "graffiature" di contorno delle figure realizzate dall'artista in fase compositiva o di "riporto" del disegno su tela da un bozzetto.

Haen, ispirata dal Vangelo di Matteo (27,27), meno frequentemente raffigurata dagli artisti caravaggeschi, nella quale si riscontra un diverso criterio compositivo. La scena è bipartita fra Gesù e i soldati effigiati con forte realismo di stampo espressionista mentre l'asse centrale del dipinto è individuato dalle due indistinte figure sullo sfondo, di diverso spessore materico rispetto al resto della composizione, quasi a voler rendere mediante questo accorgimento la differenza dei piani, conferendo così profondità alla scena[19] (fig.4).

* * *

«Il quadrato deve essere inteso in maniera allegorica. Esso esprime chiaramente l'immutabilità del cielo empireo, poiché i corpi quadrati rimangono certamente in riposo, e non sono destinati a quel moto di rotazione che trascina i corpi sferici» (Dionigi L'Areopagita).

* * *

Si attribuisce l'ideazione architettonica e la supervisione dei lavori effettuati per la cappella del diplomatico spagnolo a Carlo Maderno, che in quel tempo era impegnato nel cantiere della basilica di San Pietro ed aveva tra i suoi aiuti i giovani Gianlorenzo Bernini e il nipote Francesco Borromini, i quali seppero innestare nelle loro costruzioni alcune delle geniali intuizioni dell'architetto lombardo poi realizzate per il sacello.

La tradizione, pur non essendo ancora suffragata da quelle

[19] Su questo artista si veda C. GRILLI, *David De Haen, pittore olandese a Roma*, in "Paragone Arte", 11, 563, 1997, pp. 33-50; V. WHITE, *Cristo deriso,* in *Roma al tempo,* cit. p. 192-193, entrambe con bibliografia precedente.

prove documentarie che, sole, sembrano avere inoppugnabile rilievo sugli studi, è da ritenere a nostro avviso valida.

L'artista (1556-1629), astro di prima grandezza sulla scena romana dove aveva esordito come decoratore e stuccatore, aveva restaurato il palazzo al Corso di Pietro Cuside, quando questi si trasferì a Roma.

La concezione dell'altare tabernacolo in cui l'eucarestia viene resa visivamente dal corpo stesso di Cristo è quella figurata come arca-sepolcro. Il significato salvifico del Santissimo Sacramento viene ampliato nel momento in cui tutta la composizione architettonica viene configurata come l'Arca stessa, impostata geometricamente sul quadrato e sul cerchio, i cui rapporti diventano simbolicamente quelli esistenti fra il relativo e l'assoluto, fra il Dio occulto ed il Figlio manifesto, fra l'udibile e il visibile, espressioni di un'unica realtà: l'occhio vede prospetticamente ciò che è equidistante, l'orecchio ode come equidistante ciò che sta prospetticamente.

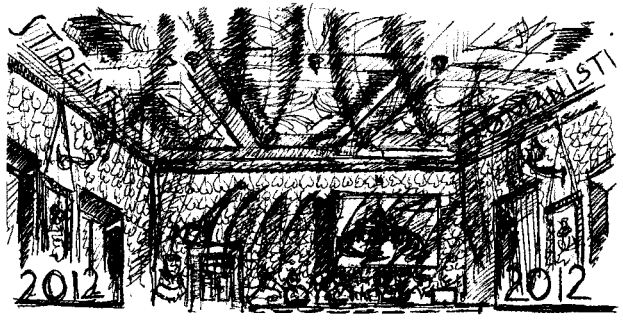
Tutta la costruzione si sviluppa sulla matrice del quadrato (fig. 1c) che, ruotando tre volte nello spazio, individua lo sviluppo complessivo della cappella (figg. 2, 3, 4). Il parallelepipedo che ne risulta è a sua volta divisibile a metà in corrispondenza dell'estradosso dell'arco trionfale. Il quadrato costruito invece sullo spessore di tutta la costruzione intercetta in basso il basamento (che con buona approssimazione ne costituisce la sezione aurea) e in alto ingloba la trabeazione sulla quale si imposta la cupola.

Ciascun prospetto interno viene scandito nel piedistallo (articolato in 4 assi pieni e 3 vuoti) con cornice su cui poggiano le paraste dell'ordine che si corrispondono nella partizione a 5 sulla base del seguente schema: cherubino – testa muliebre, angelo con attributo della passione – riquadro con girali, serafino – testa muliebre, angelo con attributo della passione – riquadro con vaso e girali, cherubino – testa muliebre. Al di sopra della cornice

marcapiano si impostano l'arco a nove riquadri (riproponente la suddivisione delle paraste), i pennacchi e la cupola articolata in 4 assi pieni e 4 vuoti individuati dalle costolonature e dai riquadri a costituire l'ogdoade divina. Al centro si pone il lanternino da cui parte il passaggio dall'unità alla quadratura attraverso la mediazione degli sguinci, che a loro volta riconfigurano il quadrato in ottagono ad immagine e somiglianza di quello superiore.

Ponendosi nel punto mediano della cappella l'occhio intercetta – a imitazione del cassettonato del Pantheon – 5 piani di riferimento che danno forza sia agli assi materiali delle pareti sud, est, ovest, sia all'asse immateriale d'ingresso dall'aula, sul lato nord.

Il quadrato, principio ispiratore di tutta l'architettura realizzata da Carlo Maderno diviene così il crocicchio dell'universo e al suo centro si stabilisce l'Uomo, che ha di fronte la sepoltura di Pietro, pietra di trasformazione, mirabilmente materializzata dal tempietto a pianta circolare di Donato Bramante (fig. 1b).



L'orma di Roma "Victoriae Augustorum Exercitus..."

JOHN S. GRIONI

Quando Roma era l'Europa unita – tempi ormai lontanissimi – le rifulgenti aquile imperiali guardavano i confini del dominio costantemente minacciati da incursioni di popoli "barbari". Il Danubio segnava allora il margine orientale, munito di bastioni, torri, pali, fosse, vallo su ambe le sponde e difeso dai "milites limitanei" rotti a qualunque clima e ad ogni estrema condizione, la cui prima base d'appoggio sotto i due Cesari Marco Aurelio Antonino e Lucio Elio Commodo suo figlio era l'accampamento di Carnuntum sulla destra del grande corso d'acqua lungo la via dell'ambra gialla verso il Baltico, nell'antica Pannonia – oggi Petronell, in Austria – sede della Legio XIV Martia Victrix, dove l'imperatore filosofo trascorse larga parte della vita in guerre contro gli invasori.

Capitale della provincia Alta Pannonia con circa 50.000 abitanti, Carnuntum fu la metropoli romana sul Danubio e compirà l'anno venturo i suoi due millenni. Legioni dai sonanti appellativi quali X Gemina Pia Fidelis e XV Apollinaris stazionavano in quel tratto del "Limes", fra Stupava e Komárno, ad Iža, Gerulata, Devìn, Brigetio, oltre il quale era terra senza nome di tribù irrequiete, anteriori agli Slavi.

Per una di tali spedizioni contro i bellicosi Quadi, stanziati al tempo nell'attuale Moravia, le Poste Slovacche hanno emesso

il 15 ottobre del 2004, un bel valore filatelico commemorativo di 26 corone stampato in "offset" su disegno dell'artista Marián Čapka, raffigurante in armoniosi colori dorati l'originale lapide celebrativa che ricorda l'evento nella roccia del vasto castello dominante l'odierno abitato di Trenčìn sul fiume Váh, grosso affluente danubiano. La monumentale iscrizione latina, attestante la presenza più a nord dei Romani in Europa Centrale, è anche il loro massimo documento epigrafico a settentrione dell'antico Ister: "Alla vittoria degli Imperatori e dell'armata che risiedette a Laugaricio numerante 855 fanti della II Legione dedica Marco Valerio Massimiano legato della II Legione Ausiliaria".

L'annullo speciale riproducente la targa fra due pretoriani sotto la dicitura "1825 anni della epigrafe romana", e il timbro rotondo datato "Trenčìn, primo giorno", con effigie di militi in armi, sono opere dello stesso Marián Čapka incise da Lucia Kruli ková: due milioni di esemplari e cinque mila buste inaugurali corrono il mondo rammentando questo episodio del II secolo indubbiamente sconosciuto ai più, che merita pertanto rievocare.

In quei lontanissimi giorni, un nucleo scelto della II Legio Adiutrix condotto da un "legato" trentanovenne di stirpe pannonica, nativo di Poetovio (odierna Ptuj slovena) e già duramente sperimentato in altre provincie[1], lasciò il presidio di Aquincum – oggi Budapest – e risalendo verso tramontana, varcato l'ampio fiume tra i capisaldi di Brigetio (I Legione Ausiliaria) e Iža presso Komárno sull'altra sponda, penetrò lungo il corso del Váh sino al cuore in territorio dei Quadi, a Laugaricio nelle adiacenze dell'odierna Trenčìn presso il confine Moravo, ove svernò l'anno 179-180 prevenendo gli assalti nemici col vincerli sul loro campo e scoraggiando future iniziative con tale mossa prima di ripiegare entro i confini. Un'impresa arrischiata e gravosa: qualche 300 chilometri in miglia, e altrettanti al ritorno[2], percorsi a tappe forzate sopra terreni impervi, ostili, in otto, forse dieci o più giorni di marcia con pieno equipaggiamento militare; mancavano ovviamente le vie consolari oltre il "limes Imperii Romani".

[1] Luogotenente del generale nelle campagne belliche, il "legatus" era in epoca imperiale al comando di una legione.

Trenčìn (57.200 abitanti) detta attualmente "mesto módy" – città della moda – per la sua preminenza nel settore, serba con evidente compiacimento memoria della propria "romanità" e di Marco Aurelio in particolare, e dunque un legame sia pure esiguo con l'Urbe in cui egli nacque nel 121 sostandovi assai poco e morendo a Vindobona (Vienna) nel 180 d.C. Roma a sua volta serra il ricordo dei Quadi – purtroppo assai drammatico – nei rilievi della mirabile Colonna Antonina che il Senato innalzò all'Imperatore nell'Urbe per la sua prima vittoria sui Marcomanni e i loro alleati. Di gruppo germanico, i Quadi seguitarono a incombere per altri due secoli malgrado le disfatte, e vennero definitivamente cancellati solo da Flavio Valentiniano I, nato in Pannonia, nel 364-75. (I germani ne hanno sempre buscate duramente senza mai imparare la lezione, fino al 20° secolo).

Quanto al dedicatore della lapide, Marcus Valerius Maximianus, circa 140-190 d. C., egli passò durante la carriera dal Norico alla Dacia e alla Mesia, Tracia e Macedonia, sino alle coste del Mar Nero (Ponto Eusino) e nell'Asia Minore, e dai rigori dei Carpazi Bianchi alla cocente Numidia ove forse morì col titolo di generale intorno ai cinquant'anni ed è probabilmente sepolto nell'antica Diana Veteranorum – ora chiamata Zana, in Algeria. Strano errabondo destino di questi uomini perennemente in guerra restati per massima parte ignorati ed anonimi, disgiunti dalla patria, senza requie, di cui si è perduta ogni traccia come se essi non fossero esistiti.

Danubio e Tevere sono di fatto "gemellati" dai trascorsi,

[2] Un miglio romano= 1.472 metri.

nonostante la snellezza tiberina in rapporto al massimo fiume europeo dopo il Volga. Oltre al "limes imperii", bastino a dimostrarlo a Roma le due alte spirali istoriate che lo figurano in Pannonia e in Dacia; e in Romania, ad esempio, le bronzee lupe capitoline erette in varie città e le "Porte di Ferro" presso Orsova, per collegare idealmente "fratelli"di aspetto tanto dissimile,. Anche le Poste Romene hanno diffuso nel 2004 una bella emissione filatelica sulla Colonna Traiana. Brutto, comunque, essere celebrati per un conflitto che avrà causato chissà quante vittime, barbare o no, e quali inenarrabili dolori. La Storia con la maiuscola sembra ghiotta soltanto di questo, perché la Pace non fa sensazione! Ma è forse meglio essere ricordati almeno al passato remoto che emarginati nell'oblio presente; e tutto giova, anche un francobollo, "purchè se ne parli".

Per Alena Trnkalová

(NOTE IN APPENDICE)

Legio XIV "Martia Victrix" – reduce da guarnigioni in Illirico, Britannia, Gallia, fu destinata in Pannonia, poi in Dacia e in Africa settentrionale, quindi al confine danubianó sotto Marco Aurelio. Nel 193 a Carnuntum darà l'inizio alla sollevazione militare che porterà all'imperio Settimio Severo. Ebbe per l'eccellente comportamento l'appellativo che la distingue e la nomea di più efficiente legione dell'impero. Era suo emblema il Capricorno.

Legio X Gemina "Pia Fidelis" – originariamente in Hispania, quindi a Carnuntum, fu susseguentemente ancora in Spagna,

Gallia e altrove, poi stabilmente a Vindobona (Norico) pure partecipando alla repressione in Giudea, alle campagne contro i Parti e a quelle di Marco Aurelio al confine settentrionale, sotto l'emblema di un Toro.

Legio XV "Apollinaris"- favorita da Augusto, del cui dio tutelare ebbe il nome, e già stanziata in Illiria, fu destinata a Carnuntum nella Pannonia Superiore dall'anno 14. Sotto Nerone partecipò all'esercito col quale il generale Domizio Corbulone vinse i Parti in Armenia nel 58-63, e quindi combattè in Giudea, poi sul confine danubiano e successivamente in Cappadocia ove ebbe sede a Satala.

Legio II "Italica" – costituita sotto Marco Aurelio con elementi italici, onde il nome, combatté i Marcomanni avendo ad emblema la Lupa e per qualifica l'appellativo "Pia". Trasferita a Lauriacum nel Norico vi rimase sino alla fine dell'Impero, dopo la tentata difesa del confine occidentale ad opera di Giulio Vero Massimino Trace nel III secolo.

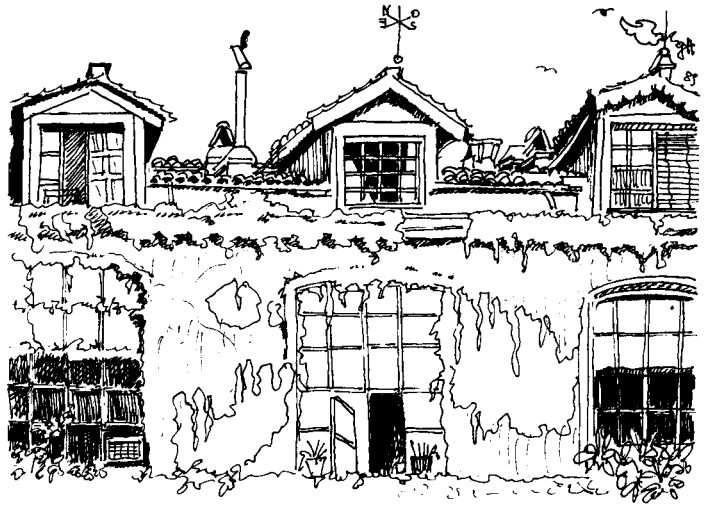
Legio II Adiutrix – corpo d'appoggio costituito, nel 70 d.C., con marinai della flotta di Ravenna fedeli a Vespasiano – onde l'appellativo "Pia Fidelis" – fu dapprima in Britannia sino all'85, poi nella Mesia Inferiore in guerra con i Daci sotto Flavio Domiziano e Marco Ulpio Traiano, e verso il 105 ebbe stabile sede in Aquincum,. Pannonia Inferiore, base della sua impresa contro i Quadi a Laugaricium nel 179-180. Quindi combattè in Mauretania, e contro i Parti, Alemanni, e Persiani. Poi sul finire del III secolo suoi reparti furono stanziati in Dalmazia. Ergeva a simbolo il cinghiale.

Legio I Adiutrix – anch'essa corpo ausiliario come la precedente, formata da Lucio Tiberio Claudio Nerone, fu in seguito

alla frontiera sul Danubio, stanziata da Elio Adriano nella base di Brigetio in Pannonia Superiore, combattendo poi Quadi e Marcomanni sotto l'imperio di Marco Aurelio Antonino.

Legio XXX Ulpia – formata nel proprio nome da Traiano e stanziata a Brigetio come la I Adiutrix ricevendo l'epiteto di "Victrix" nelle guerre daciche, fu poi in Africa settentrionale, e al confine orientale sotto Marco Aurelio.

[L]e informazioni legionarie sono dovute a Giorgio Petraglia.



I "rami" dell'editore Nicolas van Aelst

MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI

Nicolas van Aelst visse per molti anni a Roma ove, nel 1606, fu definito "stampatore, istoriaro o venditore di disegni". La sua attività come incisore, postulata da una parte della storiografia, appare oggi inverosimile e comunque necessita di convalide, ma qui si vogliono fornire solo alcune notizie biografiche e nuovi dati sui suoi beni, concentrandoci dunque sull'attività mercantile dell'intraprendente belga "*qui primo exercitio uacabat mercature uenditionis figurarum*".

Le fonti lo dicono nato a Bruxelles intorno al 1526-27, data che appare assai precoce in relazione alle prime notizie certe che si hanno su di lui e all'età molto avanzata che avrebbe avuto allorché morì, nel 1613[1]. Figlio di Francesco e di Caterina van Pal, ebbe almeno un fratello di nome Matteo e due sorelle, Clara e Caterina[2]. Sebbene sia testimoniato a Roma solo dagli anni

[1] A. BERTOLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma*, Firenze 1880, pp. 71, 227 per l'atto del decesso (dal libro dei morti di S. Maria in Vallicella). Era però residente nella parrocchia di S. Biagio della Fossa: ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA [d'ora in poi A.S.V.R.], S. Biagio della Fossa, Morti I, f. 118v. In nessuno dei due atti è ricordata l'età dell'uomo.

[2] Ampi studi su van Aelst sono in E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005, *ad indicem*, e nei libri di C.L.C.E. WITCOMBE, di seguito indicati. I dati biografici privi di indicazione bibliografica derivano dal testamento, in seguito ricordato.

Ottanta, si ritiene che si sia trasferito precocemente nella città papale, ma la data è indicata in modo molto variabile negli studi e mai adeguatamente dimostrata[3]. Forse questo fatto dipende dall'esistenza di stampe sulle quali il suo nome sostituì quello del precedente proprietario del rame mentre rimase la data originaria. Ad esempio, nel 1582 compare il nome van Aelst su una stampa rappresentante il Ninfeo di villa Giulia ma, come è già stato notato, era un'opera edita in tal anno da Paolo Graziani nella quale Nicolas cancellò il nome del suo collega sostituendolo con il proprio[4].

In una testimonianza processuale del 1577, relativa a persone gravitanti nell'ambito della bottega di Lafrery, si cita un Nicolò fiammingo incisore e pittore che si è proposto di identificare con van Aelst, ma le qualifiche indicate non si accordano affatto con la conoscenza che abbiamo oggi di questo personaggio[5].

Nel 1590 fu battezzato Francesco van Aelst in S. Maria della Pace, chiesa presso la quale è attestata la presenza della bottega di Nicolas negli anni successivi[6]. Poiché Francesco è indicato dopo Antonio nel testamento paterno, che esamineremo in seguito, è probabile che fosse il secondogenito e che il matrimonio di Nicolas con Santa sia avvenuto almeno nel 1588, se non prima.

Probabilmente questo Francesco, al quale si attribuiscono però solo sette o otto anni, recitò davanti ad illustri spettatori alcuni sermoni nell'oratorio di S. Maria in Vallicella nel 1599 e fu addirittura ritratto, vestito da chierico, nel volume che commemorò l'evento[7].

Van Aelst intrattenne lungamente importanti rapporti con la congregazione dei Filippini, come ribadito anche dai dati del testamento. Ne sono prova varie incisioni a partire da quella realizzata da Giacomo Lauro da un disegno di Martino Longhi il Vecchio, che riproduce la facciata della Vallicella, dedicata dall'architetto ad Angelo Cesi per indurlo a patrocinare l'opera, che dovrebbe risalire al 1586[8].

Nel 1587 si trovano le prime lastre datate certamente pubblicate da van Aelst a Roma, ovvero la carta dell'Abruzzo "ulteriore" realizzata da Natale Bonifacio e un foglio che van Aelst dedicò al cardinale di Verona [Agostino Valier, vescovo dal 1565 e cardinale dal 1583] in data 31 maggio 1587 intitolato "*Essemplare di XIIII lingue principalissime*" inciso da Martin van Buyten[9].

Il 13 dicembre 1588 van Aelst ricevette un privilegio papale

[3] C.L.C.E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden Boston 2004, p. 272; Id., *Print Publishing in Sixtenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, London 2008, p. 360, contesta la presunta attività di incisore.

[4] C.L.C.E. Witcombe, *Print Publishing* ... cit., 2008, p. 360. Il 1582 è spesso citato come anno di inizio dell'attività di van Aelst a Roma.

[5] G.L. Masetti Zannini, *Rivalità e lavoro di incisori nelle botteghe Lafréry-Duchet e de La Vacherie*, in *Les Fondations nationales dans la Rome pontificale*, Roma 1981, pp. 547-566, p. 550.

[6] Documento rintracciato da L. Sickel (A.S.V.R., S. Maria della Pace, Battesimi, 1581-1604, c. 58v, 16 luglio 1590; la madre non si chiama però Maddalena Santa ma solo Santa) e citato da E. Leuschner, *Antonio Tempesta* ... cit., 2005, p. 197 n. 110.

[7] *Scelta d'alcuni sermoni composti da diversi, et recitati [...] da un fanciullo d'anni VII chiamato Francesco Van Aelst romano*, in Roma, appresso Guglielmo Facciotto, 1599 (Roma, BibliotecaVallicelliana S. Bor B.I.172). Otto anni gli sono attribuiti nella didascalia al ritratto.

[8] G. Lerza, *L'architettura di Martino Longhi il Vecchio*, Roma 2002, pp. 137, 148 e fig. 105.

[9] R. Almagià, *Carte geografiche a stampa di particolare pregio o rarità dei secoli XVI e XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Monumenta Cartographica Vaticana)*, Città del Vaticano 1948, pp. 6-7, 118, 120. Della seconda stampa si riparla in seguito. Nel gennaio 1588 van

su un piccolo lotto di stampe collegate all'attività di mecenatismo e trasformazione urbanistica della città svolta dal pontefice regnante, Sisto V. Le incisioni erano dedicate alle colonne Traiana e Aureliana, che il pontefice aveva fatto restaurare, ai tre obelischi eretti in piazza del Popolo, in Laterano, a S. Maria Maggiore (*fig.* 1), alla fontana dell'acqua Felice, alle sette chiese privilegiate della città (in un unico foglio), alla facciata del Gesù e alle immagini dei principi degli apostoli[10]. Alcuni rami non recano il nome dell'incisore ma di altri sappiamo che furono realizzati da Ambrogio Brambilla, come nel caso della stampa con la facciata del Gesù, dedicata a Odoardo Farnese.

Quello che qui importa notare è che negli anni sistini il van Aelst era già pienamente inserito nel mondo editoriale romano, dove dunque doveva essere attivo già da un po' di tempo, e lavorava con importanti incisori italiani e stranieri.

Nel 1599 van Aelst fu brevemente incarcerato per aver venduto stampe sulle quale aveva un privilegio Giulio Franceschini. Nel 1606 operava come intermediario finanziario per la comunità fiamminga[11].

Alla fine della sua vita era assai benestante tanto da poter

Aelst dedica una stampa raffigurante Sisto V ed Enrico III incisa da Ph. Thomassin: C.L.C.E. WITCOMBE, *Print Publishing* ... cit., 2008, p. 360.

[10] G.J. HOOGEWERFF, *Paus Sixtus V verleent aan Nicolas van Aelst privilegie voor vijftien gravures (1588)*, in "Medelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 11 (1922), pp. 98-99. Buona parte di queste incisioni uscì l'anno dopo la concessione del privilegio, insieme ad altre.

[11] M. BURY, *Infringing Privileges and Copyng in Rome, c. 1600,* in "Print Quarterly", 22 (2005), 2, pp. 133-138. È chiamato Nicola Venausto impressore a S. Maria alla Pace; A. BERTOLOTTI, *Artisti belgi* ... cit., 1880, p. 71.

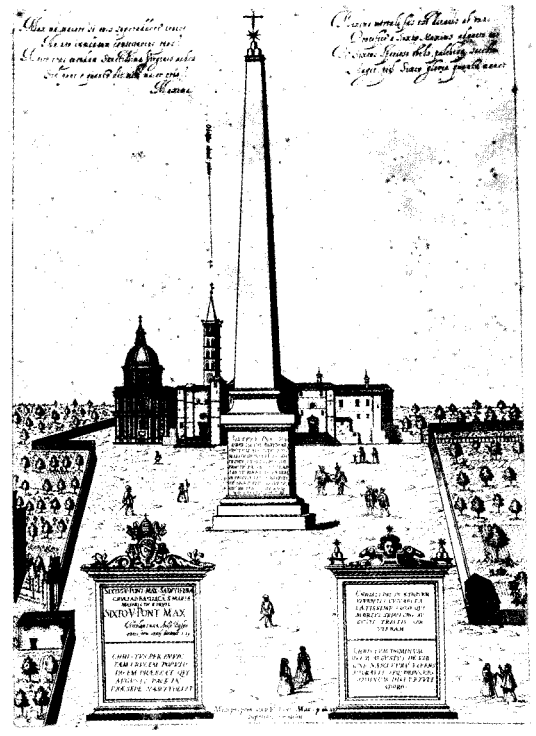


Fig. 1 – L'obelisco di S. Maria Maggiore; stampa dedicata da N. van Aelst nel 1589.

acquistare una vigna fuori porta Salaria, del valore di 1.800 scudi[12].

Fece testamento il 3 giugno 1612 chiedendo di essere sepolto nella chiesa di S. Maria in Vallicella[13]. Usufruttuaria dei suoi be-

[12] ARCHIVIO DI STATO DI ROMA [d'ora in poi A.S.R.], *Trenta Notai Capitolini* [d'ora in poi *T.N.C.*], uff. 9, Q. Gargari, prot. 89, ff. 46 e ss., in data 2 gennaio 1612.

[13] A.S.R., *T.N.C.*, uff. 9, Q. Gargari, prot. 1036, ff. 349 e ss. Il testamento è seguito da un codicillo (ff. 352 e ss.) in data 19 luglio 1612. Nella

ni fu la moglie Santa ed eredi i quattro figli Antonio, Francesco, Onorio e Francesco Maria, mentre si garantì la dote alla figlia Margherita. Ricordò i padrini dei suoi figli – il cardinal Del Monte, monsignor Francesco de Quesada, il padre Francesco Zazzera, la signora Felice Cinquini – e raccomandò la moglie e i ragazzi, a Gian Onorio "Vanassel" e a Michel Rugia.

La parte del documento più interessante è quella in cui dispone che alcune "stampe in rame" di sua proprietà non possano essere vendute prima della morte della moglie e dei figli, stabilendo altresì che in caso di morte senza eredi dei suoi figli i padri dell'Oratorio intervengano nella gestione dell'eredità. Nicolas van Aelst si spense poco più di un anno dopo, il 19 luglio 1613.

Dopo la sua morte l'attività della bottega proseguì alcuni anni perché si ricordano stampe edite presso gli eredi, ad esempio la *Pianta del conclave* del 1621 e quella del 1623[14].

La moglie Santa si spense all'età di sessantacinque anni nel 1630 e probabilmente la sua scomparsa accelerò la dispersione dei rami, verosimilmente già iniziata[15]. Sin dall'anno precedente Antonio van Aelst aveva cominciato a portare in pegno al Monte di Pietà molte lastre di rame che venivano valutate per il loro peso (ben 1.277 libbre) e non per la presenza di eventuali incisioni, e alcuni lotti risultavano già venduti in quell'anno[16].

Non è possibile qui occuparsi né della formazione né della dispersione di questa raccolta di rami e ci limiteremo solo ad alcune considerazioni sulla sua consistenza, consapevoli che

trascrizione del documento che segue, con l'elenco dei rami (f. 351), sono state sciolte alcune abbreviazioni e normalizzate le maiuscole.

[14] H. EGGER, *Die conclavenpläne*, Città del Vaticano 1933, pp. 40, 41.

[15] A.S.V.R., S. Biagio della Fossa, Morti 1626-1658, 6 in data 29 gennaio 1630, come Santa del fu Nicola belga.

[16] Documento rintracciato da L. Sickel e citato da E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta* ... cit., 2005, p. 197 n. 108: A.S.R., *T.N.C.*, uff. 28, P. Vespignani, prot. 155, ff. 43 e ss., in data 5 luglio 1631.

Fig. 2 – *"Ritratto di tutti quelli che vanno vendendo per Roma"*, particolare. Il rame di questa stampa appartenne a van Aelst come risulta dall'iscrizione in alto a destra.

certamente vi saranno stati dei notevoli cambiamenti nel corso degli anni.

Quelle che van Aelst ricorda nel testamento erano le matrici in suo possesso a quella data ma non possiamo neanche essere certi che abbia elencato tutti i suoi rami e non solamente i più importanti, destinati a dare reddito alla famiglia negli anni successivi.

Stupisce che non sia citata neanche una pianta o una veduta di monumenti, che pure avevano contribuito ampiamente al suo successo, così come alcuni soggetti molto popolari che dovevano avere grande diffusione, ad esempio il celebre "*Ritratto di tutti quelli che vanno vendendo per Roma*" (*fig.* 2), mentre la quasi totalità di stampe ricordate erano di figura.

Nella sua apparente semplicità la piccola lista evoca in realtà centinaia di rami, spesso purtroppo indicati in modo vago e senza l'indicazione delle misure:

"Nota delle stampe che Nicolò van Alst non vole che si vendino mentre vive madonna Santa sua moglie e tutti i suoi figlioli tanto maschi così femmine

In prima tutte le stampe grande e piccole ch'ha fatto il S.r Ant.o Tempesta

It[em] tutte le stampe di Cornelio Cort che è una Natività grande che viene da Polidoro con tre altri mezzi fogli

It. le stampe di Giorgio mantuano [Ghisi] che sono sei pezzi grandi cioè tre Sibille e tre Profeti cavati dalla volta di Michel'angelo Bonarota con il Giuditio di detto Michel'angelo in pezzi dieci e più cinque altri pezzi diversi

It. due diverse historie carta imperiale

It. Christo alla colonna che viene da Gioseppino [Eg. Sadeler da Cesari]

It. doi diversi esemplari da imparar da scrivere

It. venti tre diversi di Rafael et altri

It. doi paesi di Paolo Brillo e doi paesi de Viola

It. sette quarti di Caraccioli [Carracci]

It. sei quarti del S.r Guido [Reni]

It. quattro quarti di Ventura [Salimbeni] et una Nuntiata in mezzo foglio

It. un Ecce homo in mezzo foglio con sei quarti de Vespiano (sic) [Vespasiano Strada]

It. un San Biasio del Villamena

It. tre diverse Madonne in quarto del Pomarancio

It. una Passione di 36 pezzi cavata da Alberto [Dürer] di Marco ant.o [Raimondi]

It. quindeci misterj di acqua forte di Rafael Schiaminossi

It. li profeti di acqua forte in quarto di detto Rafaele [Schiaminossi]

It. le Sibille de acquaforte in quarto del medesimo [Schiaminossi]

It. le antichità e ruine de Roma in pezzi cento in quarto

It. un libretto da imparar a designare in pezzi venti in mezzi quarti

Io Nicolo (sic) van Aelst mano propria"

Sono ricordate 255 lastre più quelle di Tempesta (non sappiamo quante ne possedesse in quell'anno, ma certamente moltissime), alle quali vanno aggiunti i due libri di scrittura e i probabili tre frontespizi delle serie di Schiaminossi.

Ho avuto modo di pubblicare recentemente uno studio sul patrimonio editoriale di Philippe Thomassin e Jean Turpin che i due soci si divisero nel 1602[17]. In quel caso l'analisi si è basata su un analitico inventario che censisce un gran numero di rami, in buona parte prodotti da Thomassin stesso, e altri importanti documenti che elencano simili materiali sono stati recentemente editi soprattutto da Valeria Pagani[18]. Questi atti testimoniano che le lastre di rame erano beni di rilevante valore anche perché avevano buona rivedibilità nel vivace mercato romano.

Nell'impossibilità di commentare analiticamente tutti gli elementi elencati da van Aelst vorrei solo proporre alcune considerazioni generali sulle valutazioni di questo oculato imprenditore e mercante. È verosimile che, al momento di redigere questo elenco, il belga non prediligesse le opere di maggior qualità in

[17] M.B. Guerrieri Borsoi, *La società di Philippe Thomassin e Jean Turpin: consistenza e vicende del patrimonio editoriale*, in E. Leuschner (a cura di), *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom, 1590-1630*, (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 32), München, Hirmer Verlag München, 2012, pp. 149-162.

[18] V. Pagani, *Inventari di rami Lafreri-Duchet, 1598-1599*, in E. Leuschner, *Ein privilegiertes Medium* ... cit., 2012, pp. 63-86, con rimando ai suoi studi precedenti.

termini puramente estetici, ma quelle in cui la qualità era unita a una buona richiesta da parte del pubblico.

Al primo punto dell'elenco ci sono tutte le incisioni realizzate da Antonio Tempesta, di cui van Aelst fu uno dei principali editori, testimonianza che a questo artista si attribuiva una grande importanza, considerandolo probabilmente il più "redditizio".

In quest'ottica non stupisce affatto che degli oltre venti rami di Ghisi la maggior parte siano riproduzioni dai dipinti di Michelangelo della cappella Sistina, il cui valore aggiunto sta proprio nella notorietà del prototipo, come nel caso delle numerose derivazioni da Raffaello.

Tra gli artisti viventi nel 1612 o prossimi nel tempo troviamo prevalentemente quelli legati al tardo manierismo, come il Cavalier d'Arpino (1568-1640), Vespasiano Strada (1588-1622), il Pomarancio (verosimilmente Cristoforo Roncalli 1552-1626), Ventura Salimbeni (1568-1613) e Raffaele Schiaminossi (c. 1570- c. 1622), ma già erano stati individuati come importanti anche gli innovativi Annibale Carracci (1560-1609) e Guido Reni (1575-1642) nonché il raro Giovan Battista Viola (1576-1622) di cui Van Aelst possedeva due riproduzioni di paesaggi, quasi messi idealmente a confronto con altri due rami di simile soggetto derivati da Paul Brill, ovvero il paesaggio classico e quello fiammingo.

Sarà opportuno almeno rilevare la presenza di una serie in ben trentasei pezzi della *Passione* di Dürer, incisa da Marcantonio Raimondi. Come è noto questo celebre autore ricavò dalle xilografie del tedesco costituenti la cosiddetta "Piccola passione" una serie calcografica di grande notorietà, della quale evidentemente van Aelst possedette, almeno per un certo tempo, i rami.

Infine, appare atipica la scarsa presenza in questa raccolta di rami di incisori stranieri, limitata alle sole quattro lastre del celebre Cornelius Cort e ad una di Egidius Sadeler dal Cesari.

Accanto a queste incisioni di riproduzione, dal prevalente valore artistico e/o devozionale, van Aelst considerava molto importanti anche rami probabilmente più "commerciali", come il piccolo libro per imparare a disegnare con venti illustrazioni e due diverse opere per imparare a scrivere.

Tra i libri per imparare a disegnare editi a Roma nel periodo che ci interessa molto celebri furono la "*Scuola perfetta*" con incisioni prevalentemente di Luca Ciamberlano, pubblicato una prima volta forse dopo il 1609, senza nome dell'editore, ma i cui rami appartenevano ai Vaccari nel 1614, e "*I primi elementi del disegno*" di Giovanni Luigi Valesio, dedicato al cardinale Orazio Spinola (creato nel 1606, † 1616), con venti tavole in "quarto piccolo per traverso", inizialmente stampato senza il nome di un editore[19]. Questo secondo manualetto corrisponde assai bene alla registrazione contenuta nell'inventario di van Aelst del 1612.

È evidente che l'editore belga aveva cercato anche di accaparrarsi una parte del ricco mercato editoriale relativo ai libri di calligrafia, floridissimo tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo[20].

Le notizie in merito sono però piuttosto vaghe o confuse e non è possibile identificare con certezza le due opere citate nel 1612. Ho già ricordato il grande foglio del 1587 intitolato *"Essemplare di XIIII lingue principalissime"* (*fig.* 3), inciso da van Buyten[21]. Questi era specializzato nelle scritture eleganti e

[19] L. Donati, *Proposte per una datazione della Scuola Perfetta: le serie incisorie nelle raccolte romane*, in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", (2002), pp. 322-344, soprattutto p. 343; la citazione della misura è in L. Cicognara *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, Pisa 1821, I p. 63; V. Birke, *Illustrated Bartsch*, New York 1987, vol. 40, tav. pp. 47-65.

[20] C.L.C.E. Witcombe, *Copyright* ... cit., 2004, pp. 285-291, con bibliografia precedente.

[21] Roma, Biblioteca Angelica, volume di stampe C.2.11, interno 51

Fig. 3 – Martin van Buyten (incisore), *"Essemplare di XIIII lingue principalissime"*, stampa dedicata da N. van Aelst nel 1587.

lavorò spesso per il noto Simone Verovio, calligrafo ed editore di libri musicali († 1608).

È stato anche scritto che un testo di Verovio, *Il primo libro delli essempi*, le cui tavole sono incise da van Buyten, rechereb-

(qui riprodotta su permesso del Ministero per i Beni Culturali e divieto di ogni ulteriore riproduzione); il nome dell'incisore si trova nella cornice, in basso a destra; le misure sono 368x465 mm e non può quindi essere un'incisione per un libro. F. ASCARELLI, *Le cinquecentine romane*, Milano 1972, p. 293 ricorda un testo intitolato *Alfabeti e saggi di scrittura in diverse lingue*, con dodici tavole, conservato presso la biblioteca Alessandrina di Roma che non è stato possibile rintracciare presso quella biblioteca e non compare né nell'OPAC del SBN né in EDIT 16.

be un foglio con dedica fatta da van Aelst al cardinale Agostino Valiero di Verona in data 31 maggio 1587, dati coincidenti con quelli della stampa prima citata, ma negli esemplari da me visti esso non figura[22]. La possibilità che van Aelst abbia posseduto rami dei libri di Verovio va però tenuta presente visto che le opere di questi non hanno il nome di un editore e risulta impiegato lo stesso incisore.

Naturalmente non potevano mancare tra i rami di van Aelst quelli dedicati alle antichità romane. È ben noto che questi possedette, almeno per un certo periodo, parte delle lastre dello *Speculum Romanae Magnificentiae* già di Lafrery, passate a Giacomo Orlandi nel 1602 circa, e che quindi non possono coincidere con quelle ricordate nel 1612[23]. L'opera citata al penultimo punto dell'elenco di van Aelst potrebbe essere un lavoro che aveva da poco pubblicato, nel 1611, ovvero una raccolta di cento incisioni disegnate e incise da Giovanni Maggi dal titolo "*Aedificiorum et ruinarum Romae ex antiquis atque hodiernis monimentis*" dedicato da van Aelst all'architetto papale fiammingo Giovanni Vasanzio, poi riedito da Giuseppe De Rossi nel 1618[24].

Se l'identificazione proposta è corretta avremmo anche la prova che la dispersione dei rami di van Aelst, nonostante le accurate disposizioni testamentarie, cominciò poco dopo la sua morte.

[22] C.L.C.E. WITCOMBE, *Copyright* ... cit., 2004, p. 289 rimanda al volume conservato presso l'Istituto Nazionale per la Grafica (ING 34.I.8, FC 33220-33253). Il foglio di dedica non c'è neanche nell'esemplare presso la Fondazione per leggere di Abbiategrasso.

[23] C. HÜLSEN, *Das "Speculum Romanae Magnificentiae" des Antonio Lafrery*, in *Collectanea variae doctrinae Leoni L. Olsckhi*, Monachii 1921, pp. 121-170, in part. p. 139 e indice delle incisioni.

[24] L'edizione del 1611 è schedata nell'OPAC del SBN (formato in 4°); una copia dell'edizione del 1618 è presso la Biblioteca Hertziana di Roma.

Musica e immagini raccontano la *Strenna dei Romanisti*. Da via Margutta a Gemma Hartmann a Palazzo Poli

GEMMA HARTMANN, RITA PARMA

Fig. 1 – Dante, xilografia di Ebba Holm in *Dante Alighieris Gvddommelige Komedie, KØbenhavn 1929*.

Gemma Hartmann racconta: 2 giugno 2012, sono in volo per la Danimarca per percorrere a ritroso il mio *Grand Tour*. Mi accompagna Rita Parma, Direttore della Biblioteca dell'Istituto Nazionale per la Grafica, conosciuta in un'affollata inaugurazio-

ne in via del Babuino, nella galleria di Paolo Antonacci, raffinato antiquario di cultura nordica. Ne è nata una sincera amicizia, viene con me per capire le mie origini culturali nell'ambito della famiglia, ricordare e riflettere sulla mia iniziale formazione artistica che mi porterà negli anni della maturità a diventare illustratore della Strenna dei Romanisti, dal 1965 ad oggi. Sua l'idea del pomeriggio culturale del 21 Giugno a Palazzo Poli per raccontare la Strenna dei Romanisti attraverso la musica e le immagini.

Lei scriverà la relazione per l'appuntamento che si terrà nella Sala Dante di Palazzo Poli, "*Le Strenne di Gemma Hartmann. Disegni ed acquarelli dal 1965 ad oggi*", una sensibile e acuta narrazione critica della mia attività di illustratore della Strenna, documento di tutta la mia produzione grafica che, proseguendo l'attività degli illustratori miei predecessori nelle edizioni dei primo ventennio del '900, ha contribuito a rendere la Strenna un vero catalogo di Iconografia e di Storia dell'Arte di Roma.

Rita ne aveva parlato con Vittorio Sgarbi sulla terrazza del mio studio romano, posto magico che Vittorio definisce "*luogo della felicità dello sguardo*". Qui ci siamo trattenuti a conversare in un pomeriggio d'estate. E Vittorio aveva condiviso con lei la lettura critica del mio lavoro di illustratrice (fig. 2).

"*Una linea senza fine*", così Vittorio chiama il mio segno che percorre il foglio per descrivere monumenti e vedute, così lo descrive nelle introduzioni dei cataloghi delle mostre che ho portato in Italia e all'estero.

Rita sottolinea la presenza del mio spirito nordico anche nei disegni di Roma: scorci, vedute, monumenti osservati tra lembi di natura, piante e fiori.

Adesso ho desiderio di ritornare alla mia terra per ritrovare l'inizio del mio viaggio verso Roma, "*l'espatrio della famiglia Hartmann*", come lo ha definito mio padre nel suo scritto del 1994 (Strenna, 1994, p. 241) (fig. 3)

Fig. 2 – Vittorio Sgarbi nello studio di Gemma Hartmann.

Fig. 4 – La casa con il tetto di paglia a Lyngbakken, Tisvilde.

La mia terra, i fiori, la luce, la mia casa d'infanzia, Tisvildeleje, nascosta tra i boschi sul mare. Qui, bambina, ascolto i primi racconti su Roma di mio padre Jørghen, seduti nell'atrio della casa con il tetto di paglia, Lyngbakken, la collina dell'erica (fig. 4). Qui, in giardino, la mia maestra di acquarello, a otto anni mi insegna a mischiare i colori sulla carta. È la signorina Ebba Holm (fig. 5), mia madrina di battesimo, noto incisore danese docente all'Istituto d'arte di Copenaghen. Aveva inciso le 108 tavole xilografiche che illustrano l'edizione della Divina Commedia pubblicate a Copenaghen dalla fondazione Carlsberg nel 1929, ricevendone il plauso dai maggiori artisti danesi e il riconoscimento ufficiale del Regio Consolato Generale d'Italia in Danimarca, a firma del Console Generale Renato Luzi (fig. 6), mio padrino di battesimo, come risulta nella lettera da lui indirizzata al Segretario Generale della "Dante Alighieri" in data 26 giugno 1929 (Archivio Storico Società Dante Alighieri, Roma 1929).

Le 108 xilografie di Ebba Holm illustrano il volume *Dante Alighieris Gvddommelige Komedie* (fig.1), traduzione in danese del poema dantesco, interpretando l'immaginario medioevale in un'elegante segno liberty. Il volume, rilegato in pergamena, conservato nella biblioteca di casa Hartmann a Roma, porta la dedica di Ebba Holm *" alla piccola figlioccia il giorno del suo battesimo, a Copenaghen, il 20 settembre 1940: Julie Gemma Donati Hartmann"*. Donati era la famiglia di mia madre Roma Ethel Donati. Al suo interno fu inserito anche il libretto di preghiere *Gemma og Donatella Konfirmation, Tisvilde 31 juli 1955*, che mio padre fece illustrare forse alla stessa Holm traducendo in fotolitografia, completata a mano, due ritratti fotografici di noi sorelle.

Ebba Holm nel 1929 fu ospite ad Assisi del frate Johannes Jorghensen (1856-1953), convertito dal protestantesimo al cattolicesimo. Dalla lettera del Console Luzi sappiamo che durante

Fig. 3

Fig. 5

Fig. 6

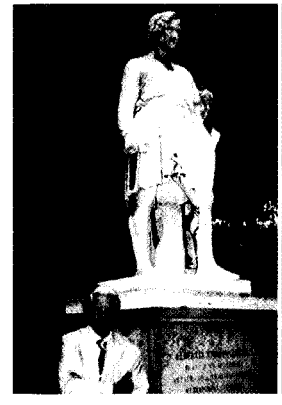


Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 3 – Gemma a Lyngbakken, Tisvilde ritratta da J.B.Hartmann,estate 1959.
Fig. 5 – Ebba Holm madrina di Gemma, 1942.
Fig. 6 – Renato Luzi, padrino di Gemma, 1942.
Fig. 7 – J.B. Hartmann custode romano danese della scultura di Thorvaldsen (1839, copia dalla scultura di E. Wolff 1871) (settembre 1980).
Fig. 8 – Johan Galster, Ritratto di Gemma a 11 anni, terracotta, casa Hartmann, Roma.
Fig. 9 – Luigi Surdi, Roma 1955.

questo soggiorno la Holm collaborò su varie riviste artistiche italiane, partecipò all'Esposizione Francescana di Assisi e fu premiata con il diploma con medaglia d'argento.

Avevo otto anni, e non sapevo che dopo due anni, avrei iniziato con la famiglia il viaggio verso l'Italia, in macchina, dopo la guerra, dormendo nei gallinai, attraversando una Germania in rovina.

Finalmente in agosto arriviamo a Roma e andiamo a vivere ad Ostia, nell'albergo *La Sirenetta*, sul lungomare, e festeggiamo il nostro arrivo al ristorante *Roma.*

Mio padre, Jørgen Birkedal Hartmann, introdotto da Gino Filippetto bibliotecario dell'Accademia di Svezia, è ospite del direttore, l'etruscologo Arvid Andren. Qui inizia i suoi studi alla riscoperta degli anni romani di Thorvaldsen (fig. 7) e nel 1997 decide di lasciare alla biblioteca dell'Accademia parte della sua preziosa biblioteca d'arte.

Johan Galster, scultore danese ospite del Circolo Scandinavo in Palazzo Lepri in via Condotti, mi ritrae in posa, nel circolo, all'età di 11 anni, in un busto in terracotta, ora nel mio salotto romano (J.B. Hartmann, *Han Ka' sagtens, Borgan's Forlag* 1989, pp. 202; Strenna LV, 1994, p. 247) (fig. 8).

A 14 anni mio padre mi introduce a Villa Strohl-Fern nello studio di Marcello Avenali che li lavorava dagli anni 1943-44, dove "si respirava aria di Scuola Romana", come scrive Gabriele Simongini nel catalogo a lui dedicato [1].

Da giovane allieva, nel 1955, frequento lo studio di pittura di Luigi Surdi (fig. 9) e trascorro con Avenali due anni fondamentali per imparare disegno e colore.

Nel 1957, a 17 anni, entro nell'Accademia di Belle Arti di Roma, studio con Amerigo Bartoli Natinguerra e nel 1958 fre-

[1] G. Simongini, *Marcello Avenali. Nel centenario della nascita,* Roma 2012.

Fig. 10 – Fortunato Longo assiste Gemma mentre ritrae la sorella Donatella, 1958.

Fig. 13 – La mostra "Le Strenne di Gemma Hartmann" Palazzo Poli, Sala Dante, giugno-settembre 2012.

quento lo studio di disegno di Fortunato Longo in Via Veneto (fig. 10)

Sono gli anni fondamentali per lo studio del disegno. Seguendo il maestro Bartoli, nelle pause delle lezioni, sono introdotta nell'atelier di Pericle Fazzini dove conosco Franco Gentilini. Nel triennio 1958-60 seguo all'Accademia le lezioni di Mino Maccari, studio le tecniche d'incisione e nel 1962 affronto la scultura con Monteleone.

La domenica, tutta la famiglia Hartmann passeggia per Roma, visitiamo insieme i musei.

Papà spiega, racconta aneddoti d'arte e di storia. Andiamo alla scoperta di punti di vista particolari tra i ruderi del Foro e le chiese barocche, e ci insegna a scoprire la città, con lo spirito dell'archeologo attento ai particolari, e dello storico d'arte. Porto sempre con me un quaderno dove appunto impressioni di colori e disegni, di me con papà. Questi momenti per me fondamentali sono raccontati nei miei acquarelli. Momenti che anni dopo ho cercato di rivivere con i miei nipoti, andando con loro a scoprire Roma e ritraendoli nei disegni e negli acquarelli per la Strenna.

Incoraggiata da Giuliana Staderini Piccolo comincio a lavorare per la Strenna seguendo i suoi consigli: all'inizio solo acquarelli, poi finalini e disegni. Nascono così le mie prime Strenne, disegni e acquarelli tra le pagine dei volumi che dagli anni '70 raccontano Roma come in un taccuino di viaggio di un disegnatore del *Grand Tour*.

Comincio a disegnare i Romanisti al Caffè Greco accompagnando mio padre alle riunioni nello storico caffè: non sedevo con loro e sbirciavo attraverso la porta quei saggi riuniti che parlavano. Appunto i loro volti, seduti nella sala e al tavolo della presidenza: mio padre, Giulio C. Nerilli, Ettore Paratore. Ma solo dopo anni, nominata Romanista nel 1993, decido di ambientare tutti questi schizzi di visi ed espressioni sotto il grande arco di accesso alla sala delle riunioni: il 1985 è l'inizio di quel disegno

"Al Caffe Greco" che dopo prenderà la forma dell'acquarello *"Al Caffè Greco"*, oggi appeso sulla parete di fondo della sala rossa dello storico locale di via Condotti.

E parto ancora da questo disegno per l'idea del biglietto d'invito del pomeriggio culturale del 21 giugno 2012 in Palazzo Poli. L'evento promosso dall'Istituto Nazionale per la Grafica e dalla Strenna dei Romanisti, con il patrocinio dell'Accademia di Ungheria in Roma, celebra la Festa europea della Musica in un luogo che proprio alla Musica è strettamente connesso: la Sala Dante.

Temi dell'incontro: letteratura, musica, pittura e grafica d'arte, dalla prima metà del XX secolo, introdotti dalle interviste di Fabio Ismann ad Anna Maria e Alessandra Staderini, che raccontano la storia dello stabilimento tipografico Staderini che nel 1940 diede vita alla Strenna dei Romanisti (figg. 11, 12, biglietto d'invito r. e v.)

Nel biglietto d'invito disegno i ritratti dei Romanisti dal 1995 al 2012: a destra in primo piano, mio padre, nel mezzo in basso Francesco Piccolo Staderini, editore della Strenna dopo sua madre Giuliana Staderini, in lontananza Marco Guardo, Direttore della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, che parlerà di Pascarella, Verdi e Puccini e metterà in luce il rapporto del poeta, pittore e fotografo Cesare Pascarella con Verdi, e alcuni aspetti dell'opera "Tosca", il maggiore omaggio a Roma tributato non solo da Puccini, ma da tutto il melodramma.

A braccia conserte disegno Marcello Teodonio, vicino al candeliere, Romanista e studioso del Belli, che parlerà di "Zzenaida Vorchoschi", nobildonna russa animatrice del suo salotto culturale proprio a Palazzo Poli. Vicino a me, Luitpold Frommel che racconterà degli *"Stranieri tra i Romanisti"*, di profilo Laura Gigli, Presidente del gruppo, chiuderà la serata.

Come per un "disegno" del destino, Dante mi accoglie all'inizio della vita e adesso nella Sala Dante di Palazzo Poli che nel

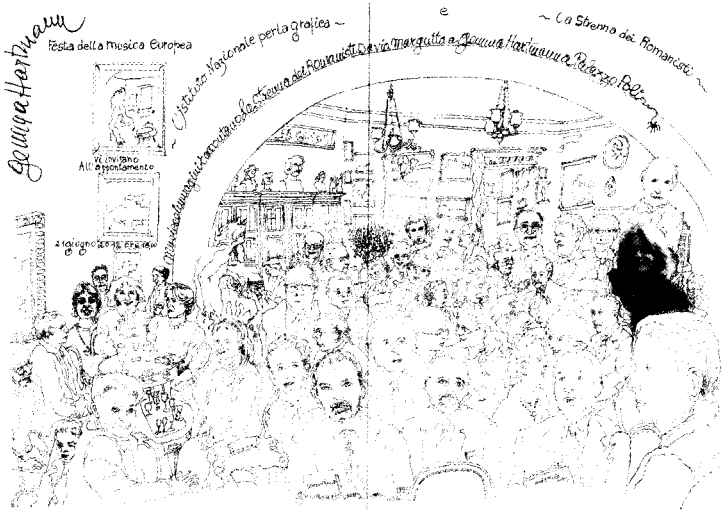


Fig. 11 – Biglietto d'invito 21 giugno 2012, disegno di Gemma Hartmann.

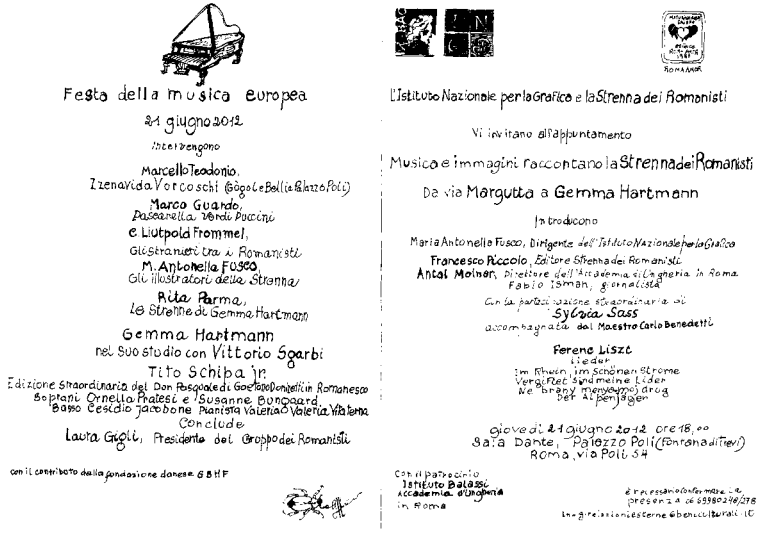


Fig. 12 – Biglietto d'invito 21 giugno 2012, disegno di Gemma Hartmann, interno.

nome ricorda l'esecuzione della Dante Simphonie di Liszt, qui diretta da Giovanni Sgambati il 3 marzo 1866 alla presenza del suo autore. Qui, nella sala lungo la parete ove furono collocati i cori e la grande orchestra per la prima esecuzione della sinfonia – di cui la Strenna pubblica il manifesto (A. De Angelis, Strenna 1955 p. 59) – sono esposti i disegni e gli acquarelli scelti da me e Rita Parma per la mostra *"Le Strenne di Gemma Hartmann"* (fig.13)

Raccontano *"la Roma eterna, la Roma della memoria...e del tempo perduto e ritrovato, il luogo della felicità dello sguardo..."*[2], sono i disegni nati per la storica rivista da quando sono entrata a far parte del Gruppo dei Romanisti.

Per questo il volume di Dante illustrato da Ebba Holm del 1929 diventerà parte della mia donazione all'Istituto Nazionale per la Grafica, per la storica biblioteca.

Inoltre lascerò all'Istituto la mia raccolta della Strenna dei Romanisti, iniziata da mio padre, e una cartella di disegni e finalini con soggetti romani, scelti da Rita e pubblicati nei volumi.

Il racconto continua. Rita mi fa osservare che Giovanni Sgambati è ricordato in un articolo di mio padre: "Un'amicizia italo – danese" (J.B. Hartmann, Strenna LV 1974) dove scrive della fraterna amicizia che legò il musicista Sgambati al più anziano compositore danese Peter Heise e ai frequentatori del Circolo Scandinavo che nell'Ottocento aveva sede nel demolito palazzo Correa in via dei Pontefici, presso il Mausoleo d'Augusto. Anche Peter Haise, raccolse i ringraziamenti del pubblico per lo più straniero, che il 27 gennaio 1869, nella stessa Sala Dante nella piazza di Trevi, applaudiva l'esecuzione della sua sonata per violoncello, eseguita da Forino e Sgambati.

Anche per questo il pomeriggio culturale in Sala Dante, dedicato alla Festa europea della musica, si aprirà con un preludio

[2] V. SGARBI, *Roma Meta del Grand Tour,* Roma 2012, p. 8.

Fig. 14 – Silvia Sass interpreta Liszt, Sala Dante.

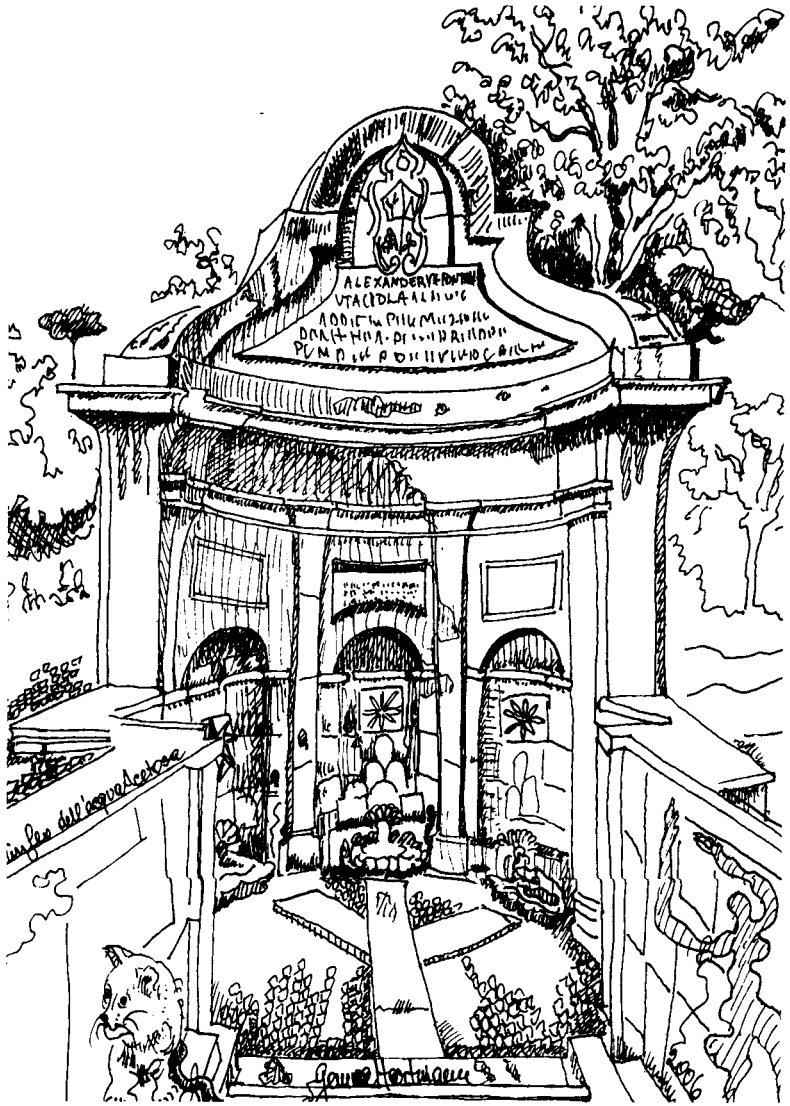
Fig. 15 – Conferenza, 21 giugno 2012: da sin Antonella Fusco, Marcello Teodonio, Fabio Isman, Marco Guardo, Rita Parma.

musicale di quattro lieder di Liszt interpretati dalla soprano ungherese Sylvia Sass, accompagnata dal maestro Carlo Benedetti e si chiuderà con un'idea musicale fuori dal comune:Tito Schipa junior presenterà l'edizione straordinaria di alcuni brani del *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti ambientata a Roma, interpretati in romanesco dalle soprano Ornella Pratesi e Susanne Bungaard, con Cesidio Iacobone e al pianoforte Valeria Vitaterna (fig. 14)

Mi piace immaginare che gli eredi culturali di quel pubblico romano e straniero, molti dei quali provenienti dalla terra danese, come il pittore Otto Bache, che in quegli anni affollavano e applaudivano Sgambati e Haise nella Sala Dante e nella sale da musica della città, il 21 giugno 2012 hanno trovato un'artista danese a raccontare il suo amore per Roma, insieme alle note di Liszt e Donizzetti (fig. 15).

Ho scritto questo racconto in un momento particolare della mia vita, quando i ricordi diventano importanti e il desiderio di continuare a progettare il futuro diventa linfa vitale, energia. Ho scavato nella memoria, sfogliato con Rita gli album di famiglia con le foto scattate da mio padre, i suoi libri sulla storia della famiglia scritti nella nostra lingua madre, i suoi appunti. Ho ripercorso il suo desiderio di tramandare, raccontare, formare. Mi sono vista attraverso i suoi occhi. Per questo ho deciso di scrivere, per farvi partecipi del suo immenso amore per la famiglia, per Roma, l'Italia e la Strenna. Oggi miei sentimenti.

Bibliografia: Jorghen Birkedal Hartmann, *Han ka' sagtens, Bogan's Forlag DK, 1989,*



In aedibus Populi Romani

LAURA LALLI

Le controverse vicende tra potere capitolino e potere curiale hanno, da sempre, caratterizzato la storia dell'*Urbe*. Singolari episodi a riguardo costellano anche l'ambito romano della stampa e del commercio librario. Nel 1561 in linea con la riforma cattolica emersa dal Concilio di Trento, il sommo Pontefice Pio IV Medici promosse una istituzione a fini culturali nota come la Stamperia del Popolo Romano. Il popolo romano fu scelto come simbolo della ardita impresa. Ma quale fu il suo ruolo effettivo? L'organizzazione originaria coinvolgeva la Camera Apostolica che doveva farsi carico delle spese della stampa. Il guadagno percepito dalle vendite editoriali sarebbe stato suddiviso con il direttore dell'attività che, nel caso specifico, fu Paolo Manuzio[1]. Il Manuzio, figlio del *magister artifex* Aldo, fu scelto come direttore della Stamperia sotto consiglio del cardinal Geronimo Seripando, suo sodale[2]. Tipografo non di nascita ma – suo malgrado – di adozione, egli segnò il periodo più florido ma anche quello più tormentato della vita della Stamperia dall'anno 1561 all'anno 1570. L'esercizio editoriale, come richiedeva la tradizione artigiana dell'epoca, era sostenuto dal concorso di

[1] F. BARBERI *Paolo Manuzio e la Stamperia del Popolo Romano*, Roma, 1942, p. 13.

[2] "...sopraintendente e governatore della nuova stampa, la quale S. S.tà apparecchia per rinuovare li sacri libri..." dalla Lettera 54, 17 maggio 1561 in A. CERUTI *Lettere inedite dei Manuzii* estratto dall'Archivio Veneto anni 1881-1882, p. 60.

più figure. In questo caso, valenti specialisti presero parte alla realizzazione del progetto: Antonio Blado e Giuseppe Fasinardi fornirono quattro torchi ed altro materiale artigianale per rendere attiva l'officina, Tommaso Giunta prestò una cassa di caratteri tipografici ed il cartaio fabrianese Onofrio Florio fornì i supporti cartacei[3]. A Tommaso Giunta, il Manuzio esprime grande gratitudine come testimoniato nella lettera spedita al fratello Manuzio de' Manuzi, il 15 di agosto del 1561: "Voglio che sapiate ancora questo, che M. Thomaso Giunta mi ha mostrato infinito amore e consigliatomi sempre da padre nella pratica di questo partito et ora mi aiuta imprestandomi tutti li caratteri che ne ha molti e bellissimi e mio cugino [Andrea Torresano] all'incontro mi niega quelli di mio padre"[4]. Il Manuzio, infatti, dovette rivolgersi perfino ai tipografi d'Oltralpe per far fondere una nuova serie di tipi poiché i Torresani, suoi cugini tipografi, si rifiutarono di spedirgli l'elegante corsivo aldino. Egli condivide questo dolore con il fratello raccomandando che "...se voi [Manuzio de' Manuzi] andaste a Venezia, pregate M. Andrea nostro cugino che mi dia un impronto del corsivo di nostro padre acciocché possa qui [a Roma] farmi tanto più onore. Gli ne parlai in Venetia, ma me lo negò, e non so con che ragione poiché non può haver speranza che io debba far compagnia ne con lui, ne con altri ne stampar più a Venetia... M. Andrea è la durezza del mondo"[5].

La Stamperia era occupata da "... solo sei operai, un correttore, cioè dire, al quale corrisponderebbe il moderno *proto*, e che

[3] Per ulteriori approfondimenti si veda G.B. BELTRANI *La tipografia romana diretta da Paolo Manuzio* in Rivista europea-Rivista internazionale. A. 8° vol. VIII. Fasc. VI, 1877, pp. 981-988; F. Barberi *Paolo Manuzio...*, cit., p. 41.

[4] *Lettere di Paolo Manuzio copiate dagli autografi esistenti nella Biblioteca Ambrosiana* a cura di Jean Renouard, Parigi, 1834, pp. 61-62.

[5] *Lettere di Paolo Manuzio cit.* p. 62.

fu dalle prime Antonio Chelusio da Colle ... un compositore, a nome Giovan Maria Veronese; un altro compositore, e bagnatore insieme, chiamato pure Giovan Maria; un tiratore, Giuseppe degli Angeli; un battitore che fu Antonio Grangione, ed un piccolo spagnuolo, Francesco Ziner, che la facea de garzone."[6].

La produzione della Stamperia, il cui piano editoriale era guidato da una commissione formata da quattro cardinali, fu dapprima incentrata sulla diffusione dei testi provenienti dalla patristica greca e latina e, con il passar del tempo, si specializzò sostanzialmente nella cura dei testi approvati dal Concilio di Trento[7]: i *Canones et decreta Concilii Tridentini* (1563), il *Catechismus ex decreto Concilii Tridentini* (1566) e il *Missale romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini* (1578)[8]. I titoli, considerati di grande attualità, avrebbero dovuto costituire un sicuro successo commerciale per l'editore Manuzio. Suo malgrado, così non accadde[9].

In origine, l'attività editoriale fu considerata dal pontefice come strettamente collegata alle funzioni dotte dell'Università. Tuttavia la Curia, oltre ad essere occupata a sostenere le ingenti spese per il Concilio, proseguiva la promozione della costruzio-

[6] G.B. BELTRANI *La tipografia romana...* cit., p. 989.

[7] I cardinali nominati furono: Marcantonio Amulio, Giovanni Morone, Giovanni Bernardino Scotti e Vitellozzo Vitelli. Si veda G.B. Beltrani *La tipografia romana...*, cit., p. 978.

[8] Già nel 1539, Paolo III promosse l'iniziativa di emendare e pubblicare importanti codici greci e latini affidati alle cure del tipografo Antonio Blado, che, tuttavia, non andò a buon fine. Si veda V. ROMANI, *Di alcune vicende istituzionali della Tipografia Vaticana, 1587-1609*, Roma, Tipografia di L. Agostini, 1973 (Per le nozze di Jacquelin Devismes con Pierre Delanoix-Ernoult, S. Luigi de' Francesi 18 dicembre 1973).

[9] "Egli s'accorse troppo tardi che ... firmare un contratto e accettare uno stipendio, soprattutto da un papa, implicava una effettiva rinunzia alla propria libertà." da F. BARBERI *Paolo Manuzio...*, cit., p. 14.

ne di opere artistiche che abbellivano la città e continuava a non trascurare la fortificazione delle mura di cinta contro il pericolo turco. Le costanti uscite economiche recavano non poche preoccupazioni al punto che – con *motuproprio* dell'8 agosto 1561 – si stabilì un finanziamento per il buon esercizio della Stamperia prelevato dai fondi provenienti dai redditi dello studio dell'*Urbe* che, a loro volta, dipendevano dalla gabella sul vino forestiero. La gabella, però, era anche funzionale al pagamento degli emolumenti ai conservatori e magistrati capitolini che non furono affatto contenti della scelta fatta dal pontefice.

Di qui, prese avvio l'attrito tra i due poteri – curiale e capitolino – che durerà fino alla fine dell'attività della Stamperia e, per quasi trent'anni, coinvolgerà numerosi contendenti.

Per sostenere l'impresa, la Curia imponeva regolarmente al Comune un notevole impegno economico e gli stessi rappresentanti del popolo di Roma dichiararono il loro malcontento per un negozio i cui proventi non andavano a finire nelle casse del Comune ovvero a beneficio della popolazione bensì in quelle del suo direttore Paolo Manuzio. Nel 1563, i magistrati capitolini giunsero alla chiara consapevolezza dell'incapacità economica da parte della Curia che voleva comunque assicurato il ruolo di guida etica nei contenuti pubblicati dalla Stamperia. Si tentò una conciliazione. Il pontefice Pio IV Medici decise di fare una donazione al Comune in modo che "volendo il Popolo pigliar l'assunto di quest'opera, Sua Santità era contenta fargliene gratia, et che tutto il ritratto di detta stampa, et l'administratione sia libera, et perpetuamente del Popolo, et in summa, che il Popolo ne sia padrone, soggiongendo che se il Popolo non ne pigliara l'impresa, la pigliara la Santità Sua"[10].

Il Manuzio rimase a dirigere la Stamperia fino al 1570 ma,

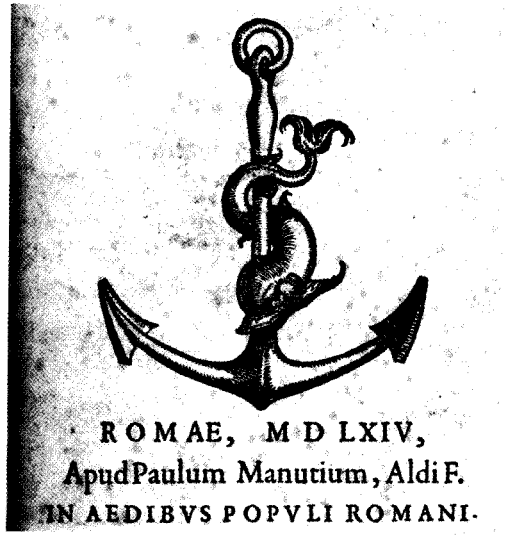
[10] E. Rodocanachi *Les institutiones communales de Rome sous la papauté*. Paris, 1901, p. 329.

sotto il governo dei magistrati e dei consiglieri capitolini, il suo trattamento economico non fu certo dei migliori. Egli conosceva molto bene le pessime condizioni nelle quali versavano le casse dell'*Urbe*. Continue erano le sue lamentele al pontefice e le richieste di aiuto in suo soccorso come pure altrettante erano le imposizioni che il pontefice ordinava ai magistrati capitolini in favore del Manuzio[11]. Malgrado la penuria economica, il Comune riuscì ad acquistare Palazzo d'Aragonia nei pressi di Fontana di Trevi ove trovò dimora la Stamperia e il suo direttore[12]. Egli fu riconoscente al punto che, a partire dal 1563, sentì l'obbligo di sottoscrivere le sue edizioni, con il marchio di antica memoria aldina, *In aedibus Populi Romani.*

Il trattamento economico riservatogli dal Comune, però, rimaneva da discutere. Il 26 aprile del 1564, un secondo *motuproprio*, in favore del Manuzio, sancì che la Stamperia gli fosse donata per una seconda volta e che la commissione cardinalizia avrebbe potuto conservare la selezione dei correttori e traduttori come pure la scelta delle opere da pubblicare. Di ogni opera impressa, il direttore aveva l'obbligo di lasciare una copia di diritto alla Biblioteca Vaticana. Il popolo di Roma, anche in questo caso, non beneficiò di alcun vantaggio. Il 1 luglio del 1564, i rappresentanti del Comune, nel diffuso malcontento, offrirono al

[11] "Ciò che, in fine, doveva aver accumulato un particolare risentimento nell'animo dei magistrati, era quel costante atteggiamento del Manuzio mirante a scavalcare l'autorità comunale, rivolgendosi, per qualunque bisogno o reclamo, direttamente ai cardinali o al papa, dai quali venivano poi ai magistrati sollecitazioni, ordini, rimproveri" da F. Barberi *Paolo Manuzio...*, cit., p. 62.

[12] La delibera dell'acquisto è datata 17 aprile 1563. Si veda Arch. Cap. I, 21 230 (I 37, 144-5). Cesare Cantù affermò che la prima sede della Stamperia fu in Campidoglio e la seconda a Palazzo d'Aragonia ma questa ipotesi fu smentita dal Renouard. Si veda G. B. Beltrani *La tipografia romana...*, cit., p. 980.



Manuzio di 'cambiar padrone'. Egli accettò senza perdere mai di vista i legami con i suoi sodali di Curia e senza sottovalutare il fatto che per il buon andamento della Stamperia "il papa non vuol spendere e la butta addosso al populo il quale non vorrebbe che la gabella se gli toccasse. E così la stampa et io [Paolo Manuzio] patimo"[13].

La gestione dell'attività era piuttosto complicata e molte volte giunse sull'orlo del fallimento. Il 10 dicembre del 1565, alla morte del pontefice Pio IV Medici, il Comune decise di vendere il Palazzo d'Aragonia comprensivo di "...caratteri, torcoli, telaretti di ferro, timpani con timpanelli, balle di carta, balle di libri stampati e altro materiale"[14]. Nel frattempo, il Manuzio, incoraggiato dalla speranza di trovare soddisfazione dalla nuova elezione pontificia, accettò i compromessi con il Comune palesando un atteggiamento di apparente umile remissività. La Stamperia, intanto, veniva collocata nella nuova sede di proprietà dei Domenicani: Santa Maria sopra Minerva, al Rione Pigna[15]. In questo periodo, l'*expertise* dei tipografi romani Giulio Bolani Accolti, Lucrezia Dorico, Paolo Blado, Bartolomeo Toso, Domenico Giglio e Giuseppe Dell'Angioli impreziosirono la bottega e, per impedire la contraffazione delle edizioni originali, il Manuzio stipulò accordi con tipografi e librai operanti in altre città quali il veneziano Domenico Basa, il fiorentino Carlo Del Nero ed il fiammingo Cristoph Plantin.

Le collaborazioni internazionali, sebbene prestigiose, non riuscirono tuttavia a sostenere l'attività manuziana[16]. Così avvenne che, nell'anno 1568, una parte della Stamperia fu ceduta in gestione al libraio Domenico Basa ma al contempo il pontefice Pio V Ghislieri decise di concedere a Bartolomeo Faletti, libraio romano a Sant'Agostino, l'*imprimatur* per il *Missale Romanus* danneggiando notevolmente la produzione tipografica dell'erede di Aldo[17]. Dopo dieci anni vissuti nella consapevolezza dei numerosi svantaggi economici, nell'allontanamento dall'*otium* delle tanto amate lettere e con la salute sempre più danneggiata dal trascorrere degli anni, il Manuzio si sentì costretto a trasferirsi lontano da Roma per far ritorno a Venezia.

Dall'anno 1570 fino all'anno 1573, la Stamperia fu co-diretta

[13] Si veda F. Barberi *Paolo Manuzio...*, cit., p. 56 e *Lettere di Paolo Manuzio...*, cit., p. 79.

[14] Si veda F. Barberi *Paolo Manuzio...*, cit., p. 68.

[15] Arch. Cap. VII 78, 66.

[16] Neppure suo figlio, Aldo il giovane, potè essergli d'aiuto perché proprio in quel periodo era completamente assorto negli studi presso l'Università di Padova.

[17] Il *Missale Romanus* venne alla luce nel 1570 per i torchi del Varisco, tipografo veneziano socio del Faletti.

assieme al nobile romano Fabrizio Galletti[18]. Egli fu nominato membro della Commissione incaricata di studiare la controversa situazione nella quale versava. L'altra metà della società rimaneva di proprietà del Manuzio che intanto faceva ritorno a Venezia. La gestione condivisa segnò, per la Stamperia, ogni possibilità di affermazione quale istituto di cultura. Si pubblicavano edizioni più sciatte con la grave conseguenza di giacenze di magazzino sempre più consistenti. Intorno al 1571, papa Gregorio XIII Boncompagni, intimando al Comune di riprendersi l'attività, mostrava insoddisfazione per i risultati editoriali ottenuti che avrebbero dovuto facilitare e non ostacolare la diffusione della nuova dottrina cattolica[19].

Nel 1573, i magistrati capitolini, per tentare di risolvere l'incresciosa situazione, stipularono una nuova convenzione con il libraio Domenico Basa. Egli fondò una Compagnia assieme a Sebastiano de Franceschi, Antonio Lanza, Brianzo Brianzi, Giorgio Ferrari, Girolamo Franzini e Marco Amadori. L'idea era quella di promuovere un accordo col fine di aggiudicarsi la vendita delle copie in giacenza e di ottenere dai Superiori di Curia il privilegio "... sulla stampa dei testi canonici revisionati dalla congregazione dei *correctores* romani."[20]. Tale accordo

[18] Per ulteriori approfondimenti si veda A. M. Giorgetti Vichi *Annali della Stamperia del Popolo Romano (1570-1598).* Roma, 1959.

[19] Infatti, nel 1580, Paolo Manuzio torna a Roma chiamato da papa Gregorio XIII per curare la revisione degli *Adagia* e degli *Apophtegmata* di Erasmo da Rotterdam secondo le direttive del Concilio Tridentino. Con un vitalizio di 25 ducati, il papa diede modo al Manuzio di trascorrere gli ultimi giorni della sua vita accanto alla amata figlia. Egli fu sepolto nella chiesa di Santa Maria della Minerva, ove giaceva il domenicano cardinal Turrecremata e sarà sepolto il cardinal Morone, pròtettore della Stamperia. Per ulteriori approfondimenti, si veda M. Fickelsherer *Pauli Manutii Epistulae selectae*. Lipsiae, 1892.

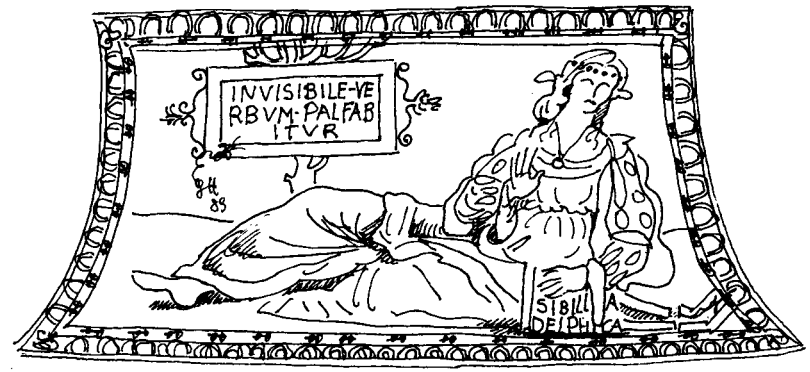
[20] A.M. Giorgetti Vichi *Annali della Stamperia del Popolo Romano*..., cit., p. 36. Domenico Basa aveva numerosi contatti con stampatori francesi, come Guillaume Rouillé, con il quale collaborava nell'intento di diffondere le sue edizioni eliminando concorrenti sleali. Per un ulteriore approfondimento si veda A.M. Giorgetti Vichi *Annali della Stamperia del Popolo Romano*... cit., p. 40-52.

fu rinnovato nel 1578 ma solo con Basa, Franzini, Ferrari, De Franceschi e Lanza. Dopo lunghe controversie, nel 1582, "... con la pubblicazione dei testi canonici, il Popolo Romano vide attuata l'impresa forse più impegnativa della sua Stampa, la Chiesa potè dirsi soddisfatta per aver realizzato un altro dei compiti affidatile dal Concilio di Trento e la Compagnia dei librai accarezzò la prospettiva di anni di proficuo lavoro."[21]. In quel periodo, le edizioni recavano la marca editoriale raffigurante lo

[21] A.M. Giorgetti Vichi *Annali della Stamperia del Popolo Romano*..., cit., p. 46.

stemma della capitale fiancheggiato dai santi Pietro e Paolo e la nuova sottoscrizione "nelle case del Popolo Romano".

L'idillio tra le due parti contendenti – Curia e Comune – durò per breve tempo. La Compagnia dei librai si sciolse definitivamente nel 1584 davanti al tribunale del cardinal Antonio Maria Salviati, chierico della Camera Apostolica. Intanto nell'anno 1587, la Curia andava istituendo la nuova e promettente Tipografia Vaticana lasciando cadere nell'oblio dei tempi la Stamperia del Popolo Romano. Il mercato librario era ormai saturo e lo smaltimento delle copie era sempre più arduo tanto da far sospettare al Comune che la Compagnia stessa avesse adottato una svalutazione dei prezzi. Questo implicò l'elezione di un nuovo direttore della Stamperia: il cremonese Giorgio Ferrari. Il Ferrari riuscì a sottoscrivere con il Comune un nuovo accordo ma con pessimi risultati che lo condussero, nel 1593, ad essere citato in giudizio per inadempienza di fronte al tribunale del cardinal Salviati. Malgrado ciò, egli continuò a pubblicare libri con la sottoscrizione "*in aedibus S.P.Q.R.*" ridonando decoro alla Stamperia fino al 1598, ultimo anno di attività, ma non al popolo di Roma che "... non ebbe mai nulla a che fare con la Stamperia, tutelata dall'onnipresente vigilanza dei cardinali protettori, e gestita da un Comune a carattere prettamente aristocratico ed oligarchico, spesso in società con librai tutti di provenienza forestiera. "[22].



[22] A.M. Giorgetti Vichi *Annali della Stamperia del Popolo Romano...*, cit., p. 13.

Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma

ELIO LODOLINI

Vincenzo Fasolo (1885-1969), ingegnere e architetto, docente nello *Studium Urbis*, era uno di quelli che si chiamavano "italiani non regnicoli" cioè nati in territori italiani non appartenenti politicamente al Regno d'Italia, come Trento, Trieste, l'Istria, la Dalmazia (soggetti tutti all'Austria), Nizza, la Corsica, Malta, e che quindi rivestivano la cittadinanza dei Paesi cui quei territori erano soggetti, ma erano equiparati ai cittadini italiani e potevano accedere ai pubblici impieghi ed essere eletti alla Camera dei deputati o nominati senatori in Italia.

Fasolo acquisì, comunque, anche la cittadinanza italiana nel 1905. Era nato a Spalato, in Dalmazia, il 5 luglio 1885, figlio di Michelangelo, nato a Zara, che, trasferitosi nella penisola italiana, fu docente di chimica a Cagliari e a Foggia, e di Andriana (detta Andreina) Allujevich, di Spalato. Michelangelo, a sua volta, era figlio di un Vincenzo Fasolo, nato a Zara nel 1822. Tutti i relativi atti parrocchiali, riportati nel volume che citiamo in nota[1], sono in italiano e non in latino.

[1] *Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma. Vita e opere dell'architetto spalatino,* in occasione della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia – Casina delle Civette, 7 dicembre 2011 – 26 febbraio 2012, a cura di Bruno Crevato-Selvaggi, Roma, Società Dalmata di Storia Patria (Ausili, 1) – La Musa Talìa editrice, 2011, p. 255, con gran numero di illustrazioni, anche a doppia pagina, che costituisce il catalogo della mostra.

Il volume nasce dall'incontro fra la Società Dalmata di Storia Patria, di cui Vincenzo Fasolo fu presidente, il Comune di Roma, che ha ospitato nella Casina delle Civette di Villa Torlonia la mostra, nel quadro delle

Nel 1909 Vincenzo Fasolo di Michelangelo si laureò in ingegneria civile nella Scuola di applicazione per ingegneri di Roma (l'odierna Facoltà di ingegneria) e da allora al 1923 vi fu

manifestazioni di "Roma Capitale" (di cui, ricordiamo, nel 2011 ricorrevano i 150 anni dalla proclamazione, avvenuta dieci giorni dopo la nascita del Regno d'Italia), la famiglia Fasolo, ed in particolare Vincenzo Fasolo, omonimo e nipote dell'avo e custode del suo archivio, da cui proviene gran parte del materiale della mostra e del libro. L'ideazione della mostra è stata della Società Dalmata di Storia Patria, con il contributo del Governo italiano, in base alla legge 27 dicembre 2006, n. 296 (legge finanziaria 2007).

Nella Società Dalmata il merito dell'iniziativa va ai presidenti che si sono succeduti in questo periodo, Sante Graciotti e Marino Zorzi, al curatore della mostra e del volume, Bruno Crevato-Selvaggi ed al Comitato scientifico, formato da Marino Zorzi, Alberta Campitelli, Irene Castelli, Carlo Cetteo Cipriani, Bruno Crevato-Selvaggi, Vincenzo Fasolo, Valentina Liberti, Maria Grazia Massafra, Rita Tolomeo, Lucio Toth. La cura organizzativa è stata di Bruno Crevato-Selvaggi, la cura scientifica e l'allestimento di Irene Castelli con Vincenzo Fasolo e Valentina Liberti.

Il volume comprende: Marino Zorzi, *Presentazione*, Bruno Crevato-Selvaggi – Mladen Čulić-Dalbello, *Vincenzo Fasolo, nota biografica*, Maria Grazia Vadopia, *Una testimonianza su Vincenzo Fasolo*, Francesco Giovannetti – Francesca Romana Stabile, *Disegnare, osservare, pensare: il "primato del disegno"*, Alberta Campitelli, *Vincenzo Fasolo e la committenza Torlonia*, Maria Grazia Massafra, *L'"abaco" dei villini di Vincenzo Fasolo: un inedito repertorio di studi architettonici all'inizio del Novecento*, Irene Castelli – Vincenzo Fasolo – Valentina Liberti, *L'archivio di Vincenzo Fasolo e la mostra,* suddivisa in dodici temi: 1. *Vincenzo Fasolo*, 2. *Architettura fra le due sponde* [dell'Adriatico, cioè la penisola italiana e la Dalmazia], 3. *Edifici pubblici o di pubblica utilità*, in cui sono inserite quattro pagine di Piero Labbadia, *L'esperienza ad Ostia di Vincenzo Fasolo*, 4. *Fasolo a Roma. I concorsi*, 5. *Progetti e architetture nel resto d'Italia*, 6. *Sistemazioni urbanistiche*, 7. *Opere ingegneristiche*, 8. *Opere a carattere religioso*, 9. *Edilizia civile. I villini*, 10. *Opere di decorazione e arredo*, 11. *I restauri*. 12. *Disegni artistici*.

Chiudono il volume due ricche bibliografie, quella di Vincenzo Fasolo e quella su di lui, entrambe di Valentina Liberti.

assistente di architettura tecnica. Nel 1911 si diplomò professore di disegno architettonico all'Accademia di belle arti di Roma e nel 1912 conseguì il diploma di decorazione architettonica nel Museo artistico industriale, sempre di Roma, nel quale insegnò dal 1920 al 1922.

Dal 1912 al 1936 fu capo dell'Ufficio progetti del Comune, poi Governatorato, di Roma, e dal 1930 al 1936 anche membro della Commissione edilizia e del Comitato urbanistico e dei vecchi rioni del Governatorato.

Nel 1922 ottenne la libera docenza e dal 1925 al 1961 fu professore incaricato, poi ordinario, di Storia e stili dell'architettura nella Scuola superiore, poi Facoltà, di architettura di Roma, fino al 1960, in cui compì i 75 anni di età, termine fissato dalla legge per il collocamento a riposo, e ne fu preside dal 1954 al 1960. Fu anche direttore dell'Istituto di storia dell'architettura e nel 1959-1960 direttore della Scuola di perfezionamento per lo studio dei monumenti.

Dal 1948 alla morte fu altresì architetto della Fabbrica di San Pietro.

L'attività di Vincenzo Fasolo è documentata – come scrive il nipote Vincenzo[2] – da "un centinaio di cartelle di progetti le opere professionali, 500 quadri ad olio, 200 acquarelli, 150 litografie, 100 incisioni, almeno 20 metri cubi di scritti, appunti e schizzi".

Ma non solo la sua opera artistica va messa in rilievo: "Nato sotto il giogo austro-ungarico – è ancora il nipote che scrive –, nella sua dalmata Spalato era un italiano che amava l'unità della sua patria che prima di essere politica era stata di Roma e dei grandi dell'arte e della storia, non parole vuota, ma l'amore semplice e sincero per quell'irripetibile insieme di paesaggio, popoli, architettura e storia che connotava, soprattutto in quei

[2] Ivi, p. 11.

tempi, il suolo della nazione. Da questo sentimento la necessità di conoscere attraverso il disegno, o meglio la foga del disegno, la forma, l'organismo e l'anima delle architetture di cui il paesaggio è sfondo, orizzonte ed ispirazione".

In Dalmazia, Fasolo progettò vari edifici, fra cui il palazzo del Comune e quello delle Poste, la sistemazione della piazza dei Signori e il teatro Verdi di Zara. "Romanità e dalmaticità non sono più termini generici, ma diventano, anzi, in realtà, l'una indispensabile all'altra in una mutua e non interrotta né interrompibile oscillazione vitale", scriveva egli stesso[3]. La maggior parte dei suoi progetti, però, riguardano edifici di Roma, anche se non mancano quelli per altre città della penisola.

A Roma Fasolo progettò edifici pubblici e privati, alcuni dei quali realizzati, altri no. "Tra i suoi più validi progetti vanno ricordati i suoi interventi a Ostia, il palazzetto del Governatorato e la colonia estiva Vittorio Emanuele III realizzati tra il 1924 e il 1932. Ma il settore al quale Fasolo si dedicò con maggiore interesse fu quello dell'edilizia scolastica: con le sue scuole egli rispose alle richieste del Comune di Roma, allora orientato a soddisfare nuove esigenze pratiche ed estetiche"[4]. Tra i numerosi edifici scolastici ci limitiamo a citare la sede del liceo "Mamiani". Fasolo partecipò anche a numerosi concorsi e sia per i progetti realizzati che per quelli che non lo furono il volume di cui ci occupiamo pubblica illustrazioni, grafici, disegni del progetto generale e di particolari architettonici.

Suoi sono anche progetti di sistemazioni urbanistiche e opere ingegneristiche, fra cui il ponte Duca d'Aosta (insieme con l'ing. Martinelli, esecutore dei calcoli). Da ricordare anche le opere religiose, fra cui gli interventi nella cripta di San Pietro.

[3] Testo riportato ivi, p. 63.

[4] Irene Castelli, Vincenzo Fasolo e Valentina Liberti, ivi, p. 79. Il palazzetto del Governatorato è oggi sede del XIII municipio.

Per l'edilizia privata nella progettazione di Fasolo spiccano i villini, per lo più negli anni Dieci e Venti del Novecento, fra cui proprio la Casina delle civette di Villa Torlonia, che ha ospitato la recente mostra delle sue opere.

Secondo Francesco Giovannetti e Francesca Romana Stabile "Vincenzo Fasolo è forse l'interprete più felice di un pensiero che domina i primi tre decenni del Novecento architettonico romano: l'idea di far evolvere gli «stili storici» per ricavarne modelli adatti alla città contemporanea. L'attenzione è rivolta sia alla trasformazione del corpo storico della città sia all'edilizia dei nuovi quartieri e, più in particolare, al dialogo tra i due aspetti, il vecchio e il nuovo, che la prima fase di edificazione della Capitale aveva piuttosto trascurato. Si tratta di una linea di pensiero che gravita intorno al programma teorico-pratico di Gustavo Giovannoni (1873-1947) e che trova in Fasolo un realizzatore più brillante del maestro per creatività e libertà espressiva"[5].

L'archivio di Vincenzo Fasolo "comprende documenti concernenti l'attività professionale, artistica e la storia personale della famiglia, in particolare dello stesso Vincenzo: è stato in gran parte prodotto e conservato nel suo studio professionale di via Margutta a Roma; ora è conservato e curato con attenzione e sapienza dal nipote Vincenzo, figlio di Furio, uno dei due figli di Vincenzo. La maggior parte dei materiali documentari conservati nell'archivio si possono raggruppare in tre serie: una inerente l'attività progettuale, la seconda attinente l'attività accademica, e infine l'ultima inerente l'attività svolta da Vincenzo Fasolo su temi diversi, quali l'arte, la letteratura e la religione, a testimonianza delle diverse capacità e della pluralità di interessi di Vincenzo come professionista e come uomo.

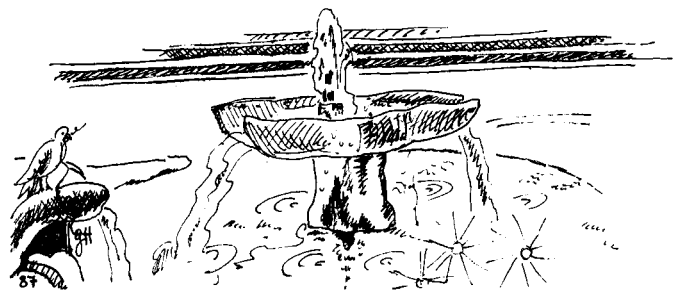
Notevole è quindi la quantità, ma anche la varietà dei materiali conservati: elaborati grafici relativi all'attività progettuale,

[5] Ivi, p. 15.

disegni, acquerelli, taccuini, carte di corrispondenza, documentazione fotografica, stampe, dattiloscritti e manoscritti, oltre a documenti personali e famigliari"[6].

L'archivio, già nella sede di via Margutta, non era ordinato. Un trasferimento in uno spazio più ristretto non ne ha certamente facilitato la sistemazione. Inoltre alcuni pezzi sono stati poi ceduti ai Musei Capitolini, cosa da deplorare, in quanto un archivio non deve essere mai diviso. Comunque, nella mostra sono stati esposti anche documenti ora presso quei Musei.

Vincenzo Fasolo era membro dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon, dell'Accademia clementiniana e dell'Accademia nazionale di San Luca, di cui fu presidente dal 1957 al 1959. Fece parte della Società Dalmata di Storia Patria, che era stata fondata a Zara nel 1926 e che, dopo la distruzione della città italiana ad opera di massicci quanto immotivati bombardamenti aerei angloamericani e della diaspora dei suoi abitanti, fu ricostituita a Roma nel 1961, e ne fu presidente dalla ricostituzione alla morte.



[6] I. Castelli, V. Fasolo e V. Liberti, ivi, p. 49.

Villa Glori e la "Porta del Sole"

Divagazioni attorno ad una scultura di Giuseppe Uncini

Pierluigi Lotti

Incontri a Villa Glori

Tempo fa mi è capitato di percorrere i viali di Villa Glori, insieme ad alcuni Soci dell'Alma Roma, alla ricerca delle memorie dei fratelli Cairoli. Era molto tempo che non visitavo quei luoghi ed anche allora la meta era stata la "Casina Rossa" che aveva visto la fine dell'avventura risorgimentale dei fratelli Cairoli.

Benché tutto sembrasse immutato molti erano i segni del tempo.

Il mandorlo accanto al quale era spirato Enrico Cairoli è pressoché sparito ed è rimasto solo il cippo con la lapide a ricordare quegli avvenimenti. Già allora, alla fine degli anni '70, l'illustre romanista Cesare D'Onofrio lamentava il degrado, biologico prima che ambientale, di quella pianta ed auspicava che la memoria venisse rinnovata con l'impianto di un nuovo giovane mandorlo.

Un segno del tempo passato era un'altra piccola lapide, posta a pochi metri di distanza dal mandorlo. Anch'essa era un ricordo di giovani vite immolate alla patria e onorava i caduti di Nassiriya. Le due memorie, per due avvenimenti tanto lontani nel tempo e nello spazio, erano quasi i segni tangibili del lungo percorso della nazione nel corso del tempo: i 70 di "Villa Gloria" morti per un'Italia risorgimentale ancora da costruire; i 19 di Nassiriya morti per un'Italia consolidata che riafferma il suo ruolo internazionale in una missione di pace.

Anche la "Casina Rossa" ha avuto le sue trasformazioni: il casale di campagna, utilizzato per l'estrema resistenza dei Cairoli, che negli anni '70 era un animato asilo gestito da alcune monache, attualmente è un luogo di cura per malati di AIDS. Anche questo segno di un'Italia trasformata: allora un luogo destinato a crescere nuove vite per il futuro, ora luogo di assistenza per vite con un presente difficile.

Immagine di un'Italia mutata sono i frequentatori del parco: una volta le numerose mamme a passeggio con i loro bambini, ora vi sono cani che portano a passeggio i loro 'padroni', badanti che trascinano anziani, sportivi giovanili impegnati in *stretching* e *jogging* per fermare il tempo.

Il segno più evidente e più vivo della "nuova Villa Glori" sono però le sculture che punteggiano i giardini. Si tratta del "Parco di Scultura Contemporanea", un museo all'aperto creato nel 1997 da Daniela Fonti con un suggestivo nome – *Varcare la soglia* – che invita a confrontarsi con la nuova realtà della Villa. L'idea è stimolante: le opere d'arte escono dal chiuso dei musei e dalla fruizione di un pubblico ridotto e preparato e si offrono a osservatori diversi ed eterogenei. Il Parco-Museo è stato ampliato nel 2000 con due nuovi interventi: l'*Uomo-erba* di Paolo Canevari e la *Porta del Sole* di Giuseppe Uncini.

L'arte contemporanea, soprattutto non figurativa, è generalmente di difficile comprensione ed apprezzamento. Vi è una certa accoglienza per la scultura, per un più naturale coinvolgimento dell'osservatore e per un suo presunto carattere "decorativo", in particolare per la scultura monumentale, che sin dalla progettazione viene pensata per un'interazione in uno spazio aperto. È quanto accade nel Parco-Museo di Villa Glori dove il continuo confronto scultura/spazio, progettualità/spontaneità, arte/natura dà luogo ad un positivo rapporto tra le due percezioni.

Nonostante tale coinvolgimento l'arte contemporanea rimane di difficile interpretazione. È quanto accade per una scultura del

Tav. 1 – Villa Glori e il Parco di sculture.

Parco: una specie di pilastro che ha ai suoi piedi un ammasso di pietre apparentemente casuale; sembra il residuo di un crollo, o di una ristrutturazione edilizia abbandonata nel parco, come spesso accade di vedere lungo le strade della periferia. L'insieme costituisce una 'presenza' inosservata, indifferente ai

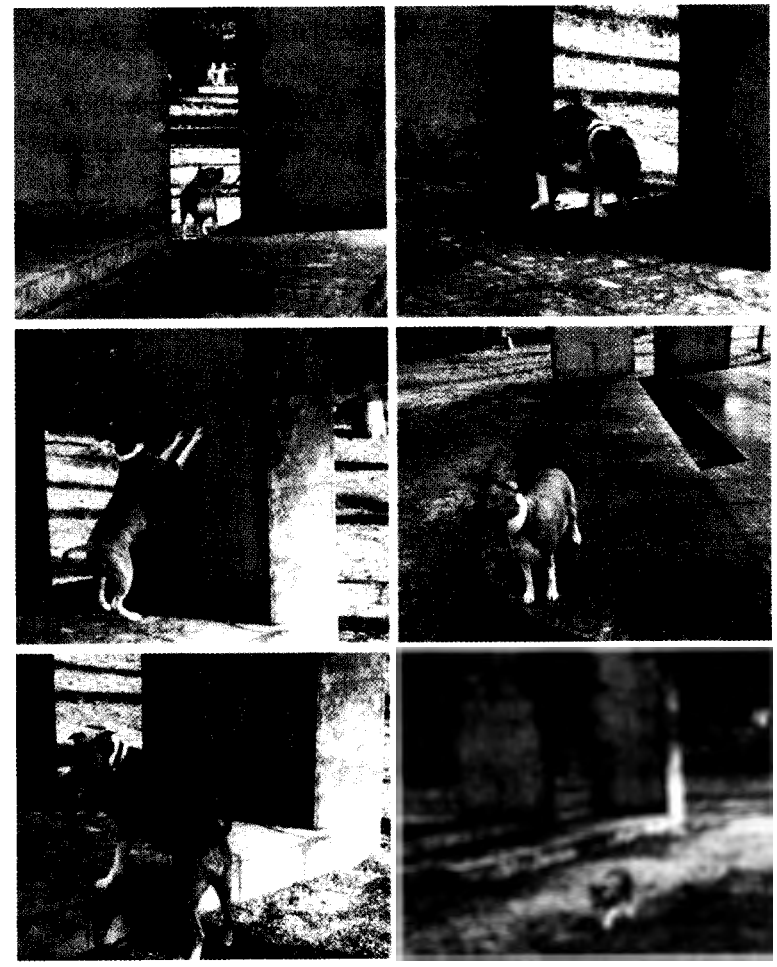
passanti purtroppo abituati a questi resti urbani; attraente solo per i cani ed i loro bisogni. Eppure quel blocco apparentemente informe attirava la mia attenzione: aveva una sua logica, una sua progettualità, una qualità architettonica. La piccola targa posta ai suoi piedi – Giuseppe Uncini, *La Porta del Sole* –aumentò il mio interesse, risvegliò i miei ricordi.

* * *

La prima volta che avevo sentito parlare di Giuseppe Uncini fu all'inizio degli anni '80, allorché venni chiamato all'Istituto d'Arte di Roma per la supplenza a un docente. Si trattava di Giuseppe Uncini, uno scultore al tempo già affermato ma a me ignoto. Era certo una mia mancanza; ma da allora, pur non incontrandolo mai personalmente, seguii sempre con interesse le sue opere in occasione di mostre ed esposizioni. Si trattava di lavori molto personali, facilmente riconoscibili per il loro "segno" forte e in un certo senso a me congeniale.

Le sue sculture caratteristiche erano allora i *cementarmati*. Come si intuisce dalla parola, il materiale adoperato non era quello tradizionale (pietra, legno, metallo) ma il cemento armato usato nell'edilizia. Avevano dimensioni ancora contenute (solo più tardi la sua scultura acquisterà un aspetto monumentale) ed assemblavano in vario modo il cemento ed i tondini di ferro.

Come architetto apprezzavo l'importanza di questo materiale edile: non troppo costoso, di agevole assemblaggio, oltremodo resistente ed adatto ad assumere qualunque forma. Sentivo il fascino di questa "pietra artificiale" che conservava l'impronta dei suoi "artefici": del progettista, come per esempio Pierluigi Nervi, le cui architetture erano la diretta rappresentazione di una concezione statica; ma rimaneva anche la traccia dell'operaio, che montava la cassaforma per la gettata e lasciava il segno del



Tav. 2 – Perplessità dei frequentatori di fronte all'arte moderna.

suo lavoro nell'impronta del materiale assemblato sul cemento consolidato.

Era questa all'epoca la ricerca di Uncini: recuperare in senso artistico un materiale quotidiano e dare ad un prodotto povero l'impronta della sua sensibilità estetica. Un procedimento che lo

avvicinava ai movimenti artistici nati in quegli anni '70 ed '80, in particolare l'arte povera e l'arte concreta.

I lavori di Giuseppe Uncini sviluppano nel tempo l'idea che l'arte sia un continuo edificare, quasi una costruzione architettonica; significativa la definizione delle serie di opere: *Cementarmati, Ferrocemento, Muri d'ombra, Spaziocemento, Tralicci.* Per tale motivo è stato affiancato ai costruttivisti russi (Tatlin) o al Bauhaus tedesco (Gropius) e, per i materiali, ai *Sacchi* di Burri. In realtà i «materiali da costruzione» non furono per Uncini una scelta ma piuttosto una necessità, come ebbe modo di ricordare in diverse interviste.

Giuseppe Uncini e la scultura

Uncini, nato a Fabriano nel 1929, si forma all'Istituto d'Arte di Urbino ed inizia a lavorare come disegnatore litografico. Nei primi anni '50 va a Roma per tentare l'avventura artistica e viene ospitato da uno scultore corregionale, Edgardo Mannucci, nel proprio studio di via Margutta. Come spesso accade ad artisti alle prime armi (e in quel periodo a molti italiani) soffre la fame; non sempre può permettersi tele e pennelli e quindi sperimenta altri materiali. È una storia analoga a quella di Burri i cui 'sacchi', come sembra, dovevano essere inizialmente solo una preparazione del quadro. La scelta dell'Informale, che all'epoca furoreggia, diviene per lui quasi naturale e naturale è la familiarità che stabilisce con Schifano, Lo Savio, Festa e Angeli con i quali realizzerà le prime esposizioni.

Uncini pittore adopera materiali insoliti (cartoni, compensati, masonite) ed insoliti colori (polvere di marmo, tufo, sabbia, carbone, cemento, cenere). Diviene il "pittore della materia" (secondo la felice definizione del critico Peter Weibel) e nascono così le sue prime *Terre*.

Il passaggio dalla pittura Informale alla scultura diviene quasi spontaneo.

Lo affascina particolarmente il cemento, come materiale e come metodo di lavoro. Ricorda lui stesso: «Quando cominciai a usare il ferro e il cemento, la scelta di queste materie non fu determinata da interessi espressionistici o materici, ma solo come mezzo per realizzare un'idea. E l'idea è sempre quella, un'idea fissa, costante, il costruire, lo strutturare.

La mia preoccupazione quotidiana è quella di fare; mi interessa il desiderio dell'uomo di costruirsi la propria dimora; azioni dirette da leggi ben precise, frutto di un pensiero e di un calcolo che determinano anche un'estetica».

Accanto al cemento usa pietre, mattoni e ferro, usuale complemento del cemento, sotto forma di tondini, reti metalliche, lamiere, casseforme. L'assemblaggio dei materiali presi dall'edilizia non è mai casuale ma segue una progettualità testimoniata dai numerosi disegni preparatorî. Non a caso negli stessi anni '50 lavora anche come disegnatore tecnico.

Il primo *Cementarmato*, una tavoletta di cemento grezzo rinforzato da rete e ferri, è del 1958. Con gli anni '60 comincia ad affermarsi: è il periodo delle prime esposizioni; realizza piccole creazioni con pietre dure e metalli preziosi in collaborazione col gioielliere Masenza; nel 1961 inizia il suo insegnamento all'Istituto d'Arte di Roma (cattedra che lascerà nel 1983).

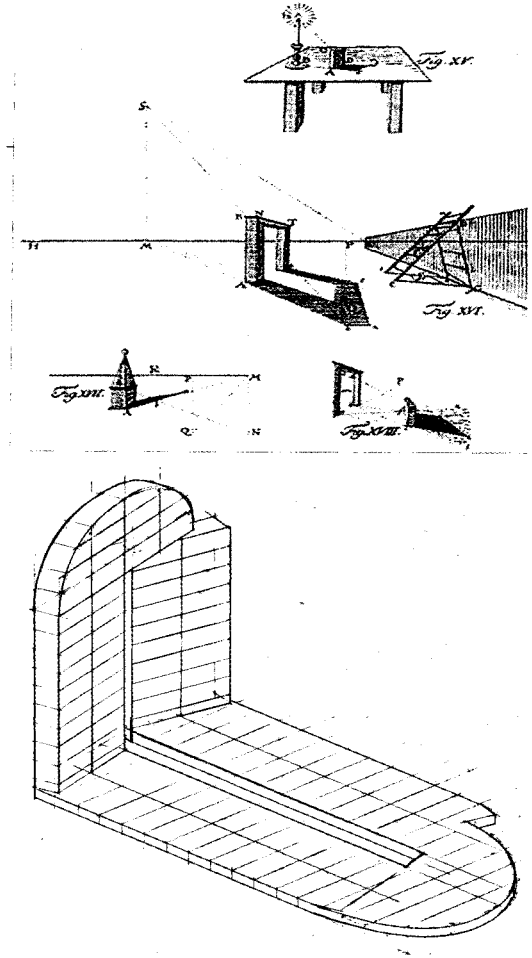
Gli anni Sessanta segnano a Roma, anche per l'influenza di Argan, il superamento dell'informale, considerato ormai storicizzato ed incapace di essere socialmente funzionale; mentre alcuni artisti della "giovane scuola romana" (Festa, Angeli e Schifano) si rivolgono alla pop-art ed al nuovo realismo, Uncini con altri (Biggi, Carrino, Santoro e Frascà) dà vita al Gruppo Uno (1961-1967) che propone il superamento delle correnti

informali attraverso un controllo razionale dei linguaggi visivi, una ricerca sui nuovi materiali, una rivalutazione del rapporto artista-società.

Nasce così, tra il 1963 e il 1964, la serie dei *ferrocementi*, caratterizzati sempre dai "nuovi materiali" ma con la guida della geometria sul processo creativo dell'opera. Nel 1966 inizia la serie di *strutturespazio*, presentata alla Biennale di Venezia di quell'anno, ove diventa fondamentale il rapporto tra l'opera e lo spazio ed è la suggestione ambientale a guidare la concezione dell'opera. Sottolinea allora Uncini in una intervista: «Nel mio lavoro certamente i materiali sono molto importanti. Essi, per me, sono strettamente legati all'idea, anzi sono corpo e logica dell'idea... Ai materiali fisici aggiungo dei materiali 'non fisici': lo spazio, la luce e l'ombra, il vuoto e il pieno, il colore delle materie, un disegno ampio, statico, silenzioso, essenziale... Le mie opere dunque, le mie costruzioni non 'raccontano', non 'demandano a', ma vogliono rappresentare solo quanto in esse è presente».

La luce e l'ombra, suo complemento, presenti fin nella sua ultima produzione, sono il tema della sua successiva ricerca formale. Già nelle prime esperienze era essenziale la funzione della luce radente, che pone in risalto la superficie e la grana del materiale. Il tema dell'ombra viene sviluppato tra il 1967 e il 1978 con la serie *Ombre*, ripreso negli anni '80 con *Muri d'ombra* e nel 1986 col *Monumento ai Caduti di Gibellina*, opera in memoria delle vittime del terremoto del Belice che ha molti punti di contatto con la scultura di Villa Glori.

Con gli anni ottanta Giuseppe Uncini è ormai affermato come uno dei maggiori protagonisti dell'arte italiana, artista celebre a livello internazionale. Ha esposto in 48 mostre collettive, in 12 mostre personali e più volte ospitato alla Biennale di Venezia (1966, 1984, 1989). Nel 1988 riceve dall'Accademia dei Lin-



Tav. 3 – In alto: *La Teoria delle Ombre* in una tavola tratta da J. H. Lambert (*La perspective affranchie*, 1759). In basso: uno schema assonometrico della *Porta del Sole*.

cei il Premio Feltrinelli per la Scultura, nel 1989 in Giappone l'Henry Moore Grand Prix dall'Hakone Open-Air Museum, nel 1995 dall'Accademia Nazionale di San Luca il Premio Presi-

dente della Repubblica; è Accademico di San Luca e Presidente dell'Accademia nel 2003.

L'ultima opera realizzata da Giuseppe Uncini è "Epistylium" (2007 – 2009), un'enorme scultura in calcestruzzo armato (alta oltre sei metri e lunga più di dieci), realizzata per uno spazio espositivo all'aperto del MArt di Rovereto, in occasione di una mostra dedicata a tutta la sua vicenda artistica. L'artista muore però poco prima dell'inaugurazione, nella sua casa di Trevi nell'Umbria, il 31 marzo 2008.

* * *

La scultura di Giuseppe Uncini per Villa Glori, pur avendo una dimensione monumentale, presenta alcune incongruenze rispetto ad un monumento tradizionale. Non utilizza un materiale nobile (marmo o bronzo), come è nella tradizione, ma un più semplice peperino: grigio nella zona inferiore e rosa nella terminazione superiore. Un materiale, se non povero, certo quotidiano: pietra tradizionale nell'Italia centrale e che ha avuto da sempre molte applicazioni (decorazioni, mostre architettoniche, pavimentazioni).

La composizione della scultura, un ammasso di volumi e di linee spezzate, ha un carattere apparentemente casuale. Solo un'osservazione più attenta fa intuire che l'opera non si configura come un semplice astratto insieme di prismi ma possiede una razionalità ed una progettualità precisa. La scultura nasce dall'utilizzazione, sia in pianta che in alzato, di un modulo compositivo costituito dal blocco di peperino (un parallelepipedo che misura circa 80x40x40 cm). Tali misure regolano, con i loro multipli e nelle tre dimensioni, tutta la costruzione.

Più agevole è l'interpretazione del significato, suggerita dal titolo della scultura: *Porta del Sole*. L'opera si articola infatti su due blocchi: il primo, in elevazione, è una sorta di portale, centinato in alto e con le ante socchiuse (la Porta); il secondo, sul terreno, è una forma mistilinea che non è altro che l'ombra proiettata a terra dal portale (il 'segno' del Sole).

Viaggio nelle ombre

L'interpretazione del basamento scultoreo, come *ombra proiettata a terra*, è naturale per chi abbia una "frequentazione" con le opere dello scultore, ma più ancora per chi abbia una certa conoscenza del *problema delle ombre*.

Da un punto di vista scientifico l'ombra è essenzialmente un settore dell'Ottica e della Geometria. La riflessione sull'ombra ha in realtà intrigato fin dall'antichità filosofi, matematici, astronomi ed artisti. In Platone le ombre proiettate sul fondo di una caverna sono il punto di partenza per delineare la sua filosofia idealistica. Di Talete si racconta che avrebbe determinato l'altezza delle Piramidi in base ad un calcolo proporzionale tra la loro ombra e la propria. Eratostene è rimasto nella storia per aver misurato il meridiano ed il diametro terrestre grazie all'ombra del sole all'interno di un pozzo ad Assuan. Sempre mediante l'ombra sin dall'antichità fu possibile il calcolo dei cicli del tempo (ore e stagioni) e degli astri (fasi lunari ed eclissi). Anche la pittura sarebbe nata grazie ad un'ombra quando, secondo una suggestiva favola narrata da Plinio, una fanciulla greca innamorata avrebbe tracciato su una parete il contorno dell'ombra della persona amata.

Il problema dell'ombra è fortemente legato all'espressione artistica; è possibile addirittura, come propone un saggio di Ernst Gombrich, tracciare una storia della pittura, dall'arte classica a quella contemporanea, attraverso le *Ombre*.

L'ombra, entità apparentemente inconsistente e superflua, mostra la sua importanza proprio quando assente: un disegno

senza ombre appare piatto ed ambiguo, solo l'aggiunta delle ombre dà solidità e profondità all'oggetto rappresentato. Non a caso è stata paragonata allo *zero*, un quasi numero, in se stesso senza valore, che dà valore e consistenza ai numeri ai quali viene affiancato.

Da un punto di vista percettivo si usa distinguere tra ombra "propria" e ombra "portata"; ovvero, come indicano gli stessi aggettivi, tra l'ombra che un corpo solido presenta su se stesso e l'ombra che lo stesso solido proietta su una qualche superficie. L'utilizzo di questi tipi di ombra in campo artistico varia a seconda delle epoche e delle aree culturali. La distinzione nasce però nella pittura italiana che utilizza termini come: *chiaroscuro* o *sfumato*, ovvero l'ombra che un corpo crea su di sé con la sua stessa forma (realizzata con gradazioni di nero o sfumando il colore) e *sbattimento*, ovvero l'ombra proiettata sul suolo dall'oggetto dipinto.

Il problema venne analizzato da un punto di vista geometrico da Leonardo e da Leon Battista Alberti ed ebbe una organica sistematizzazione in epoca moderna con Girard Desargues e Jean-Victor Poncelet nell'ambito della Geometria Proiettiva. È questa appunto la "Teoria delle Ombre", ove si distinguono i due tipi di ombra (propria e portata), due tipi di sorgente luminosa che determina l'ombra (vicina o lontana dall'oggetto illuminato) ed una linea sulla superficie dell'oggetto che divide la parte illuminata da quella in ombra (separatrice d'ombra).

* * *

Anche al di fuori del campo artistico e della geometria le *ombre* continuano ad essere presenti attorno a noi.

Nell'astronomia, dopo le conquiste del mondo greco, si possono citare le scoperte di Galilei e dei contemporanei ottenute grazie alle ombre proiettate dal sole o da altri pianeti: il disegno

dei crateri lunari, le lune di Giove, gli anelli di Saturno. Anche l'attuale astrofisica parla di "buco nero" o di "materia oscura", cioè di ciò che non si vede ma che è possibile studiare per la sua interferenza con il visibile.

Nel cinema e nella fotografia (etimologicamente una "scrittura con la luce") l'uso delle ombre, oltre al fenomeno fisico-chimico di impressione di una pellicola sensibile, è una precisa scelta estetica e psicologica.

Persino nel campo linguistico le ombre lasciano una traccia. La parola greca *skia* sta a significare sia ombra che traccia. Il tedesco *schatten* deriva dal greco *skot* (oscurità). In inglese sono presenti due vocaboli (*shadow* e *shade*) per distinguere i due tipi di ombre (ombra propria e spazio in ombra). La differenza dei vocaboli non è presente nella lingua italiana, che però conosce tutte le sfumature dell'ombra. A volte si ha *L'ombra del dubbio*; ma è possibile anche *Dissolvere le ombre*. Se si è *Senza l'ombra di un quattrino* sarà bene risolvere il problema senza *Rintanarsi nell'ombra* o *Correre dietro alle ombre*. Si potrebbe *Lottare contro le ombre*; ma probabilmente è meglio *Essere all'ombra di qualcuno* che ha il potere. Bisognerà però stare attenti a non *Essere come l'ombra di qualcuno* perché potremo *Fare ombra a qualcuno* il quale ci potrà *Relegare nell'ombra*. A quel punto dovremo *Tramare nell'ombra*, possibilmente con un *Governo ombra*, per *Uscire dall'ombra*. Dopo tante fatiche rischieremo però di *Vedere le ombre* e di *Essere l'ombra di noi stessi*.

Lasciando da parte i giochi linguistici l'ombra ha una notevole presenza nella produzione letteraria. La parola ricorre in numerosissimi titoli di libri (romanzi, saggistica, memorie, gialli), ma ha anche un ruolo da protagonista in molta letteratura. Si è già detto delle ombre nella caverna di Platone. Famosa anche l'ombra di Banquo nel Macbeth di Shakespeare. Nella letteratura dell'800 l'*ombra* è spesso il simbolo di una rapporto pro-

blematico del personaggio con una parte di se stesso. Peter Pan, il personaggio di James Matthew Barrie, per evitare di perdere nuovamente la sua ombra se la fa cucire da Wendy. Il protagonista del romanzo «Peter Schlemihl» di Adalbert von Chamisso (1814) vende la propria ombra al diavolo. Anche l'"Imperatrice", *La donna senz'ombra* di Hugo von Hofmannsthal, va alla riconquista della propria ombra come segno di umanità e fertilità.

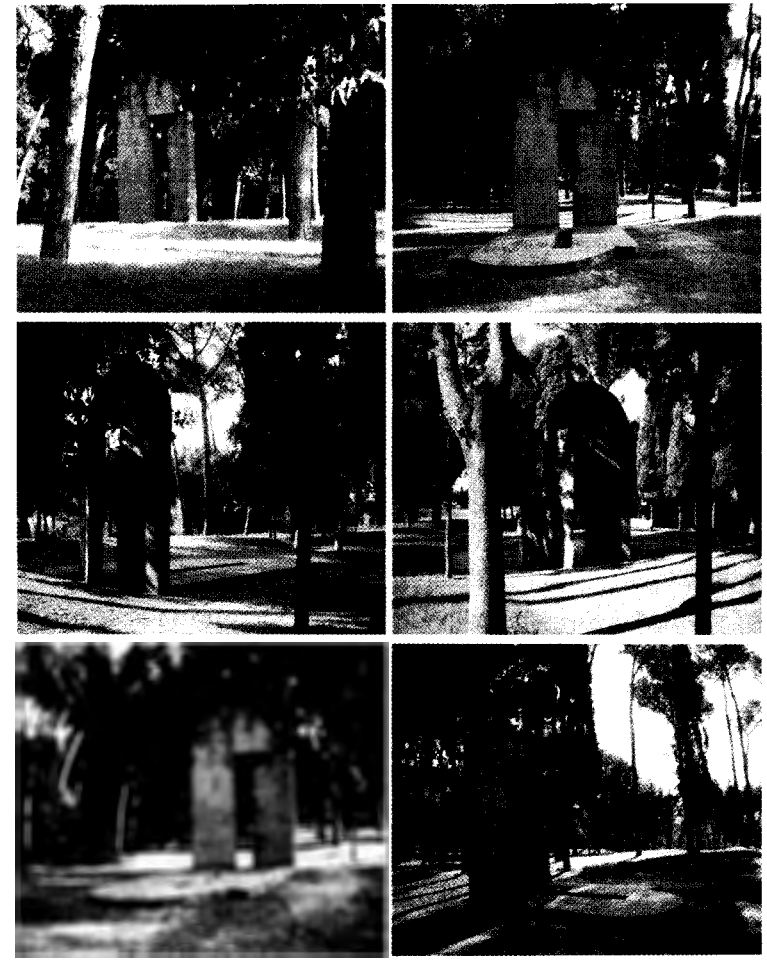
Il testo moderno più significativo, ormai entrato nel modo di dire comune, è però *La linea d'ombra* (*The Shadow Line, a confession*, 1917) di Joseph Conrad, un racconto che è sia un romanzo di avventura che un romanzo di formazione. La totale oscurità che avvolge la nave è una chiara allegoria dell'ombra esistenziale che avvolge il narratore; l'uscita avverrà allorché la nave attraverserà la linea terrestre *separatrice d'ombra* passando dalla notte al giorno, e quando il protagonista uscirà maturato superando la *linea d'ombra* della giovinezza.

La Porta del Sole e la linea d'ombra

Tornando a Villa Glori dopo questa "divagazione tra le ombre" è ormai chiaro il significato della *Porta del Sole* di Giuseppe Uncini.

Quando nel 2000 la scultura venne realizzata la lunga ricerca dello scultore sull'ombra, iniziata alla fine degli anni '60 con la serie delle *Ombre* e dei *Muri d'ombra*, è ormai matura. L'ombra, da elemento gregario, è divenuta protagonista, un soggetto che si materializza, acquista volume, prende forma. Nella scultura di Villa Glori una rigorosa orditura regola i due blocchi che la compongono: sembrano non avere alcuna relazione tra di loro ma sono in realtà uno "proiezione" dell'alto, in un rapporto determinato dalla geometria delle ombre.

Il tema del *Sole* è implicito nel rapporto tra altezza della porta



Tav. 4 – Roma, Villa Glori: Giuseppe Uncini, *La Porta del Sole*.

e lunghezza della sua *ombra*, un rapporto di dimensioni che qui si avrebbe al mezzogiorno dell'equinozio. La collocazione della scultura è stata probabilmente condizionata dalla struttura dei viali del parco: la porta ha un orientamento nord-sud, con le ante che "si aprono" verso il sole nascente, l'oriente. Anche in questo

torna la simbologia del sole (in realtà, per avere questo tipo di ombra, le ante dovrebbero aprirsi verso sud).

Il tema della *Porta del Sole* è quanto mai aderente al tema del Parco delle Sculture di Villa Glori: *Varcare la Soglia*. Il primo parco pubblico di scultura contemporanea a Roma, nella intenzione della curatrice professoressa Daniela Fonti, non doveva essere solo portatore di valori estetici e formali ma suscitare anche una riflessione sui temi dell'emarginazione e del pregiudizio nei confronti dei giovani affetti da AIDS, ospiti della Casa Famiglia della Caritas che dal 1988 ha sede all'interno della Villa.

La scultura mi richiama infine l'idea della Porta come *limes*, come confine tra due spazi fisici, ma anche come passaggio simbolico tra due momenti esistenziali. Una metafora che ha esempi antichi: si pensi alla finta porta, posta in fondo alle sepolture ipogee, che caratterizza molte civiltà orientali e mediterranee come per esempio quella etrusca. Questa idea di confine è accresciuta dalla utilizzazione della geometria dell'ombra dove, appunto, la linea che divide lo spazio illuminato da quello in ombra è quella che viene definita *separatrice d'ombra*; linea che richiama direttamente quel momento esistenziale e psicologico ormai noto come *Linea d'ombra*.

* * *

Uncini, accanto alla ricerca artistica, lavorò come disegnatore tecnico e insegnò disegno all'Istituto d'Arte. La circostanza mi ha colpito per una certa analogia con la mia storia.

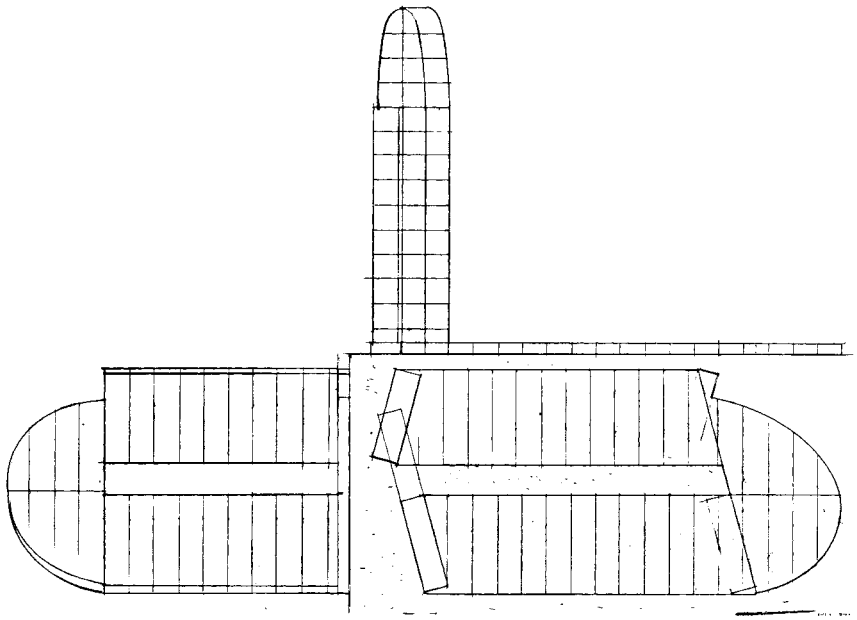
Anch'io ho avuto il disegno tecnico come compagno nella vita e collega nel lavoro. Geometria Descrittiva fu il primo esame sostenuto all'Università; il disegno, dai primi abbozzi agli esecutivi tecnici, mi ha accompagnato nella vita professionale; il disegno, dalla geometria euclidea all'elaborazione al computer, è stato oggetto del mio insegnamento e strumento di lavoro.

Col tempo ha apprezzato l'importanza del disegno come sistema e come mezzo espressivo: il "segno di Dio" (*signum Dei in nobis*), come diceva, quasi con un anagramma, Federico Zuccari presidente dell'Accademia di San Luca.

Col tempo ho gustato anche il grande fascino della Geometria: una delle massime espressioni della cultura greca che non a caso è stata paragonata alla filosofia ed annoverata tra le arti del Quadrivio. L'affermazione può sembrare azzardata, ma è stato un filosofo, Biagio Pascal, ad adoperare il termine "*esprit de géométrie*"; ed un altro filosofo, Descartes, ha creato uno strumento fondamentale nella scienza come gli "assi cartesiani". Potrei anche parlare dell'eleganza delle curve coniche e delle curve quadriche ma incontrerei la perplessità del lettore. Mi limiterò a ricordare che il fascino di una scala a chiocciola come quella di Caprarola o di Palazzo Barberini nasce non solo dalla bellezza dei dettagli architettonici quanto dall'essere 'figura' di una curva cinematica.

* * *

La *Porta del Sole* di Villa Glori di Giuseppe Uncini mi ha suscitato riflessioni e ricordi dei quali ho fatto partecipe il lettore. Sono note che scrivo all'indomani della mia collocazione in pensione dopo anni d'insegnamento della Geometria. In un certo senso per me questo incontro con la *Porta del Sole* è divenuto anche l'attraversamento di una mia *linea d'ombra*.



Il Chiostro dei "melangoli": un angolo di Paradiso nel cuore di Trastevere

RENATO MAMMUCARI

La parte del Tevere che attraversa Roma è delimitata da due porti: uno a nord della città, quello di Ripetta, e l'altro a sud chiamato per le sue maggiori dimensioni di Ripa Grande, entrambi scomparsi.

Il primo, più piccolo ma non meno importante, venne realizzato sotto il pontificato di Clemente XI Albani (1700-1721) al quale, da efficiente amministratore e uomo di cultura, si deve anche la famosa meridiana di Santa Maria degli Angeli e l'erezione dell'Obelisco a piazza del Pantheon; questo porticciolo serviva da approdo per le imbarcazioni provenienti dalla Romagna, dall'Umbria e dalla Sabina con i tipici prodotti di quelle regioni dall'olio al legname, dai mattoni alla pozzolana con la quale venne edificata mezza Roma.

Il porto di Ripa Grande, invece, viene menzionato fin dal XIV secolo negli *Statuti* di Roma quale attracco di navi militari e di imbarcazioni mercantili che, giunte a Fiumicino, risalivano il Tevere trainate da bufale lungo la sponda destra del fiume impiegando ben due giorni per arrivarci tanto che i marinai dovevano pernottare in quella località a metà strada che ancora adesso porta il nome di "Mezzocammino".

Ed in questo antico attracco a sud della città, presso Porta Portese, arrivavano soprattutto i vini, le derrate ed i marmi pro-

Veduta del Porto di Ripetta, acquaforte di Giovanni Battista Piranesi da "Vedute di Roma" (1753).

venienti dalla Sicilia e dalla Liguria, rifornendo così gli insaziabili romani di agrumi, carne, vini e mercanzie di ogni genere.

La numerosa colonia genovese esistente a Roma sin dal Quattrocento aprì, quindi, proprio lungo la Ripa Grande una serie di magazzini e fondachi per stipare i prodotti tipici della loro regione e poi commercializzarli nella città.

Ma dobbiamo alla generosità di Meliaduce Cicala, ambasciatore di Genova alla corte pontificia, la creazione nelle vicinanze del porto di un Ospedale per i marinai liguri bisognosi di cure e di assistenza, disponendo appunto nel testamento che il suo ingente patrimonio venisse destinato a tale nobile scopo.

È stato giustamente immortalato nell'imponente sarcofago realizzato nella limitrofa chiesa nel quale la sua figura è scolpita nel marmo serenamente distesa, sormontata da una lunetta con al centro la *Madonna col Bambino* tra le immagini di San Gio-

Veduta di Ripa grande verso Ponente, acquaforte di Giuseppe Vasi da "Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna" (1745).

vanni Battista e San Giovanni Evangelista e, nella parte bassa, una epigrafe con una lunga iscrizione dedicatoria con ai due lati lo stemma della famiglia Meliaduce, l'Aquila bianca, ricorda a tutti noi la sua magnanimità.

Ed un altro ligure Francesco Maria della Rovere, salito al soglio pontificio il 9 agosto 1471 col nome di Sisto IV, pur eccessivamente nepotista verso i numerosi parenti che gli venivano da due fratelli e quattro sorelle e la schiera di quindici nipoti, va ricordato come sensibile mecenate di umanisti e storici proteggendo Melozzo da Forlì, istituendo la Biblioteca vaticana e facendo decorare quella famosa Cappella che da lui doveva prendere il nome di Sistina; fu anche un papa urbanista in quanto a lui si deve la costruzione di ponte Sisto, che collega piazza Trilussa in Trastevere a piazza San Vincenzo Pallotti dall'altra parte del Tevere ad opera dell'architetto Baccio Pontelli che incorporò nella prima arcata gli avanzi romani del vecchio ponte Aurelio.

Sempre per volontà di questo papa il vecchio Ospedale fatto realizzare dal Cicala, degno erede di quella nobile famiglia originaria di Lerici, venne ampliato ed unito alla chiesa di San Giovanni Battista, al cui santo erano particolarmente devoti i genovesi, da cui doveva prendere il nome l'intero complesso.

Sulle vicende di questo luogo di culto per rasserenare l'anima ed annesso ricovero per la cura del corpo, dal "sacco" di Roma ad opera dei lanzichenecchi nel 1527, che causò gravi danni all'edificio, ai vari interventi di restauro che comportarono anche il rifacimento della facciata, con quelle trasformazioni che spaziano dal barocco romano all'attuale stile neoclassico, sino ai danni conseguenti alle numerose inondazioni che si verificavano quasi annualmente prima che Roma venisse protetta dal corso del Tevere con quei provvidenziali anche se antiestetici "muraglioni", rimandiamo al puntuale, esaustivo e coinvolgente studio di Mario Macciò dal titolo "Storia ed arte in San Giovanni dei Genovesi", vero e proprio punto di riferimento per chi voglia conoscere ancor di più questo gioiello posto al centro di Trastevere dietro l'abside di Santa Cecilia.

Dobbiamo ad un altro pontefice e precisamente a Giulio III Ciocchi del Monte (1550-1555), figlio del famoso giureconsulto che – pur fortemente votato ai fasti rinascimentali e nepotista senza scrupoli, si riscattò favorendo la cultura e le arti con Michelangelo ed il Palestrina – nel 1553 emise una Bolla con la quale istituiva la Confraternita di San Giovanni Battista de' Genovesi alla quale affidava l'uso dell'Ospedale estendendo l'accoglienza, oltre che ai marinai liguri, anche a quelli siciliani, veneziani, pisani, marsigliesi e provenzali essendo particolarmente sensibile verso chi avesse bisogno di cure e di assistenza, così come aveva già dimostrato nel 1550 verso i pellegrini ed i poveri giunti a Roma in occasione del Giubileo che considerava "ospiti di Dio".

Paul Letarouilly, autoritratto del 1840.

È soprattutto quel Chiostro rinascimentale attribuito a Baccio Pontelli, risalente al 1481 e quindi precedente anche alla chiesa e all'Oratorio, ad incantare chi entra dal portone sito al n. 12 di via Anicia – specialmente se vi si accede di notte dove un fascio di luce, dopo aver illuminato il pozzo, si riverbera sulle circostanti arcate facendo immediatamente riflettere che a volte è il posto a creare o perlomeno a suscitare la spiritualità – chiostro chiamato anche dei "melangoli" per le numerose piante di arance amare che l'adornano assieme ad alcune palme che, sin dal 1588, un frate savonese amante della natura, tal Pietro Antonio Lanza, vi trapiantò.

E sempre il chiostro catturò l'attenzione dell'affermato architetto ed abile incisore Paul Letarouilly (Coutances 1795 – Parigi 1855) che, in uno dei tre volumi facenti parte dell'opera *Edifices*

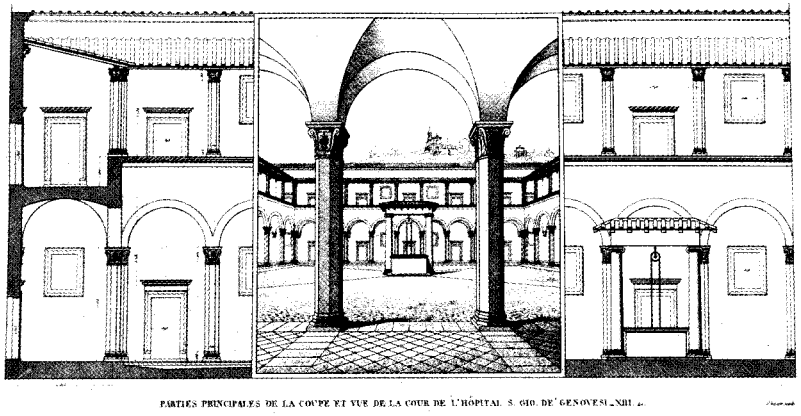
de Rome Moderne pubblicata dal 1840 al 1856 e giudicata uno dei migliori studi sull'architettura del Rinascimento, lo riprodusse in acquaforte, come puntigliosamente precisò sotto la stampa titolandola: *Parties principales de la coupe et vue de la cour de l'hopital S. Gio. de' Genovesi.*

Paul-Marie Letarouilly, a volte indicato quale Le Tarouilly, allievo di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine all'*École des beaux-arts*, nel 1820 effettuò il classico *Grand Tour* e venne in Italia, soggiornando anche a Roma, dedicandosi allo studio dei monumenti antichi che riversò nella sua monumentale opera *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, dedicando una delle settecento acqueforti illustranti gli edifici più importanti della città appunto a tale complesso architettonico.

Dall'esame di questa acquaforte, materica come una xilografia ma delicata ed evanescente al pari di una litografia, inquadrato da un arco scopriamo il chiostro a due ordini sovrapposti sorretto al piano terra da pilastri ottagonali coronati da capitelli e architravato al piano superiore.

Al centro, isolato un tempo su un pavimento lastricato sostituito ora da un rigoglioso e riposante giardino sempre fiorito e verdeggiante, si erge un pozzo del Quattrocento, squadrato come può esserlo un manufatto realizzato con blocchi di travertino con ai lati due colonne ioniche risalenti alla stessa epoca, pozzo che deve aver particolarmente colpito il Letarouilly al punto che, nella parte destra dell'acquaforte, fa una zumata proprio su questa "sorgente" alla quale chissà quanti marinai nei secoli si sono dissetati e, dall'altro lato, bilancia la stampa con il particolare di un pilastro.

Oltre al chiostro questa Confraternita, una vera e propria casa romana dei genovesi, grazie ad una lunga teoria di generosi



Parties principales de la coupe et vue de la cour de l'hopital S. Gio. de' Genovesi, acquaforte di Paul Letarouilly del 1840.

mecenati liguri si è arricchita sia di un oratorio con il ciclo degli affreschi raffiguranti episodi di vita della Vergine e di Cristo con quegli angioletti che preannunciano l'arrivo della *Ancilla Domini* sia della Cappella di Santa Caterina con la stupenda volta a padiglione impreziosita negli angoli da quelle piccole lunette rappresentanti le quattro virtù cardinali: Giustizia, Prudenza, Temperanza e Fortezza.

Divisa da un cancello liberty in ferro battuto donato dal ligure Benedetto XV (1914-1922) famoso per aver abrogato il *non expedit*, completa l'articolata struttura della Confraternita l'annessa chiesa con un importante patrimonio di fede e di arte.

E poiché, come suggeriva Stendhal, per comprendere l'arte è necessaria un po' di malinconia e d'infelicità, nell'amico Maurizio Berri – assieme al quale già nel 2000 ho scritto una *Guida per il collezionista* dedicata ai XXV della Campagna romana e nel 2004, in occasione del centenario della fondazione del Gruppo, è stata dedicata sempre a questi pittori una fondamen-

Il Chiostro dei "melangoli" in una recente fotografia.

tale monografia – ho trovato quell'aiuto necessario per destinare un'accogliente sala di questo angolo di paradiso nel cuore di Trastevere – il più romano dei rioni di Roma se non altro per la presenza di un busto dedicato a Bartolomeo Pinelli e di due statue effigianti Trilussa ed il Belli – all'Archivio dei XXV con lo scopo di salvare un mondo, quale è stato quello della Campagna romana e delle Paludi pontine, che rischiava di essere cancellato anche dalla memoria delle future generazioni avendo come unica voce quella del silenzio rappresentata da una infinità di quadri ed incisioni che l'hanno eternata, così dando voce alle immagini e tramutando le parole in iconografia.

Il viaggio e l'esotico: pionieri della fotografia a Roma nel tardo Ottocento

Documentazioni inedite relative agli Studi Patrizi di via Margutta

Valentina Moncada di Paternò

A mio padre

Sono tornata sulle orme del mio trisnonno Francesco Patrizi Naro Montoro (1826-1905), mecenate d'arte e personaggio influente nella Roma della seconda metà dell'Ottocento. A seguito della pubblicazione del volume *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, edito da Allemandi nell'aprile 2012, da me curato, ho riesaminato a fondo il suo ricchissimo archivio privato degli incassi degli inquilini presso gli Studi Patrizi di via Margutta dal 1858 al 1906. Sono emerse nuove e sorprendenti informazioni, oggi ricostruite in una rubricella completa ancora inedita.

Alcuni nomi appartengono a fotografi poco conosciuti grazie ai quali Via Margutta si rivela essere un laboratorio di nuove idee e tecnologie con la nascita dei loro studi, a pari passo con quelli di Parigi, dove i più noti Jacques-Louis Daguerre (1787-1851) e Nadar (1820-1917) sono i pionieri di questa nuova espressione. Il pittore Honorè Daumier (1808-1879) nel 1862 crea una litografia umoristica in cui Nadar vola su una mongol-

fiera, alle prese con una macchina fotografica, dal titolo *Nadar élévant la Photographie à la hauteur de l'Art*[1]. Questa scoperta tecnologica si mette a servizio delle pittura e della scultura in quanto offre agli artisti la possibilità di creare ritratti e paesaggi a partire da stampe fotografiche[2], iniziando contemporaneamente a definirsi come una vera e propria forma d'arte. Anche a via Margutta sarà questa la scintilla che stimolerà i fotografi a ricercare soggetti singolari e a compiere viaggi verso luoghi esotici per fornire idee agli artisti orientalisti che popoleranno i famosi studi della strada[3].

[1] J. DeVonyar, R. Kendall, *Degas and the Ballet. Picturing Movement,* catalogo della mostra, Royal Academy of Arts, Londra, 17 settembre-11 dicembre 2011, p. 31.

[2] Dal terzo decennio dell'Ottocento la Francia è già culla dei primi esperimenti fotografici, dapprima con Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) poi con un susseguirsi di innovazioni e perfezionamenti. Fondamentale il suo connubio con la pittura e scultura, non solo nell'influenzare la nascita di numerosi movimenti, ma fungendo da supporto all'artista che lavora nello studio: basti pensare a Gustave Le Gray (1820-1882) sulle cui foto Gustave Courbet (1819-1877) studiò la luce e la composizione per rendere sempre più realista la sua pittura, rapporto recentemente approfondito nell'importante mostra a Parigi *Gustave Courbet*, Grand Palais, Galeries nationales, 13 ottobre 2007-28 gennaio 2008; a Eugène Delacroix (1798-1863) che utilizza il supporto fotografico per studiare la gestualità dei personaggi, omaggiato nella mostra *Eugène Delacroix et la photographie,* Musée Eugène Delacroix, 28 novembre 2008-2 marzo 2009. Inoltre nella grande mostra *Degas and the Ballet. Picturing Movement*, Royal Academy of Arts, Londra, 17 settembre-11 dicembre 2011, è stato scoperto come alcune tecniche estremamente all'avanguardia di fotografia fossero alla base della scultura più famosa di Edgar Degas (1834-1917) *La Petite Danseuse de Quatorze Ans,* c. 1880-81, Tate Collection, Londra. J. DeVonyar, R. Kendall, *Degas and the Ballet. Picturing Movement,*op. cit.

[3] Contemporaneamente, nella capitale romana, la presenza di fotografi francesi, tedeschi, inglesi attratti dalle vedute della città eterna, contribuisce alla proliferazione di nuove idee, regalando altresì splendide

Io stessa sono cresciuta nello studio di mio padre Johnny Moncada (1928-2011), proprio a via Margutta negli anni '60, dove venivano grandi sarti e modelle che posavano per riviste e case di moda. Pensavo fosse il primo fotografo ad avere mai avuto qui uno studio e sono rimasta profondamente colpita da questi primissimi laboratori risalenti a quasi un secolo prima[4].

Sin dall'edificazione degli studi Patrizi nel 1858, si registra, nel primo volume degli incassi degli inquilini, il domicilio dei Fratelli D'Alessandri, innovatori in questo campo con il più importante studio fotografico professionistico della capitale in via del Babuino (1856), che lavorano principalmente per la casa Reale e il Vaticano. Negli stessi anni, si registra anche la presenza del fotografo italo-francese Tancrede R. Dumas trattato, insieme ai fratelli D'Alessandri, nella mia recente pubblicazione[5].

Ma sarà il tema del viaggio e dell'evasione come esperienza poetica e 'sublime' ad affascinarmi[6], forse influenzata dai

cartoline degli scorci più significativi. B. Von Dewitz, D. Siegert, K. Schuller-Procopovici, *Italien Sehen und Sterben*, cat. Mostra Romich – Germanisches Museum, Koln (23 September 1994-4 Dezember 1994) Reiss-Museum der Stadt Mannheim (2 Marz-5 Juni 1995), Edition Braus, Heidelberg, 1994. cfr. P. Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Editore Colombo, 1983.

[4] Per ulteriori approfondimenti sulla biografia e lo studio di Johnny Moncada si rimanda al volume V. Moncada di Paternò (a cura di), *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2012. Si veda inoltre, nello stesso volume, il saggio di Massimo di Forti, *Moda e dolce vita: Johnny Moncada e la fotografia*, pp. 130-134.

[5] *Ibidem.*

[6] Queste tematiche legate al gusto per l'esotico e il confronto col diverso sono in voga a fine Ottocento negli ambienti culturali romani ma

racconti di mio padre che viaggiava nel mondo intero per la realizzazione dei calendari Alitalia. É per questo che accanto a Dumas[7], attivo per lungo tempo in Magreb, ho voluto approfondire l'esperienza del tedesco August Riedel, probabilmente emigrato in Brasile[8], del pittore Guido Boggiani, esploratore attratto dal fascino straniero dell'America Latina, e del tedesco Henry Zinsler che trova proprio a Roma la sua dimensione esotica conquistato dal folclore italiano[9]. Avendo studiato approfonditamente la storia della fotografia contemporanea, sono rimasta colpita dal lavoro di questi pionieri che gettano le basi sulle quali i più importanti fotografi del Novecento avrebbero poi costruito le loro visioni: Irving Penn (1917-2009), con lo studio degli *Small Trades* e il progetto *The World in a Small Room,* Ansel Adams (1902-1984) ed Edward Weston (1886-1958), affascinati dal paesaggio e dalla flora tropicale, per arrivare a Diane Arbus (1923-1971) e Nan Goldin (1953) che ricercano le tipologie umane e gli emarginati, consolidando l'idea del diverso come un 'altrove'.

Tancrede R. Dumas (1830-1905) arriva a Roma a ventotto anni prendendo uno studio al secondo piano "*per uso stabilimento fotografico*" a via Margutta 53 b nel 1860[10]. Di questo breve

soprattutto francesi e spagnoli (basti pensare all'influente figura di Mariano Fortuny) e nella poesia simbolista e decadente coeva.

[7] V. Moncada di Paternò (a cura di), *Atelier a via Margutta...*, op. cit

[8] *Ibidem.*

[9] A questi nomi va aggiunto tra gli altri il fotografo George Lloyd Azariah (1821-1900), notevole ritrattista di Brighton specializzato nell'elaborazione di *silhouettes* di profilo ritagliate su carta nera, residente al civico 53 nel 1881.

[10] Per ulteriori approfondimenti sulla biografia di Dumas, si rimanda al volume V. Moncada di Paternò (a cura di), *Atelier a via Margutta...,* op. cit.

Fig. 1a. – A sinistra, T.R. Dumas, *Siriano cieco porta un paralitico*, Siria, 1889, Museo d'Arte Moderna e contemporanea di Strasburgo.
Fig. 1b. - A destra, I. Penn, *Cuzco Children*, Peru, Christmas (1948).

soggiorno non rimane alcuna traccia nel suo lavoro ma sono stati ritrovati straordinari esemplari relativi ai suoi viaggi. La grande passione per il Medio Oriente, infatti, molto in voga all'epoca, lo porta a muoversi dapprima a Costantinopoli, dove aprirà un nuovo studio fotografico, poi a Beirut nel 1866, a seguire Egitto, Palestina, Libano, Siria, Grecia e Mesopotamia, un itinerario attestato da un catalogo fotografico di 260 scatti, pubblicato a Milano nel 1872, l'unico oggi pervenutoci e oggi preziosa testimonianza del lavoro di Dumas[11]. I suoi viaggi sono rivelati dai singolari soggetti ritratti in costumi popolari e religiosi, docu-

[11] Qualche anno anni più tardi, si propone come accompagnatore del granduca di Mecklenburg in un viaggio in Oriente e come fotografo della corte imperiale e reale di Prussia diventando nel 1875 interprete a Beirut di una missione dell'American Palestine Exploration.

mentano varie etnie, artigiani e venditori ambulanti, mendicanti, una sorprendente varietà culturale e sociale come ad esempio *Un siriano cieco che porta un paraplegico* (1889) (fig. 1a). Grande innovatore, insieme ai Fratelli De Luca e Giorgio Conrad (1827-1889)[12], Dumas anticipa la poetica del maestro Irving Penn (fig. 1b) attratto dalla particolarità degli indigeni che fotografa in un luogo neutrale, privo di ambientazione, quasi a voler conservare intatta la poesia di quel soggetto, ossia all'interno dello studio. Come accadeva già negli *atelier* di pittura e presso l'Accademia di Giggi a via Margutta dove, al pari in un set fotografico, i modelli posavano su palchettoni allestiti di teli bianchi che fungevano da sfondo e isolavano il soggetto dal suo contesto per uno studio dettagliato delle forme. Le luci artificiali, un potente riflettore a petrolio, usato allo scopo di illuminare bene, davano ulteriormente un senso scenografico e teatrale al set.

Una delle storie più straordinarie è quella dell'artista Guido Boggiani (1861-1902), un nome quasi sconosciuto alla storia dell'arte e per la prima volta trattato in quella di via Margutta.

Definito 'grande pioniere dell'etnologia'[13], Boggiani inizia la sua carriera come pittore, iscrivendosi all'Accademia di Brera nel 1878 come allievo di Filippo Carcano, caposcuola del naturalismo lombardo. Scrive Edoardo Scarfoglio – con il quale il Boggiani e Gabriele D'Annunzio partiranno qualche anno più tardi per un viaggio nel Mediterraneo (1895) – "*il giovane piemontese si recò nella capitale con le mani piene di tutti i doni della gioventù e di tutte le promesse della gloria*". Il pittore si trasferisce a Roma prendendo uno studio a via Margutta; la sua presenza è infatti attestata presso gli studi Patrizi negli anni 1887-88, quel luogo che Boggiani cede all'amico D'Annunzio per i frequenti *rendez-vous* con Barbara Leoni[14].

Nel 1887, lo stesso anno in cui risiede a via Margutta, Boggiani parte per l'Argentina – dove continua a portare avanti la sua attività di pittore parallelamente a quella di fotografo – da cui raggiungerà il Paraguay, poi il confine con la Bolivia, stabilendosi nella regione del Chaco per studiare gli indigeni *Chamacoco* e stilare un vocabolario della loro lingua. Spinto dal desiderio di evasione dalla città, nel recupero di una sorta di paradiso terreste, continua i suoi viaggi in Brasile, studia i *Caduvei,* nella giungla del Mato Grosso do Sul, e le loro pratiche rituali. Si adatta alla vita degli indigeni, veste come loro e cammina scalzo, osserva e studia gli usi e i costumi, registrando tutto in disegni, fotografie e schizzi[15].

[12] B. Von Dewitz, D. Siegert, K. Schuller-Procopovici, *Italien Sehen und Sterben*, op. cit., pp. 240-241.

[13] Definizione attribuita da Maurizio Leigheb, autore di un volume su Boggiani, che nel 1985 cura una grande mostra celebrativa in onore dell'artista esploratore. http://archiviodelverbanocusioossola.com/2012/03/25/dal-verbano-al-chaco-lavventurosa-vita-di-guido-boggiani-il-piemontese-che-spari-nella-giungla/trackback/

[14] Via Margutta infatti consacra l'amore tra D'Annunzio e la Leoni già a partire dal loro primo incontro il 2 aprile 1887 durante un concerto tenuto all'Associazione Artistica Internazionale. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al saggio V. Moncada di Paternò, *L'Associazione Artistica Internazionale di via Margutta, fulcro della vita culturale romana* in V. Moncada di Paternò, *Atelier a via Margutta...*, op. cit., pp. 51-52.

[15] Durante i suoi viaggi Boggiani raccoglie abiti, utensili, armi, una collezione ricchissima che poi cederà al Museo Kircheriano, oggi Museo Etnografico di Roma Luigi Pigorini, al Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Museum fur Volkerkunde di Berlino e al Museo di Stoccarda, mentre la sua collezione di pesci del Chaco verrà acquistata dal Museo Civico di Storia Naturale di Genova. I numerosissimi scatti di paesaggio e ritratti – corredati di descrizioni molto precise per ogni soggetto – sono conservate presso l'Archivio Iconografico di Verbano Cusio Ossola.

Fig. 2a. – A sinistra, G. Boggiani, *Ritratto di mia moglie*, da schizzo in lapis, 1892. Fig. 2b. – A destra, G. Boggiani, *India Caduveo (Mbaya)*, fotografia, 1890 circa.

Pubblica nel '*Viaggi di un artista nell'America meridionale. I Caduvei*' (1895) il disegno di una donna che definisce 'Ritratto di mia moglie'[16] (fig. 2a-b). Interessante è sottolineare il confronto tra il disegno e la fotografia di una donna *Mbayà* che bene illustrano lo stretto rapporto tra le due arti conservando al tempo stesso ognuna una propria identità.

Boggiani, affascinato dalla vita dei nativi con i quali cerca

[16] Boggiani così la descrive «[...] *è formata come una statua, e ben contento sarebbe un artista d'aver modelli simili a lei. Ha due begli occhi vivacissimi e mani e piedi bellissimi. Quanto a carattere, non posso dirne molto, ma è allegra e ignorantissima di ogni cosa, ciò che non guasta affatto*». G. Boggiani, *Viaggio di un artista dell'America Meridionale: i Caduvei (Mbayà o Guaycurù)*, Ermanno Loescher e C. Editore, Roma, 1895, 164-165.

di integrarsi, è a sua volta visto come 'diverso' da quegli stessi indigeni che lo uccideranno nel 1901 nella foresta Chaco boreale paraguayano[17]. L'amico Gabriele d'Annunzio lo ricorderà come "*Un Ulisse [...] Perpetuo desio della terra/incognita l'avido cuore/ gli affaticava, desio/ d'errare in sempre più grande/ spazio, di compiere nuova /esperienza di genti/ e di perigli e di odori terrestri [...]*"[18].

Nel preservare la memoria di quelle tribù ancora selvagge ma che prima o poi sarebbero mutate o scomparse, Boggiani, come Dumas, anticipa lo straordinario lavoro di Irvin Penn dei *Small Trades*[19], mestieri oggi dimenticati congelati in una dimensione spazio-temporale, e poi con *Worlds in a Small Room* in cui approfondisce lo stesso tema nella tradizione delle comunità indigene, catturandone la vera natura (fig. 1b).

L'evasione verso l'esotico è avvolta da un velo di mistero nelle vite di questi artisti. È il caso di August Riedel[20] (Bayreuth, 1799-Roma, 1883) pittore tedesco operante a Roma, di cui ho già approfondito la biografia nel mio volume. Si registra la sua presenza a via Margutta dal 1844 e almeno fino al 1880[21], con un

[17] Nel 1893 è designato dal governo italiano delegato artistico alla *World Columbia Exposition* di Chicago mentre nel 1898, per i suoi contributi alla ricerca, viene premiato dalla Società Geografica Italiana. Tra i suoi scritti si ricordano: *I Cadiuvei* (1895) e *Vocabolario dell'idioma Guanà* (1895).

[18] G. D'Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, in *Tutte le poesie*, vol. II, Roma, Newton Compton, 1995.

[19] Penn sembra ispirarsi alla fotografia *straight,* diretta, pulita di Jean-Eugène-Auguste Atget (1857-1927) che fotografò il volto di Parigi in tutti i suoi aspetti, focalizzando in particolare i mestieri umili.

[20] Nome completo Johann Friedrich Ludwing Heinrich August Riedel.

[21] La presenza di Riedel a via Margutta è registrata, secondo le Rubri-

periodo di vuoto negli anni '60. Per una strana coincidenza, proprio in quegli anni, misteriosamente appare in Brasile il nome di un certo "Augusto" Riedel, fotografo rintracciato in un album che porta il suo stesso nome e che documenta il *Viaggio delle altezze Reali il Duca di Saxe e suo fratello Dom Luis Felipe in Brasile nell'anno 1868*[22], caratterizzato da una raffinata sensibilità paesaggistica e botanica. Qualche anno più tardi (1875) la presenza di Riedel fotografo è ancora una volta registrata nella città di Rio de Janeiro grazie a tre scatti originali, appartenuti alla principessa Isabel (1846-1921) – moglie del conte d'Eu (1842-1922) e figlia dell'Imperatore Dom Pedro II (1825-1891), la cui sorella Leopoldina (1847-1871) sposerà il Duca di Saxe (1845-1907) – segnate da un timbro raro contraddistinto dalle iniziali "A.R.", un monogramma che si riscontra come firma di numerose tele del Riedel pittore[23]. Gli studi già raccolti nel volume *Atelier*, portavano infatti a ipotizzare che il Riedel pittore e

celle dell'Archivio Patrizi e le Guide Monaci, per diversi anni e in diversi civici: nel 1844-45 è a via Margutta 76; nel 1855 si trova al 55 dove è presente anche nel 1877-78 mentre sarà al 53 A nel 1880. Inoltre, secondo i nuovi dati emersi dall'archivio Patrizi, il pittore si trova presso gli Studi Patrizi per più di un decennio, dal 1870 al 1881.

[22] E in effetti risale al 1865 la prima presenza testimoniata di Riedel nella città di San Paolo e successivamente, grazie alla fama riscossa, il viaggio, su invito del duca di Saxe, nelle province del Minas Gerais, Bahia e Alagoas passando per le città di Ouro Preto, Penedo, Mariana. *Augusto Riedel. O repórter dos prínceps*, in B. e P. Correa do Lago (a cura di), *Os Fotógrafos do Imperio, A fotografia brasileira do siculo XIX*, Capivara, Rio de Janeiro 2005, pp. 160-170. cfr. B. e P. Correa do Lago, *Colecao Princesa Isabel, Fotografia do Seculo XIX*, Capivara Editora, Rio de Janeiro, 2008, pp. 160-161.

[23] Il misterioso monogramma si ritrova per esempio nelle opere *Ritratto di signora* e *Il Baccanale*, entrambe non datate e presenti oggi nelle collezioni della Hampel Casa d'Aste e di Christie's.

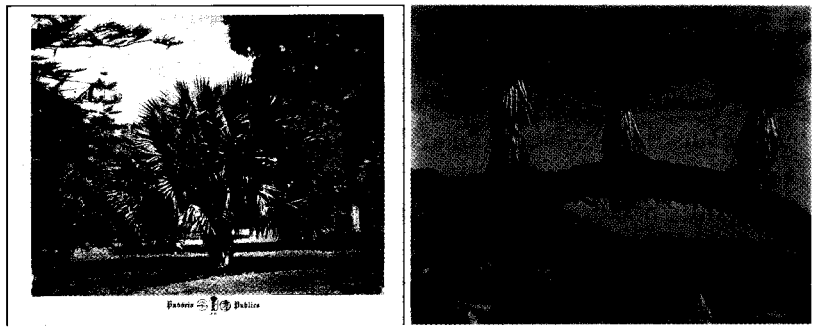


Fig. 3a. – A sinistra, A. Riedel, *Passeio Publico*, 1875. Fundacao Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
Fig. 3b. – A destra, E. Weston, *Untitled, Joshua Tree*, 1937, vintage silver print.

fotografo fossero la stessa persona[24]. L'attitudine alla catalogazione della botanica, attraverso la foto pubblicata (fig. 3a) della collezione della principessa Isabel, rappresenta un particolare interesse verso l'insolito e potrebbe derivare dall'influenza dello studioso Ludwig Riedel (Berlino, 1790-Rio de Janeiro, 1861) famoso botanico tedesco trasferitosi a Rio e conosciuto dalla famiglia reale, probabilmente un parente dell'artista.

La foto ritrovata mostra una chiara sensibilità nella scoperta della natura che appartiene a un mondo nuovo, un'evasione dalla società che si esprime nella ricerca di purezza e verità e che anticipa ancora una volta il linguaggio naturalistico espresso nel lavoro di un grande interprete della fotografia del XX secolo, Edward Weston (1886-1958), che oltre a lavorare in Messico, anche lui attratto dal fascino dell'esotico, come già Riedel documenta la straordinaria varietà della flora isolando i soggetti in un contesto atemporale (fig. 3b)

[24] Per le ipotesi e i dettagli biografici del Riedel artista e fotografo si rimanda a V. Moncada (a cura di), *Atelier a via Margutta...*, op. cit.

Dall'altra parte, molti artisti e fotografi stranieri verranno in Italia sedotti dal quel 'diverso' che rappresenta ai loro occhi la nostra cultura. È il caso di Henry Zinsler, fotografo ritrattista di origine austriaca attivo a Roma dal 1873. Inedita è la notizia della sua permanenza a via Margutta dal 1884 al 1889 dato che la storiografia non documenta più la sua attività a partire dal 1880[25].

Il folclore locale diventa, agli occhi degli artisti d'oltralpe, ancora una volta l'esaltazione di un passato e una tradizione vissute come suggestioni ignote, soprattutto a via Margutta, strada delle famose modelle ciociare ottocentesche che passeggiavano vendendo fiori in cerca di un ingaggio, distribuendo tra gli artisti delle *cartes de visite* (biglietti da visita), di cui quello di Zinsler, *Ritratto femminile – Donna in costume da tessitrice,* è un chiaro e raro esempio (fig. 4a)[26]. Una moda, già in voga dal 1860, testimoniata dai numerosi biglietti da visita di Stefano Lais e Antonio Marianecci proprio mirate ad uso delle ciociare[27].

[25] Arrivato a Roma con Henri Le Lieure, che rileverà il suo studio primo studio a via Ripetta, è affermato fotografo della nobiltà romana che ritrae durante le feste da ballo in costume su scenografie artistiche ideate da lui stesso; basti ricordare i ritratti di Ludovico Savorgnan di Brazzà nelle vesti di *Duca di Guisa* e Albert de Voize in quelle di *Cavaliere della quadriglia Van Dych.* G. Gorgone, C. Cannelli, *Il costume è di rigore. 8 Febbraio 1875: un ballo a Palazzo Caetani*, l'Erma di Bretschneider, Fondazione Camillo Caetani, Roma, pp. 67, 149, 181. cfr. P. Becchetti, *La fotografia a Roma...*, op. cit., p. 358.

[26] Nel 1854 André-Adolphe-Eugène Disdèri (1819-1889) introduce in Francia un formato innovativo, la *carte de visite*, piccole stampe da usare come veri e propri biglietti da visita.

[27] B. Von Dewitz, D. Siegert, K. Schuller-Procopovici, *Italien Sehen und Sterben*, op. cit, pp. 208-209. La presenza di Marianecci è inoltre documentata a via Margutta da una sua straordinaria fotografia che immortala le rovine del teatro Alibert dopo l'incendio del 15 febbraio 1863.

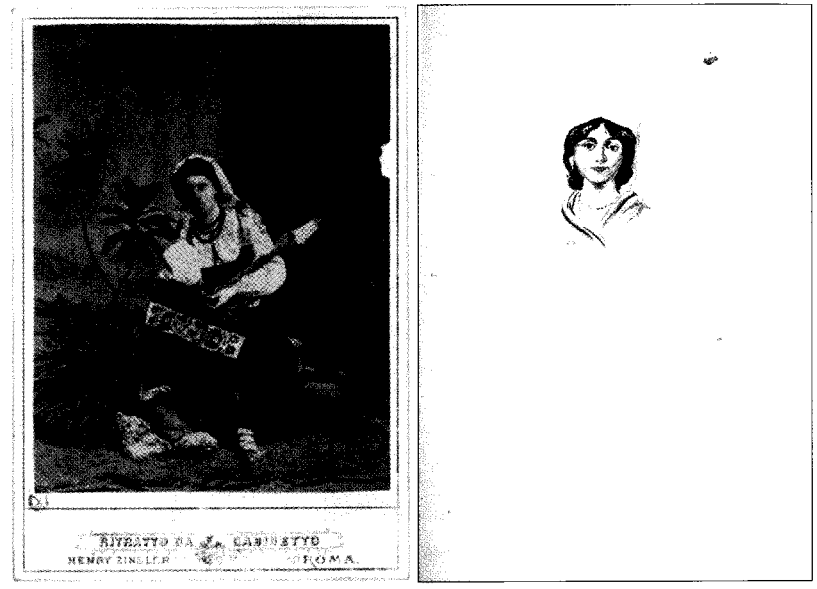


Fig. 4a. – A sinistra, H. Zinsler, *Ritratto femminile – Donna in costume da tessitrice*, Roma.
Fig. 4b. – A destra, P. Picasso, *Italienne à la fleur*, 1917, acquarello e matita su carta, Collezione Marina Picasso.

Nell'archivio Picasso di Parigi, dove ho svolto numerose ricerche in occasione della pubblicazione di *Picasso a Roma* (2007)[28], ho potuto constatare la presenza di numerose biglietti da visita raffiguranti ciociare, contemporanee al ritratto di Zinsler. Evidentemente Picasso non solo raccoglieva le *cartes de visite* delle ciociare sulla strada di via Margutta ma si aggirava tra le bancarelle dei mercati locali alla ricerca dei primi esemplari

[28] V. Moncada, *Picasso a Roma, (Mon atelier de via Margutta 53/b)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Valentina Moncada, 27 marzo-30 aprile 2007), Electa, Roma, 2007. cfr. V. Moncada di Paternò (a cura di), *Atelier a via Margutta...*, op. cit., pp. 88-89.

Fig. 5. – J. Moncada, *Beirut, Donna in costume, 1*968, Archivio privato Moncada, Roma.

ottocenteschi di questa tradizione, lavorando così sull'evoluzione iconografica del folclore femminile.

Picasso prende uno studio a via Margutta 53/b nel 1917. Le riflessioni sul tema della donna in costume italiano saranno il soggetto di un capolavoro *L'Italienne,* oggi conservato alla Collezione E. G. Buhrle di Zurigo. Il quadro rappresenta una donna ciociara in costume in stile cubista sintetico ma numerosi disegni, schizzi e acquerelli sui biglietti da visita dimostrano l'intensità dello studio rivolto a questo soggetto. Ho deciso di pubblicare qui un piccolissimo schizzo poco conosciuto, l' *Italienne à la fleur,* proveniente appunto dall'Archivio Picasso, facilmente associabile al ritratto di Zinsler. (fig. 4b). Anche per il grande Picasso, la città di Roma e in particolare via Margutta, è stato un luogo di sperimentazione che ha dato vita a grandi capolavori.

La fotografia incarna un interesse che ha legato ben quattro generazioni della mia famiglia. Il mio trisnonno Francesco, con l'edificazione degli studi per questi laboratori, suo figlio Giuseppe che ha ospitato Picasso, mio padre che nei medesimi studi ha svolto la sua attività di fotografo e, molto all'avanguardia per il suo tempo, compiuto numerosi viaggi per le riviste di moda nelle grandi città europee e per l'Alitalia in tutto il mondo – come ad esempio nel 1968 in Libano (fig. 5) – ed io che come gallerista sono stata tra le prime nella capitale ad esporre la fotografia dei grandi maestri e dei miei contemporanei.

L'autore ringrazia la storica dell'arte Maria Chiara Salmeri per la preziosa collaborazione e Corso Patrizi per il materiale documentario dell'Archivio di famiglia.

BIBLIOGRAFIA:

Augusto Riedel. O repórter dos prínceps, in *Os Fotógrafos do Imperio, A fotografia brasileira do siculo XIX*, a cura di B. e P. Correa do Lago, Rio de Janeiro 2005, Capivara, pp. 160-170.

P. Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Editore Colombo, 1983.

G. Boggiani, *Viaggi di un artista nell'America Meridionale: i Cadiuvei (Mbayà o Guaycurù),* Roma, Ermanno Loescher e C. Editore, 1895.

Picasso 1917-1924. Le voyage d'Italie, Catalogo mostra, a cura di J. Clair, Venezia Palazzo Grassi, Paris, Editions Gallimard, 1998.

B. e P. Correa do Lago, *Colecao Princesa Isabel, Fotografia do Seculo XIX*, Capivara Editora, Ltda. 2008.

G. D'Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, in *Tutte le poesie*, vol. II, Roma, Newton Compton, 1995.

J. DeVonyar, R. Kendall, *Degas and the Ballet. Picturing Movement,* catalogo della mostra, Royal Academy of Arts, Londra, 17 settembre-11 dicembre 2011

G. Gorgone, C. Cannelli, *Il costume è di rigore. 8 Febbraio 1875: un*

ballo a Palazzo Caetani, l'Erma di Bretschneider, Roma, Fondazione Camillo Caetani, pp. 67.
Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma, a cura di V. Moncada di Paternò, Umberto Allemandi & C., Torino, 2012.
V. Moncada, *Picassso a Roma, (Mon atelier de via Margutta 53/b)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Valentina Moncada, 27 marzo-30 aprile 2007), Milano, Electa, 2007
B. Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino, 1984
B. Von Dewitz, D. Siegert, K. Schuller – Procopovici, *Italien Sehen und Sterben*, cat. Mostra Romich – Germanisches Museum, Koln (23 September 1994-4 Dezember 1994) Reiss-Museum der Stadt Mannheim (2 Marz-5 Juni 1995), Edition Braus, Heidelberg, 1994.

ARCHIVIO PRIVATO PATRIZI MONTORO, ROMA

Giornale dell'Esattore del Marchese Francesco Patrizi 1858-1870
Marchese Francesco Patrizi. Giornale di incassi e pagamenti 1872-1881
Riparto Incassi dell'Esattore 1870, 1871, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1884, 1885, 1884, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905
Patrimonio Eredi del Marchese Francesco Patrizi. Riparto incassi dell'Esattore 1908
Patrimonio Eredi del Marchese Filippo Patrizi Montoro. Riparto degli Incassi dell'Esattore 1907, 1908

LINKOGRAFIA:

http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Tancrede__Dumas/A/
http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-boggiani/
http://archiviodelverbanocusioossola.com/2012/03/25/dal-verbano-al-chaco-lavventurosa-vita-di-guido-boggiani-il-piemontese-che-spari-nella-giungla/

Scenari romani nei melodrammi di Verdi e Wagner

FRANCO ONORATI

Nati nello stesso anno (1813), Wagner il 22 maggio, Verdi il 10 ottobre, i due più grandi musicisti dell'Ottocento sono destinati ad essere accomunati nel corso di questo bicentenario, anche se le contrapposizioni che li riguardano non si sono dissolte.

Fermo restando il giudizio critico che li assegna al vertice della creazione musicale di tutti i tempi, senza rivali nell'àmbito del teatro d'opera, le due tifoserie militanti a favore dell'uno e dell'altro continuano a guardarsi in cagnesco, rivendicando ciascuna elementi pro e contro: su questo terreno anch'io preferisco schierarmi in modo partigiano. Se a chi mi domanda "Dal punto di vista musicale, preferisci Verdi o Wagner?" rispondo salomonicamente "Verdi e Wagner", sul piano dei valori umani e caratteriali non ho dubbi, sto dalla parte dell'italiano.

Verdi? Un bell'uomo, dai tratti ruvidi ma sinceri; buon patriota, come attestano le infiammate e partecipi lettere che coprono tutto l'arco temporale che dagli anni dei primi moti risorgimentali italiani arriva alla fine del secolo; testimone attivo dei fatti d'arme che si susseguono durante tutto il Risorgimento: ove spicca l'episodio che lo vide, fra l'ottobre e il novembre 1859, anticipare al Comune di Busseto 312 napoleoni d'oro per l'acquisto delle armi destinate al corpo di guardia del suo paese natale, costituito per impedire moti irresponsabili che avrebbero potuto compromettere l'appena raggiunta annessione al Piemonte delle provincie parmensi. Compassionevole, come nel caso

dell'intervento finanziario a favore del suo fedele librettista, Francesco Maria Piave, caduto in miseria e gravemente ammalato. Benefattore, non esitò a far costruire, a sue spese, l'ospedale rurale di Villanova d'Arda. Per non parlare della sua più generosa testimonianza di filantropismo, l'edificazione della Casa di riposo per musicisti di Milano, alla quale aveva destinato una parte della sua cospicua eredità e che non a caso egli considerava la sua opera più bella.

Di contro sta Wagner, brutto, piccolino, perfino un tantino ridicolo col suo testone smisurato; dotato indubbiamente di un carattere straordinario, imperniato sopra un egocentrismo sfrenato, che traeva origine da un irresistibile complesso di superiorità. Proclive a circondarsi dal lusso, come confermano le ingenti spese finanziate dal suo devoto ammiratore Ludwig II, che concorsero alla bancarotta del regno di Baviera; votato esclusivamente alla creazione del proprio mito; antisemita. Assertore di un nazionalismo esasperato che fu persino accolto con esibito favore dal nazismo, come dimostrano le frequentazioni di Hitler alle rappresentazioni di Bayreuth.

Insomma, due geni a confronto, di pari grandezza; ma quanto all'uomo, l'italiano distanzia di parecchie lunghezze il tedesco. Mi vien voglia, in proposito, di citare una pagina tratta dal volume *Autobiografia dalle lettere* curata da Aldo Oberdorfer, la cui prima edizione risale al gennaio 1951 per tipi della B.U.R. Vi si legge: «Non c'è accostamento che faccia sentire l'abisso che separa la mentalità di Verdi da quella di Wagner più tangibilmente che una visita a Wahnfried ed una a Sant'Agata. L'ambiziosa e gloriosa villa di Bayreuth, in cui ogni particolare è stato studiato con attenta cura di creare il grande nel piccolo, improntato ad un gusto discutibilissimo ma meditato e conseguente; gli ampi finestroni della biblioteca che guardano sul minuscolo giardino, attristandosi – o allietandosi? – alla vista delle tombe che aspettavano, che ora accolgono l'uomo, che in quel piccolo spazio

Cartolina del 1905 con la caricatura di Giuseppe Verdi (Archivio Sturani).

raccolse e concretò i fantasmi nati dal suo genio e dalla smisurata coscienza del suo valore; una cerebralità che dà virtù di simbolo ad ogni inezia, e vuol spirare il soffio dell'immortalità nelle cose più caduche; uno sforzo titanico mal contenuto entro umili dimensioni umane. Sant'Agata ampia, comoda, patriarcale, piena anch'essa del buon cattivo gusto della seconda metà dell'Ottocento, ma senza preoccupazioni di stili e di simboli, il buono e il mediocre e il pessimo, gli *Ossessi* di Domenico Morelli e la *Cascina delle Roncole* accostati senz'altra cura che di rievocare e di farsi guardare. Non la minima traccia di estetismo, non il più piccolo pensiero di "parere", di "essere" in qualche modo per gli altri. La casa fatta per il padrone di casa, un po' villa e un po' fattoria...»

Se poi proviamo a trasferirci nel campo delle reciproche valutazioni, constatiamo che Verdi dà i punti a Wagner. Premesso che le rispettive concezioni artistiche sono fra loro antitetiche ma che nel regno dell'arte dei suoni esse possono benissimo convivere, proviamo a verificare quello che ognuno dei due pensava dell'altro.

Wagner versus Verdi

Rare le dichiarazioni di Wagner su Verdi: le poche che si conoscono sono riferite dalla moglie Cosima nei suoi sterminati diari e sono generalmente contrassegnate da un misto di degnazione e di derisione. Si direbbe che la superba supponenza dei due coniugi, unita all'ipertrofica autovalutazione di Wagner, abbia impedito ad entrambi un sereno approccio critico alle opere dell'italiano.

I riscontri rinvenibili nei *Tagebücher* di Cosima sono fin troppo eloquenti: varrà la pena di citarli.

Nel primo dei quattro volumi dei diari[1], relativo alle annate 1869-1872, troviamo tre riferimenti a Verdi. Il primo è annotato alla data dell'8 dicembre 1870; un anno "fatale" per la trentenne figlia di Liszt, che a luglio ha divorziato da Hans von Bülow e il mese successivo è andata in sposa al musicista. Leggiamo questa annotazione: «Lettera molto gentile dell'editore Schott il quale ci dice che all'inizio della guerra si aveva l'impressione che ci si volesse sbarazzare di Verdi e di Offenbach, ma che le forze di cui dispone la nazione tedesca non sono sufficienti per realizzare tale obiettivo.» Ora solo l'accostamento tra Verdi, che a quella data ha già composto venticinque dei suoi melodrammi, e Offenbach che, per quanto delizioso autore di operette e *vaudevilles*, ha una statura non certo paragonabile all'altro, la dice lunga sulla valutazione che il "clan" Wagner esprimeva su Verdi.

[1] Cito dall'edizione francese in quattro volumi pubblicata nel 1977 da Gallimard, Parigi. La libera traduzione in italiano dei passi citati è mia.

Cartolina del 1900 con la caricatura di Richard Wagner; la sigla ES identifica l'autore, Enrico Sacchetti (Archivio Sturani).

Anche più liquidatoria e senza appello è la nota che si legge alla data del 12 febbraio 1871. È una fredda serata invernale, fuori c'è la neve, ma all'interno della loro casa tutto è confortevole e dovrebbe indurre a una conversazione pacata. Sentite invece che fine fanno tutti i più grandi operisti italiani nella supponente chiacchierata dei due coniugi, alla quale partecipa il direttore d'orchestra Hans Richter[2]: «La sera, Richter porta la conversazione su Gounod, il che ci induce a passare in rassegna

[2] Hans Richter (1843-1916), direttore d'orchestra tedesco, nel 1876

una abominevole letteratura musicale, *Faust*, *Il Profeta*, *Gli Ugonotti,* Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, uno dopo l'altro: mi sento male fisicamente e prendo un libro di Goethe per tentare di salvarmi. Ma non ci riesco, soffro ancora di più. Anche Richard finisce per irritarsi e prega Richter di smetterla dopo che costui ha cercato di dimostrargli che Verdi non è peggiore di Donizetti. Finalmente, Dio sa come, arriviamo a Bach e alle sue fughe per organo. Richter ne suona due e questa esecuzione ci apre un ampio panorama di riflessioni e di meraviglia.» Così, in pochi minuti, si sono sbarazzati di un intero secolo di melodrammi, mettendo nello stesso mucchio Gounod, Meyerbeer e i nostri maggiori quattro operisti: solo Bach riesce a confortarli e a trasportarli nelle alte sfere del sublime!

Più oggettivo l'accenno che si legge alla data del 2 dicembre 1871: si sa che nel novembre di quell'anno il Teatro Comunale di Bologna aveva ospitato la prima italiana del *Lohengrin* e che lo stesso Verdi aveva assistito ad una replica dell'opera: egli s'era seduto nel palco 23 della seconda fila, cioè nel posto d'onore dell'editore Ricordi, per non dare nell'occhio; ma la notizia della sua presenza s'era diffusa in un baleno e una parte del pubblico s'era messo a gridare con entusiasmo "Evviva Verdi!" Il musicista non volle affacciarsi, con una reazione che fu giudicata signorile come quella di un diplomatico. Verdi volle insomma che la sua venuta fosse considerata un atto privato; e con discrezione, com'era venuto, se ne andò, ritornando la stessa notte, verso le tre, a Busseto. Puntuale, in questo senso, il diario di Cosima: «Riceviamo le ultime novità dall'Italia; Verdi ha assistito alla rappresentazione di *Lohengrin,* il pubblico presente lo ha acclamato, ma egli non si è affacciato dal palco per non stornare l'attenzione del pubblico.»

diresse a Bayreuth la prima esecuzione della Tetralogia dell'*Anello del Nibelungo.*

Passano quattro anni, arriviamo al 1875 e nel frattempo Verdi ha composto *l'Aida* e la *Messa da Requiem* (1874); ed è il 2 novembre 1875 che i Wagner ascoltano la seconda delle due composizioni. Ecco l'incredibile, lapidario commento che leggiamo nel diario: «La sera, il *Requiem* di Verdi del quale è decisamente preferibile non parlare...» Anche i punti di sospensione sono dell'illustre diarista, quasi ad affidare al silenzio che segue alla frase il disprezzo per quella musica.

Apparentemente gradevole la noticina che troviamo alla data del 23 aprile 1882; i Wagner sono a Venezia, installati a Palazzo Vendramin, dove qualche mese dopo (aprile 1883) il musicista morirà. Wagner deve aver ascoltato il canto notturno di un gondoliere e ne parla a Cosima che così ne riferisce: «Richard ha notato che qualcuno ieri sul Gran Canale ha cantato in forma di duetto un tema di Verdi; me lo canta ridendo di questa esplosione di passione resa così bene ieri; poi sottolinea particolarmente il ritmo sincopato di quel motivo, riconoscendovi – sono parole sue – una linea naturale, qualche cosa che Rossini non conosce.» Gradevole l'annotazione, ma siamo pur sempre nei limiti di un motivetto piacevole, che l'orecchio sensibile del musicista ha colto nel canto notturno dei gondolieri.

E sullo stesso livello della piacevolezza siamo nell'episodio successivo, annotato alla data del 28 ottobre 1882: «La sera, prima di cena, Riccardo si mette a improvvisare al pianoforte, dopo di che, per divertirsi, improvvisa alla maniera di Verdi e di Chopin.»

Mai dunque, nei torrenziali diari che Cosima ha minuziosamente vergato per 23 anni, dal 1860 alla morte del marito, possiamo trovare l'eco di un apprezzamento di Wagner per l'opera di Verdi; e quando questo silenzio viene interrotto, ci imbattiamo in espressioni riduttive, indegne di un genio della musica. Anche a voler ammettere la distanza che separa la concezione musicale dell'uno e dell'altro, non è ammissibile, se

non riferendola ad un malevolo pregiudizio,- se non addirittura all'invidia per il successo che anche in Germania riscuotevano i melodrammi di Verdi – una così costante negazione del valore dell'opera verdiana.

Verdi versus Wagner

Più mosse,schiette e autentiche le osservazioni di Verdi nei confronti di Wagner: e poi sue, di suo pugno, non delegate a sua moglie o ad altri.

Aveva cominciato ad occuparsi di Wagner nel 1855, a Parigi, dove si trovava per l'allestimento de *I Vespri siciliani:* e lì ne sentì dire tutto il male possibile dall'editore e suo grande amico Léon Escudier e dallo stesso Berlioz. Escudier era particolarmente malevolo nei confronti di Wagner e non perdeva occasione di infierire sui primi insuccessi del musicista a Parigi: nel gennaio del 1860, epoca dei primi contrastati concerti parigini di musica wagneriana, spinse il suo zelo antiwagneriano nello spedire a Verdi i giornali che si sbizzarrivano a stroncare l'invadente compositore germanico; accompagnando il plico con una lettera nella quale si legge tra l'altro: «*Nous venons d'assister à une mascarade musicale; nous avons enfin entendu cette fameuse musique de l'avenir, dont on parlait tant. C'est une salade de notes, avec du poivre de Cayenne, sans la moindre goutte d'huile.*»

A questa prima, negativa "commendatizia" lo stesso Escudier fa séguito nel marzo 1861, all'indomani del fiasco che aveva seppellito sotto i fischi il Tannhäuser; a Verdi, che gli aveva chiesto "*des nouvelles bien exactes*" – e in questo scrupolo può notarsi l'onestà intellettuale di Verdi – egli scrive: «*Je veux être le premier à vous annoncer le four, style français, four colossal que vien de faire M.r Wagner avec son Tannhäuser. C'est hier soir qu'on a répresenté ce phénomenal opéra. Tout ce que je pourrais vous dire serait au dessous de la verité. Pendant toute la représentation à laquelle assistait l'Empereur, la salle entière, à part quelques bottiers prussiens et autrichiens, a ri aux éclats, puis chuté, puis enfin sifflé....*»

Ma il suo primo, diretto contatto con la musica wagneriana ebbe luogo nel dicembre 1865 a Parigi: lì il compositore italiano ascoltò la sinfonia del *Tannhäuser* e così ne scrisse, telegraficamente, al suo amico Opprandino Arrivabene: «È matto.»

Fu solo nel novembre 1871 che Verdi assistette, finalmente, all'intera esecuzione di un'opera di Wagner: fu a Bologna durante quelle recite del *Lohengrin* cui ho accennato nel paragrafo precedente. Nello spartito, tutto postillato di sua mano, i giudizi negativi ("brutto", "malfatto", "cattivo", "duro", "orribile", "noioso", "pasticcio") si alternano a quelli più concilianti ("preludio bello ma riesce pesante con le continue note acute dei violini"), all'arrivo del cigno "bene la fine"; al "Vendetta avrai" "questo finale è bello e misterioso" e via dicendo fino al giudizio finale:"Impressione mediocre. Musica bella, quando è chiara e vi è il pensiero. L'azione lenta come la parola. Quindi noia. Effetti belli d'istromenti. Abuso di note tenute e riesce pesante. Esecuzione mediocre. Molta verve, ma senza poesia e finezza. Nei punti difficili cattiva sempre."

Il confronto con la sbrigativa e irridente stroncatura della musica verdiana risultante dai diari di Cosima è stridente: Verdi studia la partitura dell'opera, ne annota pregi e difetti, accetta di misurarsi con la novità; sono i prodromi di una riflessione che continuerà nel tempo e che, alla notizia della morte di Wagner, troverà esplicitazione in questo messaggio che Verdi invierà a Ricordi nel febbraio 1883: «Triste. Triste. Triste. Wagner è morto! Leggendone ieri il dispaccio ne fui, sto per dire, atterrito! Non discutiamo. È una grande individualità che sparisce! Un nome che lascia un'impronta potentissima nella storia dell'Arte!»

I rapporti dei due musicisti con Roma sono fin troppo noti per richiamarli in questa sede. Ai rispettivi loro soggiorni romani mi sono dedicato con alcuni scritti comparsi in precedenza su questa *Strenna*, ed ai quali mi sia consentito rinviare il lettore[3].

Diverso è invece il caso di come Roma sia entrata dal punto di vista ambientale e scenografico nella trama di alcune opere dei due compositori. Da questo punto di vista Wagner batte ai punti Verdi, mettendo in musica due opere, il *Rienzi* e il *Tannhauser* di cui la prima si svolge a Roma, mentre la seconda evoca indirettamente la Città Eterna.

Il soggetto scelto da Wagner per la sua opera di argomento romano trae spunto, come noto, dal romanzo *Rienzi, the last of the Roman Tribunes* pubblicato nel 1835 da Sir Edward Bulwer Lytton: l'opera, che ebbe un grande, immediato successo in Europa, non era sfuggita alla stesso Verdi. Nell'estate del 1843 il musicista era stato scritturato dal Teatro La Fenice, al quale nel corso dei preliminari contatti aveva proposto, appunto, un *Cola di Rienzi*. In una lettera al sovrintendente Mocenigo scrive infatti di avere in serbo, in luogo della *Caterina Howard*, altri due soggetti "che sarebbero di gran lunga superiori" Uno, tratto dal romanzo del Bulwer, era appunto il *Cola*, che – scrive Verdi – "è magnifico, ma...". Quel "ma" esprimeva tutte le riserve del musicista sulle prevedibili obiezioni della censura. Di lì a poco

[3] Si vedano ad es: *Wagner a Roma* (1984); *Giuseppina Verdi, nata Strepponi e le sue stagioni romane* (1998); *La prima volta di Verdi a Roma* (2001); *Il romano "Sor Tòto" (Antonio Vasselli) fra Donizetti e Verdi* (2002); *Verdi indossa il cimiero.Un'opera sul tamburo:*La battaglia di Legnano *in prima esecuzione a Roma (27 gennaio 1849)* (2009); *Amor di patria in Verdi e Pascarella* (2012).

egli stesso rinuncia a quel soggetto, perché "trattato come si deve, non si permetterà [dalla polizia]".

Lo stesso argomento ritorna alla mente di Verdi qualche anno più tardi: siamo nei giorni infuocati del Quarantotto, che il musicista vive con appassionata partecipazione, e proprio in quel clima gli si riaffaccia l'idea di comporre un *Rienzi* tutto fremente di patriottica passione; ne parla al Barezzi, suo suocero, lo comunica al suo segretario Muzio che, in una lettera scrive: «...è pure scritturato per dare un'opera a Parigi nel giugno 1849; per quella di Napoli tratterà l'argomento *Cola di Rienzi*; attesa la costituzione di Napoli adesso si può scrivere qualunque argomento.»

Ma era destino che le gesta dell'ultimo tribuno di Roma non dovessero essere rivestite dalla musica verdiana: a sconsigliargli di intonare quel soggetto fu il librettista napoletano Salvatore Cammarano incaricato di scrivere il testo dell'opera per il San Carlo, il quale fece notare a Verdi che erano presenti nella trama del romanzo del Butler due elementi che avrebbero sicuramente compromesso il buon esito del melodramma; anzitutto la misera fine del protagonista, il tribuno, già portato alle stelle dal popolo e poi massacrato: esito non proprio esemplare per un personaggio che doveva incarnare simbolicamente il prototipo dell'eroe risorgimentale! L'altro punto di debolezza era costituito dallo scarso, episodico, passivo rilievo delle donne nel dramma, nel quale effettivamente il ruolo femminile, ricoperto da Irene, sorella del tribuno, risulta del tutto marginale.

Quel soggetto uscì pertanto definitivamente dal panorama mentale verdiano, mentre già nel 1842 – ma questo Verdi all'epoca lo ignorava – c'era stata la rappresentazione del *Rienzi* di Wagner a Dresda; l'opera sarebbe arrivata in Italia nel 1874 a Venezia, nel 1876 a Bologna e solo nell'autunno 1880 a Roma ove, messa in scena al Politeama Romano, fu replicata per ben dodici sere.

La "grande opera tragica in cinque atti" – così la presenta l'autore – si svolge interamente a Roma circa la metà del XIV secolo: con il meccanismo tipico del *grand-opéra* francese,a cui il giovane musicista guardava, vi si sceneggia tutto il repertorio tipico della "romanità" convenzionale,come si può constatare da questo rapido spoglio limitato all'atto primo.

– zuffe fra gli Orsini e i Colonna, che coinvolgono le rispettive consorterie popolari;

– retoriche perorazioni di Rienzi che fa appello ai valori di Roma per sedare quegli scontri ("L'antica Roma, la regina del mondo, la riducete a caverna di masnadieri"); che si richiama alla tradizione eroica degli antichi romani per motivare i suoi seguaci ("Ma degnamente, senza furore, mostri ciascuno d'essere Romano"); che replica ai sospetti di Adriano Colonna, innamorato di Irene, svelandogli i suoi ambiziosi progetti ("Farò Roma libera e grande, la sveglierò dal suo sonno, e ciascuno che tu vedi nella polvere, lo farò libero cittadino di Roma") e consimili ulteriori variazioni sul tema

– anche i personaggi secondari, come Adriano e Irene, ascrivono al fascino di Roma il merito del loro rapporto sentimentale. "Nel libero paese di Roma, mi ride amore e felicità"

– l'ingresso del popolo osannante è annunziato dal suono prolungato delle trombe, uno strumento le cui squillanti sonorità percorrono la partitura: e alla folla inginocchiata che si raduna per festeggiare la vittoria di Cola s'addice la piazza del Laterano; sullo sfondo della cattedrale si celebra il trionfo del tribuno, alle cui parole ("A lungo fiorisca la nuova schiatta di Roma!") fa eco il giuramento dei romani ("Noi ti giuriamo, così libera e grande, Roma essere dovrà come già fu Roma": finale dell'atto primo)

Non meno roboante lo strumentario sfoggiato negli atti successivi: per limitarmi alle ambientazioni, si va da "una gran sala del Campidoglio" che fa da sfondo al secondo atto, a "una

Cartolina appartenente al ciclo wagneriano: vi campeggia, in posizione marziale, Cola di Rienzo, protagonista del *Rienzi* (Archivio Sturani).

grande piazza pubblica: qua e là colonne in rovina e capitelli abbattuti" ove si svolge il terzo atto; per proseguire con "larga strada davanti alla basilica Laterana" per il quarto atto, finendo con la "loggia in Campidoglio" per l'ultimo atto.

Ma va segnalato anche l'ampio spazio che la sceneggiatura e le rispettive musiche riservano alle scene di massa ed ai conseguenti cori: scegliamo, a caso, il "Canto dei Messi di pace" (II atto), l'"Inno di battaglia" (III atto), il "Canto della Chiesa" nel quarto atto, redatto in latino, quasi ad anticipare la scomunica che colpisce di lì a poco Cola per bocca di Raimondo, legato pontificio; per finire con il coro del popolo del quinto atto, che accompagna sinistramente la morte del tribuno e l'incendio del Campidoglio.

Dove la concessione alla prassi del *grand-opéra* raggiunge l'effetto più spettacolare è nella festa posta a conclusione del trionfo di Cola: qui il compositore innesta nell'azione una lunga pantomima, il cui soggetto l'araldo così descrive ai presenti: «Apprendete come un tempo la morte di Lucrezia, vendicata per l'atto eroico di Bruto, cacciò la tirannia di Tarquinio e dette libertà ai figli di Roma.» Alla pantomina segue poi una danza pirrica, che celebra la sconfitta dei tiranni ad opera di Bruto e l'apparizione della dea della pace.

Terza delle opere giovanili di Wagner, il *Rienzi,* ancora concepito secondo moduli letterari e musicali tradizionali, doveva ben presto cedere il passo alla rivoluzione che a partire dall'*Olandese volante* avrebbe condotto il musicista verso concezioni del tutto innovative che lo indussero a rinnegare il *Rienzi* e i due melodrammi che l'avevano preceduto: sicché il povero tribuno fu estromesso dal canone wagneriano, con l'interdizione da parte dello stesso autore dal comparire sul palcoscenico di Bayreuth.

Appena evocata è Roma nel *Tannhäuser,* quinto titolo del catalogo wagneriano, risalente al 1845. Colpevole di aver esaltato l'amore dei sensi nel corso della gara dei cantori che si è svolta nella Wartburg, Tannhäuser viene espulso dalla competizione e invitato ad espiare la sua colpa, unendosi ai pellegrini che "vanno a Roma alla festa della grazia". Colpito dal rimorso per aver gravemente offeso gli altri partecipanti alla competizione canora e ferito la delicata sensibilità di Elisabetta che lo ama, il giovane cantore accetta di farsi pellegrino: "Ma voglio penitente andare, picchiarmi il petto, cadere nella polvere; costrizione sia la mia gioia!"

Si reca dunque a Roma per implorare dal papa il perdono dei suoi peccati (che non erano stati solo canori: nel primo atto dell'opera si era lautamente goduto le grazie di Venere, sullo sfondo di un selvaggio baccanale, animato da provocanti Naiadi,

Cartolina del ciclo wagneriano: vi sono raffigurati i due protagonisti del *Tannhäuser*, in primo piano il cavaliere cantore, Tannhäuser appunto, e sullo sfondo Elisabetta. (Archivio Sturani)

Sirene e Ninfe alla caccia di disponibili giovinetti...). Ma a Roma il papa Urbano IV, nemico degli Svevi, gli nega il perdono rifiutando così l'espiazione; ecco la bruciante sconfitta nel racconto del protagonista:

«Ardore nel petto, come nessun penitente ancora l'ha mai sentito, cercai la strada per Roma... Con gli occhi chiusi, per non vederne gli incanti, cieco percorrevo i dolci prati d'Italia. Raggiunsi Roma e il sacro luogo, giacqui in preghiera sulla soglia del santuario... E vidi lui che rivela la volontà di Dio, davanti a lui il popolo si prostrava nella polvere; e a mille egli concesse la grazia, perdonati mille fece levarsi lieti.» Confessati i suoi peccati, egli attende il responso papale che, con sua

sorpresa, è negativo. Così il pontefice: «Se hai condiviso sì malvagia voluttà/ riscaldato all'ardor dell'inferno/ se hai dimorato nella montagna di Venere/ tu sei dannato per sempre!» Il mito cui Wagner attinge prevede un lieto fine sublime: una doppia morte riscatterà il peccatore, unendolo in spirito alla salvifica vergine che non ha smesso di amarlo.

La redenzione di Tannhäuser è infatti propiziata dal sacrificio di Elisabetta: con la sua morte la giovane intercede con successo per la salvezza di Tannhäuser, che curvo sul cadavere della donna, s'abbatte lentamente al suolo, recuperando in extremis la grazia della salvezza.

Vista su Roma nell'*Attila* di Verdi (1845)

Dal bosco situato nei pressi di Roma, ove si è accampato l'esercito degli Unni al séguito di Attila "scorgesi lontana la grande città dei sette colli": così la didascalia ad apertura del secondo atto dell'opera dedicata al "flagello di Dio". Nel ricco catalogo verdiano questa è l'unica ambientazione che faccia riferimento a Roma e tutti e tre gli atti di questo melodramma si svolgono in quel non meglio identificato bosco romano.

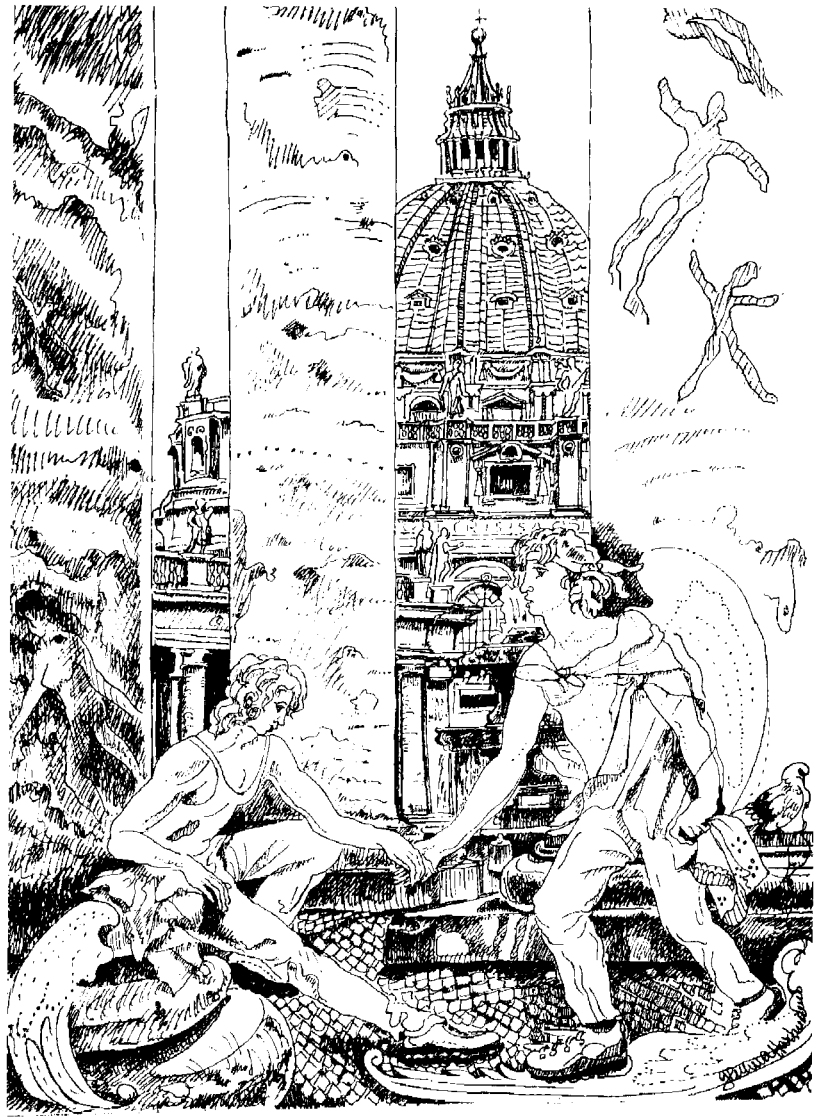
Attila è reduce dal saccheggio di Aquileia, dove si svolge il prologo: una scena dominata dalla presenza selvaggia delle sue truppe che festeggiano il loro re con un truce e truculento coro nel cui *incipit* così si enunciano le "benemerenze" del loro condottiero:" Urli, rapine/ gemiti, sangue, strupri, rovine/ e stragi e fuoco/d'Attila è il gioco". Nell'inno trionfale che segue, al quale Attila assiste seduto, manco a dirlo, sopra un trono di lance e scudi, si evoca nientemeno che Wotan ("Viva il re delle mille foreste/di Wodano ministro e profeta"): curiosa citazione che rimanda al dio protagonista della *Tetralogia* wagneriana, costituendo così un singolare punto di congiunzione fra i due musicisti.

Ma tornando allo sfondo romano, la fantasia dello scenografo di turno dovrà cimentarsi con la lontananza dell'Urbe, che nell'anno di grazia 452 poteva sfoggiare le *silhouette* archeologiche di grandi edifici come il Colosseo, il Pantheon, le terme oppure quelle dei palazzi imperiali del Palatino o ancora i profili dei sette colli. Ad uno in particolare pensava Verdi quando nell'aprile 1844 s'era messo a schizzare la trama dell'opera desunta da una tragedia di tal Zacharias Werner; inviando al fidato Piave un abbozzo scenico gli scriveva: «...Sarebbe magnifico nel terzo atto tutta la scena di Leone sull'Aventino mentre sotto si combatte...»

Nella redazione finale l'Aventino fu omesso: ma il musicista non rinunciò a sceneggiare quel vero e proprio colpo di teatro che è l'incontro fra Attila e Leone, un vescovo romano che più tardi diverrà Papa Leone I: un incontro situato fra storia e leggenda, al quale Raffaello – con il dipinto nella stanza di Eleodoro – e l'Algardi – con l'altorilievo scolpito nel transetto sinistro della Basilica vaticana – hanno conferito il sigillo iconografico. Quell'incontro, se c'è stato, si è verificato alla confluenza del Mincio, almeno secondo gli storici; ma sulla storia prevale, ancora una volta, la suggestione della leggenda: e cosa di meglio del bosco romano a fare da sfondo allo spettacolo cui, atterrito, assiste Attila? «Dalla collina in fondo vedesi avanzare, preceduta da Leone e da sei Anziani, processionalmente una schiera di vergini e fanciulli in bianche vesti recanti palme.»

Alle parole che pronuncia Leone: «Di flagellar l'incarco/contro i mortali hai sol. T'arretra. Or chiuso è il varco/ questo dei Numi è il suol.» Attila,sopraffatto "da subito terrore", rinuncia al sacco di Roma.

Dove si dimostra che Roma è in grado di propiziare, attraverso il suo Vescovo, l'intervento di Dio in favore della Chiesa e per la salvezza della città.



Memorie letterarie e storiche di una pineta romana

STEFANO PANELLA

Il luogo, la tenuta del Pigneto Sacchetti, divenne celebre sin dal XVII secolo fra gli artisti, i letterati e gli studiosi di botanica. I primi vi si recavano ad ammirare il casino opera di Pietro da Cortona, gli altri a studiare le essenze spontanee, di cui constatavano abbondante presenza nelle macchie ripariali, a debita distanza dai coltivi.

A metà del secolo XVII le mappe del Catasto Alessandrino inerenti alla tenuta documentano poche ed esigue porzioni coltivate a pini, fra le quali primeggia quella piantumata sul declivio sabbioso di una collina che servì di naturale sfondo ai giardini del casino barocco.

Al repentino decadimento di questa celebre opera architettonica, seguì qualche decennio più tardi quello della pineta, ma con l'acquisizione della proprietà fondiaria avvenuta nel 1861 da parte del principe Torlonia, circa 350 esemplari furono nuovamente impiantati, stavolta sull'altopiano tufaceo della tenuta, a contornarne il confine lungo la strada del Pidocchio[1].

Sul finire dell'800 chi si fosse recato all'ombra di questa nuova pineta avrebbe visto la mole del "Cupolone" apparirgli

[1] Più tardi ridenominata via della Pineta Sacchetti. Secondo il Tomassetti, questo antico vocabolo deriverebbe da *pignocchio*, ovvero pinolo, e ciò confermerebbe l'esistenza in quel territorio della particolare essenza botanica *"pinus pinea"* (pino da pinoli) sin dal Medioevo.

come per emersione fra macchie e coltivi di grano, in lontananza i rioni collinari tra il Quirinale e il Pincio e più a Sud i Colli Albani. Gli elementi naturali di questo paesaggio costituirono un oggetto di narrazione da parte di diversi autori, un fattore di ispirazione per molti pittori e un valido motivo perché la nobiltà romana eleggesse la giovane pineta, baciata dal ponentino, fra le mete dilettose da raggiungere in landò, o meno frequentemente a cavallo, per partecipare alle battute di caccia alla volpe. La baronessa di Münchhausen, fra le migliori amazzoni del suo tempo, annota la presenza di Gabriele D'Annunzio tra i partecipanti al *meet* organizzato al Pineto nel febbraio del 1897 dalla Società Romana della Caccia alla volpe, e in tale occasione auspica che il poeta possa "raccogliere l'impressione" del paesaggio allora godibile, del quale sintetizza così i tratti salienti: "Monte Mario, il verde cupo della pineta, San Pietro, la campagna chiusa all'orizzonte da una linea chiara che lascia indovinare il mare"[2].

E il Vate canterà quel "vestibolo silvano" come uno degli elementi naturali contemplati nel volume I delle Laudi (*Maja*, vv 6028 e segg), di cui pubblicherà la prima edizione nei primissimi anni del '900.

Tutti uguali in ordine i pini,
quasi eletti a un rito solenne,
sorgevan dall'erba infinita.
Ogni traccia era disparita
della belva e dell'uomo:
sol v'era il silenzio del cielo.
E vi fiorìa l'asfodelo
a piè dei tronchi scagliosi,
e l'anèmone violetto

[2] *D'Annunzio romano e altri saggi nel centenario della nascita*, Roma (s.d.), p. 135

Un'immagine agreste lungo via della Pineta Sacchetti. Le chiome dei pini contrastano con il cielo e sembrano dare forma a veri "merletti di luce". Foto Pietro Poncini, 1920 circa (da *Parpaiolo*, op. cit.).

ch'è rapido fiore del vento.
E come un palagio d'argento
di là dai tronchi, multiforme
e tacito, era il Vaticano;
un ermo candore lontano
era il Soratte solitario;
i cipressi del Monte Mario
erano un fùnebre serto
per non so qual lutto sereno.

Le concordanze poetiche di tali versi furono più tardi rilevate dai critici letterari, ma la pineta venne ancora considerata dal poeta in un suo scritto in prosa, un chiaro omaggio al paesaggio di questo luogo romano.

Rivedo, più oltre, la Pineta Sacchetti, simile a un colonnato chiomoso, ove tra l'erba fioriva il porrazzo che è l'asfodelo dell'Agro, per me inespugnabile come quello dell'Ade. Là solevo far lunghe soste, in vista della mole papale e del Soratte solitario, con una specie di pensieri che non ritrovo più ma che mi raffiguro quasi corporei, dotati d'una violenza flessibile e audace....

Il brano[3] risale al 1913, lo stesso anno in cui secondo alcune insistenti voci la Santa Sede avrebbe manifestato l'interesse all'acquisto della tenuta[4], a condizione che si potesse collegarne l'accesso con il Vaticano mediante un tunnel sotto la via Aurelia. In questo periodo anche Alfredo Baccelli[5] (Roma 1863-1955) celebra la pineta ambientandovi un'importante sequenza di un suo romanzo, *La via della luce*. I protagonisti, Elena e Livio, sono membri di nobili famiglie, da poco approdate nella Capitale: lei giovane vedova, figlia di un diplomatico, lui ufficiale superiore dell'Esercito, dichiareranno il loro reciproco e tormentato amore proprio all'ombra dei pini. Il paesaggio e l'antefatto vengono così descritti dall'autore:

Così fu stabilito che, in carrozza coperta, egli e sua madre, Elena e la signora Flavia si sarebbero insieme fatti condurre

[3] Cfr G. D'Annunzio, *Le laudi del cielo del mare della terra e degli eroi, Maja*, vol I, Bologna 1941, p. 398, nota.

[4] Tali voci furono smentite ufficialmente in consiglio comunale dopo che il sindaco Nathan ebbe sentito il Torlonia in merito alla vicenda. Traggo queste notizie da una fonte primaria, un'interrogazione consiliare espressa durante una seduta del Consiglio comunale.

[5] Letterato, figlio dell'illustre clinico prof. Guido, cui i romani debbono il Policlinico, fu sottosegretario al dicastero dell'Agricoltura quando suo padre ne era il Ministro, divenne poi sottosegretario agli Esteri e infine Ministro della Pubblica Istruzione.

La ripresa fotografica, eseguita all'inizio degli anni '20, evidenzia lo scomparso casale Baccelli contornato da vigne suburbane. Sullo sfondo si scorgono i coltivi dell'antica tenuta, la bella pineta allineata, e al suo margine la vaccheria Torlonia e il casale a torre detto del Giannotto (archivio associazione Amici di Monte Mario).

fuori della Porta Cavalleggeri alla Pineta Sacchetti, luogo solitario e bellissimo; e là, discesi, si sarebbero riconfortati d'aria e di luce.

Vi si fecero condurre, infatti, in un tiepido pomeriggio di giugno, e i figlioli innanzi, le mamme addietro, la lenta passeggiata cominciò.

Dai vasti piani giungeva, col vento di scirocco, la fragranza del fieno falciato e già posto a disseccare sotto il sole. Il sole, trionfante, magnifico, esultava per la maestosa vastità dell'Agro. I prati verdi, le messi ondeggianti, i casolari dispersi, le greggi bianche lontane e vicine, la marmorea maestà di S. Pietro e dei Palazzi Vaticani, tutte le cose e tutti i viventi apparivano immersi in un oceano d'oro.

Allineati come un esercito di giganti in marcia, i pini, alti e

simmetrici, ergevano le verdi ghirlande nell'azzurro; e la secolare forza dei tronchi rossicci sosteneva un ampio padiglione di malachite. Su le lunghe andane, pari a intercolunni, trapungendo il verde altissimo delle cime, splendevano gli sparsi tesori del sole, e sotto il vento tremavano, come un merletto di luce, di bionde fughe. Sul soffice tappeto di foglie aguzze e sottili, cadute dalle conifere, che offriva i dolci silenzi al passo, andavano Elena e Livio, senza parola, guardando lontano....

Il brano pur richiamando talune espressioni dannunziane non presenta allegorie negli elementi naturali, propone una descrizione del paesaggio realisticamente narrativa, per come esso doveva apparire negli anni '10, una descrizione che non prescinde dalla storia del luogo, dalle sue caratteristiche geofisiche, dall'uso del suolo. Fanno parte quindi del paesaggio dinamico le "greggi bianche lontane", come quelle che Ettore Roesler Franz aveva rappresentato in un pascolo di fondovalle della tenuta, dominata dalla bianca mole del "Cupolone",[6] e ne fanno parte i vasti coltivi a grano la cui rigogliosità, descritta dal Baccelli, viene confermata di levatura superiore dai dati catastali del tempo. Al margine dei prati utilizzati a pascolo, si trovavano – come ai nostri giorni – gli asfodeli (Diego Angeli li rappresenterà nel 1933 in un sua opera pittorica intitolata "Da Forte Braschi") e forse degli "anemoni", citati dal Baccelli, al

[6] Per esattezza si tratta del dipinto su tela proveniente da collezione privata esposto per la prima volta in una mostra a Villa d'Este pochi anni fa, e rubricato "veduta nei pressi di villa Pamphili". Da questa località la visione non apparirebbe sfondata sul monte Cavo, la cui cima viene rappresentata nel dipinto in asse quasi perfetto con la cupola di S. Pietro. Il punto di vista si sposta più a Nord e va localizzato nella parte settentrionale della Valle dell'Inferno, all'interno della tenuta Pineto.

quale non potremmo rimarcare l'eventuale invenzione di questo particolare narrativo.

Di più viene da pensare che la sensibilità verso quel luogo e quelle grandi alberature sia stata trasmessa all'autore in famiglia – basta ricordare che a suo padre Guido si deve una civilissima istituzione dell'Italia liberale, "la festa degli alberi"[7] – o piuttosto, com'è facile supporre, dalla visione di quelli che dal casale di villeggiatura posseduto dalla sua famiglia a Monte Mario[8], dovettero apparirgli "giganti allineati".[9] Di lì, fra gli orti del suburbio romano d'inizio '900, la visione della pineta assumeva un particolare ruolo di cesura con l'Agro[10] che ad occidente si apriva con la tenuta di Primavalle (appunto la "prima" dell'agro a Nord Ovest), e in quella transizione il "luogo solitario" si mostrava ricco di sorprese: quelle proprie della macchia mediterra-

[7] La sua istituzione a livello nazionale risale al 1899 e vide partecipare molte migliaia di romani alla piantumazione di alberi nei pressi di via Latina.

[8] Si tratta del secentesco casale appartenuto al cardinale Gambirasio, proprietà Baccelli sul finire dell'800, casale esistito fino ai trascorsi anni '50 nell'area dove fu innalzata l'antenna radiotelefonica RAI, in via Alberto Cadlolo, in località Belsito. Dall'edificio, che era situato lungo il pianoro un tempo detto "*Clivius Cinnae*", la visione della pineta impiantata dal Torlonia appariva frontale, interposta da due depressioni: la valletta del fosso della Balduina e quella più profonda detta Valle dell'Inferno, già interna alla tenuta del Pineto Sacchetti.

[9] Anche il romanista Pietro Poncini fotograferà la pineta cogliendola in un deciso contrasto di luce, e la ripresa verrà apprezzata da un maestro di fotografia, Luciano Morpurgo, che in qualità di editore la pubblicherà nel 1928 nel volume *Lazio,* il primo della serie "Italia negli scrittori italiani e stranieri" curata da Luigi Parpagliolo.

[10] Da questo lato l'Agro si incuneava verso la città fino a lambire il fosso della Valle dell'Inferno, per allontanarsi poi, ritagliato dalla maggiore estensione dei suburbi Aurelio e Trionfale. In pratica la tenuta si estendeva in parte nel Suburbio e in parte nell'Agro.

nea, affascinante e insondabile, che vi cresceva a breve distanza, e quelle meravigliose che la visione della città eterna induceva negli animi predisponendoli agli aspetti più intimistici. Con tali prerogative, i pini impiantati dal Torlonia vengono considerati anche dal poeta Tommaso Gnoli (junior), il quale ne canta le prerogative romantiche nell'opera *Canti di Sogno*, pubblicata nel 1926.

PINETA SACCHETTI

A Pineta Sacchetti
stretti a ridosso d'un pino
stormisce il vento e ode
come lamento marino.
San Pietro di fronte,
in alto svoli e cinguetti
in Pineta Sacchetti.

Passano lenti i buoi
dietro la staccionata
migrante rudere immane
di faune antidiluviane.
La scaglia roggia de' tronchi
trasuda la pozzolana
della campagna romana;
la resina diresti
che l'aria disinfetti
in Pineta Sacchetti.

A noi sul capo frastagliano
aerei fini merletti
quattro simmetrici pini

Estate 1918. Ai margini della pineta, presso la vaccheria Torlonia, si ripete l'atmosfera evocata nel romanzo del Baccelli: signorine abbigliate stile belle epoque e giovane militare cavalier servente. (foto privata, raccolta S. Panella).

incontrandosi a croce.
Vedi, è piuttosto una stella
che un tombolo azzurro trafora
tra il cinguetto de' nidi?
Stacca la scaglia e incidi
i nomi il giorno e l'ora
in cui sognammo stretti
sotto i verdi merletti
di Pineta Sacchetti.

La fisicità attraente della natura che nella descrizione poetica coinvolge tutti i sensi come quando si rimane estasiati dalla visione di una rappresentazione pittorica, la si ritrova ancora alla Pineta Sacchetti, cantata o dipinta da altri autori. Ma di certo le espressioni culturali proprie del tempo vissuto da ciascun artista

o derivate dalle personali esperienze, determinarono impressioni alquanto diverse, non più improntate agli stilemi romantici o decadenti, dell'epoca in cui il D'Annunzio, il Baccelli e lo Gnoli espressero la loro poetica, su piani distinti.

Negli anni '20 il luogo non era più "solitario" giacché poteva raggiungersi in tram, per cui vi furono costruiti villini, specie nella zona prospiciente l'antica alberata. Lì sotto, all'"aria che disinfetta", trovò sede una colonia elioterapica per bambini non abbienti intitolata a Gabriele D'Annunzio, un evidente richiamo a un altro celeberrimo *Pineto* di uggiosa memoria.

Sul finire degli anni '30 la nostra pineta offrì il proscenio ai "Littoriali del lavoro" e ad altre ambientazioni decisamente prosaiche. Così, dove fiorivano i porrazzi si scavarono buche, vennero collocate le impastatrici di sabbia e cemento, furono erette opere murarie di durata effimera, necessaria ad attestare l'alta efficienza produttiva delle maestranze italiane. In quegli stessi anni, sebbene un piano di bonifica della tenuta fosse stato attuato mediante la divisione fondiaria, i proprietari non investirono risorse impegnative per il processo di meccanizzazione agricola, e in attesa di potere evolvere la loro rendita fondiaria da agricola ad urbana, continuarono a praticare l'aratura dei pianori coltivati con i buoi "ruderi immani". Poi, durante la guerra, un incendio provocò la perdita di alcune decine di pini, un'offesa cui fu rimediato alcuni decenni dopo. E da allora, mancate all'evidenza le sue caratteristiche elettive, il luogo rimase affetto da una lenta e progressiva "*damnatio memoriae*", come del resto secoli addietro era avvenuto per il casino barocco costruito da Pietro da Cortona.

L'oblio del luogo, la sua valenza odierna

Dagli anni '60 ogni intervento di utilizzazione produttiva fu

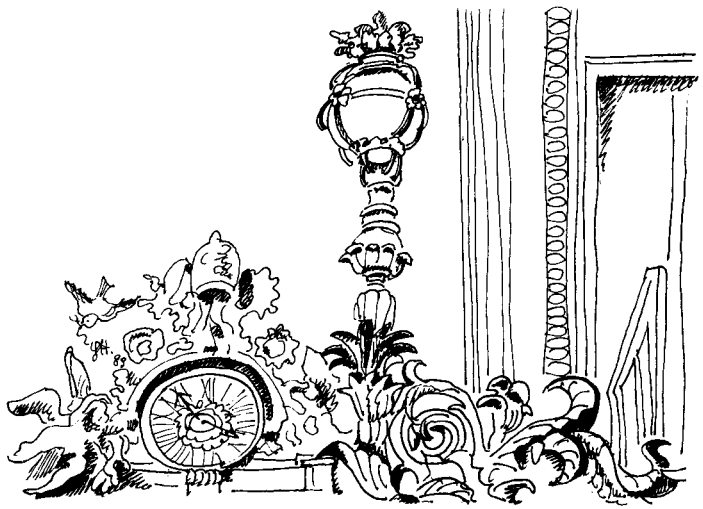
interrotto. La pineta, non più tagliata e rinnovata, presto assurse a simbolo contro l'irrazionale espansione urbanistica dei nuovi quartieri che sorgevano d'intorno, cosicché i cittadini diedero vita a una stagione di impegno ottenendo il salvataggio dell'intera tenuta (la variante-stralcio al PRG del marzo 1976) e la sua istituzione a parco regionale urbano (1987), un frequentatissimo "polmone verde" di 250 ettari, noto per la grande diversità ambientale.

Ai nostri giorni non è stata perpetuata la memoria dell'illustre passato di questo luogo,[11] non vi è cura delle emergenze che ne testimonierebbero le antiche attività agricole e selvicolturali, né purtroppo si è finora affermata una tutela reale dell'area di riserva, di assoluto rilievo botanico per quanto riguarda la macchia mediterranea. Il toponimo Pineta Sacchetti lo ritroviamo citato nei provvedimenti adottati dall'Amministrazione Capitolina, in quelli relativi alla "sicurezza urbana", al contrasto al bivacco, al degrado, agli episodi di violenza che purtroppo talvolta vi si registrano, mentre gli schianti dei pini avvengono sempre più frequenti. Non è difficile individuarne quale causa efficiente l'insipienza amministrativa dei vari enti che dovrebbero sovrintenderli, per i quali la prevenzione, la cura, la manutenzione di questo patrimonio storico-arboreo sembrano non avere significato alcuno, tanto più o forse proprio perché una parte di esso sembra destinato a scomparire, ove si dovesse dare corso a un progetto più volte annunziato di allargamento in tripla partita carrabile del tratto iniziale della via della Pineta Sacchetti e di via Domenico Tardini, del quale viene contestata la praticabilità e l'utilità da parte di vari comitati e associazioni di cittadini.

Una generale riflessione si impone con riguardo alle valenze

[11] Per contro si può fare riferimento alle esperienze dei "parchi letterari" messe a frutto in altre regioni d'Italia, capitanate dalla Fondazione Ippolito Nievo.

perdute nel territorio compreso tra l'ex Suburbio e l'Agro romano. Qui infatti in pochi decenni sono state praticate gravi speculazioni edilizie, sovente a danno dei beni storici e architettonici, mentre per assecondare le conseguenti accresciute esigenze viarie si è sacrificato anche il patrimonio archeologico, che in tal modo è rimasto occultato, rimosso o, peggio, distrutto. Tutto ciò ha impedito un possibile legame ideale e identitario fra i quartieri semiperiferici sorti negli anni '50-'60 e la "città storica". La Pineta Sacchetti, posta a cerniera fra antichi e nuovi agglomerati urbani, è scampata per l'impegno dei cittadini a questa logica dell'espansione urbana, divoratrice dei suoi contorni. Le sue valenze non solo appartengono a pieno titolo al patrimonio culturale romano, ma potrebbero costituire un'utile risorsa per rifondare in piena dignità il rapporto fra centro storico e periferia, una volta tanto nell'interesse di quest'ultima.



Il nuovo cembalo "angelico" inventato a Roma nel 1775

ANDREA PANFILI

Fin da ragazzo ho sempre avuto una particolare predilezione per il pianoforte, tanto da dedicargli il massimo del tempo e delle energie possibili. Si sa che lo studio di uno strumento richiede costanza, pazienza, passione e dedizione, ma devo anche ammettere che il pianoforte mi ha regalato momenti di profonde emozioni e di intense soddisfazioni. Nonostante sia stato sempre convinto della netta superiorità delle potenzialità espressive e dinamiche del pianoforte rispetto al clavicembalo e all'organo, confesso che ho spesso avuto il desiderio di poter suonare anche questi altri due strumenti. Probabilmente, intendevo cogliere su di essi l'effetto e le sonorità originarie di alcuni brani di epoca barocca che suonavo abitualmente sul pianoforte.

Non ho mai avuto grossi problemi nel trovare un organo su cui suonare: è bastato imbattersi in qualche parroco o rettore appassionato di musica e mostrarsi disponibile ad accompagnare il servizio liturgico durante la messa. A tali condizioni l'accesso allo strumento è stato quasi sempre assicurato. Devo invece riconoscere che non è stato mai facile trovare un clavicembalo su cui poter suonare e, forse, ciò può aver alimentato ulteriormente, come una sorta di contrappasso, il mio interesse e la curiosità per tale strumento. Una prima occasione si presentò durante un corso di perfezionamento pianistico tenuto a Napoli dal M° Carlo Bruno. Nonostante avessi a disposizione degli ottimi pianoforti su cui studiare, ricordo di aver trascorso svariate ore ad eseguire

alcune sonate di Domenico Scarlatti su un piccolo clavicembalo dimenticato lì, quasi per sbaglio, in un angolo della sala. Ma il vero incontro con il clavicembalo avvenne durante la frequenza dei corsi per il conseguimento del Diploma Accademico di II Livello presso il conservatorio "Licinio Refice" di Frosinone. Il piano di studi prevedeva, infatti, due moduli di Storia delle Prassi esecutive di musica barocca tenuti dalla professoressa Maria Clotilde Sieni. Sotto la sua guida ebbi modo di conoscere a fondo lo strumento e di approfondirne l'aspetto storico, organologico e interpretativo. Inoltre, la professoressa mi autorizzò ad esercitarmi sui clavicembali del conservatorio al di fuori dell'orario delle lezioni e ciò mi permise di riflettere ulteriormente su diversi aspetti di carattere esecutivo.

Ora il lettore si chiederà: tutto questo cosa ha a che vedere con Roma? Devo precisare che, proprio nel corso di approfondite ricerche riguardanti il clavicembalo, o cembalo che dir si voglia, sono venuto a conoscenza dell'esistenza di un interessante opuscolo di autore anonimo dalla consistenza di trentotto pagine, stampato a Roma da Giovanni Zempel[1] e intitolato *Lettera dell'Autore del nuovo Cembalo Angelico inventato in Roma nell'anno MDCCLXXV Che serve d'Istruzione per costruire lo stesso Cembalo e ne significa i pregj*. La notizia dell'esistenza di questo opuscolo ha subito attirato la mia attenzione, sia per la curiosità di sapere cosa fosse un cembalo "angelico", sia per il fatto che tale invenzione sarebbe avvenuta a Roma, città che, per

[1] Giovanni Zempel (Vienna 1696 - Roma 1768), stampatore attivo a Roma dal 1728. La sua bottega si trovava in via Monte Giordano, in prossimità dell'incrocio con vicolo dell'Avila. Molti libretti di oratori, cantate e opere rappresentate in città furono stampate nella bottega dello Zempel. Dopo la sua morte, gli eredi proseguirono l'attività. Intorno agli anni ottanta del Settecento essi trasferirono la stamperia, intitolata ancora a Giovanni Zempel, in via di Monte Brianzo, in prossimità della chiesa di S. Lucia della Tinta.

quanto ne sappia, non ha finora dato i natali ad alcuno strumento musicale. Le generiche e lacunose notizie che riesco a trovare sull'argomento non soddisfano la mia curiosità. Decido, pertanto, di rintracciare direttamente l'opuscolo per farne l'oggetto di un'approfondita analisi musicologica. Gli unici due esemplari superstiti si trovano rispettivamente nella biblioteca d'Arte e di Storia "San Giorgio in Poggiale" di Bologna e nella biblioteca del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia. Dopo essermi accertato dell'effettiva disponibilità del documento, mi reco nella biblioteca di Bologna, dove ho finalmente l'opportunità di leggere, esaminare e fotografare l'opuscolo.

Al frontespizio, semplice ed elegante, segue l'*Imprimatur*, ossia il nullaosta alla pubblicazione rilasciato dall'autorità ecclesiastica, nel caso specifico da Tommaso Agostino Ricchinio, frate dell'ordine dei Predicatori e maestro del Sacro Palazzo Apostolico. Nella pagina successiva lo stampatore pone la seguente avvertenza rivolta *ai dilettanti di Cembalo:*[2] *«Essendomi venuta alle mani la lettera dell'Autore del Cembalo Angelico, in cui egli spiega con somma precisione ad un'Accademico suo Amico le regole, che debbono osservarsi nel costruirlo, hò creduto di far cosa grata ai dilettanti di Cembalo dandola alle Stampe. Questa ingegnosa invenzione hà avuto un grandissimo incontro presso gli Armonici per la sua sorprendente dolcezza, e per la semplicità del suo meccanismo, che è adattabile con tenuissima spesa a qualunque Cembalo a salterelli senza alterar niente la loro struttura ordinaria. Ed io sono persuaso che ovunque ne giungerà notizia, tutti i dilettanti di Cembalo faranno a gara per metterla in esecuzione. Offerisco perciò a' medesimi, ed a'*

[2] Bisogna intendere l'espressione *dilettanti di Cembalo* nell'accezione propria del Settecento, cioè di coloro che si dedicavano con serietà, impegno e interesse a questo strumento. All'epoca, i cembalisti dilettanti non erano certo esecutori inesperti e improvvisati.

Fig. 1 – Frontespizio della *Lettera del nuovo Cembalo Angelico inventato in Roma nell'anno MDCCLXXV.*

Libraj di servirli con trasmettere loro quegli Esemplari della presente Istruzione, che mi richiederanno, purchè m'indirizzino essi le loro lettere franche di porto, e mi facciano sborsare quì in Roma il prezzo degli Esemplari richiestimi. Vivete felici».[3]

Segue la *Lettera* vera e propria, redatta dall'anonimo inventore secondo il seguente schema: *Introduzione*, *Articolo I: Meccanismo ordinario de'salterelli ne' Cembali*, *Articolo II: Struttura dei nuovi Polpastrelli vellutati*, *Articolo III: Metodo di mutare i registri del Cembalo*, *Articolo IV: Meccanismo del Sordino sul Cembalo*, *Articolo V: Avvertimenti per fare sonare i salterelli del Cembalo Angelico senza rumore*, *Articolo VI: Pregj particolari del Cembalo Angelico*; il tutto corredato da una tavola con interessanti disegni esplicativi.

Prima di analizzare nel dettaglio le varie parti della *Lettera* e di capire meglio in cosa consiste l'invenzione del cembalo "angelico", credo opportuno dare al lettore qualche ragguaglio di carattere tecnico sul funzionamento del cembalo tradizionale. Lo strumento è costituito principalmente dalla tavola armonica, sopra cui sono tese le corde. Essa è formata da sottili listelli in legno di abete stagionato e senza nodi incollati tra loro. La tavola armonica e le corde sono racchiuse in una cassa in legno di faggio, costituita da una tavola di fondo e da fasce laterali. Le corde vengono pizzicate da pennette ricavate dal fusto di una piuma di corvo o condor. Le pennette sono infisse nei salterelli, piccole barrette in legno di pero o ciliegio, che ricevono il loro movimento direttamente dalla tastiera. Abbassando i tasti, i salterelli vengono spinti verso l'alto, cosicché le pennette pizzicano le corde. Rilasciando i tasti, i salterelli tornano verso il basso, di conseguenza le pennette scivolano lungo le corde e tornano nella posizione originaria. Quando ad ogni tasto corrisponde una sola corda abbiamo uno strumento ad un solo registro, quando ad ogni tasto corrispondono due o più corde, ciascuna delle quali è pizzicata da un apposito salterello, abbiamo uno strumento a due o più registri. Il clavicembalo che si usava a Roma nel Sei-Settecento aveva generalmente una tastiera e due registri unisoni, che producevano cioè lo stesso suono (quindi ad ogni tasto corrispondevano due corde identiche per lunghezza e spessore). Dei due registri, uno era fisso, cioè suonava sempre, l'altro invece era mobile, ossia poteva essere inserito e, all'occorrenza,

[3] *Lettera dell'autore del nuovo cembalo angelico inventato in Roma nell'anno MDCCLXXV*, in Roma nella stamperia di Giovanni Zempel, p. 4 (biblioteca d'Arte e di Storia "San Giorgio in Poggiale" di Bologna, fondo Silvani, coll. 700 00303 misc.).

escluso. In questo modo, se si voleva suonare piano si utilizzava solo il registro fisso, se si desiderava un suono più sostanzioso si ricorreva ad entrambi i registri.

Torniamo ora alla *Lettera*. Nell'*Introduzione* l'anonimo inventore scrive: *«Per appagare il desiderio, che avete di sapere in che cosa consista il Cembalo Angelico da me inventato quest'anno in Roma, per comunicarne il meccanismo alla nostra Accademia delle Scienze, vi dirò, che in sostanza questa mia invenzione consiste nel modo facile e semplice, che hò trovato di sostituire alle penne di Corvo ne' salterelli certe piccole punte vellutate, che imitano il polpastrello di un dito delicatissimo, e toccando le corde di Ottone con strisciarvi sopra a guisa d'un piccolissimo arco da Violino guarnito di Velluto, rendono un tuono misto, che partecipa di quello del Flauto dolce, e di quello di un Campanello d'argento leggiermente colpito da un martellino coperto di velluto; attalchè l'armonia, che ne risulta soavissima supera quella di ogni altro strumento della musica finora inventato; specialmente allorché il Cembalo sia in un perfetto accordo, e si suoni in sommo silenzio, come nella maggior quiete della notte. [...]. La cosa mi riuscì con sì felice successo, che per il tuono affatto nuovo, e dolcissimo oltre ogni credere, mi determinai a dare a questo Cembalo il nome di Angelico»*. L'autore riporta anche la data esatta in cui ha realizzato tale invenzione: il 15 febbraio 1775.

Sorvolo per intero l'*Articolo I* della *Lettera,* in cui egli si dilunga nel descrivere l'azione delle pennette e il movimento dei salterelli in un cembalo tradizionale. Assai più interessante è l'*Articolo II*, nel quale l'autore scrive: *«Dalla spiegazione del Meccanismo ordinario del salterello accennata nell'Articolo precedente, si rileverà facilmente quello del nuovo salterello del Cembalo Angelico, poiché non vi è altra differenza, se non quella, che la linguetta del salterello ordinario è armata di una penna di Corvo, o di una penna d'Avvoltojo, e quella del salterello del Cembalo Angelico in vece della penna, è armata di un pezzetto di cuojo, o suolo sottile scarnito nella punta e coperto di pelle vellutata, a cui ho dato il nome di Polpastrello»*. Seguono diverse istruzione per la realizzazione dei cosiddetti "polpastrelli". Questi devono avere le seguenti dimensioni:[4] lunghezza 1,5 cm, altezza 0,5 cm e spessore 0,1 cm. È opportuno smussare fino ad un'inclinazione di 45-50 gradi l'estremità che agisce sulla corda, per poi rivestirla di una pelle molto morbida, detta *pelle di Dante*.[5] Così sagomati, i nuovi "polpastrelli" vanno a sostituire le pennette nei salterelli: la loro azione non consiste più nel pizzicare le corde, bensì nello strofinarle *«[...] e questo strisciamento del Polpastrello, che imita in piccolo l'arcata del Violino, rende il tuono della Corda di ottone simile al soffio di un flauto dolce»*.

Si è detto, precedentemente, che i clavicembali romani disponevano in genere di due registri: uno fisso e l'altro mobile. Nell'*Articolo III*, l'autore consiglia di montare i nuovi "polpastrelli" solamente nei salterelli del registro fisso e di lasciare le penne di corvo in quelli del registro mobile: *«In tal forma il registro de' Polpastrelli potrà suonarsi solo, allorchè quello delle penne di Corvo si trova tirato indietro; e potranno sonarsi poi insieme ambedue i registri, allorchè quello delle penne si troverà rispinto avanti verso le corde. [...]. Se dopo aver sonato insieme ambedue i registri, uno armato di penne e l'altro di Polpastrelli, levasi il registro delle penne, e suonasi a solo quello de' Polpastrelli; il tuono di questi fa un cambiamento, e sensazione così grata, che sorprende, e tocca il cuore»*. Nei

[4] Nella *Lettera* le dimensioni dei "polpastrelli" sono espresse in *palmi* e *minuti*, unità di misura romane dell'epoca. Per maggior chiarezza ho creduto opportuno tradurle in centimetri.

[5] Pelle di montone scamosciata e conciata in modo particolare. Era usata per fare i guanti o per pulire oggetti molto delicati.

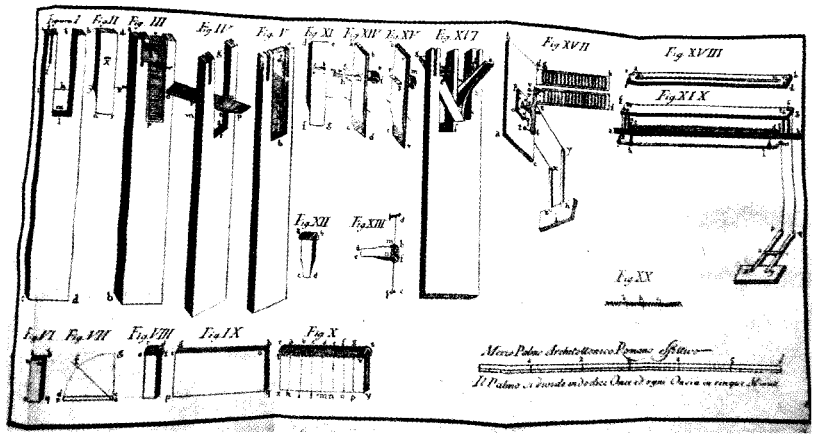


Fig. 2 – Tavola con disegni esplicativi per la realizzazione e il montaggio dei "polpastrelli" e per la costruzione del meccanismo di inserimento dei registri e del *sordino* tramite i pedali.

cembali dell'epoca il cambio dei registri avveniva solitamente tramite manette o tiranti situati ai lati della tastiera. Ciò obbligava l'esecutore a togliere, anche se per pochi istanti, la mano dalla tastiera. L'anonimo inventore risolve efficacemente tale inconveniente dotando il nuovo cembalo "angelico" di un congegno a pedale per l'inserimento dei registri con il piede sinistro.

Ma non solo. Nell'*Articolo IV* della *Lettera* si parla di un ulteriore arricchimento delle potenzialità timbriche ed espressive dello strumento mediante l'inserimento di un *sordino*, cioè di un rotolo di panno avvolto intorno ad un'anima in legno o in ferro che, se messo a contatto con le corde, ne attenua le vibrazioni, producendo un effetto assai simile al suono di un liuto. Per l'azionamento del *sordino* l'autore prevede l'utilizzo di un altro congegno a pedale, comandato però dal piede destro. Per diversificare ulteriormente la timbrica dello strumento, si può anche montare un *sordino* spezzato in due parti indipendenti tra loro, in modo tale che l'esecutore possa

decidere, all'occorrenza, se applicarlo su tutte le corde o solo su una parte di esse.

L'articolo V fornisce una serie di utili consigli per evitare al massimo la rumorosità dei meccanismi del cembalo: *«Essendo il tuono del Cembalo Angelico soavissimo, qualunque rumore perciò, che facciano i salterelli, o la tastatura del Cembalo, si rende insoffribile. Dee quindi aversi somma attenzione agli avvertimenti seguenti»*. L'autore suggerisce di rivestire con sottili strisce di pelle alcune parti della meccanica dello strumento, per attutire il rumore causato dal loro attrito e movimento. L'eccessiva rumorosità degli strumenti a tastiera era un problema piuttosto avvertito all'epoca. A tal proposito, credo utile riportare una testimonianza di Charles Burney, storiografo musicale, che nel 1770, nell'esprimere alcune considerazioni sul suo soggiorno romano, scrive: *«Chi sia avvezzo ai clavicembali inglesi trova assai più imperfetti tutti gli strumenti a tastiera del continente. In Italia, nelle case private, si usano di solito per accompagnare il canto delle piccole spinette, accordate un'ottava più alta, talvolta di forma triangolare, ma più spesso simili ai nostri vecchi virginali, con tasti così rumorosi e il suono così debole che si fa sentire più il rumore del legno che la vibrazione della corda»*.[6]

Le istruzioni della *Lettera*, mirate a contenere la rumorosità dello strumento, testimoniano pertanto un'evidente presa di coscienza di un noto e fastidioso inconveniente tipico delle rudimentali meccaniche degli strumenti italiani dell'epoca. Anche i nuovi pianoforti, chiamati nel Settecento fortepiani o cembali a martelli,[7] non erano certo privi di difetti e imperfezioni. Ciò

[6] Cfr. C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, Torino, 1979, p. 260.

[7] Erano strumenti assai simili nella forma e nelle dimensioni ai clavicembali, ma al posto dei salterelli avevano dei martelletti in legno rivestiti di pelle che percuotevano le corde. Se il meccanismo a pizzico tipico dei clavicembali non permetteva di regolare l'intensità del suono prodotto,

risulta assai evidente nell'*Articolo VI* della *Lettera*, in cui l'autore pone a confronto i pregi del cembalo angelico con i difetti dei cembali a martelli: *«Il tuono del Cembalo Angelico è il più soave e grato che fino al presente sia stato scoperto in alcun altro strumento di Musica; [...]. Sul Cembalo Angelico può sonarsi piano e forte quasi come sopra i Cembali a martelli, perché, quando si tocca il tasto leggermente, lo strisciare del velluto sulla corda di ottone rende un suono piano e dolcissimo con poco scatto; ma toccandosi il medesimo tasto con impeto e fortemente, lo stesso Polpastrello cava dalla corda un tuono tre volte maggiore e più forte. E perciò possono sonarsi con sommo gusto sù questo Cembalo le Sonate, che richieggono qualche espressione, e specialmente le cantabili. I Cembali a martelli hanno ordinariamente quattro imperfezioni irrimediabili. La prima è quella della lentezza de' martelli, che non possono rispondere colla necessaria velocità ne' trilli, e nel sonare le fusee, [...]. La seconda è quella della mancanza intiera del suono, allorchè si tocca qualche tasto leggermente; poiché allora non dandosi alla leva il suo colpo o impeto, il martello non arriva a battere contro la sua corda; e rimane perciò un tuono vuoto. [...]. La terza è quella della difficoltà di smorzare la vibrazione delle corde; onde per lo più vi si sente un fastidioso sibilo, che rende confusione, ed offende l'orecchio. La quarta è quella del rumore insoffribile, che fanno i tasti, le leve, ed i martelli, particolarmente quelli, che sono costruiti secondo l'invenzione, assai peraltro ingegnosa, dell'immortale Bortolo Fiorentino.*[8]

i nuovi cembali a martelli erano invece capaci, grazie ad un'opportuna pressione esercitata sui tasti, di suonare sia forte che piano. Da qui il nome di fortepiano. Il termine pianoforte comincerà ad essere usato solo per gli strumenti più evoluti prodotti dai primi anni dell'Ottocento in poi.

[8] L'autore si riferisce a Bartolomeo Cristofori (1655-1732), l'inventore del pianoforte. Originario di Padova, nel 1688 si trasferì a Firenze per entrare al servizio del Granduca Ferdinando I de' Medici in qualità di costruttore, restauratore e manutentore della ricca collezione di strumenti a tastiera del Granduca. Fu proprio in questi anni che egli maturò l'idea di sostituire al meccanismo dei salterelli quello dei martelletti.

È vero, che a questa imperfezione è stato in qualche parte rimediato ne' moderni Cembali a martelli, che si fabbricano in Inghilterra, [...]. Nel Cembalo Angelico all'incontro non vi è alcuna delle suddette imperfezioni, perché i Polpastrelli rispondono colla stessa velocità, con cui rispondono le penne di corvo ne' Cembali ordinarj: toccandosi il tasto leggermente, il Polpastrello rende sibbene un suono sommesso e delicatissimo, ma non lascia però giammai il tuono vuoto, come fanno i martelli. La smorzatura del suono è la stessa come ne' Cembali a penne, cioè semplice, facile, e pronta; ed il rumore de' tasti, e salterelli può levarsi con facilità, e semplicità come si è spiegato nell'Articolo precedente». Un altro vantaggio del cembalo "angelico" – prosegue l'autore – è che i suoi "polpastrelli" possono essere realizzati con pochissima spesa: basta rimediare dei piccoli pezzi di cuoio sottile *«[...] che i Calzolaj sogliono gettar via, e disperdere come inutili»* e alcuni ritagli di pelle morbida e vellutata *«[...] che parimente sogliono non curare i Guantari, oppure delle pelli di guanti vecchi. Dal che si scorge, che senza dispendio e coll'opera di poche giornate ogni Dilettante potrà ridurre da se solo il suo Cembalo in istato da poterne avere tutte le antidette gratissime mutazioni di suono. [...]. E desiderando, che questa mia piccola invenzione possa incontrare il vostro gradimento e quello della respettabile nostra Accademia; colla più affettuosa amicizia vi abbraccio. Roma, 22 Luglio 1775».*

A prescindere dall'originalità o meno di tale invenzione, la *Lettera* offre interessanti spunti di riflessione sul contesto organologico dell'epoca. Innanzi tutto, l'avvertenza dello stampatore, rivolta *ai dilettanti di cembalo*, attesta l'esistenza di un buon

numero di persone ancora affezionate a questo strumento. Anzi, nella Roma di fine Settecento il clavicembalo sembrava non soffrire affatto della concorrenza del nuovo pianoforte. Il diffuso utilizzo del clavicembalo è testimoniato da diversi musicisti e viaggiatori dell'epoca. Leopold Mozart, in una lettera inviata da Roma il 21 aprile 1770, raccontando della calorosa ospitalità ricevuta nella dimora del corriere papale Stefano Uslenghi, scrive: *«Qui stiamo molto bene: la moglie e la figlia non sanno più cosa fare per servirci. Questo signore è in Portogallo e ci considerano come padroni di casa, facciamo i nostri pasti insieme, abbiamo una camera molto salubre, in quanto gode del sole del mattino. Se vengono da noi degli amici siamo padroni di tutte le altre stanze, e poiché la figlia ha incominciato a studiare il clavicembalo, disponiamo pure di questo strumento».*[9] Nel febbraio 1787, Johann Wolfgang von Goethe, dopo aver assistito ad un'accademia musicale nella casa del senatore romano Abbondio Fausto Rezzonico, scrive: *«Per noi spettatori, specialmente tedeschi, è stato certo un godimento incomparabile: ascoltare una gran dama, apprezzata e famosa da tanto tempo, che traeva dal cembalo le note più squisite».*[10] Sempre durante il suo lungo soggiorno romano, il Goethe lamenta la difficoltà di trovare in città un pianoforte per il suo amico e compositore Philipp Christoph Kayser: *«Anzi tutto ci vollero parecchi giorni prima di trovare, provare ed accordare un pianoforte e prima che questo fosse messo a posto secondo la volontà e il capriccio dell'artista, che non la finiva mai di desiderare e di pretendere o questo o quello. Ma intanto questo sciupio di tempo e di fatica ci è stato subito ricompensato dalle varie esecuzioni d'un artista come lui, dotato di gran talento, perfettamente all'altezza del suo tempo e che sa riprodurre con grande disinvoltura i pezzi moderni della più grande difficoltà».*[11] La ragione per cui in Italia, e in modo particolare a Roma, il pianoforte era ancora così poco diffuso potrebbe essere imputabile alle suddette *«quattro imperfezioni irrimediabili dei cembali a martelli»* elencate e discusse dall'autore nell'*Articolo VI.* Si tendeva, infatti, e questa *Lettera* ne è la riprova, a sviluppare al massimo le sonorità del clavicembalo mediante nuovi espedienti, ulteriori congegni e opportuni accorgimenti più che a ingegnarsi nel perfezionare uno strumento dalle straordinarie potenzialità espressive come il pianoforte. L'esatto contrario di ciò che avveniva in altri paesi d'Europa, dove al rapido progredire delle tecniche di costruzione del pianoforte ne conseguiva un abbandono altrettanto rapido del clavicembalo. A Roma, il definitivo passaggio dal clavicembalo al pianoforte avvenne solo nei primi anni dell'Ottocento. Nelle lettere di Felix Mendelssohn, scritte nel 1830 durante il suo soggiorno romano, non vi è, infatti, più alcun riferimento al clavicembalo, ma solo ed esclusivamente al pianoforte.[12]

Tornando all'invenzione del cembalo "angelico", occorre precisare che l'idea dello sfregamento della corda da parte di un "polpastrello" in cuoio opportunamente sagomato e rivestito di pelle morbida è sicuramente un'idea originale, anche se già nel 1768 il costruttore francese Pascal Joseph I Taskin aveva brevettato il *"peau de buffle"*, ossia un registro di plettri in cuoio che pizzicavano le corde. Riguardo invece all'idea di costruire dei pedali per l'inserimento dei registri e l'azionamento del *sordino*, occorre dire che tali dispositivi erano abbastanza ricorrenti anche in alcuni clavicembali francesi e inglesi della seconda metà

[9] Cfr. M. Murara, *Tutte le lettere di Mozart*, Varese, 2011, vol. I (1755-1777), p. 318.

[10] Cfr. J.W. von Goethe, *Viaggio in Italia,* in *Opere*, vol. II, Firenze, 1963, p. 1011.

[11] *Ibidem*, p. 923.

[12] Cfr. C. Barassi, *Lettere di Mendelssohn, 1830-1847*, Milano, 1895, vol. I.

del Settecento e non è stato finora possibile accertare chi ne sia stato l'inventore. La *Lettera dell'Autore del nuovo Cembalo Angelico* rimane comunque una preziosa e rara testimonianza di organologia romana del Settecento. In essa è evidente la ricerca di nuove sonorità e la tendenza verso ulteriori forme espressive, nel pieno rispetto di una tradizione nostrana e nella considerazione di ciò che accadeva oltre i nostri confini.

Due allegorie inedite del primo Settecento romano. Ipotesi di ricostruzione della decorazione interna di villa Odescalchi fuori Porta del Popolo

DARIO PASQUINI

In modo alquanto casuale mi sono recentemente imbattuto in due ovati (120 x 170 cm ca.), sistemati all'ingresso di un edificio di epoca umbertina a Roma, in piazzale Flaminio 19, e rappresentanti due *figure allegoriche femminili*. Il primo dipinto (fig.1) raffigura una donna abbigliata di verde e avvolta in un panneggio rosso, che si libra in aria reggendo un festone vegetale. I suoi capelli sono raccolti da una corona di foglie al centro della quale si intravede un fiore rosso (forse un papavero). Il secondo dipinto rappresenta una donna seduta su una nube mentre con una mano tiene dei fiori e con l'altra versa acqua da una brocca (fig. 2).

Potrebbe trattarsi di un'allegoria di due stagioni o di una raffigurazione del mito di Vertumno e Pomona. I dipinti sono su tela. Il loro stato di conservazione è abbastanza buono. Nella parte inferiore della prima figura si distingue un netto abbassamento della superficie pittorica, e al di sotto di questa si intravede la presenza di un sostegno retrostante. Il secondo dipinto presenta uno sfondamento della tela all'altezza della brocca da cui scorre l'acqua.

fig. 1 – Figura allegorica femminile con festone di fiori (Estate?), sec. XVIII.

Le dimensioni originali delle due opere dovevano essere leggermente più grandi. Nel primo ovato il manto rosso è bruscamente tagliato e così l'estremità della mano destra della donna, nonché l'estremità del piede sinistro della figura femminile del secondo ovato.

I dipinti non sono stati concepiti per la sede dove si trovano. L'eleganza di esecuzione è lontana dallo stile di questo modesto palazzo della fine dell'Ottocento. In più, non sono inseriti in un contesto decorativo organico.

fig. 2 – Figura allegorica femminile con brocca d'acqua e fiori (Autunno?), sec. XVIII.

Il nobile proprietario del palazzo, Roberto Ferretti di Castelferretto, recentemente scomparso e discendente di chi l'aveva fatto costruire nel 1883, alcuni decenni fa li fece sistemare dove oggi si trovano.

La mia ipotesi è che i due ovati siano l'unica testimonianza superstite della decorazione interna del casino principale di villa Odescalchi fuori porta del Popolo, che sorgeva, fino alla fine dell'Ottocento, sul luogo dell'edificio in cui i due dipinti oggi si trovano. È possibile che prima della demolizione della villa il proprietario del

fondo abbia deciso di conservare una parte della decorazione e di sistemarla poi in un appartamento della nuova costruzione.

La villa (fig. 3 e 4)[1], aveva un sontuoso corpo più antico, della fine del Cinquecento, commissionato all'architetto Onorio Longhi dalla famiglia Altemps, e una palazzina adiacente, fatta costruire probabilmente dai successivi proprietari, gli Odescalchi.

Questa seconda palazzina potrebbe essere stata edificata a partire dal 1689, quando l'architetto Carlo Buratti incominciò lavori di ristrutturazione della villa su commissione del principe Livio Odescalchi, che pochi anni prima aveva acquistato la villa dal cardinal Fulvio Roberti[2]. Nel 1711, solo pochi anni prima di morire, l'Odescalchi, membro dell'Accademia dell'Arcadia, diede in usufrutto una parte della residenza al gruppo scismatico dell'Accademia capeggiato da Gianvincenzo Gravina, che ne fece la sua sede[3].

Seguendo la sorte della maggior parte delle ville "minori" di Roma, il casino principale della Villa Odescalchi venne demolito alla fine dell'Ottocento per lasciare spazio a nuove costruzioni. La facciata del corpo più antico del casino (proprietà ex Altemps) è stata fortunatamente risparmiata dalla cancellazione completa perché venne rimontata in via del Campidoglio, dove ancora si trova addossata a un edificio di pertinenza del Comune di Roma.

Nel Fondo Odescalchi concesso in deposito all'Archivio di Stato di Roma ho rinvenuto un inventario non datato e redatto in varie versioni "delli mobili esistenti nelli casini da basso e

[1] M.G. Pezone, *Carlo Buratti. Architettura tardobarocca tra Roma e Napoli*, Firenze 2008, p. 56.

[2] *Ibidem*, p. 55.

[3] *Ibidem.*

fig. 3 – Particolare della facciata della Villa Odescalchi, palazzina Altemps.

fig. 4 – Scorcio del complesso di Villa Odescalchi su via Flaminia con Porta del Popolo sullo sfondo.

Giardino e di sopra la vigna fuori della Porta del Popolo del Ser. mo Pnpe D. Livio Odescalco"[4]. Nell'inventario si parla della "prima stanza di sopra dove è la loggia nel casino da basso". "Detta stanza [h]a volta con figure e fiori con due fenestre verso strada con due vetrate e fusti dipinti fra altre fenestre a forma di ringhiera". Si tratta verosimilmente della loggia visibile al primo piano della palazzina Altemps, dato che l' edificio adiacente non presentava, stando alle foto, che normali finestre.

Nel testo dell'inventario questa è l'unica stanza che presenta una decorazione parietale. Io ipotizzo che le "figure e fiori" della volta descritte nel testo dell'inventario siano da identificarsi con i dipinti in questione. L'inventario riporta inoltre che nella loggia vi erano fra l'altro "quattro cesari con teste di marmo bianco e busto di manto reale di pietre [di] diversi colori con base di pietra liscia", "un tavolone di noce che serve di giuoco del trucco", cioè da biliardo, e diversi quadri con scene di caccia, fiori e paesaggi.

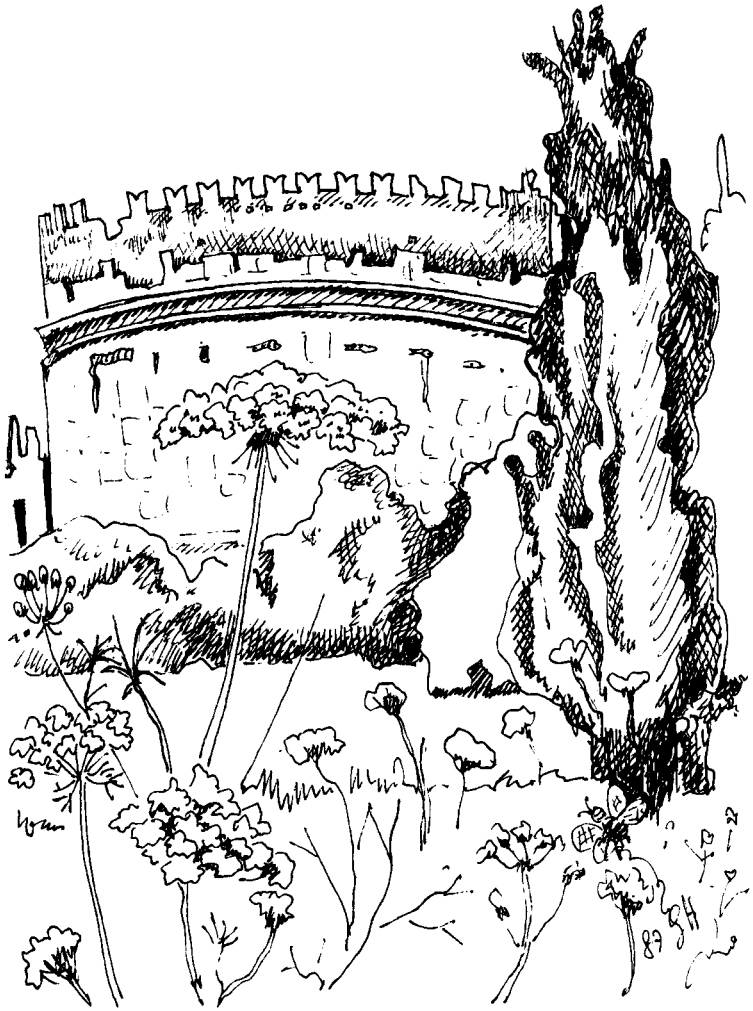
Mancando nell'inventario indicazioni sull'autore dei dipinti della sala voltata, bisogna per ora ricorrere all'analisi stilistica per una proposta di attribuzione. Il pittore Lazzaro Baldi realizzò per Livio Odescalchi un importante dipinto raffigurante la *Gloria della famiglia Odescalchi*, andato perduto e noto attraverso riproduzioni in stampa[5]. Secondo Antonella Pampalone, esperta del pittore, le tele in questione risalgono all'inizio del Settecento e non sono di mano del Baldi. Con questa datazione concordano anche F. Papi e S. Carbonara che suggeriscono i nomi di Benedetto Luti e Giuseppe Bartolomeo Chiari, due allievi di Carlo Maratta influenzati dalla cultura arcadica.

[4] Archivio di Stato di Roma, Archivio Odescalchi, III. E. 9.

[5] Cfr. S. Costa, *Dans l'intimité d'un collectionneur. Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris 2009.

È importante notare che i due dipinti non compaiono nell'archivio fotografico né in quello delle schede di catalogo della Sovrintendenza PSAE e per il Polo museale della città di Roma[6].

[6] Si ringraziano l'arch. Sabina Carbonara e le dott.sse Antonella Pampalone e Federica Papi per i loro preziosi suggerimenti.



Draghi e serpenti negli affreschi di Sant'Antonio Abate: una possibile allusione all'arme Boncompagni

STEFANO PIERGUIDI

L'inimicizia tra Ugo Boncompagni, futuro Gregorio XIII (1572-1585) e Felice Peretti Montalto, futuro Sisto V (1585-1590), risaliva almeno al 1565, quando cioè mancavano ancora otto anni all'elezione pontificia del primo. Si narra che, in mancanza di un numero sufficiente di cavalli, nel corso di un viaggio diplomatico in Spagna, l'allora cardinal Boncompagni costringesse il giovane frate francescano, parte del suo seguito, a viaggiare sulle bestie da soma.[1] Divenuto a sua volta cardinale nel 1570, grazie all'altrettanto intransigente Pio V, il Peretti dovette ancora subire piccoli e gravi affronti nel corso del pontificato di Gregorio XIII,[2] e una volta succedutogli sulla Cattedra di Pietro, non risparmiò critiche feroci all'operato del suo predecessore.[3] Se la raffigurazione del drago, emblema di

[1] L'aneddoto è riportato in un manoscritto già nella Biblioteca Altieri, *Sixtus V, pontifex maximus*, cfr. J.A. VON HUBNER, *Sixte-Quinte*, 3 voll., Paris 1870, I, p. 228; cfr. anche M. RUFFINI, *Le imprese del drago: politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII* (1572-1585), Roma 2005, pp. 122-123.

[2] L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, X, *Sisto V*, Roma 1928, pp. 33-34 e 37.

[3] J.A. von HUBNER, *op. cit.*, I, p. 228; M. RUFFINI, *op. cit.*, pp. 124-125.

Fig. 1 – *Il leone sistino difende il tesoro di Castel Sant'Angelo*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Biblioteca Vaticana, Libreria Segreta.

famiglia dei Boncompagni, era stata inserita, naturalmente nella forma tradizionale dell'arme gentilizia, in tutti gli edifici e le decorazioni volute da Gregorio XIII, i pittori di corte di Sisto V fecero del leone dell'arme Peretti il protagonista stesso di alcuni affreschi di carattere emblematico (Fig. 1).[4] L'enfasi posta sul valore salvifico e/o provvidenziale dell'animale araldico del nuovo pontefice deve essere letta in relazione (anzi, meglio, in reazione) al lungo dibattito nato intorno al drago dell'arme Boncompagni, che al tempo dell'elezione di Gregorio XIII, nel 1573, era stato facile bersaglio della pubblicistica protestante. Emblematisti e naturalisti si erano affannati a dimostrare che il

[4] C. Mandel, *Introduzione all'iconologia della pittura a Roma in età sistina*, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di M. L. Madonna, Roma 1993, pp. 3-16; S. Pierguidi, *Alle radici dell'Iconologia: i rapporti di Cesare Ripa con Ignazio Danti, Giovanni Alberti e Giovanni Guerra*, in "Arte cristiana", XC, 2002, pp. 441-442; S. Pierguidi, *Il ruolo di Domenico Fontana nella scelta dei pittori sistini*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco,* a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, p. 76.

drago non aveva nessun valore negativo, ma anzi positivo,[5] ma ancora nel 1593, nella sua *Iconologia*, Cesare Ripa ne avrebbe in qualche modo censurato il significato potenzialmente pericoloso assimilandolo ad un serpente:

> Il Serpe in giro dimostra che l'eternità si pasce di se stessa, né si fomenta di cosa alcuna esteriore et presso a gli antichi significava il Mondo et l'Anno, che si girano perpetuamente, secondo alcuni Filosofi in sé medesimi, però se n'è rinuovata pochi anni sono la memoria et l'occasione dell'insegna di Papa Gregorio XIII. et dell'anno ritornato al suo sesto per opra di Lui et ciò sarà testimonio degno dell'eternità della fama di sì gran Principe.[6]

Il pontefice, forse anche per ragioni di opportunità, non era infatti arrivato a commissionare affreschi che celebrassero direttamente il suo animale araldico. Né il più importante prodotto della pubblicistica messa in moto dalla curia romana in reazione a quella negativa luterana, la raccolta di emblemi di Principio Fabrizi tutta incentrata sulla caratterizzazione positiva del drago Boncompagni, intitolata *Delle allusioni, imprese et emblemi*, aveva visto la luce al tempo del pontificato di Gregorio XIII, venendo pubblicata, ormai fuori tempo massimo, solo nel 1588.[7] Non sarebbe stato certo possibile, al tempo di Sisto V, arrivare a raffigurare il leone Peretti in aperto contrasto con il drago Boncompagni,[8] ma è possibile forse leggere una velata allusione

[5] Tutta la vicenda è stata ricostruita in M. Ruffini, *op. cit.*, in particolare pp. 83-105.

[6] C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1593, p. 72; C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S.M. Maffei, Torino 2012, pp. 174, 684.

[7] Ruffini, *op. cit.*, in particolare pp. 28-29 e 46-48.

[8] Un'allusione al drago Boncompagni è però forse individuabile nel drago di Baal, raffigurato praticamente in forma araldica, in un affresco del Palazzo Lateranense, cfr. M. Ruffini, *op. cit.*, p. 123.

all'arme gregoriana in due particolari degli affreschi di Nicolò Circignani, detto il Pomarancio, e Giovanni Battista Lombardelli in Sant'Antonio Abate a Roma.

Sant'Antonio Abate, fondata al tempo di Bonifacio VIII, e da subito direttamente dipendente da St.-Antoine en Viennois, in Francia, dove si conservavano le spoglie del santo, era stata ricostruita al tempo del francecano Sisto IV,[9] in onore del quale Felice Peretti aveva assunto il nome di Sisto al momento della sua elezione a successore di Pietro.[10] Forse anche per questa ragione la chiesa venne risparmiata dalla distruzione al tempo dei lavori che portarono alla realizzazione della grandiosa villa Peretti Montalto nella zona di Termini. Già al tempo in cui era cardinale, Felice Peretti aveva fatto erigere in quell'area il Casino Felice, interessato da una prima campagna di decorazione ad affresco nel 1581. Dopo l'elezione al pontificato, nell'aprile del 1585, si susseguirono donazioni e acquisti che allargarono enormemente l'estensione della villa, donata da Sisto V alla sorella Camilla nell'ottobre dell'anno successivo.[11] Un anno dopo, nell'ottobre del 1587, Camilla acquistava dai padri Agostiniani di Sant'Antonio Abate, ormai completamente circondati, su tre lati, dalla villa di sua proprietà, una vigna di loro pertinenza.[12] In quegli stessi anni la chiesa di San Luca subiva invece, al pari

[9] RAGNA ENKING, *S. Andrea Cata Barbara e S. Antonio Abbate sull' Esquilino*, Roma 1964, pp. 56-59.

[10] Sul rapporto Sisto IV – Sisto V cfr. soprattutto C. MANDEL, *op. cit.*, pp. 9-13.

[11] V. MASSIMO, *Notizie istoriche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane*, Roma 1836, in particolare pp. 59-80; cfr. anche M. QUAST, *Die Villa Montalto in Rom: Entstehung und Gestalt im Cinquecento*, München 1991; S. EPP, R. TORCHETTI, M. BEVILACQUA, schede in *Roma di Sisto V*, cit., pp. 152-161.

[12] V. MASSIMO, *op. cit.*, p. 106.

di altri edifici nella stessa zona, la completa distruzione.[13] La decisione degli Agostiniani di realizzare un'ampia decorazione pittorica lungo tutte le pareti della chiesa di Sant'Antonio Abate, fino ad allora praticamente spoglia, non può che essere letta in rapporto diretto a quanto i padri vedevano accadere intorno a loro. È probabile che attraverso quei lavori si cercasse di scongiurare la possibile distruzione della chiesa: con straordinaria tempestività, infatti, il ciclo venne realizzato tra il 1585 e il 1586, come attestavano due iscrizioni ad affresco oggi perdute.[14] A confermare una relazione diretta con il neoeletto pontefice, nel ciclo non vennero solo inseriti gli stemmi dell'abate generale Louis de Langeac e del cardinale di curia francese Charles d'Angennes de Rambouillet, ma anche quello di Sisto V,[15] quel leone Peretti che da lì a poco sarebbe comparso in tante altre decorazioni ad affresco romane commissionate dal Papa.

Secondo quanto riportato da Giovanni Antonio Bruzio, nel suo *Theatrum Romanae Urbis sive Romanorum sacrae aedes* (ms. alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11869-11895),

> Il 1585 Carlo Anisson fece venire un antichissimo libro in cui per quadri era con belle miniature dipinta la vita di S. Antonio, che le fece copiare e pingere nelle mura di questa chiesa.[16]

[13] V. MASSIMO, *op. cit.*, pp. 91-94.

[14] V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, XI, Roma 1877, p. 129, n. 252: ANNO. D. M. DLXXXV (dipinta nella navata sinistra sopra la porta che immette all'ospedale); n. 253: ANNO. D. M. DLXXXVI (dipinta nella parete della navata sopra la porta della sagrestia).

[15] G. BELARDINELLI, scheda in *Roma di Sisto V* cit., p. 194.

[16] A.C. WAND, *La chiesa di S. Antonio Abbate sull'Esquilino secondo un documento inedito del Seicento*, in "Rivista di archeologia cristiana", X, 1933, p. 95.

Fig. 2 – Giovanni Battista Lombardelli, *Sant'Antonio attraversa il Nilo infestato da animali velenosi*, Roma, Sant'Antonio Abate.

Si trattava di un manoscritto miniato del 1426, oggi alla Royal Library di La Valletta, a Malta, raffigurante la vita del santo anacoreta del III-IV secolo in una serie di 200 miniature.[17] Gaspare Celio (1638) e Giovanni Baglione (1642) ci informano che gli affreschi vennero realizzati da Circignani e da Lombardelli,[18] che si attennero quanto più possibile all'iconografia e anche alla composizione del prototipo a cui dovevano fare riferimento. I padri

[17] R. Graham, *A picture book of the life of Saint Anthony the Abbot reproduced from a manuscript of the year 1426 in the Malta Public Library at Valletta*, Oxford 1937.

[18] G. Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma* (Napoli 1638), edizione a cura di E. Zocca, pp. 23 e 52; G. Baglione, *Le vite de' pittori, scvltori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (Roma 1642), edizione a cura di J. Hess e H. Röttgen, 3 voll., Città del Vaticano 1995, I, pp. 41-42 e 47.

operarono ovviamente una selezione delle scene da raffigurare, riducendo il ciclo da 200 a 46 episodi.[19] Tra questi erano *Sant'Antonio si ritira in un castello da cui mette in fuga gli animali velenosi* e *Sant'Antonio attraversa il Nilo infestato da animali velenosi* (Fig. 2), accompagnati da didascalie in volgare, oggi in parte scomparse ma trascritte nel 1867 da Barbier de Montault:

> Passando il S. un fiume a guazzo, arriva ad un castello, pieno di animali velenosi, quali al suo arrivo tutti fuggirno ed il S. murò la porta con sassi e stette dentro sei mesi continui solo con poco pane.
>
> Ando il S. per visitare li frati nel castello dell'Arseniti, passo il rivo del Nilo pieno d'animali velenosi senza offesa.[20]

Come nelle due miniature corrispondenti, anche negli affreschi compare in entrambi i casi, tra i numerosi serpenti, un drago, messo in forte evidenza: nella prima scena questo è separato dagli altri animali velenosi, poiché è raffigurato nel momento di abbandonare una delle torri del castello, e nella seconda spicca in primo piano, in posizione quasi araldica.[21] Certo i pittori, su indicazioni dei padri Agostiniani, si impegnarono fondamentalmente a tradurre in un linguaggio cinquecentesco le miniature del 1426, ma quei draghi velenosi, a pochi mesi dalla scomparsa di Gregorio XIII, in un ciclo che recava in bella evidenza l'emblema sistino del leone rampante e che decorava una chiesa lambita dai muri perimetrali della villa Peretti Montalto, poteva essere letta come un'allusione, appunto velenosa, al precedente pontificato. La scelta di quei due soggetti, insomma, non sem-

[19] G. Belardinelli, *op. cit.*, p. 195.

[20] X. Barbier de Montault, *La Bibliothèque Vaticane et ses annexes*, Rome 1867, p. 174, VIb e VIIa.

[21] R. Graham, *op. cit.*, ff. XVIII e XXIII, pl. IX (34) e XI (43).

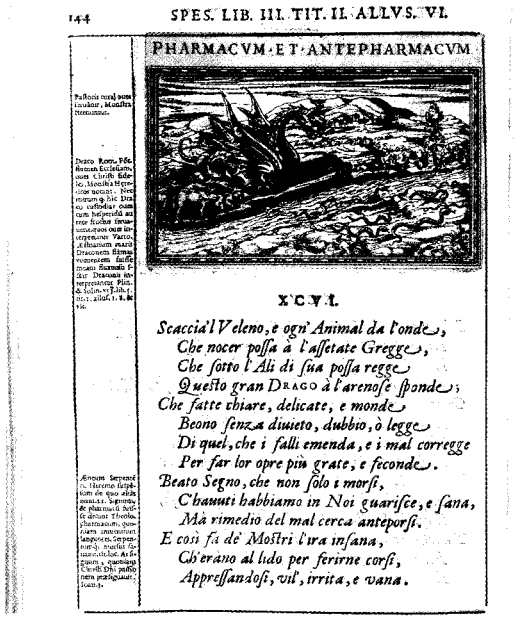


Fig. 3 – *Il drago gregoriano protegge le greggi dai serpenti velenosi*, dal *Delle Allusioni* di Principio Fabrizi, Roma 1588.

brerebbe del tutto casuale. Certo se gli affreschi fossero stati realizzati appena un anno prima, i padri si sarebbero guardati bene dal selezionare quei due episodi tra i 200 a loro disposizione:[22] in quelle immagini, infatti, era praticamente rovesciato il senso di uno degli emblemi del *Delle Allusioni* di Fabrizi, in cui il drago Boncompagni mette in fuga dei serpenti velenosi proteggendo un gregge che si abbevera al fiume (Fig. 3).[23]

[22] Solo in un'altra delle 200 miniature compare un drago, cfr. R. GRAHAM, *op. cit.*, f. XXXIVv., pl. XVII (66).

[23] P. FABRIZI, *Delle allusioni, imprese, et emblemi del sig. Principio Fabricii da Teramo sopra la vita, opere, et attioni di Gregorio 13.*, Roma 1588, p. 144, XCVI (Libro III, Allusione VI).

La "scuola di Padre Massimo" a Termini e mons. Pietro Crostarosa

ROBERTO QUINTAVALLE

L'attento visitatore che si reca al Museo Nazionale Romano nella sede aggiuntiva di Palazzo Massimo alle Terme, nota, salendo il breve scalone d'ingresso agli ambienti espositivi ed ai servizi, un'epigrafe che ricorda come in quei luoghi ebbe sede dal 1879 al 1960 l'Istituto Massimo, formato *"sapienti intuitu animoque ignatiano"* dal Padre Massimiliano Massimo della Compagnia di Gesù.

L'epigrafe, il cui testo fu dettato dal gesuita P.A. Ferrua, venne scoperta e benedetta per iniziativa dell'Associazione ex alunni dell'Istituto, allora presieduta dal compianto ing. Sergio De Luca, nel Natale di Roma del 1993, durante una solenne cerimonia alla quale parteciparono personalità del Ministero dei Beni Culturali e della Soprintendenza archeologica romana. Il rinfresco che seguì nel cortile del Palazzo, offrì l'occasione a molti di noi ex alunni, di incontrarci dopo anni e di ripercorrere quegli ambienti trasformati in Museo, che ci avevano visto giovani ed ai quali accedevamo tramite la grande scala interna, allora consumata nei gradini da schiere di ragazzi che vi erano transitati per sessant'anni.

L'origine e la storia dell'Istituto Massimo hanno formato oggetto di vari articoli su giornali e riviste, ma ci è sembrato utile riassumerli ed approfondire gli aspetti più rilevanti anche dal punto di vista romanistico, per consegnarne la memoria alle pagine di questa "Strenna".

L'idea della formazione di un istituto scolastico retto dai Padri Gesuiti derivò dall'incontro di due personalità di rilievo nella società romana di fine Ottocento, mons. Pietro Crostarosa, archeologo e cultore di studi sul rinnovamento della scuola cattolica e P. Massimiliano Massimo discendente dalla nobile famiglia romana dei principi Massimo, divenuto gesuita.

I noti eventi seguiti alla caduta del potere temporale dei Papi avevano influito anche sull'organizzazione scolastica che trovava un centro importante nel Collegio romano chiuso e trasformato in ginnasio liceo statale con il nome di E. Q. Visconti.

In tale contesto storico operò mons. Pietro Crostarosa proveniente da una antica famiglia di Pizzoli in provincia dell'Aquila, trapiantata a Roma dopo che il padre, Benedetto Crostarosa, si era quì trasferito nel 1821 formandosi una famiglia ed operando nell'amministrazione pontificia con capacità e rettitudine.[1] Pietro, nato nel 1836 ed uscito sacerdote dall'almo Collegio Capranica, si era dedicato agli studi archeologici e fra le altre ricerche compì, a partire dal 1873, importanti scavi nella vigna che il padre Benedetto aveva formato con vari acquisti sulla via Nomentana tra S. Agnese e vigna Leopardi, e che comprendeva nel sottosuolo il c.d. "Cimitero maggiore"[2]

La fama di mons. Crostarosa restò quindi affidata soprattutto al ruolo che egli ebbe nell'archeologia cristiana a fianco del grande G.B. De Rossi e di altri noti studiosi ed agli uffici che ricoprì, tra i quali quello di Segretario della pontificia Commissione di archeologia sacra. Non meno importante tuttavia fu la sua attività, che qui interessa, nel campo della scuola dove si

[1] F. CROSTAROSA, *"Albero genealogico e memorie storiche della famiglia Crostarosa"*. Roma 1899.

[2] M. ARMELLINI, *"Scoperta della cripta di S. Emerenziana e di una memoria relativa alla Cattedra di S. Pietro nel cemeterio Ostriano"*. Roma, 1877.

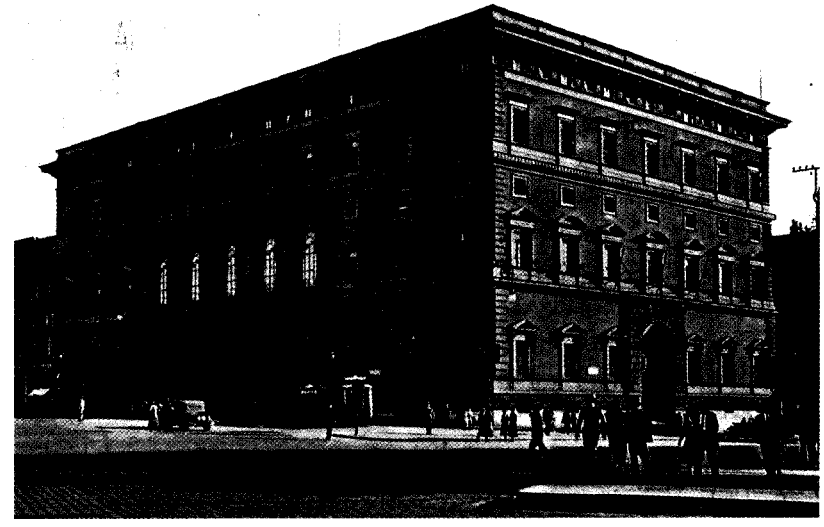


Fig. 1 – Il Palazzo dell'Istituto Massimo alle Terme negli anni quaranta del secolo scorso.

propose di assicurare agli studi un adeguato livello culturale e didattico sulla scia dell'educazione cristiana dei giovani propria del Collegio romano.

Espressione di tale proposito fu la rivista "Gli studi in Italia" fondata dal Crostarosa nel 1878 assieme ai fratelli Fortunato e Giovanni, alla quale collaborarono durante i suoi sei anni di vita, le più illustri firme della cultura cattolica dell'epoca.

Nel suo zelo di promotore di una rinnovata scuola, mons. Crostarosa si incontrò con la storia secolare della Compagnia di Gesù che nello spirito del suo fondatore, S. Ignazio, aveva visto il fiorire di una lunga catena di collegi, specialmente in Europa. Ed a Roma il Crostarosa pensò di dare un erede alla soppressa scuola dei Padri Gesuiti, trovando corrispondenza di idee nel Padre Massimo che di quella scuola era stato alunno.

Nato il 3 gennaio 1849 nel celebre palazzo detto "alle Colonne" dal quale trae il nome il ramo dei principi Massimo che

tuttora lo detiene, Massimiliano Massimo era figlio di Camillo Vittorio e della contessa Giacinta Della Porta Rodiani sua seconda consorte. Battezzato da S. Vincenzo Pallotti nella cappella di famiglia che tuttora ospita, annualmente aperta al pubblico, funzioni religiose a ricordo del miracolo di S. Filippo,[3] il giovane Massimiliano ricevette cultura ed educazione cristiana nel Collegio romano e, non ancora ventenne, manifestò il desiderio di entrare nella Compagnia di Gesù.

Allo scopo di sollecitare i genitori a dare il loro assenso scrisse a Papa Pio IX e, con l'intermediazione di mons. Ricci Paracciani, poi Cardinale, ne ottenne pronta risposta alla quale seguì nel 1868 il suo ingresso nel noviziato di S. Andrea al Quirinale. Dopo circa sei anni di studi all'estero necessitati anche dalle vicende politiche del 1870, venne ordinato sacerdote dal Cardinale Costantino Patrizi nel Seminario Romano.[4]

L'incontro tra mons. Crostarosa e P. Massimo fu favorito dal fratel Marchetti che, semplice coadiutore, aveva condiviso con P. Massimo gli studi nel Collegio romano, mostrando grande interesse all'educazione cristiana dei giovani.

Il colloquio avvenne nell'autunno del 1879 nella villa Rasponi presso Frascati dove P. Massimo si trovava in vacanza assieme ai seminaristi del Collegio Pio Latino Americano nel quale aveva concluso l'ultimo anno di formazione, la cosidetta terza probazione. Da tale incontro scaturì dopo pochi mesi la concreta attuazione del piano di mons. Crostarosa.

Così come avrebbero fatto i Marianisti ed i fratelli Maristi

[3] Secondo la tradizione il 16 marzo 1583 S. Filippo Neri, in quella stanza trasformata poi in cappella, richiamò in vita per poche ore il giovanetto Paolo Massimo.

[4] A.A. VARI, *"3 gennaio 1849 – 6 maggio 1911. Alla memoria del P. Massimiliano Massimo S. J., l'Istituto da lui fondato"*. Roma, s. d. e *"Enciclopedia ecclesiastica"* Milano, 1955, ad vocem.

delle Scuole, i quali scelsero per l'insediamento dei loro istituti quartieri della città in via di sviluppo, mons. Crostarosa orientò il suo interesse verso la zona tra l'Esquilino ed il Viminale, destinata a popolarsi per la prossimità con la stazione ferroviaria e propose al P. Massimo che era diventato proprietario, per successione paterna (1873), di quanto restava della nota villa già Peretti Montalto, di ospitarvi la nuova scuola dei Gesuiti. La proposta "non ... del tutto disprezzabile" come la definì P. Massimo in una sua lettera di presentazione di mons. Crostarosa al P. Provinciale,[5] fu subito accettata e già nel novembre 1879 la nuova scuola potette entrare in funzione con ottanta alunni iniziali e sette insegnanti in gran parte provenienti dalla rivista fondata dal Crostarosa.[6]

Leone XIII, che era stato alunno del Collegio romano e che seguiva con interesse le nuove scuole cattoliche a Roma, non fece mancare il proprio appoggio anche economico, dopo aver autorizzato l'apertura dei corsi elementari e della scuola secondaria. L'Istituto, dedicato all'Immacolata (era il 25° anniversario della proclamazione del dogma), fu ben presto chiamato la "scuola di P. Massimo" anche se quest'ultimo nella sua modestia e ricordando i fatti, riteneva in una sua lettera del 16 settembre 1881 (trovata da P. Piccirillo durante le operazioni di trasloco del Massimo all'Eur) che avrebbe dovuto chiamarsi "scuola di mons. Crostarosa".[7]

Il padre Massimo che, nella frequentazione con il P. Ales-

[5] G. SCALISI, *"Il Palazzo Peretti alle Terme e gli affreschi dei fasti Sistini"* in *"Il Massimo"* periodico dell'Istituto Massimo, Roma anno LXIV n.2 del 1987 p.10.

[6] P.R. CORSETTI S.J., *"Il passato storico e topografico dell'Istituto Massimo"* Roma, 1898 p. 55 sgg.

[7] P. MILLEFIORINI S. J., *"Crostarosa e il Massimo"* in *"Il Massimo"* op. cit.LXXX n.1/2003 p.10.

sandro Ponza di S. Martino, rettore del Collegio di Mondragone, aveva trovato l'esempio e l'esperienza del governo di un collegio, assunse assieme a mons. Crostarosa e a don Cesare Beccaria, allora parroco di S. Maria Maggiore, la direzione della scuola e ne fu rettore per vari anni.

Si è detto che la prima sede dell'Istituto fu nella residua parte della villa Peretti Montalto. È noto che la villa, creata dal Cardinale Felice Peretti Montalto, il futuro Sisto V, e dalla sorella Camilla con successivi acquisti, fu la più grande entro le mura urbane.

Essa, dopo alcuni passaggi di proprietà era stata acquistata nel 1789 dal marchese Camillo Francesco Massimo che la restaurò dandole nuova vita[8].

I suoi principali edifici, opera di Domenico Fontana, erano il "Casino Felice" del 1578 posto all'interno nel luogo coincidente all'incirca con l'angolo tra le odierne vie Cavour e Torino ed il palazzo del 1586-88 sul confine verso le Terme di Diocleziano, detto perciò "a Terme" o "a Termini", nome trasferito poi alla stazione ferroviaria.

Quest'ultimo, assieme al retrostante giardino fu messo dal P. Massimo a disposizione della nuova scuola che vi ebbe sede però per soli otto anni.

Ed infatti, dopo l'esproprio deciso fin dal 1860 per realizzare il progetto di una nuova stazione ferroviaria, la villa aveva conservato il palazzo a Termini ed una parte del parco. Anche questa proprietà residua doveva però scomparire a seguito del Piano Regolatore di Roma dell'8 marzo 1883 che prevedeva tra

[8] V. Massimo, *"Notizie istoriche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane"* Roma 1836 e I. Belli Barsali, *Ville di Roma – Lazio I*, Milano 1970 p. 90.

Fig. 2 – Palazzo Massimo alle Terme: la sala di ricevimento negli anni trenta-quaranta del secolo scorso.

l'altro il prolungamento della via del Viminale e la conseguente demolizione delle fabbriche che vi si trovavano.[9]

Al P. Massimo venne perciò notificato il nuovo procedimento di espropriazione che poteva segnare anche la fine della recente istituzione scolastica. Occorreva pertanto trovare una nuova sede ed a tale scopo il P. Massimo decise di erigere una costruzione in arretrato rispetto a quella esistente e precisamente nel parco dietro il vecchio palazzo, a sette metri dalla fronte posteriore di esso.

L'incarico venne affidato all'architetto romano Camillo Pistrucci (1856-1927), il quale predispose un progetto ispirato alle forme del tardo Cinquecento, con una imponente facciata su piazza della Stazione ed il lato minore di ingresso su quello che si sarebbe poi chiamato "largo Massimiliano Massimo". La domanda di licenza, sottoscritta dall'architetto per conto del Padre Massimo trovò accoglimento nella seduta di Giunta del 16 giugno 1883 dopo che la pianta dell'edificio, progettata in parte "fuori squadra", era stata modificata per allinearla alle strade di Piano Regolatore.[10]

Il 28 maggio 1883 intanto erano iniziati gli scavi ed il 28 luglio fu posta la prima pietra. Alle 5 del mattino (lo ricordò il P. Massaruti nel discorso inaugurale dei lavori al nuovo Massimo all'Eur), Padre Massimiliano Massimo depose un piccolo blocco di travertino con il nome di Gesù, lo stemma della Compagnia e le medaglie commemorative di Maria Immacolata, dei Santi Ignazio e Filippo Neri e del Papa Leone XIII. Esse erano chiuse in una cassettina di pino con dentro un'altra di piombo la quale conteneva anche una pergamena che dichiarava l'edificio sacro all'Immacolata e destinato al bene della gioventù.

[9] ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO, *Fondo Piano Regolatore* pos. 21 fasc.25, 25A.

[10] ARCH. ST. CAPIT., Tit.54 prot.39950 del 1883.

Si pensò poi di estrarre quella pietra per trasferirla nel nuovo Massimo all'Eur, ma l'operazione fu sconsigliata tecnicamente e la pietra è rimasta perciò a 14 metri di profondità nelle fondazioni del palazzo quale muta testimonianza dell'opera svolta dal principe romano fattosi gesuita.

Il cantiere, dalle fondamenta al tetto fu frequentato quasi ogni giorno dal P. Massimo che fu amico e compagno dei tanti operai che vi lavoravano, fino al maggio 1886 allorché fu coperto il terrazzo. Fu necessario altro tempo perché il palazzo fosse abitabile e finalmente i corsi scolastici potettero iniziare a partire dal 1887-88. Subito dopo si progettò la demolizione del vecchio edificio alla quale provvide direttamente il Comune, data l'imminenza della visita dell'Imperatore di Germania, prevista per l'ottobre 1888.

In tale occasione si pose il problema della conservazione degli affreschi del palazzo, di maggior pregio artistico, per i quali peraltro il P. Massimo aveva dichiarato la propria disponibilità a cederli al Comune od a consentire di farne copia. Dopo una perizia del pittore Cesare Mariani Consigliere Comunale che, constatato il precario stato di manutenzione di alcuni di essi, ne sconsigliava il distacco, il Consiglio Comunale del 21 maggio 1888 autorizzò la spesa limitatamente alle operazioni di asporto o di riproduzione di quattordici quadri a tempera raffiguranti le opere di Sisto V.[11]

Il Padre Massimo comunque si fece carico dell'impresa restando proprietario degli affreschi e ciò facilitò la demolizione del fabbricato. Tutto fu pronto quindi per la visita dell'Imperatore che, uscendo dalla stazione di Termini poté ammirare il nuovo palazzo eretto dal Pistrucci, addobbato da arazzi, due dei quali appartenevano a Casa Massimo.[12]

[11] ARCH. ST. CAPIT., *Fondo P.R.* cit. fasc.25A.

[12] P.R. CORSETTI S.J., *"Il passato storico ...."* cit. p. 56 e P.C. PICCIRIL-

Gli affreschi fatti distaccare dal P. Massimo si trovavano nel grande salone del Palazzo a Termini che, secondo la pianta riportata nell'opera di Vittorio Massimo citata a nota 8, affacciava con due finestre del lato corto sul piazzale antistante e con le finestre del lato lungo sulla fiancata verso via degli Strozzi, odierna via del Viminale.

Essi formavano un fregio alto circa tre metri che correva sotto il cornicione del grande soffitto a lacunari recante al centro lo stemma di Sisto V, opera dell'intagliatore Gaspare Guerra. Il fregio conteneva quattordici riquadri dei quali dodici rappresentavano le maggiori opere edilizie di Papa Peretti e due raffiguravano allegorie: protezione di Sisto V contro i banditi (leone al sommo di una triplice collina) e abbondanza di viveri (leone che scuote un albero carico di pere).

I riquadri erano intramezzati da venti figure femminili sedute raffiguranti le "Virtù", sopra le quali altrettante teste di leone con capitelli ionici fingevano da sostegno del soffitto.[13]

Gli affreschi, strappati e riportati su tela, vennero divisi in due cicli e trasferiti nel nuovo Istituto: le "Virtù" furono poste nel salone di ricevimento che si trovava sulla destra dopo la scala d'ingresso, mentre le opere sistine o "fasti Sistini" furono collocati in parte nell'ambiente inizialmente destinato a salone e poi adibito a cappella "dei piccoli" o delle medie. L'altra parte fu dislocata lungo i corridoi del primo piano, dai quali si accedeva alle aule scolastiche mediante porte con vetri smerigliati, sui quali era impresso l'emblema dell'Istituto.

LO S.J., *"Il Municipio di Roma contro gli affreschi di Villa Peretti"* in *"Il Massimo"* op. cit., XLI 1/1963 pp. 6 a 9.

[13] Cfr. l'interessante ricostruzione del fregio fatta da M. Fagiolo e M. Bevilaqua in occasione della mostra *"Roma di Sisto V"* allestita in Palazzo Venezia nel 1993, come risulta dal Catalogo (A.A.V.V. Roma 1993 pp. 52 a 53) e V. MASSIMO *"Notizie istoriche..."* cit. pp. 129 sgg.

Fig. 3 – La Cappella dell'Immacolata nell'Istituto Massimo alle Terme.

Furono queste le opere d'arte più importanti che decoravano il nuovo Palazzo voluto da P. Massimo. Si trattava di lavori tradizionalmente attribuiti al pittore umbro Cesare Nebbia il quale, assieme al modenese Giovanni Guerra, fratello dell'intagliatore Gaspare prima citato, aveva praticamente monopolizzato, a partire dal 1587, la gestione delle imprese pittoriche nella villa Montalto. Le rappresentazioni delle opere sistine erano sottolineate dai distici "pieni di spirito e di laconicità" dettati dal poeta Guglielmo Bianco.[14]

Altri arredi non meno importanti provenivano dal Palazzo a Termini, come il ritratto di Maria Felicia Peretti, nipote di Sisto V, trasferito anch'esso nel salone di ricevimento. Nello stesso

---

[14] Al riguardo, oltre al citato catalogo della mostra *"Roma e Sisto V"* ed all'opera di V. MASSIMO, cfr. M.G. BARBERINI in *"Guida rionale di Castro Pretorio"* parte I, Roma 1987 pp. 44-45.

salone, staccato dal citato fregio,[15] vi era anche lo stemma "incoronato" di Michele Peretti, principe di Venafro, nipote ed erede universale di Camilla.

La vita dell'Istituto Massimo proseguì sotto la diretta direzione del Fondatore fino alla fine dell'Ottocento allorché subentrarono altri Padri rettori, pur se il Padre Massimo non cessava di seguirne l'organizzazione e di interessarsi quotidianamente ad ogni attività che vi si svolgeva.

Ciò compromise il già precario stato di salute che si aggravò nell'ultimo Natale della sua vita, quello del 1910, allorché volle egualmente celebrare le sacre funzioni. Durante la seconda Messa venne meno e fu costretto a ritirarsi nella sua stanza, dove rimase per quattro mesi quasi paralizzato, fino alla morte che sopraggiunse il 6 maggio 1911 nel compianto di quanti ne avevano conosciuto ed apprezzato l'opera e di oltre quattromila persone che ne seguirono il funerale fino alla tumulazione al Verano.[16]

Il 1929, nel clima della Conciliazione tra Stato e Chiesa, fu l'anno delle celebrazioni del primo cinquantenario di vita dell'Istituto al quale era stata concessa la parificazione legale di alcuni corsi.

La premiazione degli alunni (anch'essa la cinquantesima) avvenne il 4 dicembre di quell'anno durante una solenne cerimonia all'Augusteo alla presenza di mons. Borgoncini Duca, primo Nunzio apostolico in Italia e di numerose autorità. Il P. Rafaele Salimei S.J. che fu per anni illustre docente nell'Istituto, pronunziò in tale occasione un'ampia prolusione rievocando le tappe della scuola di P. Massimo.[17]

Le strutture dell'Istituto, che a fine Ottocento avevano ricevuto le lodi dei contemporanei per la modernità dei requisiti igienici e didattici, si rilevarono nel tempo non più adeguate all'evoluzione subìta dai criteri organizzativi della vita scolastica, onde si pensò già negli anni Cinquanta del Novecento di cercare spazi più idonei.

[15] V. MASSIMO, *"Notizie istoriche..."* cit. p. 129 sgg.

[16] *"Alla memoria di P. Massimo"* op. cit. pp. 21-22 e 31 a 34.

[17] R. SALIMEI, *"Nel primo cinquantenario de l'Istituto Massimo 2.12.1880 – 4.12.1929"* Roma, 1929.

Fig. 4 – Istituto Massimo alle Terme: la Cappella delle medie con gli affreschi dei "fasti Sistini" (1940 circa).

Da ciò prevalse, dopo l'esame di varie ipotesi, la soluzione di abbandonare la storica sede dell'Istituto che venne ceduta alla romana società "Condotte d'acqua", la quale si impegnò a costruire nuovi edifici funzionali ad ospitare il complesso scolastico. La scelta cadde su un vasto comprensorio nella zona dell'Eur dove sorsero varie costruzioni in un articolato progetto dovuto ad un gruppo di architetti, ex alunni dell'Istituto.

Il vecchio palazzo di Piazza dei Cinquecento chiuse pertanto definitivamente nel 1960[18] dopo che le opere d'arte avevano

[18] V. il ricordo di CECCARIUS in *"Il Tempo"* Roma 29 settembre 1960 p. 5.

trovato una nuova collocazione. I pannelli dei "fasti Sistini" assieme al ritratto di Maria Felicia Peretti ed allo stemma di Sisto V vennero infatti sistemati nella nuova sede dell'Eur, mentre i pannelli delle "Virtù" transitarono in collezioni private.

L'edificio del Pistrucci restò quindi abbandonato attendendo per anni la propria sorte finché, sottratto ai temuti usi industriali bancari o comunque speculativi, venne acquisito nel 1983 al patrimonio dello Stato per essere destinato ad integrare gli spazi della storica collezione del Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano.

Al recupero dal precario stato di manutenzione, al consolidamento ed all'adattamento per la nuova sede museale provvidero alcune imprese Italstat del gruppo IRI finché, a partire dal 1995, gli spazi espositivi ricavati dalla ristrutturazione vennero aperti al pubblico assieme al sotteraneo, divenuto quasi un bunker per ospitare la Sezione numismatica e di oreficeria.

Chi ha vissuto per anni nel Massimo alle Terme non trova certamente più gli ambienti di una volta e, solo ricostruendone i percorsi, può identificare i luoghi della Cappella dell'Immacolata, di quella delle medie, del teatro di cui rimane traccia nel soprastante ballatoio anch'esso rinnovato, nonché del grande salone di ricevimento e della segreteria nella quale imperò a lungo l'indimenticabile prof. Tommaso Frezza.

Nel richiamare alla mente questi ricordi non ci si può che associare alla rievocazione che fece del "Massimo" nel suo settantacinquesimo anno di vita, Silvio d'Amico il quale fu uno dei tanti ex alunni che, usciti da quella gloriosa scuola, divennero importanti protagonisti nei vari settori della società.[19]

Egli inoltre nella sua opera di scrittore che unì al prevalente impegno di critico, di storico del teatro, di fondatore e direttore dell'Accademia d'Arte Drammatica, ricordò nel romanzo

[19] *"Il Tempo"* del 26 maggio 1954 p. 4.

Fig. 5 – Istituto Massimo alle Terme: la Segreteria.

in parte autobiografico "Le finestre di Piazza Navona" uscito postumo, l'austero clima dell'Istituto Massimo di un tempo (1898).

A quella figura anonima del Preside che ritto sulla rotonda dell'ingresso, è intento a "squadrare" i ragazzi "come per passarli in rivista" e "fulminare all'occorrenza i ritardatari"[20] si associa, per noi della penultima generazione di ex alunni del vecchio "Massimo", il ricordo del P. Ernesto Rinaldi, Rettore e Preside negli anni del secondo conflitto mondiale il quale fu, tra l'altro, attento e vigile custode di quanti, per frequentare la scuola, affrontavano i pericoli dell'occupazione nazista.

Dalla tenace, severa, ma amorevole disciplina che regnava tra quelle mura e dalla dedizione dei suoi docenti, scaturisce ancora oggi, adattato ai tempi moderni, lo stile educativo del

[20] S. D'Amico, *"Le finestre di Piazza Navona"* Milano 1961 p. 59 sgg.

nuovo "Massimo" nello spirito del persistente impegno evangelizzatore e missionario della Compagnia di Gesù, *"ad maiorem Dei gloriam"*.

Un errore reiterato: il supporto de *Il cavallo turco* di Filippo Napoletano, già di Alessandro Orsini

RITA RANDOLFI

Nella biografia di Filippo di Liagno, più noto come Filippo Napoletano, edita nelle *Considerazioni sulla pittura* del 1621 circa, Giulio Mancini evidenziava l'abilità dell'artista nel ritrarre animali, in particolare, cavalli. Addirittura il celeberrimo medico papale affermava che il pittore aveva eseguito per il Granduca di Toscana una serie di "ritratti" di destrieri, quasi a grandezza naturale, sull'esempio di quelli affrescati da Giulio Romano in Palazzo del Te a Mantova[1]. Ma Filippo dedicò ai medesimi soggetti anche dipinti di dimensioni più piccole.

In questa sede si vuole illustrare la bizzarra storia di uno di questi quadri, raffigurante, per l'appunto, un *Cavallo*.

L'opera, su ardesia, misura cm 17 x 22, ed è, ancora oggi, accompagnata, sul retro, da una tavoletta di chiusura, sulla quale è scritto: «Cavallo turco donato dalla Maestà / dell'Imperat[o]re al Card[ina]le Alessandro Orsini, quando fu in Germania», più in basso si legge «Philippus Neap[oli]litanus pinxit» (figg. 1 e 2).

La preziosa tavoletta, oltre a rivelare il nome del suo autore, racconta, in parte, la storia del dipinto.

Alessandro Orsini possedeva una collezione di cui faceva

[1] M. CHIARINI, *Teodoro Filippo di Liagno detto Filippo Napoletano, 1589-1629, vita e opere*, Firenze 2007, pp. 142-143, 491.

parte anche la celeberrima *Giuditta* appositamente dipinta per lui da Cristoforo Allori[2], ricordata dal Bellori e dal Roisecco[3]. Il cardinale si trovava in Germania nel 1622. Fu, dunque, in questa occasione che Ferdinando II, imperatore d'Austria, gli donò il quadro rappresentante un cavallo arabo, bianco pezzato, legato ad un tronco di un albero, visibile sulla sinistra, probabilmente il ritratto di un animale realmente posseduto dall'imperatore.

Il dipinto venne poi ereditato da Lelio Orsini[4]. Questi, secondogenito di Ferdinando, e principe di Vicovaro, in gioventù prese i voti da cappuccino, ma in seguito abbandonò tale vita per lui troppo austera. Lelio fu l'unico Orsini a nutrire interessi per l'antico, nel 1659, eludendo astutamente le pur blande leggi sull'esportazione di opere d'arte, riuscì ad imbarcare a Civitavecchia delle statue destinate al cardinal Mazzarino. Perseguitato dai creditori, fu costretto a vendere nel 1674 la sua proprietà di Cerveteri ai Ruspoli[5].

[2] F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno...*, Firenze 1673, ed. 1846, III, p. 726.

[3] 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; G. Roisecco, *Roma antica e moderna o sia Nuova descrizione di tutti gli Edifici antichi e moderni, tanto sagri quanto profani della città di Roma*, Roma 1750, II, p. 13. Cfr. anche R. Randolfi, *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, in particolare p. 656; Ead., *Palazzo Lante in piazza dei Caprettari*, Roma 2010, pp. 72, 151, 221, 283.

[4] Nella raccolta di Lelio il quadro venne ricordato da Bellori e da Roisecco. Cfr. nota precedente.

[5] Sui Ruspoli si veda: M.C. Cola, *Francesco Maria Ruspoli mecenate e collezionista (1671-1731)*, 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. 508; Ead., *Gli inventari della collezione Ruspoli: la nascita della quadreria settecentesca e l'allestimento nel palazzo all'Aracoeli*, in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico* I, (Studi sul Settecento Romano, 25), Roma 2009, pp. 23-54; Ead., *Gli inventari della collezione Ruspoli: la quadreria settecentesca al suo vertice e l'allestimento nel palazzo al Corso*, in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo,* (Studi sul Settecento Romano, 26), Roma 2010, pp. 9-52.

Lelio era il fratello minore di don Flavio Orsini duca di Bracciano[6]. Costui era nato il 4 marzo del 1620. Il padre gli cedette, nel 1657, il ducato di Bracciano. Nel 1660, dopo la morte del genitore, Flavio divenne anche duca del feudo di Sangemini. Non eccessivamente portato per la cura del proprio patrimonio, preferì dedicarsi alla poesia e, tra gli Arcadi, era conosciuto con il nome di Clearco Simbolico. Il duca sposò, in prime nozze, Ippolita, figlia di Orazio Ludovisi, nipote di Gregorio XV e vedova di Giorgio Aldobrandini, spentasi nel 1674, senza aver avuto figli.

Nel 1675 Flavio si unì in matrimonio con Marie Anne figlia

[6] Sulla famiglia si veda: L. Guasco, *L'archivio di casa Orsini*, Siena 1921; G. Brigante Colonna, *Gli Orsini*, Milano 1955; V. Celletti, *Gli Orsini di Bracciano*, Roma 1963; R. Mariani, *Come ho scoperto il "giallo" della scomparsa dell'Archivio Orsini*, in "Rassegna del Lazio, 13, 1974, pp. 16-22; Ead., *Congiure nel giallo dell'Archivio Orsini,* in "Rassegna del Lazio", 18, 1975, pp. 47-52; F. Allegrezza, *Formazione, dispersione e conservazione di un fondo archivistico privato: il fondo diplomatico dell'Archivio Orsini tra Medioevo ed età moderna*, in "Archivio Orsini tra Medioevo ed età moderna", in "Archivio della società romana di Storia Patria", 103, 1980, pp. 77-99; M.L. Capparella, *Appunti sulle ultime vicende dell'Archivio Orsini*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 103, 1980, pp. 283-294; V. Eleonori, *La collezione Orsini Lante della Rovere tra il XVII e il XIX secolo. Gli inventari*, tesi di laurea, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 1996-97, relatore prof.ssa F. Rangoni, pp. 20-25; R. Randolfi, *Palazzo Lante in piazza dei Caprettari* ... cit., pp. 70-73.

di Luigi de la Trémoille, vedova Talleyrand Périgord, nata tra il 1635 ed il 1642. Le nozze erano state combinate dai fratelli D'Estrée, Cèsar, cardinale, e Annibal ambasciatore di Luigi XIV, che intendevano avvicinarsi ad una famiglia romana e, di riflesso, al pontefice. Tuttavia la vita coniugale si presentò fin dall'inizio difficile a causa dall'incompatibilità di carattere tra i due sposi, tanto che nel 1676 Marie Anne decise di partire per Parigi, dove rimase fino al 1683. Nel 1692, Lelio ed il fratello Flavio intestarono i beni mobili, stabili, allodiali e feudali, ad eccezione del palazzo di piazza Pasquino e della giurisdizione di Bracciano, a Marie Anne de la Trémoille, la quale, in cambio, aveva promesso di accollarsi ed estinguere i debiti di casa Orsini[7]. La donna, quindi, ereditò sia la collezione del marito, valutata per quanto riguardava i dipinti da Giuseppe Ghezzi[8] per un totale di scudi 8499,70, e per le sculture, che raggiungevano i 7007 scudi, da Pietro Papaleo[9], sia quella del cognato.

[7] Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Archivio Lante (d'ora in poi A.L.), b. 808, 4. Cfr., R. RANDOLFI, *Palazzo Lante* ... cit., pp. 70-73.

[8] Sul pittore, cfr. A. LO BIANCO, (a cura di), *Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda*, catal. della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 18 settembre-8 dicembre 1999), Venezia 1999, con bibl. prec. Sui rapporti tra l'artista ed i Lante cfr. R. RANDOLFI, *Da Cassiano del Pozzo a Piranesi: la vera storia del vaso Lante* in "Bollettino Telematico dell'arte", settembre 2005.

[9] C. RUBSAMEN, *The Orsini Inventories*, Malibu 1980, pp. 42-47. Nel 1682 Papaleo riscosse pagamenti da Ippolito e Antonio Lante anche per aver approntato un fastoso apparato per una carrozza di gala. Per i rapporti tra lo scultore e Flavio Orsini si rinvia a A. MARCHIONNE GUNTER, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti,* in E. DEBENEDETTI, (a cura di), *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, III, (Studi sul Settecento Romano, 19), Roma 2003, pp. 67-146; 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),

Quest'ultimo morì il 20 maggio 1696, lasciando il suo patrimonio all'arciconfraternita delle Stimmate, di cui era guardiano[10]. Nonostante ciò una parte cospicua della sua raccolta, che comprendeva circa duecentocinquanta quadri in tela, alcune miniature, dei disegni[11], stimati da Giuseppe Ghezzi, Giuseppe Passeri[12] e Giovan Battista Boncori[13], finì a Marie Anne[14].

La donna si stabilì nell'Urbe nel 1694, ma il 5 aprile di un

Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore III, (Studi sul Settecento Romano, 19) Roma 2003, pp. 437-464; 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., *La Venere e fanciullo dei Lante: Papaleo, Sibilla, Pacetti, Winckelmann D'Este, Albacini, Benaglia, questioni di restauro, perizie e iconografia*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico* I, in (Studi del Settecento Romano, 25), Roma 2009, pp. 261-270; EAD., *Palazzo Lante* ... cit., p. 96.

[10] G. DE MARCHI, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni Romane. Note e Appunti di Giuseppe Ghezzi*, in "Miscellanea della Società Romana di Storia Patria, XXVII, (1987), (numero intero), pp. 363-367.

[11] C. RUBSAMEN, *The Orsini Inventories*... cit., pp. 17-25. Soltanto per un centinaio di opere i periti estimatori indicarono la paternità.

[12] M.B. GUERRIERI BORSOI, *Alcune opere di Giuseppe Passeri per i marchesi Patrizi*, in E. DEBENEDETTI, (a cura di), *Carlo Marchionni, architettura, decorazione e scenografia*, (Studi sul Settecento Romano, 4), Roma 1988, pp. 381-397; E. FUMAGALLI, ad vocem «Passeri Giuseppe», in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, II, p. 839.

[13] R. CARLONI, *Per Giovan Battista Boncori e la sua scuola*, in "Bollettino d'Arte" 55, (1989), pp. 57-74.

[14] Sui passaggi della collezione si veda: R. RANDOLFI, *Albacini, Cades, Canova, Ceccarini, D'Este, Landi e Pacetti, e la collezione di sculture dei Lante Vaini della Rovere nel palazzo di piazza dei Caprettari* ... cit., pp. 437-464; EAD., *Villa Lante al tempo dei Lante*, in T. CARUNCHIO – S. ÖRMA, *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca dei suoi abitatori*, Roma 2005, pp. 229-286; EAD., *Dai Lante ai Borghese*... cit., pp.

anno dopo il marito venne a mancare. Lei, allora, fece ritorno in Francia dove Luigi XIV la nominò cameriera maggiore di Gabriella di Savoia, prima moglie di Filippo V di Spagna. Nel 1704, poiché si erano creati degli equivoci spiacevoli tra l'ambasciatore di Francia, D'Estrée, e la corona spagnola, Marie Anne ricevette l'ordine di tornare in patria, ma, durante il viaggio, venne invitata a rientrare a Madrid. Nel 1714, morta la regina Gabriella, Marie Anne consigliò Filippo V di prendere in moglie Elisabetta Farnese, che la liquidò in tutta fretta. La vedova di Flavio, allora, cercò rifugio dapprima in Francia e, in seguito, a Genova. Da qui si trasferì, favorita dall'appoggio del nipote Luigi Lante, a Roma, dove giunse nel 1720, andando ad abitare in un palazzo situato di fronte a quello dei Colonna e accanto alla dimora degli Stuart in esilio[15]. Morì il 5 dicembre del 1722 a ottantacinque anni[16], lasciando al nipote prediletto, Luigi, figlio della sorella Luisa Angelica e di Antonio Lante, una fortuna.

Tra i beni provenienti dagli Orsini ereditati da Luigi vi era anche il quadro in questione, che si rintraccia agevolmente sia nell'inventario di Lelio che in quello di Marie Anne come: «463) Altro dipinto in vetro per traverso di palmo uno e alto 9 rappre-

559-566; EAD., *La Venere e fanciullo dei Lante...* cit., pp. 261-270; EAD., *Palazzo Lante...*cit., pp. 70-73.

[15] R. VALERIANI, *La princesse des Ursins...*cit., pp. 6, 9-10. Il palazzo era stato locato alla Princesse des Ursins dalla marchesa Cybo-Altemps e dalla Santa Casa di Loreto. L'edificio, situato all'angolo della piazza dei Santi Apostoli, verso il convento e la chiesa di San Romualdo, non più esistenti, fu abbattuto per l'apertura di via Cesare Battisti. Parte di esso è però riconoscibile nello stabile, con prospetto ottocentesco, situato ad angolo tra la medesima via e la piazza.

[16] ASR., A.L., b. 434, 15. La principessa fu sepolta dapprima nel chiostro di San Giovanni in Laterano; il 17 giugno del 1816 la sua salma fu trasferita nella cappella Orsini, dedicata a san Barbato, nella medesima basilica.

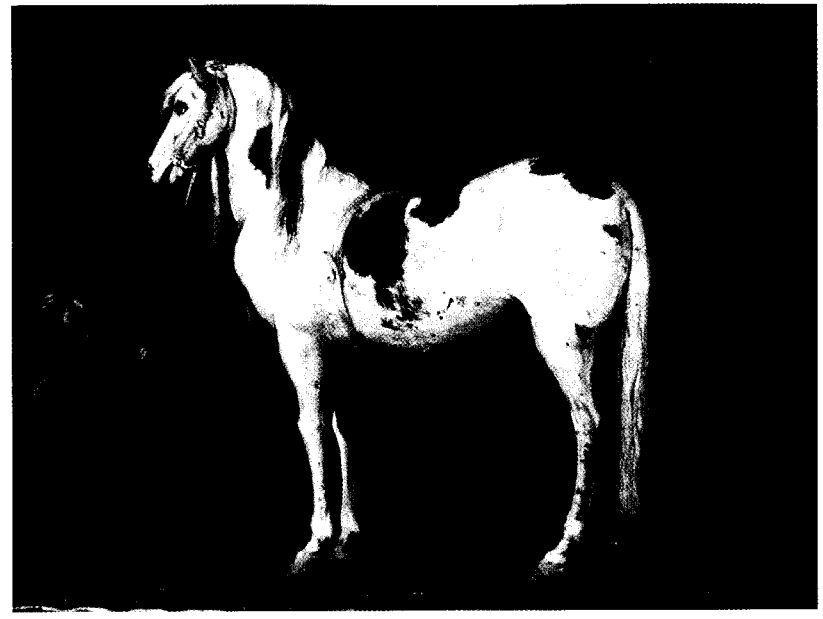


Fig. 1 – Filippo Napoletano, *Il cavallo turco.*

sentante un cavallo bianco pezzato che sta legato ad un tronco di Filippo Napoletano con cornice d'ebano ondata con battente dipinto di valore scudi sei»[17].

Come già evidenziava Marco Chiarini né i compilatori dell'inventario di Lelio, né Domenico Muratori[18], perito per quello di Marie Anne, compresero che il supporto sul quale il

[17] ASR., A.L., b. 663, 2 maggio 1723. Estratto dell'inventario di quadri ereditati dalla principessa Orsini della Trémoille fatto fare da Luigi Lante Seniore per atti del Simonetti.

[18] Sull'artista cfr. M.B. GUERRIERI BORSOI *Per la conoscenza di Domenico Maria Muratori*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", 3, (1980), pp. 32-45; D. BODART, *Domenico Muratori's last painting*, in "Burlington Magazine", 1163, (2000), pp. 106-111; A. PAMPALONE, *La politica spirituale di Clemente XI in una decorazione perduta nel Palazzo*

cavallo era stato eseguito era ardesia e non vetro. Probabilmente la brillantezza dei colori indusse i diversi specialisti a confondere i due materiali. Ma ciò che sorprende è che anche tutti gli artisti chiamati successivamente dai Lante a valutare la loro collezione ripeterono instancabilmente lo stesso errore, salvo due eccezioni[19].

Alla morte del primogenito di Luigi, Filippo, che aveva ereditato dalla madre Angela Vaini, anche il titolo di principe, Faustina Capranica del Grillo, sua seconda moglie, ed il figlio Vincenzo, fecero redigere un inventario, in cui si distinguevano le opere provenienti dal lascito Orsini da quelle Lante.

Tra le prime figurava un «Altro quadruccio dipinto in lavagna per traverso rappresentante un cavallo con cornicetta antica»[20]. Non si conosce il compilatore del documento, il quale rivela una certa fretta. Non essendo, infatti, il dipinto di pertinenza Lante, il perito non fornì le misure, e tantomeno il nome dell'autore. Ma che il quadro fosse quello oggetto di questo studio si intuisce dal soggetto, dalla cornice e dal supporto, per la prima volta chiaramente specificato. Il dipinto era appeso in un'anticamera del secondo piano, tra altre nature morte con uccelli, architetture e qualche ritratto.

Nella stessa stanza si trovava ancora nel 1794, anno in cui

Vaticano: Tommaso De Rossi, Domenico Muratori, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo, in "Bollettino d'arte", 122, (2002), pp. 19-30.

[19] Tutti gli inventari sono stati resi noti integralmente in R. Randolfi, *Palazzo Lante...* cit., pp. 223-328.

[20] ASR., A. L., b. 808/4 10 luglio 1771. Inventario de' beni ereditarj delle ch. me. Ecc.mo Duca Don Filippo Lante fatta ad istanza dell'Ecc. ma D. Faustina Capranica vedova del suddetto, e dell'Eccmo D. Vincenzo Lante figlio del medesimo. Esiste una copia del medesimo inventario conservata nell'Archivio Segreto Vaticano, Archivio Ruspoli-Marescotti, Armadio T, Tomo 674, fasc. 412, parte 4 B.16/35. Cfr. R. Randolfi, *Palazzo Lante...* cit., pp. 237-253.

Luigi II, figlio di Filippo e della sua prima moglie, Virginia Altieri, prossimo al tracollo finanziario, contattò Giuseppe Cades[21] e Vincenzo Pacetti, come riferì anche quest'ultimo nel suo *Diario*[22], per far stimare la propria collezione, al fine di piazzare sul mercato qualche opera per saldare alcuni dei numerosi debiti contratti.

Cades che, ovviamente, doveva occuparsi dei dipinti, compilò due diversi elenchi, a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, il primo entro il dicembre del 1794, il secondo a gennaio dell'anno successivo. In ambedue l'artista ripropose la stessa frase e la medesima valutazione, e senza tener conto del suggerimento dell'anonimo esperto del 1771, replicò l'errore di Ghezzi, Passeri, Boncore e Muratori.[23]

Ancora nel 1795, in un estratto dell'inventario di Cades, non firmato, ma probabilmente di mano dell'artista, compare al n. 46

[21] M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Paris 1992.

[22] Pacetti annotò come sempre diligentemente nel suo Giornale l'evento: «Adì 23 dicembre 1794. Il Sig. Duca Lante vole la stima da me di tutte le sculture esistenti nel suo Palazzo, a quest'effetto mi sono portato sulla faccia del luogo ed o' stimato il tutto a prezzi riferibili a quello che si potrebbe presentemente vendere». E ancora: «Adì 23 gennaio 1795 ho fatto e sottoscritto una stima p. Ecc. Sig. Duca Luigi Lante di tutte le sculture esistenti nel di lui palazzo ascendenti alla somma di 2559 in data 7 del corrente mese». Si cfr. B.U.A., Ms. 321, V. Pacetti, *Giornale riguardante li principali affari e negozi del suo studio di scultura... incominciato dall'anno 1773 fino all'anno 1803*. Cfr. R. Randolfi, *Albacini, Cades...* cit., p. 449, nota 22.

[23] ASR., A.L., b. 663. 1794 Stima de' quadri ereditarii di Mad.ma Orsini fatta dal pittore Giuseppe Cades accademico di S. Luca con note di altri quadri, n. 44; 1795, n. 345: «Altro per traverso in vetro di palmo 1 e alto once 9 rappresentante un cavallo bianco pezzato che sta legato ad un tronco di Filippo Napoletano s. 6».

la citazione del dipinto, e per la prima volta facendo riferimento alla tavoletta sul retro, si intitolava il quadro «Cavallo turco»[24].

Non compreso nelle liste dei quadri affidati in prima istanza a Giovanni Maria Burri ed in seconda a Vincenzo Africani[25] per essere restaurati, secondo le volontà del duca Vincenzo II, figura di intellettuale di spicco nell'ambito della famiglia, nonché patriota italiano, il quale, servendosi dell'accademico Jean Baptiste Wicar[26], voleva allestire una quadreria di famiglia, il dipinto, in ottimo stato di conservazione, ricompare in un elenco del 1818.

In quell'anno, dopo un congresso di famiglia, il maestro di casa Pietro Ferrari, fidato braccio destro del cardinale Alessandro Lante, fratello dell'ormai defunto duca Vincenzo II, venne incaricato di stilare un elenco di opere da inviare all'uditore di Rota monsignor Domenico Attanasio, al fine di ottenere la licenza di alienazione. La situazione patrimoniale della famiglia era, infatti, peggiorata notevolmente, ed il prelato, che poteva contare sulle sue conoscenze, in particolare sull'amicizia intrattenuta con il cardinal Bartolomeo Pacca e con Antonio Canova, pensava di cedere le sculture al Vaticano, e voleva ottenere il permesso di poter vendere le pitture anche a collezionisti stranieri, a caccia di opere per allestire le loro raccolte, emule di quelle italiane[27].

Ferrari, che non era un artista, evidentemente si riferì alle perizie precedenti, e di nuovo, riferì che il cavallo era dipinto su

[24] ASR., A.L., b. 663. Estratto della stima dei quadri spettanti all'Ecc. ma Casa Lante fatte da Giuseppe Cades nel 1795: «n. 46 Il cavallo turco di Filippo Napoletano».

[25] Vincenzo Africani sostituì Burri che, nel frattempo, si era ammalato. Cfr. ASR., A. L., b. 124 e R. Randolfi, *Palazzo Lante...* cit., pp. 160-161. Vincenzo Africani potrebbe essere parente del foderatore di quadri Felice, che nel 1801 era stato coinvolto nello scandalo riguardante il restauro delle opere del Cavalier d'Arpino e di Guercino appartenenti alla chiesa di San Crisogono. Felice, infatti, non voleva restituire i dipinti in questione, una *Madonna con Bambino* e *un'Apoteosi di San Crisogono* ai padri della chiesa, prima di aver ricevuto il giusto compenso, ritenuto troppo elevato dai committenti. Africani allora propose ai sacerdoti di vendere il *San Crisogono* a Pietro Camuccini, che si impegnava a farne eseguire una copia. Nonostante Carlo Fea tentasse di impedire il baratto, la *Madonna* del Cavalier d'Arpino tornò sul posto, mentre il *San Crisogono* di Guercino venne ceduto a Camuccini, che a sua volta lo fece partire per Londra, dove tutt'oggi si trova nella Stafford House. Cfr. O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il Chirografo del 1802: cronaca giudiziaria e non delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti*, in "Ricerche di storia dell'arte" 8, (1978-79), p. 34. Felice Africani, inoltre, nel 1802, denunciò di possedere un dipinto, ma solo per restaurarlo. Cfr. D. Borghese, *L'editto del cardinale Doria e le assegne dei collezionisti romani*, in C. Strinati – M. Calvesi (a cura di) *Caravaggio e la collezione Mattei*, catal. della mostra, (Roma), Milano 1995, pp. 101-102.

[26] M.T. Caracciolo, *Da Lille a Roma. Jean Baptiste Wicar e l'Italia*, catalogo della mostra, (Perugia 2002), Milano 2002. Sui rapporti tra l'artista ed i Lante si rinvia a: R. Randolfi, *Palazzo Lante...*cit., pp. 157-166.

[27] Cfr. R. Randolfi, *Albacini, Cades, Canova...* cit., pp. 437-464; 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 prelato 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 F. Cazzola – R. Varese, (a cura di), *Cultura nell'età delle legazioni*, Atti del Convegno, (Ferrara, Palazzo Bonaccossi, marzo 2003), Firenze 2005, pp. 649-685; Ead. *Villa Lante al tempo dei Lante...* cit., pp. 214-219; Ead., *La Venere 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 E. Debenedetti (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico* I, in (Studi sul Settecento Romano, 25), Roma 2009, pp. 201-207; Ead., *Carlo Murena, Giovanni Filippo Baldi, Nicola Vinelli, e due camini per Palazzo Lante*, in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo*, (Studi sul Settecento Romano, 26), Roma 2010, pp. 157-166; Ead., *Palazzo Lante...*cit., pp. 187-193.

cristallo. La valutazione del quadro, inoltre, era lievitata dai 6 scudi del 1795 a 10[28].

Per giungere nuovamente all'esatta identificazione del supporto del quadretto, occorre arrivare al 1825, anno in cui Filippo Agricola stilò la sua valutazione dei dipinti, in previsione della grande asta pubblica che finalmente Giulio Lante[29], nipote di Alessandro e primogenito di prime nozze di Vincenzo, riuscì ad organizzare. A questo elenco si richiamò la sentenza definitiva del Giudice e Uditore di Rota Giuseppe Bofondi, con cui si stabilì la maniera nella quale andava suddiviso il patrimonio Lante tra i membri della famiglia ed i suoi creditori storici[30]. Tra questi ultimi figuravano anche Pietro e Filippo Ferrari, che furono saldati con quattro dipinti, fra i quali proprio il *Cavallo* di Filippo Napoletano[31].

Il computista e suo figlio non tennero per sé le opere ricevute in cambio dei loro servigi. Al contrario un documento del 28

[28] ASR., A.L., b. 663. A Monsignor Attanasio li 26 mag. 1818. Nota dei quadri esistenti nel Palazzo Lante a S. Eustachio:«Cavallo dipinto su cristallo un palmo circa di Filippo Napoletano s. 10».

[29] Su Giulio si veda: R. Randolfi, *Pietro Tenerani e i monumenti Colonna-Lante in Santa Maria sopra Minerva: nuovi documenti,* in "Neoclassico", 29, 2006, pp. 72-81; Ead., *La Calunnia di Federico Zuccari in Palazzo Caetani: questioni di priorità,* in "Strenna dei Romanisti", 2010, pp. 585-596; Ead., *Palazzo Lante* ... cit., pp. 201-222; Ead., *Un servizio da tavola di Pietro Belli come dono di nozze per Maria Colonna Lante*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, I (Studi sul Settecento Romano, 27) Roma 2011, pp. 293-298.

[30] ASR., A.L., b. 495, Istrumenti e contratti 1825-28. 18 lug. 1828 Sentenza definitiva di Monsig. Giuseppe Bofondi Uditore di Rota e Giudice deputato da Sua santità per il Patrim. Lante per gli atti dell'Aretucci Notaio: «*Beni aggiudicati a Filippo e Pietro Ferrari.* 27) Piccolo quadro dipinto sopra pietra rappresentante un cavallo bianco descritto nella perizia dell' Illustrissimo Filippo Agricola sotto n. 12 e stimato s. 4.40».

[31] *Ibidem.*

Fig. 2 – Il supporto de *Il cavallo turco.*

ottobre 1828 testimonia che Pietro riscosse del denaro per aver alienato il quadro con il *Cavallo*[32]. Purtroppo non sono riportati i nomi degli acquirenti, i cui eredi potrebbero essere gli attuali proprietari, o viceversa potrebbero, a loro volta, aver nuovamente alienato il quadro, che ora si trova, infatti, in una collezione privata[33].

Tuttavia la storia di quest'opera è rivelatrice di alcuni comportamenti reiterati: Muratori ripeté il giudizio di Ghezzi, Passeri e Boncore, Cades si rifece a Muratori.

Gli unici a studiare attentamente il quadro furono un anonimo

[32] Archivio Privato, 1829: «Adì 19 ottobre 1828. 743 A Filippo e Pietro Ferrari s. due.20 che con altri 2.20 ricevuti nel passato mese fanno 4.40 p. costo di un piccolo quadro rappresentante un cavallo venduto».

[33] Cfr. M. Chiarini, *Teodoro Filippo di Liagno...* cit., pp. 14, 304, scheda 86.

del 1771 e Filippo Agricola, che in tal modo dimostrarono tutta la loro professionalità.

Stupisce soprattutto il giudizio di Cades, il quale ignorando completamente l'autore del 1771, preferì perpetrare la formula dei suoi più illustri colleghi.

Tale atteggiamento induce ad alcune riflessioni da tener presenti quando si studia una collezione.

Solitamente, infatti, per identificare con certezza un quadro, ci si basa sui documenti antichi, e se corrispondono il soggetto, il nome dell'autore, le misure, il materiale di esecuzione, il gioco è fatto. Tuttavia occorre lasciare un margine ai possibili errori: talvolta i soggetti vengono scambiati con alcuni simili; si attribuisce l'opera ad un artista più famoso, piuttosto che ad uno meno noto, per aumentare il prezzo; le misure variano in base a tutta una serie di costanti che includono il diverso modo di registrare le dimensioni, i restauri, che talvolta presuppongono decurtazioni o al contrario ingrandimenti in base al luogo in cui i dipinti venivano collocati e a seconda dell'esposizione con pendant voluti in origine, o accoppiati al momento; il supporto, in mancanza di una pulitura poteva essere confuso con un altro. Dunque bisogna verificare tutta questa serie di elementi, e non fidarsi dell'opinione di chi ci ha preceduti.

In ogni caso, dal momento in cui l'opera passò agli Orsini e poi ai Lante, non subì restauri di sorta, come dimostra sia la cornice d'ebano filettata d'oro, descritta negli inventari e visibile ancora oggi, sia i numerosi documenti di restauro rintracciati nelle carte Lante dalla sottoscritta, nei quali il quadretto in questione non è mai menzionato[34].

[34] Si rinvia a: R. Randolfi, *Palazzo Lante*...cit.

Anfora - louthrophoros attica
in marmo pentelico, 380 -370 (alt. 118 cm, diam. 52,2)
Fondazione Sorgente Group

Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
Diana Cacciatrice
(Cento 1591-Bologna 1666)
Olio su tela, 96,8 x 121,3 cm – Eseguito nel 1658
Fondazione Sorgente Group

Giacomo Van Lint detto Monsù
Scena di genere presso la Colonna Traiana
Studio (Roma, 1723-1790)
Olio su tela, 73,5 x 98,5 cm – Eseguito nel 1770 ca.
Fondazione Sorgente Group

Statua di Athena Nike
in marmo pario, 430 a.C. circa (alt. 93 cm)
Fondazione Sorgente Group

Lo sconosciuto illustrissimo del Cimitero Acattolico

Domenico Rotella

Il visitatore che entra nel Cimitero Acattolico alla Piramide Cestia (un tempo chiamato anche «degli Inglesi») viene subito colpito – oltre che dalla magica ma solenne quiete del piccolo sepolcreto – dalla sua struttura spettacolare. Accedendo dall'ingresso principale il campo appare digradante verso l'alto, verso una possente porzione di Mura Aureliane. L'impressione del visitatore è pertanto quella di trovarsi sul palcoscenico d'un anfiteatro, avendo dinanzi a sé le gradinate degli spettatori. E tali in fondo sono i dimoranti, poiché in questo luogo del silenzio siamo proprio noi vivi ad essere gli intrusi, l'eccezione, l'oggetto della loro curiosità.

Quasi in corrispondenza geometrica con l'ingresso, ecco presentarsi al capo opposto un alto torrione che svetta sulle mura, un antico posto di guardia: è il punto più elevato del complesso, il più nobile. Ed è ai piedi di quel bastione che riposa nella nuda terra il corpo d'un grande poeta, giovane e romantico, tanto che il suo mito a distanza di due secoli non presenta cedimenti: è Percy Bysshe Shelley (1792-1822), sulla cui tomba ancor oggi non è difficile trovare adagiata una fresca rosa rossa. Detto questo, però, nessuno si cura di un'altra sepoltura più austera, sicuramente gentilizia, che si trova lì accanto, ad una manciata di centimetri non simbolica ma reale, quasi incuneata a forza tra la dimora del poeta e una rientranza nelle mura. È quella di uno sconosciuto, anche lui inglese, anche lui morto giovane ma

a trentatré anni e cadendo da cavallo Chi era costui? E come mai un tale ignoto personaggio ha avuto la singolare ventura di riposare nientemeno che accanto al sublime Shelley, nel sito più eccellente del sepolcreto? Ecco, proprio da questo interrogativo abbiamo voluto partire per una modesta indagine, attratti dalla curiosità verso tutto ciò che è minore, secondario, dimenticato. E in questo caso, per dirla con un'altra epigrafe – quella sulla tomba anonima di John Keats, accolto nello stesso camposanto – verso "*uno di quelli il cui nome fu scritto sull'acqua*".

Facciamo allora la conoscenza del nostro personaggio. Nome: Bertie. Cognome: Bertie-Mathew. Nato in Inghilterra il 15 dicembre 1811; morto a Roma il 19 novembre 1844, cadendo da cavallo in un punto imprecisato dell'Agro Romano. Ecco, in pura teoria la storia potrebbe benissimo finire già qui e noi non avremmo alcun motivo evidente per indugiarvi oltre. Proviamo allora ad ampliare un poco la prospettiva. Intorno alla metà dell'Ottocento, a Roma, un giovane e ricco nobiluomo inglese qui dimorante cade da cavallo durante una battuta di caccia alla volpe nella meravigliosa Campagna, un originale diporto che lui stesso aveva contribuito ad introdurre nella Città Eterna. Nella caduta muore sul colpo e il suo corpo viene sepolto *of course* nel cimitero «degli Inglesi», in una tomba con pretese di sontuosità, ai piedi di una stele palesemente ispirata a stilemi canoviani e di quasi nessun riscontro fra le altre tombe coeve site nello stesso luogo. Forse per puro caso (ma propendiamo per l'ipotesi opposta) si ritrova collocato nella parte alta del camposanto, quella che domina il complesso, gomito a gomito nientemeno che con il sommo poeta Shelley. Lo sfortunato giovanotto inglese ha un nome forse un po' buffo, e quand'anche taluno vi posasse appena lo sguardo, il nome incerto di quel «Bertie-e-qualcosa» gli suonerebbe, con ragione, come quello d'un illustrissimo sconosciuto. È pur vero, infatti, che il nostro Bertie non ebbe il tempo materiale di diventare qualcuno e quindi a suo credito non

vi sono né gesta eroiche né scoperte scientifiche né capolavori artistici. Quindi, un perfetto e totale «mister Nobody», come del resto diversi altri ospiti di questo delizioso e struggente cimiterino. Eppure... Eppure qualcosa ha attratto la nostra attenzione. Per carità, nulla che possa sovvertire in maniera determinante il quieto oblio in cui riposa il nostro Bertie, tuttavia alcune ricerche specifiche ci hanno convinto che qui l'espressione «illustrissimo sconosciuto» non é soltanto il voler ricorrere ad un comune modo di dire ma, anzi, è una straordinaria e fedele fotografia del personaggio.

Bertie Bertie-Mathew apparteneva, sia pure "*per li rami*", ad una delle più illustri e blasonate famiglie dell'aristocrazia inglese. Era nato, come già detto, il 15 dicembre 1811. Ciò accadde, molto verosimilmente, a Londra, nella stessa casa di Cavendish Square dove risultò essere domiciliato fino alla morte. Bertie era figlio di Brownlow Mathew (1760-1826) e di Harriet-Ann North Naylor (1780-1838). I nonni paterni erano il generale Edward Mathew – già aiutante di campo ("Equerry") di re Giorgio III – e lady Jane Bertie, una delle tre figlie di Peregrine 2° Duca di Ancaster e Kesteven. Ed è proprio attraverso Sua Signoria la nonna che, per complessi motivi dinastici, nel maggio del 1819 il cognome illustrissimo dei Bertie poté essere aggiunto a quello dei Mathew. Sia Bertie che il padre Brownlow erano *Esquire*, appellativo di distinzione che in italiano può essere reso col termine generico di *nobiluomo*. Brownlow ed Harriet-Ann avevano avuto un figlio maschio, Bertie, e quattro femmine: Jane, Elizabeth, Harriet e Caroline, ma non è noto se tutti necessariamente in quest'ordine.

Riprendendo il discorso sul nostro Bertie, il suo *cursus honorum* non poteva che cominciare nel migliore dei modi: nel 1826, a quindici anni, lo troviamo iscritto a Eton; nel novembre del 1830 si iscrive ad Oxford. E forse fu proprio a Eton che cominciò a manifestarsi quel temperamento esuberante ed eccentrico

che poi lo portò a morire a soli 33 anni. Infatti, nelle memorie di un suo amico e coetaneo[1] troviamo questa annotazione: "*Era un mio vecchio amico, siamo stati a Eton insieme. Era un tipo scavezzacollo e lo chiamavamo "Bertie il matto*". Terminati gli studi prestò servizio militare in cavalleria come tenente del 10° Ussari, il reggimento personale del Principe di Galles. Entrato in servizio il 6 settembre 1833, nel gennaio del 1837 risultava ancora nei ranghi. Anche se ciò avvenne sulla scia paterna, va notato che il tipo di unità – tradizionalmente irruente ed ardimentosa – dunque ben si addiceva alle naturali doti del giovane Bertie. Tuttavia, l'aver appartenuto a tale reggimento costituì, in seguito, anche una delle sole tre cose "memorabili" della sua breve vita, almeno in tutti gli *obituaries* che ne riportarono il nome. Le altre due erano semplicemente la prestigiosa residenza in Cavendish Square[2] e il fatto di essere morto a Roma *killed by a fall from his horse*.

L'acquisizione del cognome Bertie (pur senza la successione nei relativi titoli nobiliari) aveva altresì comportato per Brownlow e famiglia una enorme eredità fondiaria proveniente dal nonno Duca di Ancaster. Ed anche se dovette dividerla con un altro nipote acquisito del duca (Bertie Greatheed, figlio di lady Mary Bertie e quindi suo cugino) restava pur sempre una fortuna che – aggiunta a quella non meno rilevante pervenuta dal padre Edward, già generale e governatore di Sua Maestà, morto nel 1805 – ne faceva uno degli uomini più ricchi del Regno. Tuttavia pochi anni più tardi (1826) lo stesso Brownlow moriva, sicché il nostro Bertie si trovò – appena quindicenne – con davanti a sé un potenziale e radiosissimo futuro fatto di lusso, privilegi,

[1] Cfr.T.S. Birch Reynardson, "*Sports and anecdotes of bygone days in England, Scotland, Ireland, Italy and the Sunny South*, London, 1887.

[2] Uno dei luoghi deputati per la residenza della più alta aristocrazia londinese, soprattutto imparentata con la Casa reale.

spensieratezza e visibilità sociale, ma come si vedrà la sorte e il carattere bizzarro decideranno diversamente.

Non è noto se al momento del fatale incidente la sua permanenza nell'Urbe fosse di tipo stanziale o soltanto temporanea, però è certo che essa era consolidata nel tempo nonché motivo di notorietà cittadina: ancora il Birch Reynardson testimonia che Bertie "*era molto conosciuto a Roma dove aveva vissuto parecchio tempo ed infatti la sua morte creò molto dispiacere in quella città*"[3]. Ricco, inglese, simpatico ed eccentrico: non fa nessuna meraviglia che fosse notissimo nella Roma sonnolenta e un po' *Biedermeier* di papa Gregorio XVI.

Fu proprio durante uno dei suoi soggiorni romani che Bertie trovò anche l'opportunità di posare per un ritratto del famoso pittore James Rannie Swinton (1816-1888), che si era stabilito a Roma tra il 1840 ed 1843 affermandosi soprattutto come ritrattista delle più eleganti signore dell'alta società. Nella sua carriera, però, lo Swinton non disdegnò di effigiare anche personaggi maschili di rango, come ad esempio il principe Luigi Napoleone, futuro Napoleone III. Il ritratto di Bertie che ci è pervenuto, però, non è l'originale ma una copia fedele che ne fece il disegnatore P. Guglielmi per i tipi del famoso stampatore e litografo romano Danesi[4]. L'anno del ritratto non è noto ma sicuramente risale all'epoca del soggiorno romano dello Swinton. L'espressione del soggetto è molto serena, composta, anche se vagamente di maniera, soprattutto per via di quel cane da caccia che viene dolcemente tenuto in grembo. L'aspetto di Bertie è tipicamente

[3] Roma contava all'epoca circa 150.000 abitanti; la colonia inglese ammontava ad un migliaio di persone.

[4] Il ritratto, inedito, ci è pervenuto tramite l'articolo di P. Santini *Caccia alla volpe* pubblicato sulla Rivista «L'Urbe», anno XI, N. 4, Luglio-Agosto 1948. Il Santini, tuttavia, ivi ringrazia l'insigne romanista Livio Jannattoni per avergli fornito la litografia in questione.

inglese, coi baffi spioventi e i grandi favoriti; l'abito rispecchia il gusto del tempo. Nel complesso un'immagine di sobria eleganza e di quello stile pacato che normalmente si accredita ad un gentiluomo che vive nell'agiatezza. In poche parole, quasi l'opposto rispetto alla vera natura di Bertie: inquieta, focosa e temeraria. Circa le doti di cavaliere, che risultarono poi determinanti per la sua sorte, ecco una curiosa testimonianza tratta dalle memorie manoscritte del marchese Luciano Del Gallo di Roccagiovine[5]: "*Barty* [sic!] *Matthews che era un rompicollo più che un buon cavaliere, un giorno mentre si discuteva la potenzialità natatoria del cavallo, per provare si gettò nel Tevere dal piccolo muretto sulla diritta dopo l'arco della Salara vecchia, che tutti andammo poi a vedere, ed aggrappato al collo del cavallo riuscì a prendere terra a Ripa Grande*". Comunque sia, uno che per scommessa si getta nel fiume con tutto il cavallo non sembra proprio corrispondere alla figura quasi ieratica tramandataci dallo Swinton!

Peraltro, sappiamo anche con certezza che Bertie faceva parte della ristretta colonia aristocratica inglese, capeggiata dallo stesso Lord Chesterfield, che aveva fondato in Roma la caccia alla volpe assieme al principe Livio Odescalchi ed altri eminenti patrizi romani. A coronamento dell'annuale stagione venatoria nacquero poi quelle corse di cavalli che ancor oggi si disputano all'ippodromo delle Capannelle.

La prima, vera stagione di cacce fu quella del 1843-1844 e fu subito un enorme successo, ripreso persino in contemporanea sulla stampa inglese. Dopo l'interruzione durante la stagione calda, ecco che ad ottobre inoltrato riprendono i *meets* (così venivano chiamate le partite di caccia alla volpe) ed ecco pure che la clessidra di Bertie comincia a far scendere gli ultimi granelli

[5] Cfr. M. Maroni Lumbroso, *L'età del cavallo/Ricerche 1969-1976*, Roma 1977; pag. 30.

di sabbia: è il 19 novembre 1844. Quel giorno è prevista una partita di caccia alla volpe in un terreno "*fuori porta Salaria*", una indicazione talmente generica da non poter consentire una qualche identificazione topografica. In pura teoria, stanti le abitudini venatorie del tempo e un'autorevole opinione[6], potrebbe trattarsi della zona circostante l'antico casale di Tor di Quinto, ma resta solo un'ipotesi. La versione ufficiale dell'incidente, fin qui accettata nella rarissima letteratura esistente, è questa: un'amazzone cade durante la caccia ed occorrerebbe un po' d'acqua per rianimarla e bagnarle la fronte. Bertie, ardente ma galante, si offre volontario e parte di gran carriera a cercare un fontanile; sulla via del ritorno – tenendo in mano per alcuni un bicchier d'acqua (sic!) e per altri semplicemente "*una pezzuola bagnata*" – non si avvede in tempo di un'imponente staccionata e vi urta contro procurandosi la caduta e la morte subitanea. L'evento è stato poi fissato nel 1848 in due tele del noto pittore romano Roberto Bompiani (1821-1908), ancor oggi di proprietà della famiglia Borghese-Cavazza.

In realtà questa versione assolutamente romantica e così aderente agli ideali del tempo non corrisponde, come vedremo, all'effettivo svolgersi degli eventi. Ma intanto vediamo i punti deboli di quello che, fino ad oggi, è stato comunque considerato il resoconto veritiero. Difficile, in primo luogo, credere alla necessità di andare chissà dove a cercare dell'acqua: molti, tra amici e invitati vari, seguivano a poca distanza le cacce stando comodamente seduti in carrozza, nel cui baule erano in genere custoditi ricchi completi da pic-nic con annesse vivande (le cacce restarono per tantissimi anni anche l'occasione per memorabili scampagnate). Del resto, il primo dei quadri del Bompiani ritrae esattamente un momento iniziale della caccia, appunto.... accanto ad una carrozza. Se davvero fosse poi occorsa dell'ac-

[6] P. Santini, *op. cit.*

qua, sarebbe bastato avvicinarsi ad una di quelle carrozze. Il galoppo col bicchiere in mano, poi, è decisamente inverosimile: anche senza essere esperti cavalieri, possiamo ritenere assai difficile compiere un lungo galoppo con in mano il bicchier d'acqua che resta colmo fino a destinazione! La pezzuola, poi, si commenta da sé.

Come andarono allora le cose? Chi ci fornisce una dettagliata e inedita versione dei fatti è il già citato Birch Reynardson, che qui di seguito proponiamo in una nostra traduzione: "*Un pomeriggio, ritornando da una battuta di caccia ai beccaccini, mi sono venuti incontro dicendo*: "Hai sentito cosa è successo? Il povero Bertie Mathew è morto mentre era a caccia!". *Il fatto è semplicemente andato così: stava tornando a cavallo da una battuta di caccia in "campagna"* [sic nel testo] *con una signora ed altri amici. Gli era venuta la voglia di saltare le staccionate di legno chiamate "staggionati"* [sic nel testo] *che sono fatte di castagno, un legno molto duro. La signora lo pregò di non farlo, ma lui a quel punto diresse il cavallo dicendo:* "Gira pure intorno mentre io mi ci rompo contro l'osso del collo". *Cavalcò verso l'ostacolo: il cavallo, che dà l'impressione di volere impuntarsi, colpisce la parte superiore della staccionata; entrambi cadono dall'altra parte e lui viene trovato morto stecchito con l'osso del collo rotto. Il fatto che sia morto proprio rompendosi l'osso del collo è in un certo senso curioso poiché solo pochi giorni prima, avendogli io menzionato un incidente che lui aveva avuto a cavallo e in cui si era pensato che si fosse rotto l'osso del collo, lui rispose:* "Sono abbastanza sicuro, mi sono già rotto il collo una volta, sarà molto improbabile che mi succeda di nuovo".

È di tutta evidenza che quanto riportato corrisponde molto più fedelmente all'indole temeraria e spaccona del nostro Bertie, tanto che ci viene il dubbio che la versione "romanzata" sia stata creata ad arte dall'*entourage* di amici proprio per attenuare

l'impressione di una morte tanto sciocca quanto inutile, conferendole invece a posteriori qualche tratto di nobiltà. Numerose sono le memorie inglesi dell'Ottocento in cui gli autori, rammentando i tempi andati, ricordano pure a vario titolo il "*caro e vecchio amico Bertie*" come un personaggio davvero esuberante. Ad esempio, mentre il marchese del Gallo lo giudicava più un rompicollo che un buon cavaliere, c'era chi ne aveva al riguardo un'opinione opposta: "*io non ho mai incontrato alcuno in grado di combinare, come lui, la più grande forza ed eleganza nel cavalcare*". Tuttavia il medesimo autore non poté esimersi dal rilevare che l'incidente mortale avvenne perché Bertie stava *skylarking*: il verbo *to skylark* ha il valore di "*fare scherzi, burle, baldoria; fare il buffone, lo spaccone*", quindi in armonia con quanto riportato dal Birch Reynardson. Altrove Bertie viene più sinteticamente definito *dashing*, un aggettivo che può significare elegante e raffinato ma anche ardito, focoso, impetuoso: anche qui rileviamo una sostanziale concordanza di vedute.

La drammatica fine di Bertie non rimase senza conseguenze anche sul piano generale. Il Governo pontificio aveva mal tollerato l'introduzione di soppiatto del particolare diletto venatorio, in quanto l'esercizio della caccia era regolato da rigide regole impartite dalle autorità. In un primo momento si era però preferito chiudere un occhio, sia perché il tipo di caccia – mai visto prima in Roma – creava perplessità applicative (la preda, in realtà, non era... commestibile) e sia perché coloro che vi si dilettavano appartenevano al fior fiore della nobiltà sia romana che oltremontana. Il fatto luttuoso non poté quindi essere ignorato: papa Gregorio XVI in persona rimproverò duramente mons. Antonio Zacchia Rondinini, Governatore di Roma e Direttore Generale della Polizia, il quale il giorno 26 novembre dovette emanare una "Notificazione" con cui si proibivano sia le cacce alla volpe che quelle corse di cavalli in forma agonistica che si disputavano a coronamento della particolare stagione venatoria.

Sia la morte di Bertie che il conseguente decreto di proibizione destarono vivo scalpore in città, tanto che una breve notizia si trova anche nel famoso diario di Nicola Roncalli: "*30 novembre 1844 – Dappresso la Disgrazia avvenuta nella caccia delle Volpi per la morte dell'Inglese Barthi Matheus, il Papa ai 25 del mese ordinò a Mons.r Governatore di Roma che pubblicasse una notificazione colla quale venissero proibite tali "strepitose e rischiose cacce*". Un paio di osservazioni a margine. Il Roncalli, per riportare l'ostico nome inglese, opta di fatto per una trascrizione fonetica del medesimo, peraltro operandone una sintesi: un "Bertie" nel nome ed uno nel cognome erano... troppi, quindi meglio ridurlo ad uno solo (ma in questo il Roncalli non fu l'unico). Quanto al cognome, con l'occasione rileviamo una circostanza che spesso ha reso più ardue le nostre ricerche: la corretta grafia "Mathew" è stata più volte modificata, anche in sedi autorevoli, in Mathews, Matthew, Matthews. Quanto alle cacce "*strepitose*" il termine appare già nel testo del decreto proibitivo e qui viene usato non nel suo significato odierno ("formidabili, brillanti") bensì in quello più arcaico di "chiassose, moleste, turbative dell'ordine pubblico".

L'abolizione delle cacce alla volpe provocò vera costernazione nell'ambiente, forse maggiore persino di quella dovuta alla perdita del povero Bertie. Iniziarono così vaste manovre "diplomatiche" mirate alla restaurazione del diporto. Ecco il Roncalli: "*6 dicembre 1844 – [...] Tale proibizione portò reclami e lagnanze di persone d'alto rango. Ne seguì che la notificazione fu interpretata benignamente e nel giorno 2 del mese le cacce si fecero di nuovo*". Più dettagliato appare invece il Diario di Agostino Chigi: "*Lunedì 2 dicembre 1844 – In seguito di una conferenza tra Monsignor Governatore ed una deputazione d'inglesi, colla mediazione di Don Alessandro Torlonia, che ha portato le parole, e preparate le strade, ed essendosi data una benigna e molto larga interpretazione alla proibizione delle cacce emanata martedì scorso, oggi si è tornata a fare la caccia alle volpi a cavallo, secondo il solito, fuori di porta San Paolo*".

Ricapitoliamo: il 19 novembre muore Bertie, il 25 (con ben poca tempestività) il papa rampogna il Governatore, questi il 26 emana il decreto di soppressione. Immediatamente partono le lamentele e già il 2 dicembre – tempo due settimane – le cacce ritornano allegramente sulla scena. Del resto, qualcosa di analogo accadde nuovamente molti anni dopo, allorché anche il cavaliere romano Luigi Bossi cadde nel salto d'una staccionata. Ecco il cinico ma assolutamente realistico commento che ne fece il Roncalli: "*1857, 12 dicembre – [...] Nel giorno 7 cadde un Luigi Bossi Romano. I soci ne furono rammaricatissimi, intervennero al convoglio funebre e nel giorno seguente* [sic!] *ritornarono a caccia*".

Detto tutto questo, però, e con buona pace di quanti lo piansero amaramente, in realtà il Bertie "amico e cavaliere" cadde presto nell'oblio: lui sì che aveva scritto il suo nome sull'acqua. Di tanto ardore rimase solo un elegante monumento funebre, in forte contrasto con la spartana sepoltura terragna del povero poeta Shelley suo "vicino di casa". Tuttavia, quando si è parlato di "fantasma" aleggiante non è stato per caso. Le cacce alla volpe conobbero poi un lungo oblio – dal 1847 circa, a causa degli eventi bellici connessi alla effimera Repubblica Romana – per poi ricomparire diversi anni più tardi, sul finire del 1853 ma tali cacce conobbero in seguito ulteriori *stop-and-go*, sia pure per altri motivi, ma a conti fatti il fantasma di Bertie aleggiò su di esse dalla loro istituzione fino al compimento dell'unità d'Italia. Detto fin qui del Bertie "sconosciuto" vediamo in rapida sintesi il perché dell'*illustrissimo*. Circa la casata Bertie, una delle più antiche e aristocratiche del Regno Unito, ci limitiamo a ricordare che era imparentata con le case reali e la nobiltà di mezza Europa e che deteneva per diritto ereditario la carica di Lord Gran Ciambellano di Sua Maestà. Uno degli ultimi discendenti,

ad esempio, è stato fra' Andrew Willoughby de Eresby Ninian Bertie (1929-2008), 78° Gran Maestro del Sovrano Militare Ordine di Malta

Un parente del "nostro" Bertie fu pure il famoso sir Charles Middleton, barone Barham, che fu Primo Lord dell'Ammiragliato (equivalente del nostro Capo di Stato maggiore della Marina) al tempo della vittoria di Nelson a Trafalgar. Volendo però restare alle parentele più vicine al "nostro" Bertie possiamo ricordare che il nonno paterno – generale Edward Mathew – fu generale comandante delle *Coldstream Guards* in Nord America, *Equerry* (aiutante di campo) di re Giorgio III dal 1762 al 1776, poi Comandante in capo delle guarnigioni di stanza nelle Isole Sottovento e Sopravento (Piccole Antille) nonché governatore dell'isola di Grenada dal 1784 al 1789. Nel 1743 aveva sposato lady Jane Bertie, figlia di Sua Grazia Brownlow Bertie (1729-1809) 5° duca di Ancaster e Kesteven, 20° Lord Willoughby de Eresby, 5° marchese e 8° conte di Lindsey, Lord Gran Ciambellano dal 1779 al 1809.

Un suo cugino carnale (le rispettive madri erano sorelle) fu poi sir Peregrine Maitland, il giovane *major general* comandante delle *Foot Guards* a Waterloo che si scontrò con i leggendari Granatieri di Napoleone. Ne *I Miserabili* Victor Hugo ipotizza che sia stato proprio Maitland a rivolgere al generale francese Cambronne l'invito alla resa ed a riceverne la celebre parola di sprezzante rifiuto. A puro titolo di curiosità marginale aggiungiamo che un altro Maitland cugino di Peregrine, il capitano Frederick, comandò poi il vascello *Bellerophon* che accompagnò Napoleone all'isola di Sant'Elena.

Una sua prozia, Anna Mathew († 1795), aveva sposato il rev. James Austen fratello maggiore della famosa scrittrice Jane. Un altro suo zio fu l'ammiraglio sir Albemarle Bertie (1755-1824) che nel 1792 – ancora capitano – venne chiamato a far parte della Corte marziale incaricata di giudicare gli ammutinati del

Bounty. Sua sorella Jane (1813-1876) si era trasferita in Italia e si era convertita alla fede cattolica. Nel 1849 si trovava a Genova durante i moti insurrezionali; lì conobbe e sposò il generale Alfonso La Marmora (1804-1878), comandante in capo dell'esercito piemontese, Primo Ministro, ecc.

Bertie era un giovane straricchissimo ma molto malinconico, a cui le poche cronache comunque non attribuiscono particolari frequentazioni amorose. La grande spavalderia era forse figlia di una malcelata timidezza e, chissà, di un'inconscio *cupio dissolvi*, di un'inquietudine spirituale che la sorella Jane aveva risolto con la conversione religiosa e che lui non seppe o non volle affrontare. Se andate al Cimitero Acattolico a rendere omaggio

al poeta Shelley, ponete un fiore anche sulla adiacente, spoglia e ignorata tomba di Bertie Bertie-Mathew, la cui sfortunata vicenda umana fu pari solo all'alta gloria delle parentele.

Le Reliquie di S. Giuseppe Maria Tomasi (1713-2013)

Giovanni Sicari

Giuseppe Maria Tomasi nacque a Licata, diocesi di Agrigento, il 12 settembre 1649 dal matrimonio di Giulio Tomasi Caro e La Restia, signore di Lampedusa e duca di Palma di Montechiaro, con Rosalia Traina Drago, baronessa di Torretta e Falconeri. Giulio Tomasi, che aveva ereditato nel 1641 il ducato di Palma da suo fratello maggiore Carlo, il quale, volendo entrare nell'Ordine dei Chierici Regolari detti Teatini, aveva rinunciato a suo favore ai diritti di primogenitura, non si oppose quando suo figlio Giuseppe Maria manifestò la stessa aspirazione.

Il futuro Santo prese l'abito teatino a Palermo, nella casa di S. Giuseppe, alla fine di novembre del 1664. Iniziò il noviziato il 24 marzo 1665 ed ottenne la professione religiosa il 25 marzo dell'anno successivo. Precedentemente, sempre seguendo l'esempio dello zio paterno Carlo, aveva rinunciato, in favore di suo fratello minore Ferdinando, ai privilegi spettanti al primo figlio maschio. Nelle varie case dei Chierici Regolari, sparse in tutta Italia, compì gli studi di filosofia e di teologia. Nel contempo si dedicò alle lingue antiche, sua passione fin da giovanissimo. Per approfondire la lingua ebraica si avvalse dell'aiuto del rabbino Mosè da Cave, il quale, per merito suo, si convertì al cattolicesimo. Ricevuta l'ordinazione sacerdotale nella Basilica Lateranense il 23 dicembre 1673, si stabilì definitivamente nella casa romana di S. Silvestro al Quirinale. Questa, unitamente alla chiesa, fin dal 18 novembre 1555 era stata affidata ai Teatini,

che avevano sostituito i Domenicani trasferitisi a S. Maria sopra Minerva. Nei quasi quaranta anni di vita romana, Giuseppe Maria dedicò i rari momenti liberi dallo studio della Liturgia, della S. Scrittura, dei S. Padri e della Storia della Chiesa, a lunghe passeggiate. Frequentava il "Circolo degli Eruditi", da cui ebbe origine nel 1690, alle falde del Gianicolo, l'Accademia dell'Arcadia, Arcade egli stesso con il nome di Alcidamo Aridio. Era anche assiduo frequentatore della biblioteca della Regina Cristina di Svezia, la quale più volte si offrì di pubblicare a proprie spese gli scritti del Tomasi. Amava profondamente la nostra città, conosceva le botteghe dei librai e degli stampatori. Dai primi acquistò anche la nuova pianta edita dal Falda nel 1676 e una copia della *Roma sotterranea* di Antonio Bosio, edita nel 1632, per poter meglio visitare, oltre le chiese, anche le catacombe. Con i secondi ebbe rapporti amichevoli ed affidò loro la stampa delle sue numerose opere, a partire dallo *Speculum Divi Augustini* stampato nel 1679, molte delle quali firmate con lo pseudonimo di Giuseppe Caro. La rilevanza dei suoi scritti scientifici e devozionali è ricordata, in occasione della sua canonizzazione, nell'omelia del Beato Giovanni Paolo II: *"I motivi di convenienza pastorale per questa Canonizzazione sono numerosi. Quello principale può essere dato dall'importanza che la figura di San Giuseppe Maria Tomasi riveste nel campo del culto liturgico, che largamente promosse con la sua vita e i suoi scritti liturgici"*. Durante il pontificato di Clemente XI fu al servizio delle Congregazioni dei Riti e dell'Indice in qualità di consultore (da cardinale sarà membro di queste), delle Indulgenze e della Disciplina dei Regolari, come teologo, e in quella del S. Uffizio con le funzioni di qualificatore.

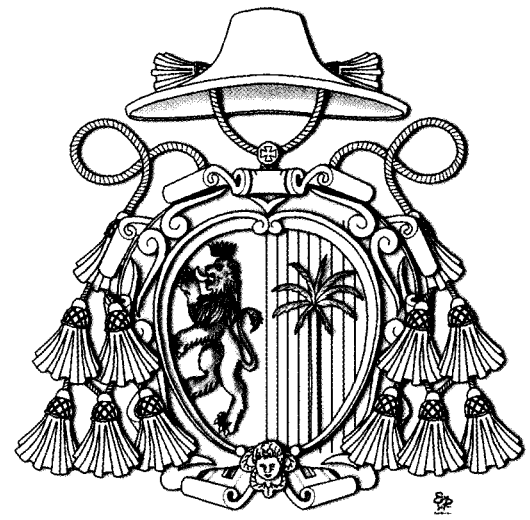
Nel Concistoro del 18 maggio 1712 venne nominato cardinale presbitero e l'11 luglio ricevette il cappello rosso, unitamente al titolo dei Ss. Silvestro e Martino ai Monti. Si trasferì nel palazzo Passarini, situato di fronte alla chiesa di S. Lorenzo in Panisper-

Incisione di Francesco Aquila tratta da
Guarnacci M., *Historiae Pontificum Romanorum et Cardinalum*, Romae MDCCLI.

na, che aveva preso in affitto per sé e la sua famiglia cardinalizia. A proprie spese restaurò il suo titolo: modificò il battistero, rinnovò il corredo liturgico, volle un divisorio in legno, che dalla porta maggiore arrivava ai piedi del presbiterio, per separare gli uomini dalle donne durante le celebrazioni religiose. Non riuscì a fare eseguire, la morte lo precedette, i lavori di abbellimento all'esterno della tribuna. Nonostante fosse completamente dedito al servizio dei poveri, amava dire: "I poveri chiedono quello che è loro", e al sollievo degli ammalati ricoverati all'Ospedale del Laterano, non sfuggì alla satira dei romani. Le sue carrozze nere, prive di fregi, furono dette dal popolino "carri della morte". Un sonetto terminava con questi versi: "Allora si che andremo tutti rasi / come il cocchier del cardinal Tomasi". Il divisorio

ligneo posto nel suo titolo cardinalizio gli valse la voce di "bacchettone", i più audaci vi si recavano appositamente per scavalcarlo ed entrare nel settore riservato alle donne. Il tutto accettato con cristiana rassegnazione da parte del cardinale. Il Priore dei carmelitani dell'epoca lasciò scritto che "anche quelli della sua famiglia, che dicevano male di lui vivente, dopo la morte, lo veneravano come un Santo".

Morì nel suo palazzo il primo gennaio 1713. Fu sepolto il giorno successivo e, secondo le sue volontà, davanti all'altare della Vergine, *Gaudium Christianorum*, nella cripta dei Ss. Silvestro e Martino ai Monti. Clemente XI fece dono del cuore ai Teatini, che probabilmente lo custodirono a S. Silvestro al Quirinale, ma venne perduto durante l'occupazione giacobina di Roma (1789-99). Pochi mesi dopo la sua morte il pontefice autorizzò, il 6 giugno, l'uso del titolo di Venerabile nelle incisioni che raffiguravano Giuseppe Maria Tomasi. Fu beatificato il 29 settembre 1803 (Breve Beat. 16 settembre 1803). Le reliquie del suo corpo, in occasione del primo anno di beatificazione, appositamente preparate dallo specialista signor Magnani, furono trasportate dalla cripta alla navata sinistra della chiesa carmelitana di cui era stato titolare. Furono poste dinnanzi l'altare, situato accanto l'ingresso della sagrestia, dedicato a S. Alberto. Un secolo dopo, a proprie spese e a nome dell'Arcadia, il Primate d'Ungheria, cardinale Claudio Valzarav, fece costruire un'urna di metallo dorato per ospitare in modo più consono i resti del Beato. Nel 1948 il papa fece dono del braccio destro del Beato al parroco della Madonna delle Grazie di Torretta (Palermo), città che sarà testimone di un miracolo, avvenuto nel settembre 1950, per l'intercessione del Beato Tomasi. I Teatini, nel 1971, con l'autorizzazione della S. Congregazione dei Riti e dell'Ordine Carmelitano dell'Antica Osservanza, traslarono i resti del Beato nella loro chiesa di S. Andrea della Valle. La cerimonia si svolse in forma strettamente privata. I teatini recatisi ai Ss. Silvestro



Disegno dell'araldista Enzo Parrino.

e Martino ai Monti sostituirono la statua di cera, contenente le reliquie, con una lignea, appositamente fatta scolpire in Trentino e del tutto simile all'altra. In ricordo del loro cardinale titolare ai carmelitani fu lasciata la reliquia di una costola. Nella chiesa teatina venne eseguito un trattamento conservativo delle spoglie, quindi riposte in cassetta metallica e sigillata, infine furono collocate in un manichino di cartapesta, rivestito da un nuovo abito cardinalizio. Quindi furono applicate le mani e la testa in resina. Le mani del Santo dormiente sostenevano e sostengono, l'una un crocifisso ligneo con il Cristo e la scritta INRI in metallo dorato, l'altra, l'immagine della Madonna SS.ma venerata in S. Maria in Cosmedin. Il simulacro fu collocato in una nuova urna, chiusa da cristalli, che venne posta in una nicchia a destra del presbiterio. Nello stesso anno uno dei cristalli, poi sostituiti con vetri blindati, venne infranto a colpi di martello e il crocefisso fu rubato. Il 12 ottobre 1986 Giuseppe Maria Tomasi venne canonizzato

nella Basilica di S. Pietro. È così ricordato alla data 1 gennaio (la festa si celebra il giorno 3) nel Martirologio Romano: *A Roma, san Giuseppe Maria Tomasi, sacerdote dell'Ordine dei Chierici regolari, detti Teatini, e cardinale: nell'ardente desiderio di rinnovare il culto divino, passò quasi tutta la vita a ricercare e pubblicare antichi testi e documenti della sacra Liturgia e si adoperò nel catechizzare i fanciulli.*

Questo anno ricorre il III centenario della Sua morte e il XXV della Sua Canonizzazione.

Bibliografia:

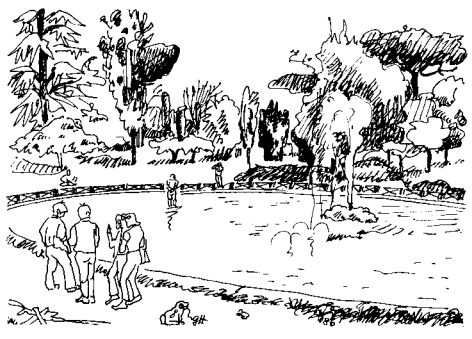
ANDREU F., *Pellegrino alle Sorgenti*, Roma, 1987.

BERNINI D., *Vita del Venerabile Cardinale D. Gius. Maria Tomasi*, Roma, 1722.

CONGREGATIO DE CAUSIS SANCTORUM, *Index ac Status Causarum*, Città del Vaticano, 1999.

DIARIO ORDINARIO N.73 del 12 settembre 1804.

MASETTI ZANNINI G.L., *Giuseppe Maria Tomasi, C.R*, Roma, 1986.



Personaggi e "momenti" della rinascente vita musicale romana, dopo la fine della seconda guerra mondiale.

Matteo Glinski e Edwin Fischer nel ricordo di

GIULIANA STACCIOLI CAPORALI

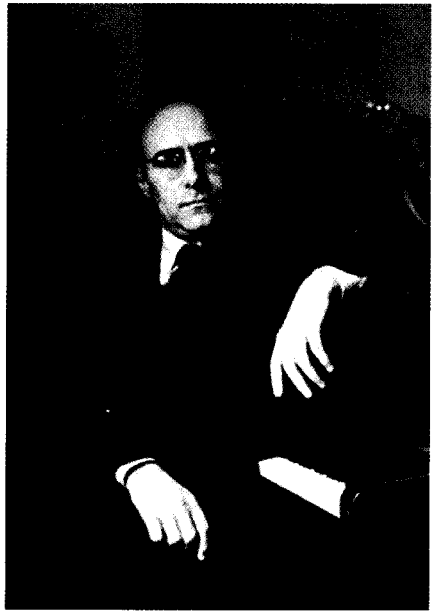
Terminata appena la guerra, nella primavera del 1945, il fermento per una possibile e rapida ripresa delle Arti rendeva le menti dei protagonisti nei vari settori una fucina di idee, veri vulcani in eruzione. Il bisogno di procurare agli artisti i mezzi perché potessero riprendere a lavorare in tranquillità rendeva gli ingegni vivacissimi.

Una delle personalità più fervide di idee nel campo della musica fu certamente il maestro Matteo Glinski, valente e poliedrico musicista polacco, già inserito nell'ambiente musicale romano al più alto livello. La bellissima moglie Sofia, che Glinski chiamava Zoscia, aveva sicuramente contribuito a creare simpatia intorno a loro. Era infatti una donna fine e delicata, alta poco più del marito, sottile (non si poteva essere altrimenti in quegli anni difficili), i capelli d'un bel biondo naturale, stupendi occhi chiari dall'espressione leggermente malinconica e distaccata.

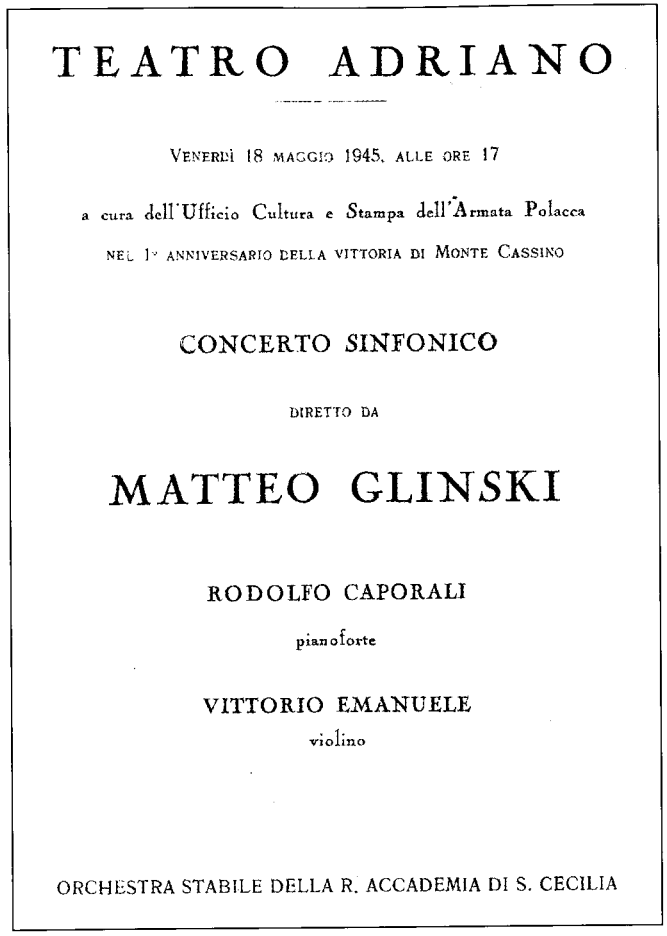
Matteo Glinski riuscì a organizzare delle piccole serate in casa assicurandosi la presenza dei più noti musicisti della capitale. Ricordo il sorriso di mio padre quando ricevette la sua prima telefonata: "Maestro Caporali, vi aspettiamo da noi domani sera.

Ci sarà anche il maestro Petrassi", sapendo che al maestro Petrassi egli aveva già telefonicamente assicurato la presenza del maestro Caporali!

Questi suoi escamotages furono assai proficui per tutti: anche grazie ad essi, Glinski riuscì a organizzare persino un concerto sinfonico al Teatro Adriano, con l'Orchestra Stabile della R. Accademia di Santa Cecilia, da lui diretta, che eseguì per la prima volta a Roma l'*Andante spianato e grande Polacca brillante, opera 22, per pianoforte e orchestra,* di Chopin. Questo celebre pezzo, suonato col solo pianoforte, era un "cavallo di battaglia" di mio padre che con esso finiva spesso i suoi recitals riscuotendo sempre caloroso successo; ma l'edizione originale, con orchestra, non era mai stata eseguita in Italia. Glinski – con l'intervento del pianista Rodolfo Caporali – fu pertanto il primo a farlo.



Rodolfo Caporali.



TEATRO ADRIANO

VENERDÌ 18 MAGGIO 1945, ALLE ORE 17

a cura dell'Ufficio Cultura e Stampa dell'Armata Polacca

NEL 1° ANNIVERSARIO DELLA VITTORIA DI MONTE CASSINO

CONCERTO SINFONICO

DIRETTO DA

MATTEO GLINSKI

RODOLFO CAPORALI

pianoforte

VITTORIO EMANUELE

violino

ORCHESTRA STABILE DELLA R. ACCADEMIA DI S. CECILIA

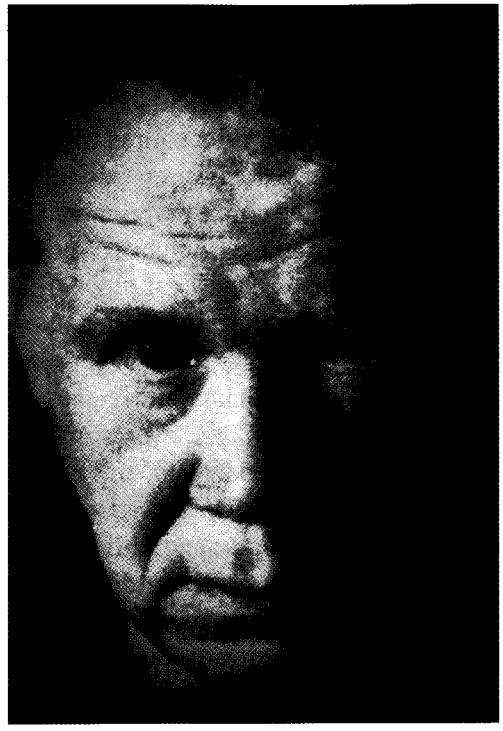
Il concerto – organizzato a cura dell'Ufficio cultura e stampa dell'Armata Polacca, nel primo anniversario della "battaglia di Montecassino" nella quale i soldati di quel Corpo s'erano particolarmente distinti – iniziò con l'*Inno alla Patria*, di Chopin e terminò con l'Inno nazionale polacco. Tra i due, le opere di

sei compositori polacchi, oltre lo stesso Chopin: Wladyslaw Zelenski, Zygmunt Noskowski, Stanislaw Moniuszko, Karol Szymanowski, Mieczyslaw Karlowicz, Antoni Szalowski. L'entusiasmo fu grande, anche tra i musicisti e l'emozione pervase l'intero auditorio. Chi scrive, allora tredicenne, ha ancora viva la memoria di un teatro gremito e di lunghi ed entusiastici applausi.

* * *

Venerdì 11 aprile 1947. Nella mia agendina trovo scritto: *ore 17, concerto Fischer, quattro pianoforti*. L'appunto riguardava l'esecuzione che, nella Sala dell'Accademia di Santa Cecilia, l'Orchestra da Camera dell'Augusteo avrebbe dato dei "Concerti per clavicembalo solista e per clavicembalo e strumenti" di J. S. Bach (in *re minore,* per clavicembalo e archi; in *fa maggiore*, per due flauti, clavicembalo e archi; in *re maggiore*, per clavicembalo e archi; in *la minore*, per quattro clavicembali e archi), a cura di Edwin Fischer, direttore solista.

La Sala Accademica mi era familiare perché alla conclusione di ogni anno scolastico andavamo ad ascoltarvi il saggio finale degli allievi di pianoforte di mio padre. Questa volta però essa cambiò aspetto quando, dopo i primi tre concerti, sulla ampia pedana i pianoforti diventarono quattro, con la loro massa scura appena interrotta dal bianco degli spartiti sui leggii. L'ultima esecuzione riguardava infatti il concerto in *la minore* per quattro clavicembali. Il grande pianista svizzero l'aveva trascritto, come i precedenti, per pianoforte, sulla base di un concerto per quattro violini di Vivaldi: come scrisse lo stesso Fischer, in quel tempo non si era così scettici per la trascrizione da uno strumento all'altro. "Perciò mi domando – egli aggiungeva – se cembalo o pianoforte moderno siano ai nostri giorni di primaria importanza. Il piano moderno perde in confronto al cembalo la sua trasparenza, il suo tono argentino che si confonde volentieri con



Edwin Fischer.

il suono degli strumenti a corda; però guadagna, specialmente nelle sale spaziose, in armonia di suoni, pienezza dei bassi, ritmo di cantilene e ampiezza. La realtà è che noi da queste opere guadagniamo forza in Dio e in una natura riposante. In questi tempi agitati la bellezza e l'equilibrio della musica di Bach ci conduce all'armonia e alla pace dell'anima".

Conoscevo a memoria la parte del secondo pianoforte che mio padre in casa aveva studiato e ripetuto curandone particolarmente l'interpretazione e i numerosi virtuosismi: quello che mi eccitava era poter ascoltare finalmente l'insieme.

Uno scroscio di applausi accolse gli interpreti: le due pianiste (Lethea Cifarelli e la giovanissima Marcella Barzetti, allieva di Fischer), in abito lungo, ma particolarmente comodo per la massima libertà di movimenti; mio padre, magro ed elegante, e infine, in un crescendo d'entusiasmo, Edwin Fischer con la sua bella testa leonina dalla chioma già bianca. Con un attacco potente del tema creò subito una particolare atmosfera e l'entrata degli altri pianisti completò via via l'effetto. Superata la prima emozione, potei rilassarmi e godermi il bellissimo secondo movimento (adagio "affettuoso").

Il successo fu grandioso e venne sottolineato nelle cronache musicali dei quotidiani.

Il giorno seguente mia madre, donna sempre piena di entusiasmi, invitò a pranzo il Maestro che era di ottimo umore per il grande successo e fu molto simpatico. Lodò le vivande che aveva assai gradito (forse perché mia madre, di padre piemontese d'origini savoiarde, faceva un tipo di cucina internazionale). Il momento, tuttavia, che ricordo con maggior piacere è quello in cui mio padre volle mostrare all'Ospite una mia piccola "natura morta" – la quarta da quando avevo cominciato a dipingere ad olio – sui toni del blu per la presenza sul fondo di un drappeggio di quel colore che metteva in risalto gli oggetti in primo piano. Fischer manifestò vivo apprezzamento per quello che egli stessò chiamo il "quadro blu": non avevo ancora compiuto quindici anni e provai vera gioia per il lusighiero giudizio di un grande artista.

Michele Lonigo: processo a un archivista vaticano nel 1617

Donato Tamblé

La sottrazione di documenti riservati vaticani riguardanti rapporti interni ed esteri della Sede Apostolica in seguito a cui nel maggio 2012 è stato arrestato uno dei più stretti collaboratori di papa Benedetto XVI – il suo maggiordomo privato – e il conseguente processo insieme ad un altro imputato, impiegato nella Segreteria di Stato, hanno destato particolare scalpore e riempito per molti mesi le cronache dei giornali di tutto il mondo.

Il fatto è apparso insolito e incredibile tanto da venir considerato da tutti i commentatori come un caso eccezionale, mai visto, più unico che raro. Si è fatto un collegamento mediatico con la sistematica pubblicazione *on line* di documenti secretati e notizie riservate di vari governi e organizzazioni realizzata dal gruppo denominato Wikileaks e perciò lo scandalo è stato battezzato Vatileaks.

Ma la violazione del segreto documentario e la comunicazione a terzi di carte del Papa sono sembrate assolutamente inaudite.

Eppure, a ben vedere, c'è un singolare precedente storico, che non ci sembra sia stato considerato da nessun giornalista, commentatore o speaker televisivo.

Si tratta di una vicenda che ebbe luogo all'interno dell'Archivio Segreto Vaticano al tempo di Paolo V, coinvolgendo uno dei suoi più alti esponenti, che ricopriva addirittura la carica di

prefetto e che venne accusato di aver tenuto presso di sé documenti d'archivio e di averne dato copie a terzi, anche a emissari di stati stranieri, senza autorizzazione.

Ma cominciamo dal principio.

Nel 1601 giungeva a Roma dalla nativa Este un giovane e dotto sacerdote, Michele Lonigo. Nato nel 1572 dal notaio Biagio Lonigo e da Caterina Cornaro, si era distinto negli studi e dopo la laurea in *theologia* e in *utroque iure* era stato assegnato al capitolo della cattedrale di Este come teologo.

Ordinato sacerdote nel 1597, fu prima assistente di un anziano parroco e poi per tre anni parroco di Villa di Carmignano.

Nella capitale della cristianità era stato chiamato al proprio servizio dal Cardinale della Basilica dei Santi Quattro Coronati, Antonio Facchinetti, che nel 1602 gli fece avere la nomina ad arcidiacono della Collegiata d'Este. Tale incarico era più formale che sostanziale, non comportando obblighi ma conferendogli uno *status* sociale particolare, una posizione di rango nella gerarchia ecclesiastica, sollevandolo dagli obblighi pastorali e permettendogli di seguire i suoi studi e gli interessi del suo beneficiario. A Roma la sua carriera proseguì spedita: don Michele si fece conoscere e apprezzare per le sue conoscenze documentarie e la sua dottrina. Egli aveva la capacità di far fruttare al meglio ogni incarico e coglieva ogni occasione per fare sfoggio del suo sapere. Incaricato dal cardinal Facchinetti e poi dallo stesso papa Paolo V di riordinare carte pontificie, fare in esse ricerche e trarne copie, ne eseguì anche per sé e le conservò per il miglior uso futuro. Ebbe modo così di approfondire la conoscenza dei principali depositi documentari nel Palazzo vaticano, nella Biblioteca vaticana e in Castel Sant'Angelo.

Un giorno, trovatosi ad assistere nella Sagrestia di San Pietro a una disputa fra il suo Cardinale protettore e il cardinale Bartolomeo Cesi sulla monarchia di Sicilia, s'intromise nella discussione, citando fonti da lui esaminate e argomentando sulla

base di documenti che aveva trascritto e collezionato. Il cardinale Cesi ne rimase colpito e volle approfondirne la conoscenza. Cominciò anch'egli ad affidargli incarichi, apprezzandone sempre più la precisione e la competenza, finché nel 1606, venuto a mancare il cardinal Facchinetti, lo chiamò al proprio servizio, facendolo spesso lavorare nella propria dimora, dove si faceva portare registri e scritture dell'Archivio della Camera apostolica e di altri dicasteri pontifici, da cui faceva redigere al Lonigo sommari, relazioni e altri lavori da presentare al pontefice. Paolo V, con un breve del 3 maggio 1607, lo nominò pubblico notaio e tabellione, con il compito di riunire e redigere copie autentiche dei documenti più antichi della sede apostolica. Il 27 ottobre 1610 Paolo V lo nominò *Praefectus registrorum et bullarum apostolicarum*, un incarico vitalizio che accresceva la sua autorità, anche se gerarchicamente dipendente dal cardinale bibliotecario Scipione Borghese e dal custode della Biblioteca Vaticana (o Libraria) Baldassarre Ansidei, che peraltro due anni dopo, il 31 gennaio 1612, sarebbe stato nominato custode anche dell'Archivio Vaticano. Tuttavia il Lonigo, incaricato di raccogliere i documenti più antichi dell'Archivio di Castello, ovvero l'Archivio pontificio sino ad allora conservato in Castel Sant'Angelo, divenne il principale artefice del trasferimento nella nuova sede dell'Archivio Centrale pontificio in Vaticano, occupandosi dei versamenti dagli uffici di Curia e redigendo accurati elenchi e relazioni dal 1611 al 1614. Egli manteneva anche le chiavi degli armadi, che conservava nel suo ufficio, e si muoveva liberamente in Archivio, recandovisi spesso anche nei giorni festivi, instancabile nelle ricerche e nella trascrizione dei documenti. Dai registri vaticani trasse sessantaquattro volumi di copie autentiche e da bravo archivista si occupò di riordinamenti, predisponendo indici e inventari, indispensabili per la gestione e la consultazione dei fondi. Suo fu il primo repertorio generale dell'Archivio Vaticano che fu riscoperto e pubblicato

da Gasparolo nel 1887[1]. Era a lui che dovevano indirizzarsi notai e studiosi per le loro necessità e questo a lungo andare produsse tensioni e malumori che avrebbero provocato dapprima voci malevole sul suo modo autocratico di gestire l'archivio e poi vere e proprie accuse di peculato e di violazione della segretezza dell'archivio per la consegna senza autorizzazione a vari individui, perfino stranieri, di copie di documenti. In un primo tempo si pensò di tacitare quelle che sembravano solo chiacchiere diffamatorie di invidiosi, con richiami alla discrezione e ammonimenti da parte dello stesso pontefice e del commissario della Camera Apostolica[2], ma ben presto le accuse si fecero più insistenti e circostanziate e le cose precipitarono.

Il 25 luglio 1617 intorno alla mezzanotte[3] il giudice della curia di Borgo per gli affari criminali, accompagnato dal bargello e da un manipolo di birri, si faceva aprire con la forza la casa di Giovanni Maria Crescentini a Palazzo Rusticucci, dove Michele Lonigo dimorava, lo arrestava e lo faceva tradurre al carcere di Borgo, provvedendo altresì a perquisire l'alloggio del prelato e a sequestrare libri, scritture e documenti che si trovavano presso di lui, stipati, come avrebbe poi detto lo stesso accusato durante un interrogatorio, «in casse che sembrano panni», ovvero quasi nascosti fra la biancheria. I beni requisiti come possibili corpi di reato erano stati distinti in due tipologie: libri e manoscritti. I primi, 112 volumi, erano stati trasferiti nei locali della Curia

[1] F. Gasparolo, *Costituzione dell'Archivio Vaticano e suo primo indice sotto il pontificato di Paolo V. Manoscritto inedito di Michele Lonigo,* in *Studi e documenti di storia e diritto,* VIII (1887), pp. 13-64

[2] «Che io non estrahesse cosa alcuna per servizio d'altri – dirà nel processo il Lonigo – me lo ha detto più volte il Commissario della Camera, et anco la Santità sua mi ha detto parole, esortandomi solo ad essere fedele nell'Administrazione di detto Archivio, ma per extrahere per me et gli miei studi, non mi è stato mai prohibito, et a me non mi è stato mai detto».

[3] *Circa mediam noctis horam*, negli atti del processo.

di Borgo e qui accuratamente inventariati dal notaio Francesco Castrucci[4]. I manoscritti invece, che riempirono un baule, e che comprendevano scritti dello stesso Lonigo, fra cui i repertori d'archivio da lui compilati, erano stati inviati all'archivio Vaticano dove sarebbero stati controllati e conservati. Iniziava così un clamoroso procedimento giudiziario, rubricato come: «*Burgi in criminalibus: Processus informationum contra Rev. D. Michaelem Lonigum, Estiensem, Perfectum Archivii Sanctissimi*»[5], un processo criminale contro un prefetto dell'Archivio Pontificio!

Dopo un'istruttoria preliminare, il 1° agosto, a una settimana dall'arresto, venne convocato dal giudice lo stesso Lonigo per un primo interrogatorio. Alla domanda se si fosse reso conto dei motivi del suo arresto e se quindi sapesse che cosa gli si volesse chiedere, questi si mostrò confuso e stupito, rispondendo: «Io me trovo in prigione dalla sera di San Jacomo in qua, non so, ne meno posso immaginare, di che Vostra Signoria me vogli esaminare».

Il giudice si tenne per il momento sul vago, prendendo il discorso alla larga, indagando sul modo di vivere dell'alto funzionario, e chiedendo da quanto tempo dimorasse con la famiglia Crescentini, quanto ciò gli costasse, e se oltre alla pigione e alla pensione contribuisse ulteriormente alle spese di casa. L'inquisito, dopo aver precisato che pagava «quattro scudi il mese e la parte di pigione di casa che habito», cioè la porzione d'alloggio

[4] Inventarium omnium librorum Typis scriptorum repertorum in domo solitae habitationis Rev. D. Michaelis Leonici et ad Palatium Curiae Burgi asportatorum. Un elenco di questi corpi di prova è pubblicato in Leopoldo Sandri, *Un prefetto dell'Archivio Vaticano. Michele Lonigo (1572-1639) e il suo processo*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, 3 vol., Napoli, 1959, t. II, p. 514-515.

[5] Gli atti del processo – da cui sono tratte le citazioni del presente saggio – sono conservati nell'Archivio di Stato di Roma, *Tribunale Criminale del Governatore, Processi*, s. XVII, b. 142.

a lui subaffittato, sostenne che in fondo non si curava di come le spese fossero ripartite, essendo soddisfatto del servizio «che non posso desiderar di più, et non ho da far altro che studiare». Riconvocato il 18 agosto, e sondato dal giudice sugli stessi fatti, confermò quanto aveva già detto. Nel frattempo però dagli interrogatori della gente del quartiere era emerso un altro capo di imputazione: una relazione fra il Lonigo e la moglie del suo padrone di casa, Margherita.

L'inchiesta si protrasse per tre mesi e mezzo e furono convocati davanti al giudice Rocco Mozzelli tutti coloro che a vario titolo potevano essere entrati in rapporto con l'imputato, dai vicini di casa ai conoscenti, dai "colleghi" di lavoro agli inservienti dei Palazzi Vaticani fino ad illustri personaggi, come l'altro prefetto dell'Archivio Vaticano, nonché custode della Biblioteca, Nicola o Nicolò Alamanni, che nell'ottobre 1604 era subentrato all'Ansidei. Proprio l'Alamanni riferì che, succeduto all'Ansidei, cercò di ottenere senza successo che fossero diminuite le facoltà del Lonigo, così che questi, sebbene pari di grado, fosse formalmente a lui subordinato. Ma il Lonigo mantenne chiavi degli armadi e autonomia di gestione facendo riferimento diretto al papa e al commissario della Camera che gli commissionavano ricerche ed informandone solo in alcuni casi il "collega" Alamanni.

Lo stesso Alamanni dichiarava: «ho visto uscire molte volte detto don Michele dall'archivio e dalla Libraria con scritture ... e portarsele via, ma io non so che scritture fussero, che non essendo quella mia cura, non gliene domandavo»[6].

Andronico Spinelli da Padova, scrittore apostolico in lingua latina nella Biblioteca Vaticana, richiesto se ricordava che il Lonigo «exemplasse, extrahisse, amovisse» volumi o scritture, riferiva che questi aveva sempre disposto l'esecuzione di copie come fossero «d'ordine o permissione di Nostro Signore, signor cardinale Borghese, signor commissario della Camera, monsignor Governatore e qualche volta anco credo d'ordine del signor cardinale Cobelluccio» e, riferendosi in particolare alle «copie delle bolle infinite che sono in detto archivio», assicurava: «sempre ho creduto che, prima che darle a particolari, andassero in mano del signor commissario della Camera, acciò vedesse se era espediente a darle fuori»[7]. Quanto ai nomi dei frequentatori lo Spinelli riferiva: «Ho visto entrare in detto archivio a trattare con detto signor Michele una o due volte, salvo il vero, il signor Omero Tortora del cardinal Bandino, un tale Bufalino da Città di Castello, uomo di gran statura, Spada, e cinque notai di Camera, cioè Girolamo Scanardi, il Ferrino, Ignazio giovane dello Scanardi, un altro giovane del Ferrino chiamato Bartolomeo, delli Spagnoli, quali detto signor Michele mi diceva che andavano a trattare con esso lui di esser raccomandati da lui al Datario, e d'alcune sue pensioni di Spagna; mi ricordo anco venirci l'abate Frangipane, e credo anche delli prelati, e altri che ora non mi sovengono».

Un altro dotto collaboratore dell'Ansidei, l'archivista Alessandro Ranalli, testimoniava che in archivio «più volte venivano persone di diverse nationi et Franzesi et Spagnoli, et Italiani, et Romaneschi» di diverse provenienze e categorie sociali, come per esempio conti, abati, monsignori, ma in particolare «Spagnoli infiniti»[8].

E aggiungeva: «Io non posso sapere, né meno ho inteso che cosa facesse,... ma ho ben visto che più volte venivano molte persone di diverse nationi, e franzesi, e spagnoli e italiani e romaneschi», elencando, fra l'altro, un conte, un abate, «monsignor Corsino», il «cardinal Bandino», e sempre «Spagnoli infiniti».

[6] Nicolò Alamanni, 26 luglio 1617.

[7] Andronico Spinelli, 28 luglio 1617.

[8] Alessandro Ranalli, 26 luglio 1617.

Domenico Belli, altro scrittore della Biblioteca Vaticana, a sua volta portava esempi di frequentatori e dei loro donativi al Lonigo: i «Bufalini da Città di Castello... per cercare scritture concernenti alla nobiltà, e per fare l'arbero della lor famiglia ... gli usarno cortesia di certo panno di Spagna», a quanto si diceva «da diversi pubblicamente» e poi «un prete quale serviva il signor cavaliere Cospi canonico di San Pietro... per aver alcune scritture per un suo amico che stava fuori di Roma per occasione di comporre Istorie» concludendo «ho veduto venire molte altre persone cioè spagnoli, preti, frati, e altri che io non conoscevo»[9].

Dagli interrogatori insomma veniva fuori che c'era un gran traffico di documenti e spesso a favore di illustri richiedenti esteri: fuoriuscivano copie per il duca di Mendoza, per il Duca di Modena, per il re di Polonia, i quali si disobbligavano con regali di vario genere, dai più modesti, di tipo alimentare, fino a ingenti somme di denaro, come quei cento scudi da parte del re di Polonia, che Lonigo cercherà di sostenere fosse stato autorizzato a prendere.

Alessandro Ranaldi lo smentiva, affermando che aveva ricevuto «lettere del re di Polonia con lettere di cambio», ma che «fu avvertito che non pigliasse detti danari, e nondimeno lui li volse pigliare»[10].

Due giorni dopo fu ribadito da Domenico Belli, che Lonigo aveva riscosso il denaro del re di Polonia per «scritture cavate da detto archivio» e che «per questo Nostro Signore n'era in collera, poiché avea ordinato che non li pigliasse»[11]. Il Belli confermava che il sospetto di peculato nei confronti del Lonigo non era una semplice voce: «dopo che don Michele ha avuto cura particolare, e lui solo il pensiero di detto archivio, è nato sospetto tra questi

[9] Domenico Belli, 29 luglio 1617

[10] Alessandro Ranaldi, 27 luglio 1617.

[11] Domenico Belli, 29 luglio 1617.

che praticavano nella Libraria, e anco tra questi del commissario della Camera, che detto don Michele alle volte pigliasse denari e altri regali da persone che gli facevano cercar scritture o gliene domandavano copie. Lo so, non solo per sospettione, ma è ben noto che lo si è sentito dire allo stesso Lonigo».

Il domenicano polacco Abraham Bzowski, durante il suo interrogatorio, ricordava «il sommario di alcune scritture che fu mandato da Sua Santità, o per suo ordine, al mio re di Polonia, per la qual occasione l'istesso re, per mera sua liberalità, li mandò al detto signor Michele cento scudi, scrivendoli ancora una lettera, la quale lui insieme con la polizza di cambio e danari ebbe dal Guaschi»[12]. Inoltre raccontava che l'agente del Duca di Modena, messer Fabio, gli aveva riferito di aver visto bolle riguardanti «decime in Ferrara» su cui era in corso un contenzioso con un convento, e alla domanda su come fossero state procacciate, aveva sentenziato: «che cosa non fa la forza del danaro?».

Lo Bzowski – che come storico e studioso era famoso sotto il nome latinizzato di Bzovius o Zovius – aveva in corso per incarico papale la continuazione degli *Annales ecclesiastici* del Baronio, per cui gli era concessa ampia facoltà di consultare documenti in Biblioteca e in Archivio Vaticano, ma si lagnava del fatto che Lonigo «restringeva tale facoltà».

Infatti, come riferiva Domenico Belli, il Lonigo, forte nel suo incarico da ben tre provvedimenti papali[13], si era fatto arbitro dell'accessibilità in archivio e in biblioteca e i notai se ne risentivano: «perché questa cosa dispiacque a molti che venivano alla

[12] Abraham Bzovius polonus O. P, 29 luglio 1617.

[13] Si trattava di tre brevi – che furono acquisiti agli atti del tribunale – con i quali Lonigo prima era stato nominato notaio pubblico e prefetto dei registri e delle bolle della Biblioteca Vaticana, e poi aveva avuto ulteriori facoltà, fra cui l'incarico di raccogliere, riordinare, copiare e pubblicare le scritture presenti nell'Archivio Vaticano.

Libraria, fu giudicato che tutto fosse fatto per opera del signor don Michele per tenere la cosa più in reputatione ... Ansidei mi disse, raggionando delle cose della Libraria, che questa strettezza forse saria tornata in pregiudizio del detto signor Michele, e con queste parole parve che volesse significare che detto don Michele avesse procurato ciò per esser lui solo padrone dell'archivio»[14].

Lo Spinelli, riconvocato e interrogato sulle restrizioni decise da Lonigo in archivio e sul significato del commento fatto in merito dall'Ansidei, dava questa risposta: «In quanto al primo io dico a V. S. che quando fu procurata da don Michele questa strettezza dell'archivio io credei che lui lo facesse per mostrarsi zelante a Nostro Signore e geloso di quelle scritture, si bene non son mancati alcuni che hanno detto che detto don Michele abbi ciò procurato perché li guadagni che altre volte facevano li notari di Camera per cercare le scritture in detto archivio passassero tutte per le sue mani, e questo so di certo, che detto don Michele m'ha dette più volte che li dieci, o dodici scudi d'oro che avevano il mese li notari di Camera per la cura di detto archivio si sariano dovuti più presto a lui, come quello che faceva le fatiche, che a detti notari. Et quanto al secondo, io non potei penetrare dalle parole dette dall'Ansidei, cioè che questa strettezza saria stata la rovina di detto don Michele, a che fine lo dicesse... ma da me stesso considerai che detto Ansidei con dette parole volesse inferire mettendosi il negozio in tanta gelosia, ogni po' d'errore che avesse commesso circa l'administratione di detto archivio saria stata la sua rovina»[15].

In precedenza le cose andavano diversamente, come ricordava il notaio di Camera Geronimo Scanardi, «volendo Nostro Signore che quando veniva occasione di fare transunti o sunti, o copie di bolle, restasse a noi notari di publicarle e di farle»[16]. E quelle regole in teoria dovevano valevano ancora, infatti, continuava lo Scanardi, «senz'ordine espresso di Sua Santità dico che questo Michele non poteva né doveva fare copie di nessuna cosa contenuta in detti libri per darla a persona nessuna, poi che questi libri erano stati dal Papa posti in detto archivio con le medesime prohibitioni e pene che sono sopra li libri della Libraria Vaticana; e però dico che quest'uomo non ne poteva far copie né tampoco levare né movere libro nessuno e portarlo altrove ... anzi, tengo assolutamente che ne anco potesse introdurre in detto archivio persona nessuna per vedere le scritture e libri di detto archivio» ma, in effetti il Lonigo «per levarci l'emolumenti... fece e disse male cose a Nostro Signore» [17].

Peraltro Michele Lonigo dichiarava di conoscere le «costituzioni dell'archivio» riguardanti il «servitio» – cioè il regolamento dell'archivio – ma sottolineava che esse «non mi furono né intimate, né mostrate, perché ognuno sapeva e vedeva che io non avevo bisogno di dette costituzioni»[18] . Tuttavia sosteneva la sua osservanza al regolamento una volta che era stato emanato: «dopo fatto il detto chirografo io non mi ricordo d'aver mai dato copia di bolle a nessuno senza l'ordine del signor commissario della Camera intimatomi dal signor Niccolò sempre»[19]. Quanto aveva fatto, asseriva, era sempre d'ordine del pontefice: «furno copiate ancora con ordine di Nostro Signore certe bolle ad instanza del duca di Modena, le quali copiate io portai al signor commissario, che credo che le dassi al suo agente chiamato il signor Fabio Masetti; similmente furno fatti certi sommari d'ordine di Nostro Signore per il re di Polonia, che visti dal signor

[14] Domenico Belli, 29 luglio 1617.
[15] Andronico Spinelli, 31 luglio 1617.
[16] Geronimo Scanardi 4 agosto 1617.
[17] Geronimo Scanardi 4 agosto 1617.
[18] Michele Lonigo, 4 settembre 1617.
[19] Michele Lonigo, 4 settembre 1617.

commissario e poi dal signor cardinale Santa Susanna furno mandati in Polonia, e ultimamente con l'istesso ordine furno copiate certe bolle per il detto re, che andorno in mano del signor comissario e del detto signor cardinale, delle quali non so che ne sia avenuto»[20]. Tantomeno aveva brigato per procacciarsi clienti: «Io non ho mai procurato che nessuno facci instantia di aver bolle né sommari né dal Papa né da me, ma questi signori le addomandavano, sapendo che mi passavano per le mani questi negotii d'antichità, imaginandosi ogn'uno che ci potesse esser qualche cosa delle Case loro, e questo è sicurissimo, che io non ho mai dato cosa a nessuno se non mi è stato ordinato, o data licenza»[21].

Messo alle strette però Lonigo cambia il suo metodo difensivo e cerca di sostenere che lui comunque era al di sopra del regolamento, che anzi aveva architettato egli stesso per mettere ordine agli abusi e agli eccessi di copie fatti dai notai: «Il chirografo non fu fatto per me, ma fu fatto per li notari, che non copiassero, anzi io fui causa di farlo fare per questo effetto, acciò li notari non copiassero, e io lo procurai, e lo scrissi di mia mano».

Si trattava dunque di una manovra d'ordine in funzione degli esterni alla struttura: «Questo chirografo fu fatto per escludere li notari, li quali ogni giorno venivano ad infestare l'archivio, e lo feci far io, né si ha da credere che mi volessi imporre leggi come ho detto, che me ne protestai con il cardinale di Cesi, e bisogna osservare, che proibisce il chirografo l'estraher bolle, delle quali non ho estratte più nessuna dopo questo chirografo per uso mio, né per uso d'altri, anco vi sia l'ordine del Papa, ma non proibisce, che io che lo governavo e maneggiavo non potessi estraher sommari per servitii della Camera, delli quali però dopo questo

[20] Michele Lonigo, 5 settembre 1617.
[21] Michele Lonigo, 5 settembre 1617.

chirografo non ho estratti mai... ne meno proibisce, che io non potessi tenere sommari in casa»[22].

Tuttavia secondo lui il chirografo non stabiliva la sua subordinazione gerarchica ad altri:

«E ne meno mi è stato mai detto niente, che io dovessi obbedire al cardinale Borghese, al thesoriere e al commissario della Camera, ma è ben vero, che prima in virtù del chirografo avevo autorità da me senza domandar licenza, né al commissario della Camera né a nessuno, che bastava solo che il custode della Libraria me lo dicesse, ma non si copiavano poi senza ordine del commissario e le copie fatte si rimandavano all'istesso commissario a rivedere»[23].

Comunque Lonigo sosteneva che quando «si aveva da far copia di qualche bolla ... mandava a chiamar li notari ... per non difraudarli delli lor emolumenti ... se erano materie gravi le pigliavo io, e le portavo di mia mano al commissario»[24], diversamente da come agiva lo stesso Ansidei, che invece le affidava ad un notaio per il commissario.

In conclusione Lonigo, per l'interpretazione autentica della norma, si appellava al supremo giudizio del pontefice:

«Supplico Nostro Signore che facci esaminare bene questo chirografo, perché l'ho fatto io, l'ho procurato io, l'ho raccordato io, né fu pensiero mio de imporre legge a me stesso, né il signor cardinale di Cesi intese, che ci fossi incluso io, anzi mi disse ch'era necessario che per le fatiche che io facevo, le quali le facevo quasi tutte in casa, io mi potessi portare sommari con me, con questo però, ch'io non li lasciassi vedere, e questi som-

[22] Michele Lonigo, 8 settembre 1617.
[23] Michele Lonigo, 18 settembre 1617.
[24] Michele Lonigo, 19 settembre 1617.

mari io li tenevo come fatiche mezze fatte se mi fosse venuto occasione di servirmene per ordine del Papa o d'altri»[25].

Si passò quindi a interrogare tutti i componenti della famiglia che ospitava il Lonigo per conoscere da loro quanto sapessero delle regalie fatte all'illustre, ospite che a sua volta risultava particolarmente munifico con loro.

Per primo Stefano, figlio di Margherita, confermava e descriveva alcuni doni che Lonigo riceveva, sia pure ridimensionandone il valore: «io non so che lui abbia avuto pagamento alcuno da persona particolare per scritture dell'archivio, ma de presenti lui ne ha avuti ... So che ebbe tre o quattro para di calzette di seta da monsignor Corsino... e so che ha avuto non so che fiaschi di vino, e piccioni, che furno portati lì a casa, che non so da chi gli fussero mandati.... Vi è anco un spagnolo che lui lo favoriva per esser il datario... il quale l'ha regalato qualche volta di non so che capponi e gallinacci, e questo stesso spagnolo so che anco aiuta a far riscuotere la pensione che ha detto signor Michele in Spagna» [26].

Fu poi chiamato il padrone di casa che raccontava in merito: «Se veniva qualche cosa donata al detto signor Michele si magnava in commune, ma poco volte veniva donato, e non mi ricordo d'altro che d'un paro di capponi, e di un gallo d'India che gli mandò un spagnolo» e incalzato dal giudice su altri donativi (*aliqua alia munera, vel aliqua alia bona*) ricordava solo «panno e un paro de calzette», ammettendo comunque il gran traffico di gente che cercava a casa sua il Lonigo: «ci venivano molte persone a domandare a casa di detto signor Michele, che ci venivano delli spagnoli che non so chi si siano. Vi è stato anco il commissario della Camera e ci mandavano diversi altri prelati, che io non mi ricordo chi siano»[27].

[25] Michele Lonigo, 18 dicembre 1617.

[26] Stefano Crescentini, 31 luglio 1617.

[27] Giovanni Maria Crescentini, 31 luglio 1617.

Quindi la moglie Margherita ricordava, a sua volta, che «erano portati qualche volta delli presenti al detto signor Michele»... «ma io non so per che causa se gli mandavano detti presenti, e quanto alli danari io non so che abbi avuto altri denari che cento scudi che detto signor Michele mi disse essergli stati mandati dal re di Polonia, e intesi che quando gli venne la lettera lui la mandò al cardinale Borghese acciò la facesse vedere a Nostro Signore, e lui so che disse che averebbe fatto tutto quello che gli avesse ordinato Nostro Signore. Credo poi che li riscotesse, che non lo so di sicuro»[28].

Parallelamente si cominciò a indagare più a fondo sulla convivenza di Lonigo con la famiglia di «Giovanni Maria Crescentini, capellaro», e sui suoi effettivi rapporti con la moglie di costui Margherita.

Ben presto i pettegolezzi di quartiere furono confermati dai testimoni: le voci erano giunte anche ai collaboratori dell'archivio e della Biblioteca Vaticana, come Domenico Belli che ammise: «la pratica loro esser stata assai lunga... si è mormorato... passare amicitia carnale».

Era noto altresì che il Lonigo aveva tenuto alla Cresima il figlio della coppia che lo ospitava, anche se nel processo egli disconobbe il fatto: «Sappia Vostra Signoria che se bene tanto il marito di detta Margarita, quanto lei medesima e tutti di casa, e ciascun ancor che ci conosce hanno tenuto e tengono per fermo che noi siamo compari, con tutto ciò la verità è che fra di noi non ci è questo vincolo di comparatico, perché io in ciò ingannai detta Margarita»[29] poiché nella confusione della cerimonia avrebbe pregato un uomo che si trovava in Chiesa di prendere il suo posto. Probabilmente questo disconoscimento era volto ad evitare l'aggravante di colpa (e di peccato) per la parentela

[28] Margherita Belli Crescentini, 1 agosto 1617.

[29] Michele Lonigo, 29 agosto 1617.

spirituale con la donna, che tuttavia in altre occasioni chiamerà "la mia comare".

Un altro impiegato vaticano, Giovan Battista Guidi, *scopator palatii apostolici*, nel confermare invece il padrinaggio di cresima, escludeva ogni altro illecito rapporto tra il prete e il ragazzo: «Gl'era compare... non ci era mal nessuno tra di loro» mentre per quanto riguardava la madre confermava l'esistenza e la notorietà della relazione che costituiva «grandissimo scandalo, e cosa pubblica»[30]. Infatti, confermava un altro teste, di loro «si è mormorato sempre, per il vicinato"[31].

La prova decisiva del resto si ebbe da un elenco dei «concubinati della parochia di San Pietro l'anno 1617», mostrato nel corso processo, nel quale i due comparivano come apertamente tuttora conviventi, non tra coloro che «si sono separati» per pentimento o perché «partiti di parochia».

Ma l'imputato perseverò a negare: «signore, la mia voglia erano li miei libri, e servire al padrone» [32].

Ma alla fine la donna confessò l'adulterio e il motivo vero delle contribuzioni familiari di Lonigo: «Don Michele compare, si moveva parte per charità... parte anco per interesse a far queste spese, e ad abitare con me» fino ad ammettere: «si trovavamo soli in casa ... il nemico di Dio ci tentò» [33].

Alla piena ammissione di colpa della donna contribuì peraltro l'odiosa pratica della tortura, in uso nei tribunali del tempo.

Intanto il marito della donna ribadiva la sua fiducia nel Lonigo: «non ho avuto mai sospetto del signor compare» [34], ma è chiaro che una sua affermazione di essere a conoscenza della

[30] Giovan Battista Guidi, 12 agosto 1617.
[31] Francesco Benizi, 19 agosto 1617.
[32] Michele Lonigo, 18 agosto 1617.
[33] Margherita Belli Crescentini, 14 agosto 1617.
[34] Giovanni Maria Crescentini, 20 agosto 1617.

tresca, lo avrebbe reso correo, coinvolgendolo nell'accusa di averne tratto profitto coscientemente.

Solo l'imputato continuava ostinatamente a respingere anche quest'accusa di concubinaggio: si trattava, diceva, solo di calunnie da parte di «invidiosi e maligni, che vogliono male a lei e a me» e ribadiva che «nessuno potrà mai dire con verità d'aver veduto un atto indegno», affermando con fierezza, a difesa della propria reputazione e del proprio abito: «io son gentil'huomo religioso, e uomo da bene», aggiungendo cavallerescamente a salvaguardia dell'onore della donna: «ho sempre conosciuta detta mia comare per una donna da bene, onorata e devota, e non ho mai conosciuto in lei cosa che sia reprensibile, e quando avessi conosciuta cosa inhonesta in lei io non averei mai messo piede in casa sua, perché sapeva anche io che cosa conveniva ad una persona religiosa, e ad un servitore del Papa»[35]. Erano insomma tutte calunnie di vicini invidiosi, «una mera malignità e persecuzione fattami da gente che non ha potuto forse aver da me l'intento suo»[36], con allusione forse ai notai, che per la sua severità in ufficio non avevano più conseguito gli usati benefici.

Pur sapendo che la sua amante aveva ammesso che egli contribuiva all'economia domestica in cambio di favori sessuali – «Dice Margarita mia comare che io mi menassi a far le spese a lei e alla famiglia perché io avessi da far carnalmente con lei»[37] – Lonigo continuava a negare.

Le sue elargizioni alla famiglia Crescentini e in particolare a Margherita non erano interessate o per fini diversi da quelli che era solito dare a chiunque gli rendesse un servizio: «Che io abbi dato, e donato a detta mia comare e sue genti quanto gl'ho dato, e donato, non deve arguir peccato di sorte nessuna in una

[35] Michele Lonigo, 22 agosto 1617.
[36] Michele Lonigo, 22 agosto 1617.
[37] Michele Lonigo, 22 agosto 1617.

persona liberale e di animo onorato come son io, perché io son solito di rimunerare li servitii che mi vengon fatti con maggiore liberalità che non s'estendono le forze mie ancora... ad altri ancora che mi hanno fatto de servitii gli ho remunerati onoratissimamente, e a quelli che non mi hanno fatto servitio, ma che io conosceva solamente, io gli ho fatto servitii larghissimi»; del resto, continua, «ho fatto del bene a tanti altri, che Dio lo sa»[38]. L'ospitalità della famiglia Crescentini secondo Lonigo era generosa e disinteressata, «essi mi mantennero con la lor povertà», quindi erano ben lungi dal voler lucrare, tanto da dirgli che in cambio speravano solo riconoscenza: «signor compare, quando averete del bene recordatevi di noi»[39].

Ma alla fine Michele si arrende alle troppe evidenze: «io ho peccato come gl'altri uomini», dichiarandosi pentito e chiedendo di potersi ritirare in convento: «io non pretendo né restituzione d'offitii né cosa nessuna, ma solamente grazia da Nostro Signore di potermi mettere in qualche religione o dove parará alla Santità Sua, per servire a Dio il resto della vita mia, e certo io non conosco altro peccato in me che questo della carne»[40].

L'altro capo di imputazione venne sostenuto dai giudici con serrati interrogatori e acquisizione di prove delle copie fatte dal Lonigo e soprattutto di ciò che questi aveva dato a estranei e a emissari di altri stati. Alla violazione del *secretum* e della *sanctitas* dell'Archivio si aggiungeva la possibile complicità con gente straniera e l'illecita *traditio* di documenti senza autorizzazione, che si sarebbero potuti usare per *bella diplomatica*. L'aggravante del profitto personale metteva in secondo piano la possibile scusante della vanagloria personale di un erudito che si vantava di essere considerato in Roma "oracolo de' forastieri"

[38] Michele Lonigo, 25 agosto 1617.
[39] Michele Lonigo, 28 agosto 1617.
[40] Michele Lonigo, 29 agosto 1617.

e che veniva consultato in ogni occasione da nobili, dal clero e dallo stesso pontefice.

Il 17 novembre 1617 venne emesso il pesante verdetto di condanna alle galere per dieci anni – *triremium per decennium*. Due giorni dopo però Paolo V con potere sovrano mitigava la sentenza, «volendo non usare con il detto Michele il rigore della giustizia, ma clemenza», tramutando la punizione nel carcere, sempre per dieci anni, in Castel Sant'Angelo, dove già il 20 novembre Lonigo fu tradotto.

Trascorsero quattro anni e nell'aprile del 1621 Michele Lonigo presentò al nuovo pontefice Gregorio XV ricorso e istanza revisione, sostenendo che «*non potui appellare in tempore et appellatione prosequi*», di non essersi potuto appellare precedentemente e di essere stato processato per imputazioni speciose e false: «*Inquisitus sub praetextu quod commiserit adulterium cum incaestu cum quoad Margarita de Bellis, et quod scripturas Archivii Vaticani eius cura commissas male administraverit, et partim ex archivio amoverit, et copias eorum in praeiudicium Sedis Apostolicae aliis dederit*».

Ancora una volta, dunque, venivano da lui respinte come pretestuose tutte le accuse, delle quali la più grave era senz'altro quella di aver dato ad estranei copie di documenti che potevano essere dannosi per lo Stato Pontificio.

Gregorio XV accolse la richiesta e concesse la grazia. Michele Lonigo era finalmente di nuovo libero e poteva tornare ai suoi studi. Nel contempo il cardinale Cesi, che ne era stato grande amico e sostenitore, veniva meno. Anche papa Ludovisi moriva in quell'anno e al soglio pontificio saliva un Barberini, Urbano VIII, che già con Clemente VIII si era occupato dell'Archivio Vaticano e che si diede a sistemare gli archivi romani con particolare attenzione a quelli notarili. Lonigo poteva essere ancora utile e sappiamo che il Papa si rivolse spesso a lui, anche per problemi storici e giuridici, venendo da questi ricambiato del

favore accordato con la dedica di vari scritti[41]. In una biografia di Bartolomeo Cesi[42] si dice che era stato proprio Lonigo a dare al Cardinale l'idea di costituire l'Archivio Vaticano e di riunire in esso tutte le scritture relative alla Sede Apostolica, creando così un archivio centrale pontificio. Forse fu ancora una volta Michele Lonigo a suggerire a Urbano VIII la creazione dell'Archivio Notarile Romano, che sarà chiamato dal nome del papa "archivio notarile urbano", e a dare l'impulso alle norme archivistiche emanate da quel pontefice.

Lonigo ebbe modo di portare avanti ancora per molti anni le sue ricerche: secondo il Momsen visse sino al 1637, per altri studiosi visse ancora un decennio, gli ultimi studi collocano la sua fine a Roma, il 9 settembre 1638[43]. I suoi lavori archivistici e i suoi scritti giuridici, storici e liturgici gli hanno dato fama duratura, non scalfita da un controverso processo, le cui vere motivazioni fanno ancora discutere[44].

[41] *Lettera alla santità di N.S. Papa Urbano VIII sui Prefetti di Roma. Della dignità del prefetto di Roma ad Urbano VIII.*

[42] Cfr. *Vitae, et res gestae pontificum Romanorum et S.R.E. cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae vsque ad Clementem IX P.O.M. Alphonsi Ciaconii Ordinis Praedicatorum et aliorum opera descriptae: cum uberrimis notis. Ab Augustino Oldoino Societatis Iesu recognitae, et ad quatuor tomos ingenti ubique rerum accessione productae.* Tomus primus-quartus, Romae, cura, et sumptib. Philippi, et Ant. de Rubeis, 1677, vol. IV.

[43] Cfr. M. Maiorino, voce *Lonigo Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 727-729.

[44] Per una recente analisi procedurale, cfr. Orietta Filippini, *"Per la fuga non disinteressata di notizie". Michele Lonigo dall'Archivio Vaticano alle prigioni di Castel Sant'Angelo (1617). I costi dell'informazione*, in *Offices, écrit et papauté (XIIIe-XVIIe siècle)*, Roma, École française de Rome, 2007.

La Roma di Balzac

Rosa Toscani Romano

I romanzi si scrivono
proprio perché le avventure
non avvengono più
(*Gambara*, Honoré de Balzac)

Rome, aprile 1846

"*Come non dire tutto quello che si può trovare in questo essere fatto di grandezza e bontà, di elevazione e dolcezza, d'intelligenza fervente e di gioventù rigogliosa, graziosa, primaverile; questo cuore senza eguali che non ha mai rallentato i suoi battiti fin dalla sua prima emozione. Sente tutto come fosse sempre a sedici anni*[1]". A lui devo questa mia felicità fatta di distanze e vicinanze. A lui questo mio soggiorno a Roma. Questa città di cui ho immaginato tutto nelle mie profonde *réveries* dopo la lettura di *La Peaux de chagrin*, *Sarrasine*, *Madame Firmiani*, *Maître Cornelius*.

Ho così tanto da dire, e devo così tanto a lui, al mio Honoré, che non sprecherò oltremodo tempo a parlar di me. È al mio amore per lui, e per trattenerlo sempre nella parola scritta da lui così amata, che ho cominciato questo mio *Journal de Rome*.

Sono qui, nella città dei Cesari e dei Papi, di cui lui aveva fantasticato fin dalla giovinezza, conosciuta sui testi classici:

[1] Cfr Postilla dell'autrice.

quella Roma ideale è diventata la nostra realtà. Assaporiamo "*la Roma dove splende sempre il sole, dove l'arte è dovunque*"[2]. Ma i libri scompaiono di fronte a ciò che sto contemplando dall'altezza della famosa Palla di bronzo. Si snodano le cupole della città cristiana, brillano i tetti delle case medievali. Ora non dovrà più interrogare l'amico Stendhal sulle *Promenades dans Rome*[3], né consultare Guinan-Laoureins, Creuzé de Lesser[4], le tante e tantissime guide sulle quali si era documentato con abitudine costante. Adesso il ricordo del nostro soggiorno, accompagnati dal mio caro cugino Michelangelo[5], sostituirà la fantasia nel creare luoghi, situazioni, personaggi.

Ed è alla concretezza di questo momento che vorrò, per sempre, consacrare i mendicanti che affollano le strade, i turisti davanti alle chiese, l'accordo armonioso dell'opulenza muliebre, le dimore che si riflettono sul Tevere a Porto di Ripetta. E sono con noi, nelle nostre passeggiate, i suoi personaggi: Sarrasine, il Cardinal Cicognara, il principe Chigi per via del Corso di fronte all'hotel di Spagna. Anche Zambinella[6] ci saluta dal teatro Argentina.

Non vorrei, come ho detto prima, parlare di me e del mio sentimento per Honoré ma io scopro un'altra Roma. Conoscevo già la bellezza della Città eterna, ma oggi è diversa, è un'altra.

Superando gli esiti di una brutta e dolorosa caduta, i sempre presenti problemi economici resi ora più difficili dai fallimentari investimenti in titoli delle Ferrovie del Nord, la fatica di un

[2] H. De Balzac, *Gambara*, Passigli editori, Firenze 1984.

[3] Stendhal, *Promenades dans Rome*, Editions Diane de Selliers, Paris 2002.

[4] Autori di guide turistiche sull'Italia, molto in voga nel primo trentennio dell'800.

[5] Il principe Michelangelo Caetani.

[6] H. De Balzac, *Sarrasine*, Trad. di G. Mariotti, Parma, Ricci, 1977, pp. 70. «La Biblioteca Blu».

Éveline Hanska, (Pohrebysche 1805-Paris 1882).
Ritratto, di Ferdinand Georg Waldmüller, 1835, Musée Bertrand Chateauroux.

viaggio così lontano, "*il vetturino d'amore*[7]", come madame de Girardin scherzosamente lo chiamava, mi ha raggiunto. Com'è elegante, si è fatto rifare tutto il guardaroba da Buisson senza badare a spese. Come sempre. E come sempre lo pagherà tra debiti e promesse, ma apparire dentro i romanzi del più famoso scrittore di Francia – con le sue fantastiche redingotte o come personaggio – è già un onore per il celebre sarto. La sua vanità che gli perdono l'ha spinto fino ad acquistare un bastone con

[7] R. Pierrot, *Lettres à Mme Hanska, II vol*, Édition Établie par Roger Pierrot, R. Laffont, S. A. Paris 1990, pp. 110-111.

l'impugnatura di turchesi. Mi ha portato in regalo *une coupe en cornaline*[8] che ho molto apprezzato.

Siamo insieme a mia figlia Anna e al suo fidanzato il conte Georges Mniszech, l'estroso collezionista di insetti che ama fare caricature, ma che solo per Honoré si cimenterà in un ritratto. Mi viene un poco da ridere se penso che lui, affettuosamente, li chiama *"Zéphirine et Gringalet"*, una rosa accesa senza spine e un uomo mingherlino e gracile. "Che coppia!" dice sempre. Noi quattro insieme, nelle sue parole, siamo *"La Troupe de Santimbalques"* e io la sua *"loplop"*. La sua verve umoristica non finiva mai di stupirmi. Tanto che le numerose volte che lasciava Parigi, per rifugiarsi a Sachè dai De Margonne o a Baieux dalla sorella o a Villeparisis dalla Dilecta[9], amava dire che si recava a Roma. E parlava dell'hotel *"le plus fashionnable de Rome"*, un immaginario *"Palais Fanatucarezzinonicottarinetti*[10]*"*. Che genio il mio Balzac!

Cosa rappresenta per lui Roma? Da quello che ne so io, era tanto che bramava venirci. Già da quando era convinto di amare la Marchesa de Castries. Amare? Intanto ci sono io qui con lui, anche i sogni hanno delle età per compiersi, e allora l'età giusta è quella con me. È da quattordici anni che mi ama. Ho eliminato tutte le altre così da addormentare la mia gelosia. Questa Roma, sì, proprio questa Roma è stata un salvifico balsamo alla mia gelosia.

È partito il 16 marzo da Parigi con la *malle-poste* alla volta di

[8] R. De Cesare, *Balzac e Manzoni. E altri studi su Balzac e l'Italia*, edizioni Vita e Pensiero, Milano 1993.

[9] Madame Laure Antoinette Hinner de Berny.

[10] H. De Balzac, *La fin d'un dandy*, in R. De Cesare, *Balzac e Manzoni ... op. cit.*

Honoré de Balzac, (Tours 1789-Paris 1850).
Pastello, di Gérard Séguin (Parigi, 1805-1875), Musée des Beaux Arts di Tours.

Marsiglia[11]. Poi, imbarcato su *Le Mentor*, comandato da M. de Tournade, il 24 marzo è approdato a Civitavecchia e il 25 l'ho potuto finalmente abbracciare a Roma.

Oggi è il 12 aprile, è Pasqua. Ci troviamo sotto le volte di San Pietro. Si stringe a me e mi sussurra all'orecchio che vorrebbe accanto Laure, la sorella, qui con noi per farla assistere alla benedizione *Urbi et Orbi* del Papa Gregorio XVI. Mi emoziona l'illuminazione della basilica! La processione avanza lentamente. La croce astata precede il Papa, seguito dagli arcivescovi, dai vescovi e dal clero. Un silenzio reverente tra i fedeli assiepati nelle navate permette di ascoltare Il Miserere cantato dal coro delle voci bianche. Il mio adorato *"mougick"*, così mi piace chiamarlo, è commosso da questa *"musica degli angeli"* del Gu-

[11] R. De Cesare, *Balzac e Manzoni ... op. cit.*

gliemi[12]. L'aria profuma di incenso. Gregorio XVI con la lunga veste bianca, la mantella rossa bordata di ermellino benedice il popolo dei fedeli.

Mio cugino ha riservato per noi i posti migliori nella tribuna d'onore. È tutto perfetto. Nulla deve rovinare questa beatitudine e la fede nei nostri cuori. Neppure la morte. La morte di lei. Ci penso, mi manca. E il volto scavato, le tempie brizzolate anzitempo di Michelangelo mi fanno capire che anche lui non ha dimenticato Caliste, l'adorata moglie, la mia cara cugina, morta giovanissima di tisi, la figlia della cara zia Rosalia. Si erano conosciuti in modo insolito quasi fosse un presagio alla prematura scomparsa. Oltre ad essere un uomo di grande cultura ostile al governo dei preti ma fautore di un governo laico e dell'unità d'Italia, era un raffinato disegnatore di oggetti d'arte e aveva fondato il primo servizio romano dei pompieri. Fu in occasione dello spaventoso incendio di Palazzo Venezia che incontrò Calista, che sarebbe diventata la madre dei suoi figli, Ersilia e Onorato, ora le sue uniche ragioni di vita.

Il viso malinconico e casto, ancora più intenso su una camicetta di mussola bianca, il collo sottile, gli orecchini di perle, tutto reso immortale da quel quadro che troneggia nel salotto di via dei Condotti dove il marito si era trasferito, dopo la perdita, dal palazzo avito di via delle Botteghe Oscure. Michelangelo si era fatto ritrarre assieme ai figli quasi a dimostrare che la famiglia seppure orba rimaneva idealmente unita. Honoré era stato turbato da quella intensità di sentimenti che, a soli due anni dalla morte, aveva voluto onorarli nell'immortalare Calista in *Modeste Mignon*[13]" e, per ricambiare le affettuose premure nei

[12] H. De Balzac, da *Lettres à sa famille*, a c. di W. Scott Hastings, A. Michel, Paris 1950 pp 225-228.

[13] H. De Balzac, *Modeste Mignon*, in *La Commedia Umana vol. I*,

nostri confronti del mio caro cugino, mi disse che ad agosto o a settembre, insomma all'uscita del libro, avrebbe dedicato a lui, al principe Caetani, i *Parents pauvres*[14].

"*Il veterinario dei mali incurabili, il dottore in medicina sociale*", come si sarebbe chiamato nella dedica[15], non poteva non apprezzare quest'uomo colto e sensibile che si prodigava per noi in tutte le maniere possibili, tanto che Honoré scriveva alla sorella Laure che anche per una volta sola nella vita bisognava visitare Roma e che il tempo trascorso qui nella *Ville Eternelle* sarebbe rimasto uno dei ricordi più grandi e più belli della sua vita[16]. E pensare che per ben sei volte aveva dovuto rimandare il viaggio! Ma che dire di me, anche se ancora un pò sofferente per i miei disturbi, la cui unica medicina è l'acqua di Trevi che bevo a ogni ora, che dire di me che finalmente vedo un sole splendente e un cielo chiaro, ma soprattutto vivo con lui i miei giorni migliori? Siamo stati ricevuti dal Santo Padre, purtroppo in una udienza pubblica perché per quella privata avremmo dovuto aspettare due settimane e gli impegni del mio *mougick* non lo permettono. Il Pontefice ha avuto per noi una particolare benevolenza, ci siamo prostrati ed abbiamo baciato la *pantoufle hiérarchique*. Honoré si è fatto benedire un rosario e uno scapolare da regalare a sua madre. Al ritorno ha voluto prendere il tram a cavalli: il suo spirito infantile, allegro e gioioso, questo lato del suo carattere che mi ha subito affascinata, esplode in tutta la sua *naiveté*. Si alza in continuazione, è già diventato

prefazione G.Macchia, Roma, Casini, 1968, «I grandi secoli», 10 1844.

[14] H. De Balzac, *Parents pauvres*, in *I Capolavori della Commedia Umana vol. III*, Traduzione di R. Mucci, Roma, Casini, 1952 (ried. 1972), «I Grandi Maestri», 10.

[15] H. De Balzac, *Parents pauvres*... cit.

[16] H. De Balzac, *Lettres à sa famille*... pp. 225-228.

amico del conducente e questi un personaggio di un suo futuro romanzo. È elettrizzato. I giorni che ci rimangono sono pochi dato che ripartirà il 21, io poco dopo, Di nuovo lontani! E chissà per quanto! Ma ora voglio pensare a questo meraviglioso presente. Domani Michelangelo accompagnerà questa insolita troupe per le vie di Roma, poi andremo a visitare i Musei Vaticani e gli affreschi delle stanze di Raffaello. Abbiamo già visto l'Accademia di San Luca. Io non so se ce la farò ad andare alla Galleria di Palazzo Sciarra e a quella di Palazzo Doria. Honoré è invitato a Palazzo Farnese per ascoltare conferenze tenute da illustri letterati sull'opera di Dante. Anche questo invito è opera del principe che è un profondo studioso del grande fiorentino. So già quanto il mio scrittore aspiri alla gloria e all'immortalità, e anche so che desideri diventare il Dante francese, ma per questa ambizione si consuma la vita. E ciò mi preoccupa. In questo soggiorno ho avuto modo di sentirlo apprezzare non solo le bellezze ambientali e artistiche della *"calda e fulva Italia"*, ma anche di ascoltare lodi ai suoi abitanti. *"Gli italiani, persone eminentemente intelligenti, non amano esercitare la propria intelligenza a sproposito*[17]*"* lo sentii dire al pittore Schnetz, direttore di Villa Medici. Si riferiva a Raffaello, a Rossini... Quanto amava la musica il mio Honoré. Mi diceva sempre *"La musica ha il potere di staccarci dalla realtà, le pareti della stanza diventano luminose, le mansarde non hanno più tetto, l'anima volteggia nel mondo degli spiriti"*[18].

Ma è un amore ricambiato quello per l'Italia. Ogni sera abbiamo un ricevimento, questa sera siamo da Pellegrino Rossi che dirige l'Ambasciata di Francia. Anche il principe Alberto de Broglie ha mandato un suo valet con un biglietto di cortese invito nel suo palazzo. Comunque questo nostro soggiorno, aveva detto Honoré, doveva essere privo di quell'alone di notorietà che aveva caratterizzato le altre sue visite nella bella Italia per occuparsi dell'eredità del conte Guidoboni-Visconti; questo soggiorno, ribadiva a se stesso e a me, doveva essere all'insegna dell'amore e dell'intimità. E così è stato. Né "Il Messaggero", né "Il Fanfulla", né "Il Saggiatore" hanno, e per fortuna, dato notizia della presenza di Honoré de Balzac a Roma.

Michelangelo Caetani, (Roma 1804-Roma 1882).
Foto ante 1883 di autore sconosciuto.

"Questa è la vita italiana; il mattino l'amore, la sera la musica, la notte il sonno[19]*"*, mi diceva. Il mio amato cacciatore di sogni, come lo chiamava Baudelaire, non doveva più sognare, a Roma era dentro il suo sogno. Rimaneva ore davanti ai dipinti di Raffaello, in estasi quasi di fronte alla Madonna di Foligno, alla Trasfigurazione. Adeline Hulot assumerà le sembianze della Si-

[17] H. De Balzac, *Massimilla Doni*, Sellerio, Palermo 1990.
[18] H. De Balzac, Gambara... cit.
[19] H. De Balzac, *Massimilla Doni*... cit.

gnora Olimpia[20] e il Museo Campana rivivrà nell'appartamento di Crevel[21]. Non crediate però che il mio amato fosse solo spirito, che gustasse solo i piaceri dell'anima... Era anche sangue e corpo e quanto mi amava... E il modo in cui gustava la cucina italiana era davvero impressionante. Le osterie romane, i vini del Lazio lo mandavano in visibilio e il carretto con le botti legate strettamente sulla sommità gli ricordava la Touraine. Voglio chiudere questo *journal* con il ricordo di una passeggiata nella carrozzella che prendemmo a Piazza di Spagna. Tirò fuori dalla sua borsa blu che portava sempre con sé, un libro che non avevo ancora letto. Appena fu tra le mie mani si aprì sul segnalibro in cuoio sbalzato e lessi le parole che lui aveva sottolineato. *"Non vi amo per la vostra sublime bellezza; non vi amo per la grandezza della vostra anima, né per la nobiltà dei vostri sentimenti o per la grazia infinita che spargete su ogni cosa [...] io vi amo perché con un gesto, con uno sguardo voi avete consolato un uomo..."*[22]

Postilla:

La storia d'amore tra Éveline Hanska e Honoré de Balzac mi ha sempre appassionato, lettrice e profonda conoscitrice come sono della sua opera e della sua vita, sono sempre stata curiosa di reperire notizie riguardo i suoi soggiorni italiani. Come ho provato a spiegare, con pochi e celatissimi tentativi di riferimenti oscuri, sui soggiorni di Milano, Torino, Venezia, Genova, Pisa sono reperibili molte più notizie data la natura più istituzionale

[20] H. De Balzac, *La cousine Bette*, traduzione di U. Dettore, Rizzoli, Milano 1953.

[21] H. De Balzac, *La cousine Bette*... cit.

[22] H. De Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Préface da Bernard Tignaud, Gallimard, Paris 1969 (1981, pour la préface).

Foto Roma 800:
Barcaioli sul Tevere con vista su Castel S. Angelo e San Pietro.

di quei viaggi. Il periodo romano, invece, è sempre stato avvolto da un mistero dalle fattezze affascinanti.

Ed è stato durante le mie ricerche che mi sono imbattuta su una frase del perduto *Journal d'Éveline Hanska* che lei stessa ha, poi, dato alle fiamme.

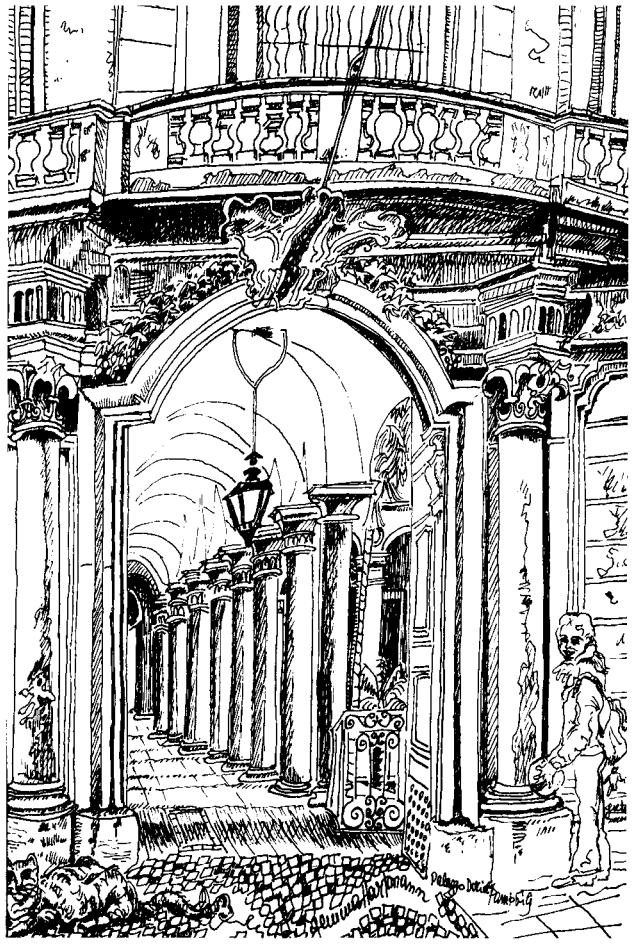
Da quella frase, da quella suggestione, con cui ho deciso di aprire questa mia fantasticheria romana.

Basandomi su dati storici, ho voluto ricostruire il viaggio di Honoré de Balzac a Roma nel 1846 attraverso la voce della contessa polacca Éveline Hanska, *L'Etrangère*, che diventerà sua moglie nel 1850, sei mesi prima della sua morte a Parigi.

Un amore insolito testimoniato da più di quattrocento lettere, vissuto nella lontananza fisica e nella vicinanza spirituale.

Ma la ricostruzione immaginaria è, in realtà, un omaggio alla Città Eterna tanto ammirata dagli scrittori d'oltralpe e dallo

scrittore francese per la passione che ha più volte espresso nei confronti degli italiani, dell'arte, della cultura, della musica che il loro genio ha donato al mondo.



Faccia a faccia con l'imperatore. Gli archivisti vaticani *versus* Napoleone Bonaparte

Al card. Raffaele Farina,
nel suo LXXX compleanno,
con gratitudine

Paolo Vian

Nel suo *N.* (2000), Ernesto Ferrero fa incrociare le vite di Napoleone Bonaparte, ormai quasi giunta all'esito finale, e di un oscuro letterato dell'Elba che nei trecento giorni trascorsi dall'imperatore nell'isola gli è accanto come bibliotecario. Martino Acquabona medita sul mistero di quella fatale esistenza e si interroga sulla possibilità di cambiare il corso della storia uccidendo l'uomo che aveva sconvolto il mondo (il «Sanguinario», il «Grande Beccaio», l'«Orco» che aveva trasformato l'Europa in un'immensa tonnara). Alla fine il velleitario provinciale rinuncerà al progetto e tornerà a macerarsi nelle sue fantasie e nei suoi rimpianti. Ma se il confronto ravvicinato fra il bibliotecario e Napoleone è parto immaginativo dello scrittore piemontese, assolutamente storico e reale fu invece l'*affrontement* che nel novembre 1811 contrappose l'imperatore dei Francesi, allora ancora all'apice della sua gloria e della sua potenza terrena, e due archivisti vaticani, Carlo Altieri e Marino Marini, brutalmente trapiantati sulle rive della Senna in seguito alle tragiche vicende di quegli anni.

Nessuno come Napoleone si mostrò avido e rapace predatore dei beni dei popoli conquistati, ai quali pur proclamava di voler portare la libertà. Non contenti di aver assoggettato mezza Europa alla mediocrità di una famiglia certo non all'altezza del suo più celebre rappresentante, Bonaparte e le truppe francesi si diedero a un sistematico saccheggio di opere d'arte, di archivi, di biblioteche che non ha paragoni se non (ma in misura più limitata) nella più recente follia nazista. Come i nazisti a Berlino, Napoleone intendeva costituire a Parigi un centro in cui confluissero i tesori artistici e culturali dell'intera Europa, per fare della capitale francese il nuovo faro di una civiltà erede e somma di quante l'avevano preceduta. Anche la Santa Sede fu travolta nel vortice. Piegato dalle clausole dell'armistizio di Bologna (23 giugno 1796) e del Trattato di Tolentino (19 febbraio 1797), Pio VII dovette cedere nel 1797 ai Francesi poco meno di cinquecento manoscritti (per la precisione 464) della Biblioteca Vaticana, ai quali l'anno dopo si unirono preziosi incunaboli, medaglie e altri cinque manoscritti (fra i quali il celebre Codice B della Bibbia, Vat. gr. 1209, e il Virgilio Palatino, Pal. lat. 1631), in assoluto fra i più preziosi della Vaticana, inizialmente sottratti alla rapacità transalpina, che più o meno contemporaneamente ingoiava capolavori come il Laocoonte e l'Apollo di Belvedere.

Nel 1810 fu la volta degli archivi della Santa Sede, una straordinaria concentrazione di documenti che rifletteva la lunga storia e la complessa articolazione degli uffici curiali. Colpisce la quasi contemporaneità dei violenti trasferimenti del pontefice e dei suoi archivi, quasi a segnalare ancora una volta l'indissolubile legame che li unisce. Deportato Pio VII da Roma (6 luglio 1809), il 2 febbraio 1810 venne emanato il decreto di requisizione degli Archivi Vaticani e il 17 febbraio successivo partì per Parigi il primo convoglio dei documenti requisiti. Il 23 febbraio il governo francese ordinò a Marino Marini e a Carlo Altieri di «aver cura in Francia degli Archivi», ingiungendo

loro il trasferimento nella capitale francese. La misura francese appare interessante, nella tradizione di un paese che ha fatto della razionalità la sua divisa: non basta requisire gli archivi se non si trasferiscono, con essi, anche gli archivisti, che degli archivi sono l'anima, la consapevolezza, la coscienza, in grado di trasformare una montagna inerte e ingombrante di carte in un insieme dotato di senso e valore. A Marino Marini e ad Altieri si unì anche Gaetano Marini, zio di Marino e primo custode della Biblioteca Vaticana, che inizialmente aveva ottenuto il permesso di rimanere a Roma. L'11 aprile 1810 il piccolo gruppo di archivisti e bibliotecari vaticani (i due Marini e l'Altieri) giunse così a Parigi, ove per sedici mesi furono ospiti del milanese card. Antonio Dugnani (a Parigi già dal 1809) ricevendo per il loro servizio quindicimila franchi annui dal governo francese. Il 27 febbraio 1811 era intanto arrivato a Parigi, dopo più di un anno di viaggio, il primo convoglio di documenti dell'Archivio Vaticano, mentre il 28 luglio 1813 furono requisiti altri manoscritti della Biblioteca Vaticana e altri documenti dell'Archivio, destinati anch'essi a Parigi. Un mese dopo, il 28 agosto 1813, a nome di Pio VII (detenuto a Fontainebleau) Dugnani fece sapere a Gaetano Marini che non avrebbe dovuto lasciare Parigi (come evidentemente desiderava) perché non è bene che si allontani «dalla sposa (gli Archivi) che vi è stata affidata».

L'astro napoleonico incominciava però a declinare: il 31 marzo 1814 le truppe alleate entrarono a Parigi e il 19 aprile fu reso pubblico il decreto di restituzione alla Santa Sede degli archivi, dei manoscritti e degli altri oggetti trafugati dai Francesi. Subito dopo incominciarono le spedizioni di ritorno, interrotte dalla parentesi dei Cento Giorni (20 marzo-8 luglio 1815) entro la quale si colloca la morte a Parigi (17 maggio 1815) di Gaetano Marini. Ma il recupero dei manoscritti, degli archivi e degli oggetti rubati riprese e proseguì, fra l'ottobre 1815 e l'estate 1817, fra difficoltà di ogni tipo e talvolta improvvide scelte degli inviati vaticani

che, per diminuire l'onerosissimo costo della spedizione a Roma dei documenti, ne alienarono una parte consistente, vendendoli a pizzicagnoli parigini o semplicemente votandoli alla distruzione. *Horribile dictu*: ma è facile giudicare col senno di poi, nella comodità di condizioni ideali *toto caelo* diverse da quelle, precarie e difficili, in cui operavano i commissari pontifici.

Esposto il quadro nel quale si colloca l'episodio che si sta per rievocare, vanno dedicate due parole ai protagonisti di esso, Carlo Altieri e Marino Marini. Il primo era romano, figlio di Emilio Carlo, principe di Oriolo e Viano e duca di Monterano, e di Livia Borghese. Nato nel 1764, educato nel monastero di S. Paolo fuori le Mura, ove aveva emesso la sua professione il 30 novembre 1780 e aveva subìto l'influsso dell'erudito Pier Luigi Galletti, insegnò per un certo periodo nell'abbazia di S. Vitale a Ravenna, distinguendosi per il suo spirito antigiansenista. «Scrittore» latino della Biblioteca Vaticana dal 27 gennaio 1804, Altieri dal 1809 al 1810 aveva assunto la parallela custodia della Biblioteca Apostolica e dell'Archivio Segreto (supplendo in Biblioteca il primo custode Gaetano Marini e il secondo custode Angelo Battaglini, espulsi da Roma il 2 aprile 1808). Durante la breve prefettura in Biblioteca, in quegli anni incredibilmente difficili, Altieri vendette duplicati di preziosi stampati ma anche manoscritti, un atto poi riprovato da Battaglini che in seguito si adoperò per recuperare molto di quanto era stato alienato. Dopo gli anni trascorsi a Parigi e dopo il congresso di Vienna, evidentemente sazio di tanti mondani tormenti e traversie, Altieri, che fu particolarmente legato alla corte austriaca, decise di ritirarsi nella pace monastica di Subiaco, ove morì il 18 giugno 1837, lasciando memoria di uno spirito curioso, capace di spaziare dalla diplomatica a discipline scientifiche come la geognosia. Non monaco ma prete era invece il romagnolo Marino Marini (1783-1855). Nipote del più celebre Gaetano e suo assistente dal 1803, collaborò con lo zio negli Archivi Vaticani dal 18 marzo

1809, assumendo poi la carica di prefetto, con Callisto Marini dal maggio 1815 al gennaio 1822 e con Pier Filippo Boatti dal 1822 al 1855. Un «longum aevi spatium» che seguì quella che fu certo la grande avventura della sua vita, la trasferta parigina, in tre diverse fasi (primavera 1810-primavera 1815; estate-autunno 1815; primavera-estate 1817), per accompagnare e in seguito per recuperare (insieme ad Antonio Canova), fra inimmaginabili insidie e difficoltà, i beni della Santa Sede trafugati dai Francesi. Nel corso del primo periodo parigino avvenne il confronto ravvicinato con il despota che aveva cambiato il corso della storia.

L'incontro fra Napoleone e gli archivisti vaticani Altieri e Marini (parliamo sempre di Marino, non di Gaetano) avvenne nel novembre 1811. L'imperatore era interessato a quanto nell'ambito degli archivi andava operando Pierre-Claude-François Daunou, un oratoriano spretato che si era rivelato un fedele e intelligente esecutore dei suoi piani. In gioco, è chiaro, è quello che si definisce l'uso politico della storia. Per rendersi conto di quanto avveniva a Palazzo Soubise, ove, come si è detto, erano conservati i documenti vaticani requisiti, Napoleone decise di recarsi di persona a esaminare i depositi. Le tematiche ecclesiastiche in quel momento attiravano particolarmente l'imperatore, preoccupato dei negoziati in corso con Pio VII e delle istruzioni che avrebbe dato, il 3 dicembre successivo, ai prelati inviati a Savona per strappare al pontefice l'approvazione del decreto sulla nomina dei vescovi votato il 5 agosto dal Concilio nazionale. Lo spirito dell'imperatore è rappresentato da Marini nelle sue *Memorie storiche dell'occupazione, e restituzione degli Archivii della S. Sede*, scritte nel 1816 ma solo parzialmente pubblicate nel 1885, redatte con scrupolo di precisione e di esattezza. Ma diamo subito la parola alla ricostruzione dello stesso Marini:

> Fra quelli che desideravano far conoscere fatti della Sede Apostolica, che potessero favorire le ambiziose mire del Governo francese,

era principalmente Napoleone, che venutosi nel novembre del 1811, agli Archivii domandò ad Altieri, e a me se ancora fra quelle carte alcuna ne fosse che meritasse i torchi. Gli rispondemmo: «Sire, tutto quello che qui vedete accolto sono monumenti preziosi: lettere de' Pontefici risguardanti il Governo della Chiesa: donazioni degl'Imperadori, e Principi fatte ad essa».

Napoleone cerca evidentemente documenti da utilizzare a scopo propagandistico. Ma dal tenore della risposta, dall'«eloquenza» e dall'«energia» impiegate da Altieri a favore di Pio VII, l'imperatore comprende chi sono i suoi due interlocutori, della natura dei quali evidentemente all'inizio della visita non era consapevole. Trovandosi di fronte a rappresentanti della Chiesa romana l'imperatore sente allora il bisogno di esprimere il senso della sua politica nei confronti della Chiesa, di cui non tollera proiezioni che siano al di là del culto e della liturgia e che vuole a tutti i costi reprimere nel suo spessore storico e sociale:

Altieri parlò con tale eloquenza, ed energia a favore di Sua Santità, che Napoleone proruppe, come dal ragionar suo percosso: «dunque voi siete Preti? Se le massime seguite di Gesù Cristo, bene sta, se quelle di Gregorio VII, siete sacerdoti del diavolo! che non ho fatto io per la Chiesa! che altra cosa ho desiderata per darle pace! Avrei potuto imitare Enrico VIII, ma io voglio la Religione Cattolica. Mio volere non è di ritenere il Pontefice nella cattività, ma non voglio ch'ei divida le sue cure fra il divin culto, e gli affari temporali. Il Regno suo non è di questo mondo, la mia autorità viene da Dio. Il Papa si è sempre opposto ai miei desiderii, e mi odia...». Altieri l'interruppe: «anzi che odiarvi ha per voi sentimenti di amore». «De' sentimenti di amore!» replicò; «tali cose date a credere a questi Francesi (accennando il Maresciallo Duroc, e l'Archivista, i due soli presenti) non a me che sono italiano al pari di voi altri. De' sentimenti di amore! tali sono gli effetti di questo amore! Io non volli che il bene d'Italia, giacché in uno stato solo meditava riunirla, e lo sarà per certo: il Papa vi si è opposto. Fuori di ogni ragione ha fulminato l'anatema contro di me: Iddio mi ha conceduto un erede, e questa sua nuova benedizione è testimonianza non dubbia dell'ingiustizia di un tal procedere a mio riguardo».

Il brano presenta una molteplicità di punti interessanti: in primo luogo, la contrapposizione da parte di Napoleone fra le massime di Gesù Cristo e quelle di Gregorio VII, fra la Chiesa delle origini e quella sviluppatasi nei secoli, soprattutto a partire dagli inizi del secondo millennio. Coloro che seguono le seconde agli occhi di Bonaparte sono «sacerdoti del diavolo». Il suo modello è dunque quello pre-gregoriano, ove l'autorità sacrale dell'imperatore era alla pari, se non al di sopra di quella del pontefice che all'imperatore doveva ricorrere per ottenere quanto la sua forza (o meglio la sua debolezza) non riusciva a realizzare. La lotta per le investiture, la secolarizzazione allora avviata dell'impero, lo sforzo secolare per liberare la Chiesa dal giogo dell'ingerenza laica: quasi ultimo rappresentante di un filone che nei secoli risale ai primi imperatori cristiani, Bonaparte mette così in discussione un lungo processo. Ma Napoleone non è Costantino: ragiona e parla come un uomo del suo tempo, che ha vissuto la stagione illuministica e sembra più attirato da un vago deismo che dalla fede cattolica. Ai suoi occhi la Chiesa di Roma, con le sue pretese di avere nella scena storica uno spessore sociale, rappresenta solo un ostacolo da ridimensionare e ridurre a più miti consigli. Colpisce poi, nel discorso di Napoleone, la sottolineatura del suo essere italiano, che dunque «conosce i preti» (a differenza dei suoi accompagnatori francesi, il maresciallo Giraud-Christophe-Michel Duroc, duca del Friuli, fedelissimo dell'imperatore di cui fu anche aiutante di campo, e l'archivista innominato, che va identificato con Daunou). In ragione di questo rapporto profondo e secolare fra i «preti» e gli

Italiani, a lui non si possono allora far credere con belle parole (il Papa «ha per voi sentimenti di amore») ciò che vero non è. Pur di fronte alla falsità diplomatica di simili asserzioni, Napoleone si sente però magnanimo nei confronti della Chiesa e della religione cattolica, forse proprio a motivo di quei legami storici di cui si è detto, diverso da un Enrico VIII che provocò lo scisma anglicano. Ma si tratta di una magnanimità del tutto particolare perché per chi resiste ai suoi disegni – si tratti del Papa o dei cardinali che gli sono rimasti fedeli – il generoso imperatore prepara un'orribile punizione, per schiacciare non solo le persone ma la dottrina che sostengono, la secolare teoria del rapporto fra autorità religiosa e civile che incarnano e propugnano, forti di una tradizione che risale al Vangelo e alle lettere di Paolo:

> «Riprovata dottrina oltremontana, tutti ne siete imbevuti!». «Sire, diss'io, oltramonti ognuno rispetta i Sovrani; la dottrina che vi si apprende impone per sacro dovere un tal rispetto, ben vi si venera, e sostiensi la giusta massima, che il Pontefice qual Padre possa correggere i figli». «E vi par poco! diss'egli, acceso di nuovo sdegno, e vi par poco! tale dottrina è pensier mio di emendare, e a' Vescovi ho già ordinato di surrogare ad essa la gallicana. Tutti congiurate a mio danno, e il Cardinal Petra (de Pietro), e Fontana or pagano il fio de loro intrighi. Ma cos'è questo Petra», domandò furioso, «è egli dotto? e Fontana lo è altresì?»; inteso che lo erano ambedue, e che il secondo alla scienza sacra univa le belle lettere: «e bene, ripigliò, amendue manderolli in Batavia. Fontana ha fatto un voto contro il mio matrimonio, e Petra fu sempre mio nemico. Il Cardinal Gabrielli quell'uomo tenace ne' suoi principii, e il Card. Oppizzoni, che ai benefizii, di cui l'ho ricolmo, preferisce de' vani scrupoli; e de Gregorio, morranno anch'essi in Batavia. Tentarono sollevare contro me l'Impero, collo spargervi de' Brevi del Papa; de Gregorio per timore di smentire quel carattere fermo, e risoluto, di cui è soverchiamente geloso, non ha voluto disvelare colui, che in sue veci lasciò qual delegato Apostolico in Roma: ma se le lusinghe non lo hanno vinto, se il carcere non hallo intimorito, egli pure si morrà in Batavia».

Soffermiamoci un attimo sui nomi dei cinque ecclesiastici citati da Napoleone, tre cardinali e due futuri porporati (Emmanuele De Gregorio e il barnabita Francesco Luigi Fontana lo sarebbero divenuti solo nel 1816). Michele Di Pietro, Giulio Gabrielli, Carlo Opizzoni appartengono al gruppo dei tredici «cardinali neri», quelli cioè che avendo rifiutato di assistere alle seconde nozze dell'imperatore con l'arciduchessa d'Austria Maria Luisa (2 aprile 1810) erano stati privati delle loro proprietà, delle dignità cardinalizie e confinati in piccoli centri di provincia sotto la stretta sorveglianza della polizia (i tre citati furono relegati insieme a Semur-en-Auxois). Tale era stata la rabbia di Napoleone di fronte al diniego che aveva dato l'ordine di fucilare tre dei tredici cardinali renitenti (a raccontarlo è il card. Ercole Consalvi), cioè Opizzoni, Consalvi e un terzo che forse era proprio Di Pietro. Solo la «somma destrezza» del ministro di polizia Fouchet salvò alla fine Consalvi, l'ultimo sul quale la minaccia si concentrò. L'opposizione alle seconde nozze, per le quali i renitenti ritenevano necessario un preventivo scioglimento delle prime da parte del pontefice, fu sentita da Napoleone come un atto di lesa maestà e un vero e proprio attentato alla futura solidità dinastica del suo impero, l'unico motivo per cui l'imperatore era convolato alle seconde nozze dalle quali era nato (20 marzo 1811) il sospirato erede, dimostrazione del favore di Dio per il suo rappresentante in terra. Contro il secondo matrimonio di Napoleone Fontana aveva scritto un voto, mentre Di Pietro dell'imperatore fu «sempre nemico»: uno dei principali redattori della bolla di scomunica *Quum memoranda* (10 giugno 1809), a Parigi dal dicembre 1809, probabile ispiratore del breve di Pio VII che rifiutava al card. Jean-Siffrein Maury titolo e

giurisdizione come arcivescovo di Parigi e di altri interventi del pontefice contro i vescovi direttamente nominati dall'imperatore. Una tempra di lottatore che aveva incominciato a gustare l'aria di Castel S. Angelo e poi della clandestinità già nel 1798, all'epoca della prima Repubblica Romana; e avrebbe nuovamente pagato di persona nel 1813 per aver indotto – insieme al card. Bartolomeo Pacca – Pio VII a ritrattare l'accordo di Fontainebleau. Emmanuele De Gregorio, poi, si era rifiutato di rivelare ai Francesi a chi aveva lasciato l'incarico di delegato apostolico per la città di Roma (in quegli anni annessa all'Impero), evidentemente per difenderne il ruolo. Tutti e cinque nel febbraio 1811 erano stati rinchiusi nella fortezza di Vincennes. Ma a tutti, nel rabbioso soliloquio del novembre 1811, Napoleone minaccia di più, la deportazione in Batavia, quei Paesi Bassi che dal 1795 erano entrati nell'orbita francese, prima come regno affidato a un fratello dell'imperatore, poi come repubblica.

Insomma, agitato da questi fantasmi che popolano la sua mente, di fronte al sussiegoso argomentare degli archivisti vaticani, Napoleone ha perso le staffe e si è lasciato andare a sfoghi e minacce. Dietro alle figure dei due oscuri archivisti vaticani l'imperatore intravede tutta la maestà potente e misteriosa della Chiesa romana, che si oppone al suo disegno, non di liberazione dei popoli, ma di dominio sul mondo e sulle coscienze. I complotti che vede dappertutto inseguono Napoleone nel suo scatto d'ira, manifestazione più di impotenza che di forza. Forse lui stesso se ne accorge; e quando Altieri incomincia a perorare la causa dei cardinali minacciati, Napoleone cerca di recuperare il controllo perduto e torna a essere il curioso visitatore degli archivi vaticani in trasferta, che si interessa di documenti, di papi e della basilica di S. Pietro, al confronto della quale in cuor suo sicuramente paragona le opere del suo regime. E la domanda napoleonica a proposito della basilica vaticana fa un po' pensare al quesito di Stalin sulle divisioni di cui poteva disporre il Papa:

> Invano Altieri perorò la causa di quegli illustri prigionieri, e invano prese a difender lo zelo che santamente gli avea animati a pró de' diritti del Pontefice, e della misera Francia, il cui scisma era imminente. Da una sala all'altra scorrendo ei domandava più cose. Parlò della Bolla d'oro, e volle vedere i Brevi, che il Papa gli avea scritti. Disse che sarebbe andato a Roma, e chiese quanto denaro avessero impiegato i Papi nella costruzione della Chiesa di S. Pietro. Gli risposi: «Sire, se alle voci communi puossi prestar fede, quaranta milioni di scudi importò la fabbrica di quel Tempio, che esige le vostre cure onde resistere alle ingiurie del tempo». «Io faccio più conto di una capanna di Cesare, che del Tempio Vaticano», e se ne andò.

Come si è visto anche per gli interventi precedenti, Altieri, a differenza del più diplomatico e accorto Marini, è un «gaffeur» nato: e non si comprende se si renda conto che i suoi discorsi sull'animo esacerbato dell'imperatore sono semplicemente benzina sul fuoco. Napoleone però ha ormai riguadagnato il controllo di sé, per un attimo perduto. Ma ciò che veramente pensa, in questo continuo, quasi ossessivo confronto con la Chiesa di Roma (per lui il vero avversario da abbattere), è in quella frase finale del colloquio: «Io faccio più conto di una capanna di Cesare, che del Tempio Vaticano». Riferita quest'ultima, compendiaria frase, Marini ci tiene a sottolineare che il suo racconto non è una ricostruzione *ad sensum* ma una registrazione fedelissima di quello che fu detto, quasi – valuterà nel 1892 un grande bibliotecario francese, Léopold Delisle – «un véritable procès-verbal, rédigé, séance tenante». E l'archivista vaticano, che ha il gusto della precisione, dell'esattezza minuta nelle date e nei dettagli, conclude con un'osservazione sulle conseguenze pratiche (sostanzialmente nulle) della visita di Napoleone agli archivi vaticani (mostrando ancora una volta che per lui, a differenza dell'augusto visitatore perduto dietro il suo delirio di universale onnipotenza, quello che conta è l'umile benessere delle carte):

Del ragionamento di Napoleone non solamente il senso ho qui ritratto, ma le parole da lui proferte ho con ogni maggior verità espresse, giacché furono da me subito poste in carta. La venuta di lui non apportò alcun bene agli Archivii, che continuarono a restarsi nelle umide camere ov'erano deposti. Un raggio di speranza di poterneli ritrarre trasparì quando a Fontainebleau si volea trattare di pace: ma cotale speranza, a guisa di baleno, al comparire disparve.

Dal confronto fra l'imperatore e gli archivisti vaticani ognuno può trarre le riflessioni che crede. A me colpisce il coraggio di Altieri e Marini, quel coraggio che mancò al pavido Acquabona, l'umile sicurezza dei ministri del Papa che parlano a testa alta con l'uomo più potente del mondo. Con la saggezza della storia e la forza della fede, sanno che il potere umano passa e che tanto più sembra all'apice della sua crudele onnipotenza e tanto più è vicino al suo tracollo. A loro non premono tanto le teorie sui rapporti fra Chiesa e Stato ma si preoccupano delle condizioni delle carte che sentivano loro, come uno sposo la sposa. La loro fedeltà, in mezzo a tante ignominie e mercenari tradimenti, è sicuramente uno dei motivi per cui il tempio di S. Pietro è durato più a lungo di una «capanna di Cesare». Ma sicuramente non il più importante. Nel confronto di Palazzo Soubise s'intuisce qualcos'altro: l'umana prepotenza per un attimo guarda negli occhi una realtà, inerme, disarmata, quasi dimessa, che attinge la sua forza dalla pretesa di non essere solamente umana. Forse di questo l'imperatore, in quel giorno del novembre 1811, ebbe paura.

NOTA BIBLIOGRAFICA:

La visita di Napoleone agli archivi vaticani in trasferta nel parigino Palazzo Soubise del novembre 1811 è rievocata da Marino MARINI nelle sue *Memorie storiche dell'occupazione, e restituzione degli Archivii della S. Sede e del riacquisto de' Codici e Museo Numismatico del Vaticano, e de' manoscritti, e parte del Museo di Storia Naturale di Bologna; raccolte da* [...] *Cameriere secreto di N.S. Prefetto de' detti Archivii e già Commissario Pontificio in Parigi. MDCCCXVI*, in *Regestum Clementis papae V ex Vaticanis archetypis Sanctissimi Domini Nostri Leonis XIII Pontificis Maximi iussu et munificentia nunc primum editum cura et studio monachorum Ordinis S. Benedicti anno MDCCCLXXXIV*, Romae, ex Typographia Vaticana, MDCCCLXXXV, pp. CCXXVIII-CCCXXV: CCXXXIII-CCXXXIV (per maggiore chiarezza, ho introdotto le virgolette per i discorsi diretti, ritoccando la punteggiatura collegata). La traduzione francese del testo, «page trop curieuse» per la sua capacità di dipingere meravigliosamente lo spirito di Napoleone nel corso del colloquio, è nella recensione alle *Memorie* di Marini pubblicata da LÉOPOLD DELISLE nel *Journal des savants*, année 1892, pp. 429-441, 489-501: 440-441. Per la storia del trasferimento degli archivi vaticani a Parigi rimane classico R. RITZLER, *Die Verschleppung der päpstlichen Archive nach Paris unter Napoleon I. und deren Rückführung nach Rom in der Jahren 1815 bis 1817*, in "Römische historische Mitteilungen" 6-7 (1962-1964), pp. 144-190. Per una ricostruzione generale della vicenda del recupero dei manoscritti vaticani trafugati dai Francesi sulla base del Trattato di Tolentino, con ampio spazio dedicato a Marini e alle polemiche che seguirono il suo operato, cfr. P. VIAN, *«Per le cose della patria nostra». Lettere inedite di Luigi Angeloni e Marino Marini sul recupero dei manoscritti vaticani a Parigi (1816-1819)*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, XVIII, Città del Vaticano 2011 (Studi e testi, 469), pp. 693-799. Per le biografie di Altieri e Marini cfr. rispettivamente MARINI, *Memorie storiche* cit., p. CCXXIX nt. 1, e G. CASTALDO, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXX, Roma

2008, pp. 472-475. Per la vicenda dei cardinali «rossi» e «neri», cfr. E. Consalvi, *Memorie* [...], a cura di M. Nasalli Rocca di Corneliano, Roma 1950, pp. 349-373.

In ricordo di Italo Faldi

Con la scomparsa di Italo Faldi si chiude un'epoca e si impoverisce ulteriormente l'idea di cultura fondata sulla qualità e animata da spirito di servizio.

Faldi apparteneva ad una gloriosa generazione di Storici delle arti, che ha conservato, con scarsissime risorse a disposizione, un patrimonio artistico di inestimabile valore, scrivendo nello stesso tempo pagine memorabili di critica d'arte antica e contemporanea. Si deve, infatti, a personalità come Faldi, Valcanover, Torriti, Bertelli, Carandente, Della Pergola, Bucarelli, Ilaria Toesca, Carli, Ferrari, Urbani, Baldini, Causa, Mantura (per citare solo alcuni dei celeberrimi Storici italiani delle arti) il restauro e lo studio di tanti capolavori artistici nei musei e sul territorio, nonché la formazione professionale sul campo di tante generazioni di giovani Storici, attraverso l'insostituibile esperienza maturata nelle vaste campagne di schedatura artistica promosse dalle Soprintendenze.

Grazie a queste personalità, davvero benemerite della cultura, molti musei italiani (anche diocesani e di proprietà privata) si sono dotati di cataloghi scientifici ed il ricchissimo patrimonio storico-artistico pertinente privati e mondo ecclesiatico è ora in buona parte conosciuto e al riparo da abusi e da indebite alienazioni. Nello stesso tempo, importantissimi cicli di pitture, mosaici, sculture, in edifici civili e religiosi, sono stati restaurati e conservati secondo i principi della teoria brandiana del restauro e di un prezioso strumento, unanimemente riconosciuto di altissimo valore etico-giuridico, come la *Carta del Restauro.* Ed

è stato a seguito di tale intensa attività di conservazione e studio che è fiorita una serie di indimenticabili grandi mostre di opere d'arte fino agli anni novanta del secolo scorso; mostre che (è bene sottolinearlo) fecero registrare un bilancio lusinghiero in termini di partecipazione socioculturale, ma anche notevoli progressi scientifici, contribuendo ad una approfondita e non superficiale conoscenza dell'arte italiana antica e contemporanea. In altre parole, le figure come Italo Faldi, storico e filologo di tutta l'arte italiana dalle origini ai nostri giorni, e come quelle dei suoi Colleghi dianzi ricordati, sono state fondamentali per il progresso della civiltà, perché non hanno visto nella cultura una comoda variabile autopromozionale, né hanno badato esclusivamente, improvvisando, a quel modello pseudovalorizzativo fondato sulle mode effimere, che anima oggi il mercato degli "eventi".

Faldi, in particolare, ha favorito il progresso delle scienze storiche e, grazie al suo magistero universitario, ha pure insegnato sistematicamente a godere della bellezza in ogni sua forma artistica e sensibile. In quest'opera di raffinata pedagogia, egli ha fatto spesso ricorso all'ironia, costitutiva del suo carattere in quanto prerogativa delle intelligenze ermeneuticamente più dotate nella ricerca non inquisitoria della verità. Faldi ha così persuasivamente testimoniato che il bello nell'arte e, più in generale, in estetica non è circoscritto in determinati limiti temporali riferibili esclusivamente all'arte antica, per cui non ha valore assoluto l'equazione "contemporaneo-negativo". In tal senso, la sua direzione, al culmine della carriera di Storico delle arti, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, dopo aver diretto la Soprintendenza alle opere d'arte (per lo più antiche) delle Marche, testimonia la solidità della sua formazione classica, in particolare storico-filosofica e filologica, e quanto profonda sia stata la sua passione per l'arte d'ogni tempo e la sincera attenzione alle multiformi espressioni dell'estetica contemporanea. Solo una grande capacità teoretica e critica, come l'aveva Faldi, consente di occuparsi brillantemente, nel volgere di qualche anno, dei capolavori di Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano, Lotto e di grandi espressioni estetiche contemporanee, come quelle di Burri, Capogrossi, Pomodoro, Pascali etc.

In questo breve consuntivo di ricordi di un amico, cui aggiungo il suo aver fatto parte, nella Classe dei Cultori delle Arti, del comune Sodalizio dei Virtuosi al Pantheon, posso dire che Italo Faldi ha impersonato la figura perfetta dello storico, che è anche critico e filosofo, dell'intellettuale che non può fare a meno di essere insegnante, ma anche del convinto funzionario dello Stato, che vuole servire senza collateralismi complanari la causa della cultura, favorendo il progresso della civiltà.

Scarse risorse economiche, personale e strutture insufficienti, talora incomprensioni burocratiche o miopia politica non hanno impedito ad Italo Faldi di svolgere meritoriamente il suo lavoro nelle Soprintendenze storico artistiche, lasciandoci, nello stesso tempo, un'eredità, che è pur sempre, per dirla con il padre della storia, Tucidide, caro a Faldi come lo era il mondo classico, "acquisto per sempre".

Grazie Professore Faldi; arrivederci, Italo.

Gennaio 2013-02-06

Vitaliano Tiberia

Ernesto Hausmann

Dalla fine del '700, la dinastia di Ernesto Hausmann, generazioni di prestigiosi orologiai, è stata protagonista non solo di un'attività fiore all'occhiello della città, ma di un'epica sfida per il calcolo e la manutenzione del tempo. Altrove in Italia e nel mondo non avrebbe fatto storia, perché la disciplina del tic tac domina incontrastata, invece qui nell'Urbe ha impresso un'impronta, perché ha osato incrociare le armi di pendole e bilancieri con il passo senza tempo della città eterna.

Pur senza mai rinnegare la sua dedizione ad un universo di pignolesca precisione scandito da ritmi e rintocchi ad alta fedeltà, Ernesto è stato perdonato dal peccato originale dell'orgoglio artigianale con l'amore e la passione culturale per la romanità. Romano e romanista di nascita e di vocazione intellettuale, e di fatto nel Gruppo dal 1999, si è sintonizzato nei suoi studi e nelle sue ricerche con gli eventi storici che hanno segnato le vicende temporali della capitale. Fra l'altro, ci ha lasciato un'opera di valore internazionale, realizzata con Manlio Barberito e Antonio Martini su "*Roma, misure del tempo, storie di orologi*", pubblicazione unica del suo genere, non più sul mercato editoriale, tuttavia consultabile nella biblioteca Besso.

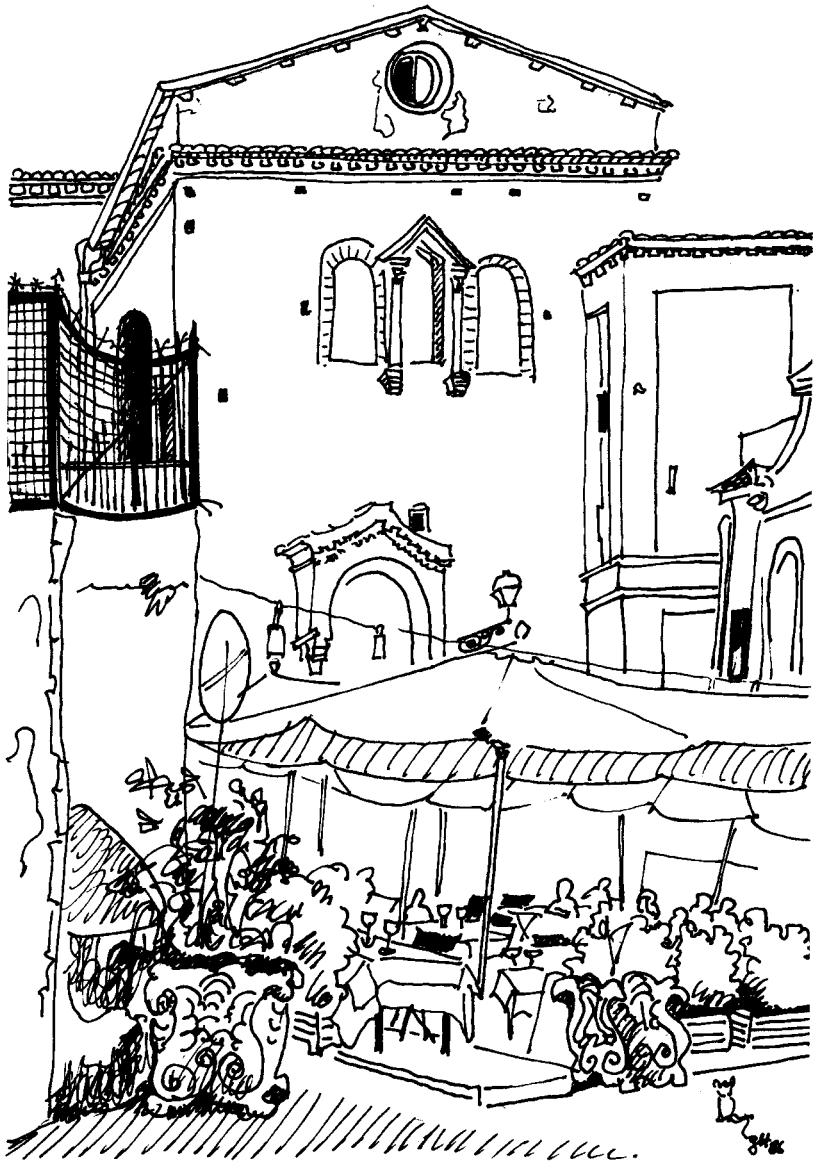
Grazie anche agli Hausmann, l'orologio da polso è diventato un oggetto di massa che ha personalizzato lo scorrere delle ore. Le centinaia di orologi di chiese, palazzi e monumenti, le cui caratteristiche sono ricordate nel libro con meritoria testimonianza, hanno tessuto per secoli le fila temporali del vivere sociale. La loro esistenza rimane come simbolo della bellezza della città, perché oggi è raro che qualcuno alzi gli occhi fin lassù per consultare la loro voce. Peggio di loro sopravvivono come inutile vetrina dell'era moderna, forse per non indispettire l'eternità di Roma, gli orologi stradali pubblici che ormai contano le ore ognuno a proprio capriccio.

Ernesto ci ha lasciati a 77 anni il 30 novembre del 2012. Ha seguito e guidato le sorti dell'azienda di famiglia per 53 anni. Giovanissimo mosse i primi passi nell'affascinante mondo dell'orologeria accanto al padre Franz, contribuendo negli anni a far apprezzare la professionalità della ditta Hausmann non solo in Italia ma nel mondo. L'azienda conta tre punti di vendita sotto l'ombra del Cupolone: la storica bottega di oreficeria di palazzo Fiano in via del Corso, il prestigioso salotto di via dei Condotti e, infine, la boutique di via del Babuino.

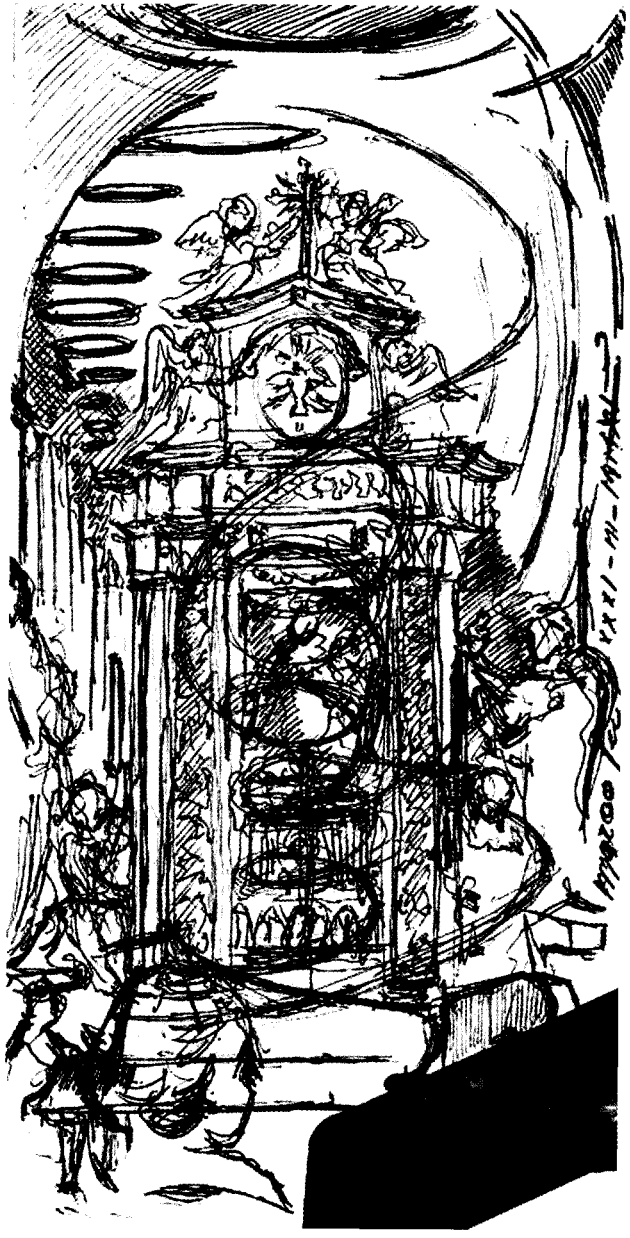
Nonostante l'impegnativa gestione delle proprie attività, ha difeso e sostenuto il lavoro e le ragioni degli orafi, ricoprendo incarichi di primo piano a livello romano, nazionale e internazionale. Nel 1977 fu nominato cavaliere della Repubblica. Appassionato di sport e in particolare della pallacanestro, ha ricoperto per un decennio l'incarico di vicepresidente del circolo canottieri Aniene, di cui ha lasciato traccia nella Strenna dei romanisti all'insegna del restauro della fontana dell'Acqua Acetosa. Seguace di Melpomene, si è dilettato di canto anche in pubblico con una bella voce baritonale.

Oggi Francesco, il primo dei suoi tre figli, ne raccoglie l'eredità dimostrando, alla pari del carismatico padre, doti manageriali ed organizzative di valore.

R.B.



Un ringraziamento all'Istituto Nazionale per la Grafica e al suo Direttore Dott.ssa Maria Antonella Fusco per aver consentito la pubblicazione dei disegni del Maestro Gemma Hartmann donati al Museo dell'Istituto.



Indice

Street Art a Roma
LETIZIA APOLLONI p. 7

Ernesto Arrighi
Diplomatico italiano e la sua arte
NIKÉ ARRIGHI, FLAVIA BORGHESE p. 21

Via Garibaldi 58: una targa per il FolkStudio
SANDRO BARI p. 35

La Shoah di nonno Fritz
ROMANO E BRUNO BARTOLONI p. 43

Andreas Gryphius a Roma nel 1646:
in lode di Bacco, in spregio di Apollo e Minerva
ITALO MICHELE BATTAFARANO p. 59

Chigi *versus* Pamphilj: Mario de' Fiori dipinge composizioni
sul verso del Campidoglio in una lastra di rame disegnata
da Filippo Gagliardi e incisa da Sebastiano Fulcaro
CARLA BENOCCI p. 65

Il panorama delle Arti a Roma all'apparire di D'Annunzio
MAURIZIO BERRI p. 75

Un pronto soccorso di nome Wanda: la LIPU a Roma
LAURA BIANCINI p. 87

Il Seminario occcupato
MARIA TERESA BONADONNA RUSSO p. 99

Una vita da bibliotecaria
LIVIA BORGHETTI p. 109

Bartolomeo Pinelli:
in un piccolo album da tasca appena ritrovato, la spontaneità di tanti piccoli disegni inediti e uno sguardo sugli ultimi anni di vita del Sor Meo, il Pittore di Trastevere
SERGIO BURKHART p. 121

Scrittori a Roma (sulle tracce di Ercole Patti)
ANTONIO CARRANNANTE p. 127

Marittimità romana
DOMENICO CARRO p. 137

Dal Foro pagano al Foro cristiano
ELISA CELLA p. 151

Roma e il Concilio Vaticano II
in scritti e discorsi del cardinale Montini
CLAUDIO CERESA p. 169

Il Romanista Umberto Nistri tecnologo e industriale
a cinquant'anni dalla sua scomparsa
GIUSEPPE CIAMPAGLIA p. 183

Il Belli e la Roma di Sainte-Beuve
Una messa a punto (con "eclisse" finale)
MASSIMO COLESANTI p. 199

Emilio Stramucci architetto romano, *arbiter elegantiarum* nei palazzi dei reali d'Italia
FABRIZIO CORRADO, PAOLO SAN MARTINO p. 213

Il Casino Maratti Zappi in Albano
ALBERTO CRIELESI p. 229

Gli anni romani di Emma Perodi
SERENA DAINOTTO p. 251

150 anni dalla morte del poeta Giuseppe Gioachino Belli
credente o giacobino?
FABIO DELLA SETA p. 269

Appunti per una storia dell'antiquariato romano
Quarta parte. I Castellani: tre generazioni di orefici antiquari
FRANCESCA DI CASTRO p. 277

Roma 1943-1944.
Dall'occupazione nazista alla liberazione in uno scambio di e-mail tra due testimoni dei fatti
GIROLAMO DIGILIO, GIORGIO BIGNAMI p. 289

A Roma, con Frederick Rolfe
LUIGI DOMACAVALLI p. 305

Omaggio a Roma della poesia di tutto il mondo
LUCIANA FRAPISELLI p. 321

A Sua Maestà il Re di Spagna Juan Carlos I
La cappella di Pietro Cuside nella Chiesa di San Pietro in Montorio a Roma
LAURA GIGLI, GABRIELLA MARCHETTI, GIUSEPPE SIMONETTA p. 339

L'orma di Roma "Victoriae Augustorum Exercitus..."
JOHN S. GRIONI p. 361

I "rami" dell'editore
Nicolas van Aelst
Maria Barbara Guerrieri Borsoi p. 367

Musica e immagini raccontano la *Strenna dei Romanisti*.
Da via Margutta a Gemma Hartmann a Palazzo Poli
Gemma Hartmann, Rita Parma p. 381

In aedibus Populi Romani
Laura Lalli p. 395

Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma
Elio Lodolini p. 407

Villa Glori e la "Porta del Sole"
Divagazioni attorno ad una scultura di Giuseppe Uncini
Pierluigi Lotti p. 413

Il Chiostro dei "melangoli":
un angolo di Paradiso nel cuore di Trastevere
Renato Mammucari p. 431

Il viaggio e l'esotico: pionieri della fotografia a Roma
nel tardo Ottcocento
Documentazioni inedite relative agli Studi Patrizi
di via Margutta
Valentina Moncada di Paternò p. 439

Scenari romani nei melodrammi di Verdi e Wagner
Franco Onorati p. 455

Memorie letterarie e storiche di una pineta romana
Stefano Panella p. 473

Il nuovo cembalo "angelico" inventato a Roma nel 1775
Andrea Panfili p. 485

Due allegorie inedite del primo Settecento romano.
Ipotesi di ricostruzione della decorazione interna di villa
Odescalchi fuori Porta del Popolo
Dario Pasquini p. 499

Draghi e serpenti negli affreschi di Sant'Antonio Abate:
una possibile allusione all'arme Boncompagni
Stefano Pierguidi p. 507

La "scuola di Padre Massimo" a Termini e mons.
Pietro Crostarosa
Roberto Quintavalle p. 515

Un errore reiterato: il supporto de *Il cavallo turco*
di Filippo Napoletano, già di Alessandro Orsini
Rita Randolfi p. 531

Lo sconosciuto illustrissimo del Cimitero Acattolico
Domenico Rotella p. 545

Le Reliquie di S. Giuseppe Maria Tomasi (1713-2013)
Giovanni Sicari p. 559

Personaggi e "momenti" della rinascente vita musicale
romana, dopo la fine della seconda guerra mondiale.
Matteo Glinski e Edwin Fischer nel ricordo di
Giuliana Staccioli Caporali p. 565

Michele Lonigo: processo a un archivista vaticano
nel 1617
Donato Tamblé p. 571

La Roma di Balzac
Rosa Toscani Romano p. 591

Faccia a faccia con l'imperatore. Gli archivisti vaticani *versus* Napoleone Bonaparte
PAOLO VIAN p. 603

NECROLOGI: I. FALDI, E. HAUSMANN, p. 617

I finalini sono di Gemma Hartmann.
I finalini a pag. 360 e 624 sono di Marco Setti

TAVOLE A COLORI:

I. MASSIMO STANZIONE, *Santa Caterina d'Alessandria*
II. JAN MIEL, *Baccanale con fauno e ninfa che suona il tamburello in primo piano*
III. VIVIANO CODAZZI, *Rovine Antiche con sfondo di paesaggio*
IV. ANONIMO DEL XVII SEC., *La decollazione di San Paolo*
V. *Anfora - louthrophoros attica*
VI. GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO, *Diana Cacciatrice*
VII. GIACOMO VAN LINT DETTO MONSÙ, *Scena di genere presso la Colonna Traiana*
VIII. *Statua di Athena Nike*

Finito di stampare nel mese di Aprile 2013
a cura del Consorzio Grafico E Print
Via Empolitana, Km. 6,400 - 00024 Castel Madama (Roma)
Tel. 0774 449961/2 - Fax 0774 440840