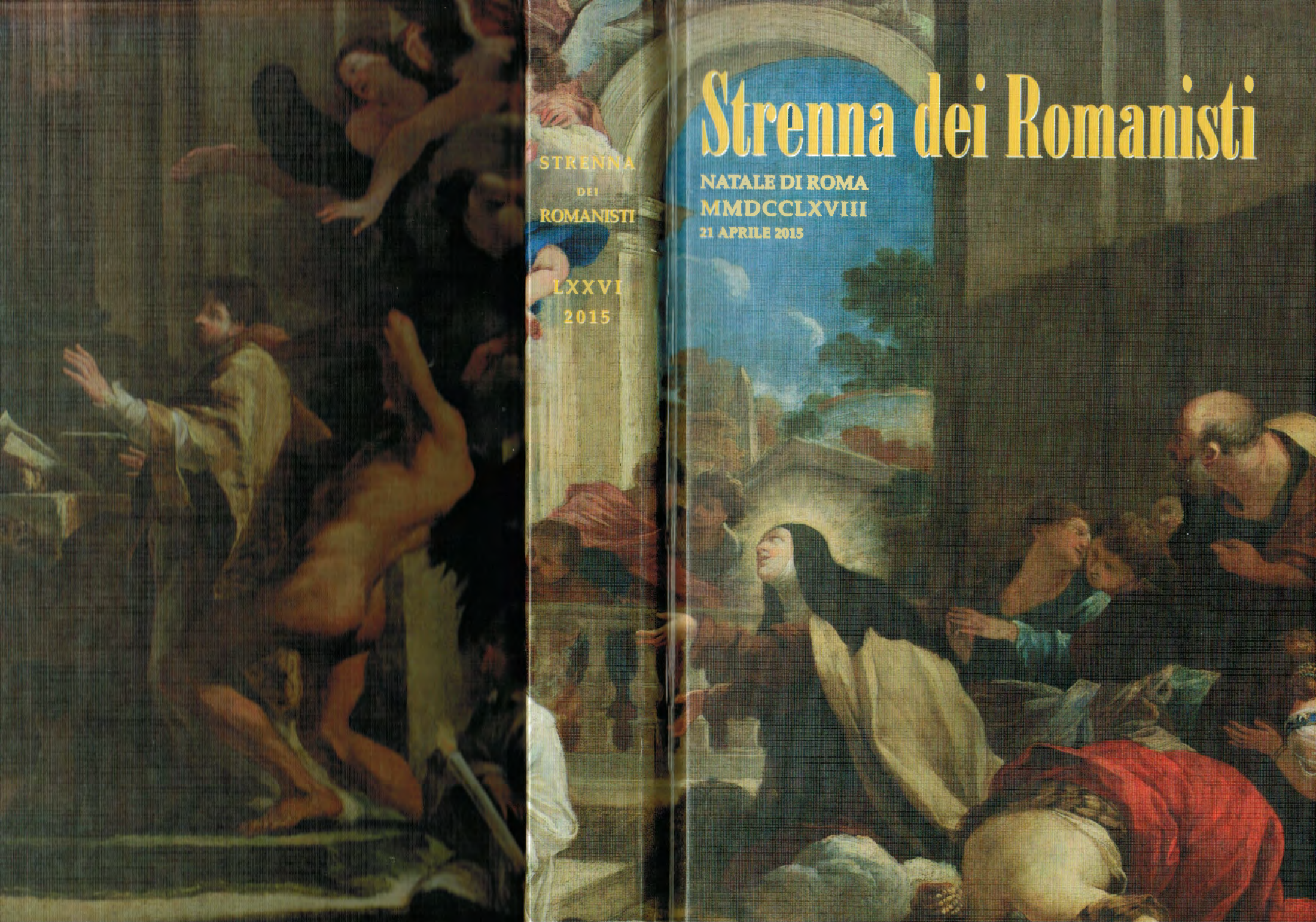




STRENNA
DEI
ROMANISTI

LXXVI
2015

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA
MMDCCCLXVIII
21 APRILE 2015

STRENNA DEI ROMANISTI

“Ma tu la strenna del felice annunzio
m'appresta...”

Odissea XIV, 183-184



FONDAZIONE ROMA
ARTE - MUSEI

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2015

ab U. c. MMDCCLXVIII

APOLLONI - BARI - BARTOLONI - BENOCCHI - BERRI
BONADONNA RUSSO - BRIZZI - BRUCCOLERI - CARRO - CERESA
CIAMPAGLIA - COCCIA - CRIELES - DAINOTTO - DE ROSA - DI CASTRO
DIGILIO - ESCH - FRAPISELLI - GIGLI - GUERRIERI BORSOI - LALLI
LODOLINI - LOTTI - MAMMUCARI - MARTINI - NEGRO - ONORATI F.
ONORATI U. - PANFILI - QUINTAVALLE - ROSSINI - ROTELLA - SICARI
STACCIOLI - TAMBLÉ - TOURNON - VIAN

In copertina:

LUDOVICO GIMIGNANI, *Miracolo di Santa Maria Maddalena de' Pazzi*,
particolare, olio su rame, cm 53x68, secolo XVII, Inv. n. 367. (Collezione
Fondazione Roma)



ROMA AMOR

GRUPPO DEI ROMANISTI
www.gruppodeiromanisti.it
presidenza.romanisti@gmail.com

Comitato dei curatori:

LAURA BIANCINI
MARIA TERESA BONADONNA RUSSO
TOMMASO DI CARPEGNA FALCONIERI
PAOLA PAVAN
LAURA GIGLI
ELIA MARCACCI
ANTONIO MARTINI
FRANCO ONORATI
FRANCESCO PICCOLO

Finalini

ISTITUTO NAZIONALE PER LA GRAFICA
NIKÉ BORGHESE
MARCO SETTI

Coordinamento e impaginazione:

AMEDEO INNOCENTI
GIUSEPPE SCIROCCO

Consulenza editoriale:

ANDREA MARINI

Si ringraziano:

La Fondazione Roma-Arte-Musei e la Fondazione Sorgente Group per aver sostenuto l'edizione 2015.

Il Gruppo dei Romanisti ringrazia la Fondazione Marco Besso per la costante collaborazione alle proprie attività.

Numero registrazione Tribunale di Roma 283/2013 del 22/01/2014

© ROMA AMOR
TEL. 06 32 34 375
roma_amor@virgilio.it
www.unicusano.it

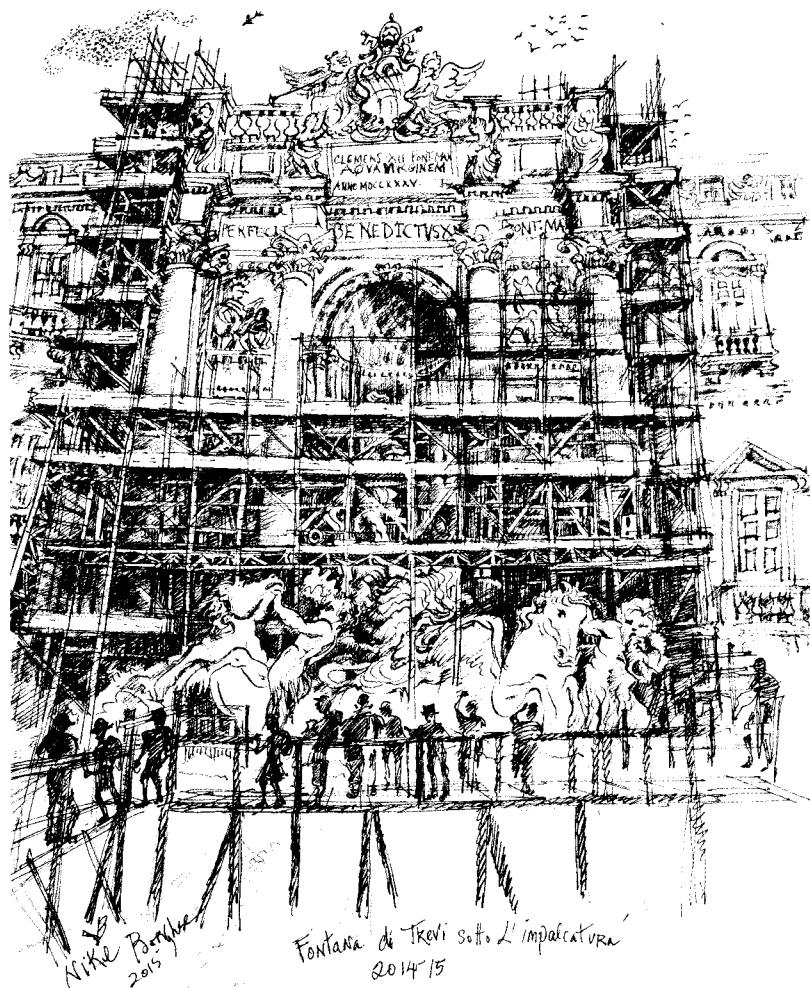
MMDCCCLXVIII
AB VRBE CONDITA

 F O N D A Z I O N E
SORGENTE GROUP
Istituzione per l'Arte e la Cultura

www.fondazionesorgentegroup.com

Ghitta Carell fotografa a Roma

LETIZIA APOLLONI



“L’unico fotografo di Roma sono io” è l’affermazione perentoria di Ghitta Carell, infuriata nel guardare le fotografie del matrimonio di Edda Mussolini con Galeazzo Ciano. Per l’evento le era stato preferito come fotografo ufficiale Porri Pastorel, e in quel momento, se lo fosse trovato davanti “se lo sarebbe mangiato”. Sdegno per tanti versi giustificato, perché tra Ghitta ed Edda c’era un rapporto di amicizia, oltre che professionale, che data dal 1930.

Tutto questo e altro ancora racconta diffusamente Elena Canino nel libro *Clotilde fra due guerre* (ed. *Le lettere, collana Le vie della Storia* n.66, 1957), romanzo autobiografico della scrittrice e giornalista, amica di Giovanni Ansaldo e Leo Longanesi, che tra le sue prime esperienze fu la segretaria della Carell nel suo studio fotografico di Piazza del Popolo a Roma. Della sua datrice di lavoro scrive senza mai chiamarla per nome, ma indicandola come “la signora”. A proposito del rapporto con la figlia del Duce la Canino racconta: “Oggi è venuta Edda, preceduta addirittura da due valige (*all’inizio la Carell sceglieva lei stessa l’abbigliamento di chi voleva farsi ritrarre*). Dei molti vestiti, che sono già quelli del corredo per le nozze, la signora non è stata entusiasta e ha scartato definitivamente quello che Edda voleva mettere per il ritratto: “*Draga (cara) – le ha detto – tu sei di ossatura larga come tuo padre. Come può starti bene questa fascia larga, arricciata sui fianchi? Diventi tutta d’un pezzo...*” Un così franco giudizio ed un così schietto riferimento alla figura paterna ‘davanti a cui tremava tutta Roma’ dimostrano in-



*Emilio Carell Ti ricordi sempre come il
bel bambino biondo Sant'Antonio
i miei continui emeri - vedo.
Marta 1960. con affetto Ghitta Carell*

Ghitta Carell ripresa in veste di fotografa. Rara perché accompagnata, cosa inusuale, da una dedica affettuosa ad Emilio Acerna (attuale presidente dell'Oratorio del Gonfalone in Roma) che è ricordato come biondo bambino "bono". La famiglia Acerna era vicina di casa della Carell e legata a lei da sincera amicizia. Con loro si recava nei giorni di festa a visitare i Castelli romani che amava particolarmente.



Prima Comunione di Emilio Acerna.

sieme ad un grado di confidenza notevole una grande e speciale libertà di giudizio.

La fotografa ungherese di origine ebraica, nata nel 1899 (il suo vero cognome era Klein) aveva studiato fotografia a Budapest ed era venuta in Italia come turista nel 1924, approdando a Firenze ed iniziando a lavorare lì. Si trasferisce a Roma già dal 1927, avviando la sua attività di fotografa nel quartiere Parioli, in via Barnaba Oriani 22 e successivamente, nel 1930, una volta stabilizzata la sua posizione economica al centro, in Piazza del Popolo 3. I suoi ritratti erano molto costosi: nel 1931, 2000 lire a posa per 3 copie che corrispondono a circa 3000 euro di oggi. Nei primi anni sessanta conclude il suo lavoro, dopo essersi spostata, nel 1940, in via Giambattista Vico 29. Nel marzo del 1969 parte per Israele e va a vivere con la sorella ad Haifa dove



Il principe Don Augusto Barberini all'età di tre anni circa ritratto con la madre Donna Ippolita Barberini Cattaneo della Volta dei principi di San Nicastro. Probabile autrice della foto: Eva Barrett.

muore nel 1972, a settantatré anni, in completa indigenza, per aver aiutato con i suoi lauti guadagni i suoi parenti ad espatriare e a vivere nella terra promessa.

Per più di trent'anni l'Italia, Roma in particolare, è il centro del suo mondo, del suo lavoro artistico, delle sue tantissime relazioni. Ma solo il 20 aprile 1959 il Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi – anche lui immortalato nelle fotografie della Carell – si deciderà a concedere “all’apolide di origine ungherese Ghitta Carell Klein” la cittadinanza italiana. Anche se, come sosteneva Orio Vergani, già da tempo la Carell era ‘romana di adozione’.

L’inserimento nella capitale non era stato facile. Occorrevano conoscenze autorevoli ed amicizie potenti per poter penetrare in

un mondo pigro, diffidente ed abitudinario. Il ritratto fotografico – che iniziava ad essere di moda negli anni dai dieci ai trenta – era monopolio di varie personalità tra le quali spiccava quella – purtroppo poco indagata e piuttosto dimenticata – della fotografa inglese Eva Barrett (1879-1949) che, con immagini *rétro*, ritoccate a matita per renderle simili a disegni e con i soggetti in pose ricercate, enfatiche e romantiche, realizzava i ritratti di una vasta e molto aristocratica clientela. Quella clientela che la Carell gli scipperà abbastanza rapidamente sostituendosi alla Barret, già meno attiva, nelle preferenze dell’*élite* aristocratica e borghese del momento.

Ma come avviene questa sostituzione di gusto tra la Barrett e la Carell nell’esigente pubblico romano?

La Barrett aveva fotografato, nel ’30-’31 Sofia di Grecia, esiliata in Italia. Poco dopo, nel ’32, *L’Illustrazione Italiana* pubblica lo stesso soggetto, Sophie Dorothea Ulrike Alice di Prussia (questo l’esatto augusto nome), immortalato a Firenze dalla Carell. Camilla Cederna ci racconta: “La signora che per il troppo lavoro Ghitta Carell fa attendere in anticamera, è Sofia, regina madre di Grecia, che verrà fotografata con un velo nero tutt’intorno al viso e una lunga giacca d’ermellino. È questa austera signora dagli occhi grigi che incoraggia Ghitta ad andare a Roma. È lei, la sorella del Kaiser, a rassurarla: “A Roma ho un nipote che ha sposato la figlia del re”, e allude a Filippo d’Assia, marito di Mafalda di Savoia. Mafalda, con il primogenito Maurizio, di sei mesi, in braccio, sarà la sua prima cliente di Roma.

In una lettera di Maria Cantono di Ceva alla sorella Polyxena – in cui definisce la Carell “un’ungherese molto simpatica” – che fa concorrenza alla ritrattista inglese pur “senza avere ancora molta pubblicità”, chiarisce la situazione: “Qui a Roma la Barrett passa in seconda linea e la gente più *high life* va da questa Carell che secondo me è straordinaria”.

È l’inizio dell’ascesa che la porterà a ritrarre tutti i rappresen-



Edda Mussolini Ciano.

tanti dell'aristocrazia, a cominciare da casa reale, del bel mondo borghese romano e i più importanti personaggi della storia, della cultura, dell'arte, della musica, dell'industria, di santa madre Chiesa, insomma della vita italiana che conta.

Si tratta di una città, Roma, secondo Adele Cambria – per altro anche lei leziosamente ritratta con suo figlio bambino dall'artista “smaccatamente prostituitasi, con qualche eccezione, al fascismo...una Roma moraviana, *Gli indifferenti*, *Le ambizioni sbagliate*” (presentazione al fascicolo dei *Fotolibri/Longanesi 1978 “Signori d'Italia” nei foto ritratti di Ghitta Carell*). Una Roma poi precipitata nel dramma della guerra, del dopoguerra e infine nella ricostituzione del suo senso profondo di capitale in uno Stato democratico e moderno.

A scorrere su *internet* le immagini della “Galleria” nel sito della 3M, davanti all'obiettivo della Carell passano veramente

tutti. E si resta turbati e commossi davanti a questo palcoscenico romano dove compaiono i personaggi di tutte le vicende più importanti del nostro Paese, così come le loro fisionomie, niente affatto stereotipate, confermano inesorabilmente la storia che hanno vissuto.

Dal CIFE (*Centro Informazioni Ferrania 3M*) sono state salvate 2300 lastre fotografiche impressionate dalla Carell. Secondo fonti autorevoli si tratterebbe solo del 5% di tutta la sua produzione. I negativi, acquisiti dalla Ferrania e successivamente dalla 3M sono stati prescelti con un criterio piuttosto ovvio: possibilità di identificazione dei soggetti e loro importanza. Questo fa supporre che quel severo giudizio di ossequio e asservimento al potere affibbiato all'artista sia un po' forzato. Certo, poche foto di queste “superstiti” – un ‘pescatore di Capri’ e ‘donna di Capri’ – immagini spontanee, un po' sfocate, molto impresse, testimoniano un'attenzione che non si rivolgeva solo a gente altolocata. Ma forse, nella stragrande quantità delle lastre distrutte, c'erano ritratte tante altre persone comuni che volevano lasciare semplicemente una traccia di sé ai propri cari, magari per comprensibile vanità.

La vicinanza al potere certo c'era, non si può negare. Non si fotografano con tanta perfezione re e regine, principi, capi di Stato, artisti, papi e cardinali senza essere contagiati dall'aura che li circonda. Per non dire che il sentirsi prescelta per immortalare tale umanità oltre a un certo orgoglio poteva mettere in causa anche una sensazione di superiorità.

Non per nulla una mostra organizzata a Roma nel maggio 2013 presso la Fondazione Pastificio Cerere, promossa dalla *Nando Peretti Foundation* è intitolata ‘GHITTA CARELL e il potere del ritratto’. Il curatore della mostra, Diego Mormorio nel catalogo-libro scrive un saggio per tanti versi straordinario dal titolo: “la bellezza, l'eternità del nuovo e la necessità del ritratto”. Lo scritto contiene interessanti giudizi critici positivi che

rivalutano l'arte della Carell e contestano il silenzio su di lei e le opinioni negative e malevole sulla sua persona.

Vi si trovano citazioni di vari pensatori sul significato del ritratto fotografico. Tra questi Pavel Florenskij (1882-1937) teologo, filosofo, matematico e teorico dell'arte: "Un ritratto che non renda i moti della vita interiore, cioè, in altre parole, che non riunifichi in un'unica immagine espressioni diverse, ciascuna delle quali risponde a un *proprio* stato spirituale, non ha niente a che fare con l'arte, non è rappresentazione della personalità.... In caso contrario al posto di un ritratto si avrà un calco in gesso". Vero, verissimo.

Aggiunge Mormorio: "Per la verità Ghitta Carell credeva di fotografare le anime. Ma a sua giustificazione possiamo dire che quasi tutti i fotografi arrivano a pensare questo, che non esito a definire un delirio di onnipotenza, che li fa credere simili a Dio. Carell era una signora gentilissima, delicata sensibile. Sicché se potessi, cercando di usare i suoi modi, le direi: Carissima signora Carell, credo che ogni anima resti chiusa in una noce segreta, dentro la quale nessuna scienza può veramente guardare."

Eppure quest'idea dell'anima doveva esserle molto radicata se alla fine del suo lavoro – in un'intervista televisiva di Gian Paolo Cresci per la rubrica *Un volto, una storia*, nell'aprile del 1969, quando si era già ritirata in Israele – afferma curiosamente: "Credo che l'anima si poggia un pochino sull'angolo della bocca...e nei contorni degli occhi".

Cosa pensasse realmente la Carell del suo lavoro ci viene raccontato con brio da Camilla Cederna: "*Mi diverto vedere così aprire una persona* dice una voce col suo dolcissimo accento proprio degli ungheresi che parlano l'italiano". E ancora, sempre dopo aver messo in risalto "la bella voce molle e pastosa", colpisce la Cederna l'equazione della sua intervistata: "Fotografare uguale rivelare". Così come l'ammissione, da parte di molti suoi modelli, di aver notato sulle fisionomie da lei ritratte elementi di

cui prima non si erano mai accorti, come se avessero finalmente "incontrato se stessi". Sosteneva di riuscire a tirare fuori dai suoi soggetti la loro parte "migliore" o quella che loro stessi ritenevano essere migliore.

Presunzione? Certo la modestia non era un tratto saliente del suo carattere. Eppure l'ammirava moltissimo negli altri come ad esempio in Walt Disney.

La sua personalità era complessa e particolare.

Dal punto di vista fisico appariva d'aspetto piuttosto virile, eleganza propria, sobria e originale. Non bella, non brutta. Lo sguardo intenso e severo. La voce – come appunto notò la Cederna – garbata e suadente, un po' melliflua. Il linguaggio, malgrado la lunga permanenza in Italia, affettatamente scorretto e approssimativo. Sul tutto un atteggiamento di lieve *understatement*, ma in ciò rivelando un sottile snobismo, un po' di posa e una grande sicurezza di sé.

Intelligentissima. Estremamente sensibile. Stravagante. In concreto autorevole e decisa. Quando si trattava di raggiungere nel ritratto il risultato che voleva sapeva essere persuasiva anche con i personaggi più restii a farsi consigliare e arrivava a convincerli sull'opportunità di assumere certi atteggiamenti, di mettersi in posa in un certo modo, di tenere le mani in una determinata maniera. Qualcuno, preoccupato ma soggiogato dalle sue imposizioni, la considerava un po' troppo furba, una specie di strega.

In realtà la perfezione del ritratto era anche ottenuta tramite accorgimenti tecnici, per così dire.

Il suo forte era il ritocco, effettuato manualmente raschiando direttamente le lastre di vetro con uno strumentino tagliente. Operazione rischiosa nella quale era abilissima. La leggenda vuole che avesse passato un'intera notte a ripulire le macchioline sul volto di un ragazzino lentiginoso per renderlo più bello. Del resto una grande abilità personale doveva per forza assisterla dal momento che usava macchine fotografiche e strumenti di sicuro



Lo scultore Corrado Vigni con il ritratto del Cardinale Francis Joseph Spellman.

obsoleti anche quando le innovazioni nel campo della fotografia avevano già fatto la loro apparizione e i progressi tecnici erano già collaudati.

La sua vita sentimentale era riservata e segreta. Difficile negare una propensione per il femminile. Non a caso le donne figurano sempre al meglio nelle sue foto. I suoi rapporti intensi con persone speciali come Edda Ciano, Margherita Sarfatti e specialmente l'affascinante Palma Bucarelli, avrebbero potuto essere amicizie particolari? Definire i rapporti umani è sempre complicato. La corrispondenza con alcune di loro lo lascia sospettare.

Certamente forte fu anche il legame di amicizia e di affetto, ma forse di più, con lo scultore Corrado Vigni, uomo affascinante e attraente, presente per tutta la sua vita. Cercò di appoggiarlo



Papa Giovanni XXIII.

in molte circostanze, in particolare per fargli ottenere commesse di ritratti scultorei nell'ambiente ecclesiastico. Ghitta Carell lo ha magistralmente fotografato in varie occasioni e specie mentre scolpisce. La scultura-ritratto di Pio XII, opera di Vigni, è basata sulle straordinarie foto che la Carell scattò al papa in una sequenza di immagini in rotazione. Appare ripreso in una concentrazione mistica e sofferta. L'ultima immagine lo ritrae di spalle, quasi volesse rappresentare come imperscrutabili e sofferti potessero essere i pensieri del pontefice in quel doloroso momento di guerra.

Tutto il contrario delle fotografie di Giovanni XXIII.

Il servizio fotografico, proposto al papa da mons. Capovilla, è definito dalla stessa Carell l'occasione più illuminante della sua vita. Racconta: "Mi colpì la sua semplicità. Vidi in lui la per-



Giulio Andreotti.

sonificazione dell'umiltà nel senso più alto dell'espressione... Quando mi diede la mano fu come se avessi respirato il senso profondo dell'amore....In tutto questo non c'è niente di mistico. Fra l'altro sono ebrea. Ma penso che non sia necessario essere credenti per riconoscersi in una universale matrice spirituale" L'incontro con il Santo Padre l'autorizza a scrivere: "Come se l'umanità fosse stata raccolta in una sola persona, *nella sua più purezza*. Lui era così".

Non era religiosa. Ma si era fatta battezzare per motivi di opportunità durante il periodo delle leggi razziali. Quasi alla fine della vita, ha raccontato che al suo arrivo pieno di speranza in Israele aveva visto, nel cielo di Haifa, il volto di Dio. Questa immagine, così bella, espressa da una persona che di immagini

se ne intendeva, fa pensare ad una fede poco regolamentata, ma profonda e spontanea.

Non tutti e non sempre, nel mondo della critica, l'hanno capita. Alcuni, come Italo Zannier, hanno considerato le fotografie della Carell 'modeste' ritenendo che contendevano il 'primato del kitsch' ai ritratti della Barret e di Luxardo. E possibile che nel giudizio liquidatorio abbia giocato quella presunta contiguità e soggezione al potere, principalmente durante il periodo fascista. Ma in sua difesa si può qui citare un episodio narrato da Elena Canino nel suo diario: *"La signora mi ha condotto a cena fuori, in una trattoria a Capo le Case. Dovunque entra la conoscono tutti, le fanno le feste, e lei non si scompone.... Questa sera al tavolo dei gerarchi è stata tutta sorrisi, ma quando siamo uscite ha detto la sua frase preferita, per fortuna allegorica: 'Sputo in faccia!'"* Questo fa pensare che tanto connivente col fascismo non lo era certo!

A chi sosteneva che i ritratti della Carell erano 'ritagliati sull'ideologia politico-sociale del fascismo' e che 'rientravano automaticamente all'interno della logica intellettuale egemone', lo stesso Mormorio ribatte che si tratta di un giudizio infondato, anzi di un pregiudizio: "il fatto che la Carell abbia fotografato diverse volte Mussolini, gerarchi e fascisti non la fa *tout-court* rientrare nella 'ideologia politica sociale del fascismo'. Allo stesso modo, lei ha infatti fotografato moltissimi che fascisti non erano e che invece diventeranno dichiaratamente antifascisti."

Così come, traghettata con immutato successo nell'Italia democratica, ha fotografato successivamente tutta la nuova classe di potenti. È semmai la facilità del transito e la sua capacità di interessare sempre relazioni al massimo livello che rendono la sua figura più enigmatica. Non sono mai state avanzate ipotesi di una sua attività di spionaggio o di suoi rapporti confidenziali. Ma il dubbio resta.

Della vita di Ghitta Carell si occupa diffusamente il più re-



L'arch. Andrea Busiri Vici con in braccio la figlia Cristina (per gentile concessione di Cristina Busiri Vici Jatta).

cente scritto del 2013, Johan & Levi editore, dal titolo *Un ritratto mondano – fotografie di Ghitta Carell*. È il libro di Roberto Dulio, giovane professore di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano. Si tratta di una interessante e precisa ricerca, corredata da una vasta bibliografia, che percorre la storia e la critica dell'artista e che riscatta, con una intelligente giudizio di valore, il duro parere sulla Carell riportando la sua opera da "ritratto del potere" a "ritratto mondano", inteso quest'ultimo termine nel più alto dei significati: *Omnia munda mundis*.

Ormai tutto è cambiato. Come tante altre cose, oggi anche il ritratto – e in particolare il ritratto fotografico – ha mutato natura. In un'epoca di frenetica circolazione dei *selfie*, gli autoritratti scattati prevalentemente dal proprio telefonino, si diffondono una cultura e una filosofia agli antipodi della tradizione.



Ritratto di Assia Olsoufieff, consorte dell'arch. Andrea Busiri Vici.

Una mostra, nell'ambito della XIII edizione di *'Fotografia – Festival internazionale di Roma'*, ospitata al Macro dal 27 settembre 2014 all'11 gennaio 2015 è appunto stata dedicata al ritratto fotografico. L'esposizione, peraltro bellissima, è per noi uno stravolgimento dell'idea che del ritratto fotografico ci si poteva fare anche grazie ad un'artista come Ghitta Carell.

Nelle parole del curatore della mostra, direttore artistico del festival, Marco Delogu emerge questa nuova visione del ritratto: "Ciò che davvero conta in esso è la relazione che si crea tra il fotografo e la persona fotografata. L'opera è la rappresentazione di questo legame ideale". E fin qui il paradigma tiene. Ma poi le domande incalzano e le risposte anche: "Come ci vediamo e come vediamo gli altri, in un'epoca di rappresentazione veloce e subito condivisa? E la fotografia, sempre più incline alla

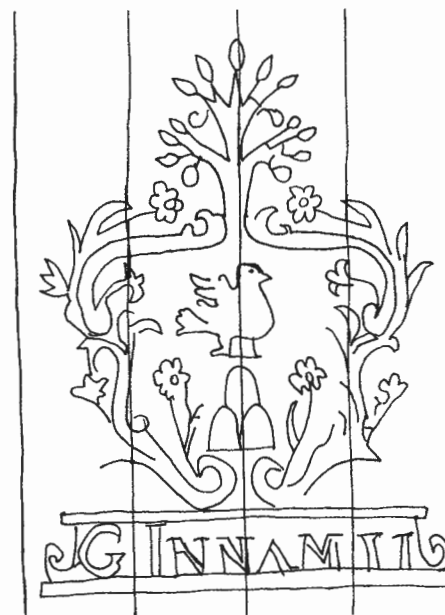


Marco Delogu: luna al Palatino.

concludeva: “Ghitta Carell non ha osservato la ‘moda’ o ‘la maschera’ cronistica dei suoi personaggi, ma la loro umanità in un clima e in un atteggiamento essenziali... Ogni fotografia sembra la memoria di un caro colloquio che può sempre essere ripreso, e, in una materia d’arte così soggetta alle variazioni della moda e del gusto come è la fotografia, un’immagine che il tempo non incrina e non deforma.”

lentezza, come si rapporta con il ritratto? Costruisce rapporti forti, indaga identità singole e collettive nelle quali riflettersi; si avvicina per appartenenza, per esperienze forti condivise, e restituisce ritratti e autoritratti, quasi sempre ritratti-autoritratti.... Sempre più decisiva è la ‘centralità del fotografo’, la sua gestualità raramente registrata e la sua vita interiore, sono gli elementi chiave che costruiscono l’immagine finale: ritratti o autoritratti, quasi sempre ritratti-autoritratti”. Tutte le opere in mostra sono interessanti e significative. E forse le più straordinarie proprio quelle che Delogu ha offerto della sua Roma, vero indimenticabile ritratto (autoritratto?) della sua città.

A metà del secolo scorso, in occasione di una mostra fotografica organizzata a Milano dal *Centro informazioni Ferrania 3M*, Orio Vergani, sul *Corriere d’informazione*, riferendosi alla generale caducità dei ritratti fotografici scriveva: “Nel Duemila sorrideremo di molte fotografie del 1950 così come oggi abbiamo sorriso di quelle delle nostre mamme e nonne del 1900”. E,



Filigrana FN 10292

Da Vicus Jugarius a Via della Consolazione

SANDRO BARI



Ghitta Carel

Non sempre i mali vengono per nuocere: il doloroso spostamento del Salotto Romano¹ dal Salone Borrominiano della Biblioteca Vallicelliana alla Sala Gonzaga del Comando Generale dei Vigili Urbani di Roma ha mostrato i suoi vantaggi. Da un apparente declassamento si è passati alla consapevolezza di essere ospitati in un sito ricchissimo sotto l'aspetto storico, aneddotico e archeologico. Il merito va ascritto agli addetti all'Ufficio Stampa dei Vigili Urbani² ai quali ci siamo rivolti per chiedere dettagli sullo svolgimento del Salotto, e che, fuori orario e senza i prevedibili formalismi burocratici, si sono prodigati nel fornirci notizie e documentazione in merito alla storia del luogo, conducendoci anche nei sotterranei che, a loro memoria, solo pochissimi archeologi avevano visitato senza però che ne risultassero importanti studi o pubblicazioni.

¹ Il Salotto Romano è un “libero incontro mensile in luogo istituzionale aperto a tutti gli appassionati e i cultori della Romanità”. Istituito dall'Associazione culturale Roma Tiberina, presieduta da chi scrive, è stato inaugurato proprio nella Sala Gonzaga il 6 novembre 2009 col patrocinio del Comune di Roma. Spostato nel Salone Borrominiano della Vallicelliana, si è svolto con successo per cinque anni prima di essere costretto a tornare alle origini a causa del balzello richiesto dal Ministero dei BB.CC. per la concessione del Salone.

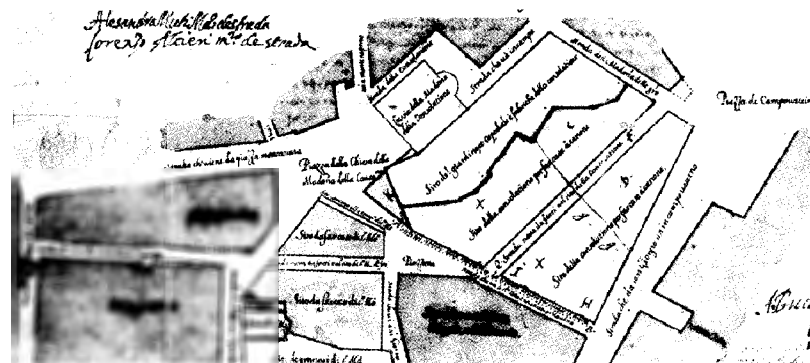
² “Vigili Urbani” è la denominazione ormai storica che sia i Romani che gli stessi operatori ancora usano, nonostante una nuova normativa li definisca piuttosto tristemente “Polizia Locale di Roma Capitale”.

Eppure ci si trova in Via della Consolazione, a due passi dal Foro Romano, anzi, per l'esattezza, proprio *nel* Foro, non considerando la divisione effettuata nei vari periodi storici, le recinzioni, la chiusura della strada di attraversamento avvenuta – e contestata – solo pochi decenni fa. I nostri volenterosi e preparati accompagnatori ci hanno mostrato luoghi inaccessibili al pubblico; alcuni abbandonati da decenni, altri utilizzati in modo improprio nel secondo dopoguerra quando l'attenzione alla conservazione di importanti reperti passava in secondo piano rispetto all'esigenza di luoghi ove installare servizi, condutture, scarichi, archivi, schedari. Ciò ha significato alterare o occludere antiche strutture di età imperiale o medievali, quando non addirittura precedenti, con gettate di cemento armato. La visita in quei locali più o meno celati ci ha spinto alla ricerca e alla ricostruzione della storia di un luogo ignorato dai turisti, ma anche dai romani.

Il fabbricato oggi adibito a sede del Comando dei VV.UU. era, fino al 1936, un ospedale, che oggi nessuno ricorda più ma che ha rivestito grande importanza nella storia cittadina e nell'evoluzione degli studi di medicina e chirurgia. L'Ospedale di Santa Maria della Consolazione è stato oggetto di studi pubblicati su testi oggi quasi tutti introvabili, come i dati sugli autori degli stessi, in maggior parte medici. Abbiamo attinto una gran quantità di notizie da un testo originale ottocentesco, *L'Ospedale di S. Maria della Consolazione di Roma dalle origini ai giorni nostri*, di Pietro Pericoli³, nonché da un saggio omonimo di Mario Massani⁴.

³ Il testo originale è catalogato nella *University of Illinois Library*, nella edizione della Tip. D'Ignazio Galeati e figlio, Imola 1879. Nel gennaio 2010 è stato riprodotto nella edizione Nabu Press.

⁴ Mario Massani è stato Primario dell'Ospedale S. Camillo intorno al 1970. Studioso di storia e archeologia, è autore di saggi relativi alla storia



Pianta dell'Ospedale, Archivio di Stato, Preziosi, Fondo S.Maria della Consolazione, Roma, Libro delle Case, 1609.

L'edificio al quale si accede da via della Consolazione 4 è oggi purtroppo in parte chiuso in quanto il tetto è pericolante per gravi infiltrazioni d'acqua: si tratta della zona settentrionale dove sono situate le due belle sale, la Gonzaga e la Cola di Rienzo, adibite a manifestazioni, conferenze e convegni. Abbiamo però fatto appena in tempo a svolgerci due incontri del Salotto, riuscendo ad appassionare il pubblico alla storia del fabbricato. Questo si affaccia sulla via che ricalca il percorso di uno dei tanti corsi d'acqua che solcavano la Roma arcaica, proveniente dalla Suburra per impaludarsi nel Velabro e sfociare quindi nel Tevere poco a valle dell'Isola Tiberina, all'altezza dell'antico Porto Tiberino, e che fu poi incanalato per riversarsi nella *Cloaca Maxima*. Si trattava di una strada contornata di case, quelle sul lato settentrionale addossate alla parete del Monte Tarpeo, o Caprino. Sulla via, chiamata in origine *Vicus Jugarius*, in onore di Giunone protettrice dei matrimoni (*Juno Juga*), insistevano gli ingressi all'Urbe per tramite delle porte *Flumentalis*,

degli ospedali di Roma, riportati in un non meglio identificato "Giornale", presumibilmente di informazione medica, diretto da tal D. M. Monaco, probabilmente negli stessi anni.

Trumphalis e *Carmentalis*: il passaggio attraverso la *Porticus Trumphalis* indirizzava i trionfi al Tempio di Giove. Il *vicus* attraversava il Foro fino a congiungersi con la via Alessandrina: fino a pochi decenni fa il percorso, continuazione della via della Consolazione, era riprodotto dalla via Bonella, oggi chiusa per l'improvvida "ricostruzione della continuità dei Fori" che tanto alletta da decenni alcuni "governanti" dell'Urbe.

In occasione degli scavi del 1942, sotto al livello dell'attuale strada, in particolare sotto la piazza della Consolazione, si sono trovati importanti resti, quali un ninfeo, un sacello dedicato alla *Dea Roma*, un'immagine della dea *Ops* e altre icone e strumenti che documentano come si trattasse di un'importante via di comunicazione dell'Urbe col suo Fiume e col suo porto che permetteva traffici e commerci con i popoli stranieri, in particolare i Fenici.

Sul lato Nord una scalinata, detta *Centum Gradus*, portava sulla cima del monte Tarpeo, dalla cima del quale, almeno fino al XIII secolo, venivano gettati i traditori, in memoria delle nefande gesta dell'omonima vestale. Sulle falde, fino al '500 inoltrato, si amministrava la giustizia e si ergevano le forche per i condannati di basso rango sociale, mentre per i nobili la mannaia operava tra i due leoni della piazza del Campidoglio. Una più comoda via di accesso al Monte veniva aperta nel 1582 da Gregorio XIII, resa poi carrozzabile da Gregorio XVI nel 1835 e di nuovo tracciata nel 1882 e nel 1942. Alla base era l'area dell'*Aequimelum*, dove nel 439 a.C. la casa di Spurio Melio, ricco plebeo che aveva tentato la scalata al potere con la corruzione, era stata incendiata e il terreno, reso deserto, adibito a mercato di bestiame sacrificale. Davanti alle sottostanti latomie, grotte per ricovero di fieno e foraggi, vennero nel tempo edificate casette, una piccola chiesa detta di s. Nicolanaso, un piccolo teatro. Ma ancor prima vi erano granai e magazzini. Sulla parete di uno di questi, proprietà dei Maffei, venne affrescata nel 1385



L'ingresso del Comando Generale dei VV.UU di Roma nel complesso dell'ex Ospedale della Consolazione, con l'abside della Chiesa omonima. Si noti l'edicola della "consolatrix afflictorum" e il livello originario della strada, riconoscibile dall'altezza delle porte d'ingresso e dal marcapiano marmoreo della chiesa.

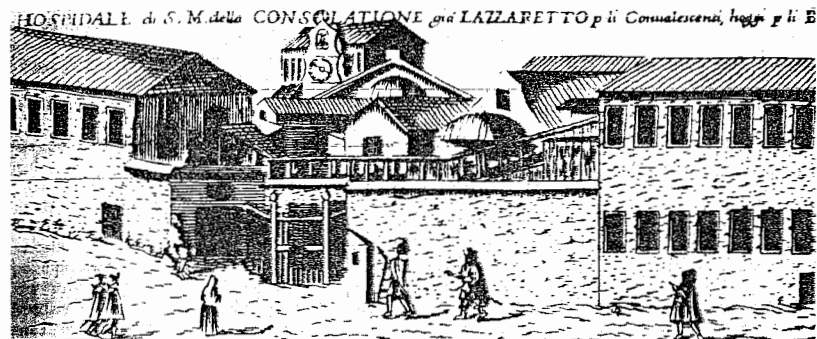
un'immagine di Madonna, per disposizione testamentaria di un nobile condannato a morte, Giordanello degli Alberini. L'icona, fatta oggetto di crescente devozione, venne inglobata nella chiesetta di S.Maria in *Cannapara* (dedicata ai fabbricanti di corde) che si trovava nel Foro tra il *Vicus Jugarius* e il *Vicus Tuscus* fin dal VII-VIII secolo. Chiesetta che diventerà in seguito, intorno al 1412, S. Maria delle Grazie.

Nel 1470 una madre che pregava per la salvezza del figlio condannato a morte credé di sentire parole consolatorie provenire dall'immagine della Madonna, e in effetti il giovane venne salvato. Dopo quell'evento "miracoloso" la venerazione aumentò. In seguito la chiesetta fu incorporata nell'attiguo fabbricato che dal 1455 fungeva da piccolo ospedale. L'icona sacra fu poi

trasferita nella nuova vicina chiesa denominata di S. Maria della Consolazione, la cui fabbrica incominciata durante il Pontificato di Sisto IV (1471-1484), opera forse di Baccio Pontelli, rimase per quasi un secolo col solo altare o cappella dedicata all'immagine che aveva dato origine alla devozione (la sistemazione definitiva fu dovuta a Pio IX nel 1876).

Le due chiese limitrofe, insieme a quella vicina di S. Maria in Portico, erano rette, come d'uso, da Confraternite che gestivano i piccoli ospedali ad esse acclusi: i tre relativi alle chiese citate si unificarono nel 1506 prendendo il nome del più organizzato, quello della Consolazione.

L'antico Ospedale delle Grazie si trovava a livello del Foro Romano: il territorio di sua competenza arrivava fino alla Colonna di Foca e vi si poteva attingere ai marmi emergenti, depositati o di scavo, per ottenerne la calce. Allo stesso livello fu costruita la sala che il duca Valentino Borgia e sua madre Vannozza, alla fine del '400, fecero edificare a loro spese dall'altra parte della strada, convertendo la chiesa di S. Lorenzo Nicolanaso in corsia per le donne (Ospedale delle femmine). Quella sala fu utilizzata come lazzaretto in caso di pestilenza, come accadde con quella grave del 1656, e venne chiamata *expurgatorium*. Quando avvenne la fusione tra i due ospedali confinanti, quello della Consolazione aveva presso a poco il livello attuale, più alto di tre o quattro metri rispetto a quello delle Grazie; livello che fu pareggiato con successivi lavori. Nel piano originario, divenuto oggi sotterraneo, esistono attualmente alcuni locali dove è possibile identificare tracce della decorazione di un altare, stipiti di una porta e vani che corrispondono in gran parte a quelli in seguito sovrapposti. La differenza di quota rispetto a quella odierna è facilmente rilevabile dall'altezza delle porte d'ingresso alle strutture del fabbricato e della Chiesa della Consolazione, una volta a livello stradale e oggi accessibili con scalinate di diversa lunghezza.



Stampa del 1657: l'Expurgatorium dell'Ospedale, recintato e sorvegliato, usato come Lazzaretto nella pestilenza del 1656.

L'Ospedale della Consolazione dopo la fusione, le migliorie, gli ampliamenti e le ristrutturazioni, conservò nel suo complesso l'ingresso della antica piccola Chiesa di S. Maria delle Grazie, restaurata e nobilitata con decorazioni e marmi pregiati nel 1609 per opera dell'Abate Fiorenzi.

La confinante chiesa di S. Maria della Consolazione, riedificata alla fine del '500 da Martino Longhi il Vecchio, fu completata nella facciata da Pasquale Belli nel 1827. Arricchita dalle statue dei quattro profeti, Isaia, Zaccaria, Ezechiele e Geremia, accoglie dietro l'abside un'edicola con l'immagine della "Madonna delle Grazie", definita "*Consolatrix Afflictorum*", opera di Niccolò Berrettoni, risalente al 1658, per "grazia ricevuta": aver liberato la città dalla citata pestilenza di due anni prima. Gli affreschi delle Cappelle e dell'Altare Maggiore, opere di Taddeo Zuccari, di Antoniazio Romano e del Pomarancio, rendono la chiesa meritevole di una attenta visita.

La limitrofa S. Maria in Portico, poi intitolata a S. Salvatore in Portico, prese il titolo di S. Omobono.

L'edificio dell'ex Ospedale, adibito agli Uffici del Comando VV.UU., merita anch'esso una visita per osservare, quanto me-

no, i reperti murati nel “chiostro” che un tempo fungeva da “sala anatomica”: lapidi, targhe e immagini a testimonianza degli eventi di secoli passati. Nell’altro cortile interno si ergono due palme eccezionali, che si dice siano le più alte d’Europa e che si stagliano parecchio più in alto dei tetti.

L’attività dell’Ospedale ha attraversato vicende sanguinose che hanno reso necessaria la sua opera, come il Sacco di Roma, la repubblica giacobina, la Repubblica Romana, la presa di Porta Pia, la Prima Guerra Mondiale; durò fino al 1936, passando da fasi importanti come luogo di cura, di studio e di sperimentazione, a periodi di declino, venendo declassato a “pronto soccorso” dopo l’apertura dei più titolati e organizzati nosocomi come il Policlinico Umberto I (1903) e poi l’Ospedale del Littorio, oggi San Camillo (1928). La sua importanza storica è documentata dalla frequentazione della struttura da parte di personaggi famosi che si prodigavano nell’assistenza ai malati, quali S. Ignazio di Loyola, S. Camillo de Lellis, S. Giuseppe Calasanzio, S. Vincenzo Pallotti, S. Filippo Neri; caso eclatante fu quello di S. Luigi Gonzaga, che, già malato di TBC, vi trovò la morte nel 1591 per aver trasportato sulle spalle un appestato rimanendone contagiato.

Molto importante dal punto di vista sanitario è stata l’opera prestata dai tanti medici che nei tempi vi hanno esercitato e sperimentato, facendone un centro eccezionale di cura e di progresso medico scientifico e chirurgico. Tra questi, citeremo solo alcuni: Mariano Santo (primi del ‘500) che inventò la tecnica di estrazione dei calcoli vescicali; Bartolomeo Eustachio (II metà del ‘500) famoso per gli interventi sull’omonimo “dotto” e per le 46 eccezionali tavole anatomiche fatte poi stampare dal Lancisi; Cesare Magati (fine del ‘500) per la tecnica delle “medicazioni distanziate”, Guglielmo Riva (II metà del ‘600) che effettuò le prime trasfusioni con sangue di castrato; e poi Giovanni Maria Lancisi e Giorgio Baglivi (fine del ‘600), fino ai primi dell’800 con Andrea Belli, storico oltre che medico, e Pietro Lupi che vi

insegnò anatomia per 40 anni. Allievo del Lupi fu Antonio Trasmonti, medico famoso in tutta Roma per l’alta professionalità ma, ancor più, per essere stato celebrato da Giuseppe Gioachino Belli all’atto della sua morte con un sonetto nel quale viene, come al solito, storpiato il suo cognome, ma contemporaneamente esaltata la sua perizia:

LA MORTE DE STRAMONNI

*È mmorto er gran cerusico Strammonni:
e lo Spedàr de la Conzolazione
nun ze pò cconzola dda la passione
che jje scià ffatto ggìà perde li sonni.*

*Oh cquello era davvero un ommine
de studi profonnisimi e pprofonni!,
che ssi ar monno vieniveno du’ monni,
guariva a ttutt’e ddua la scolazzione.*

*Nun ze trovava a Rroma antro cerusico
che conoscessi mejjo la maggnerà
de crastà un galantomo e ffàllo musico.*

*Tiggnè, roggne, sassate, cortellate...
Annàvio da Strammonni, e bbona sera:
v’ereno in quattro zompi arimediate.*

(21 aprile 1834)

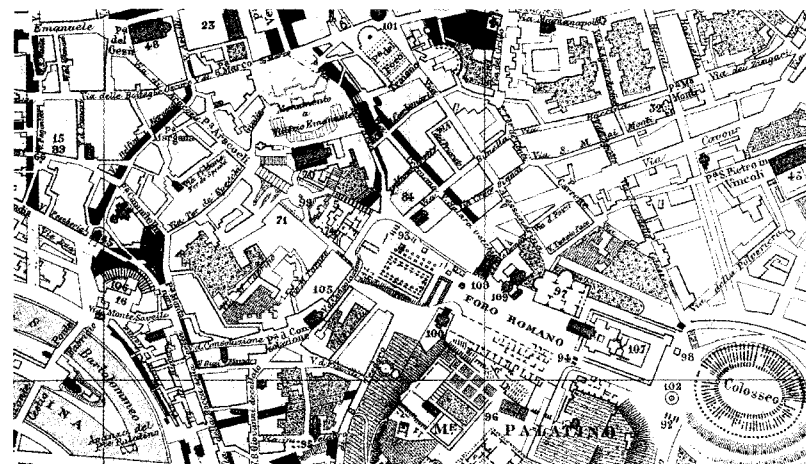
A tal proposito occorre ricordare che l’Ospedale era specializzato in quella che oggi si chiama “Chirurgia d’urgenza”, in quanto per la sua collocazione vicina al Fiume, alle numerose osterie e agli attraversamenti dei ponti, era ricovero immediato

per i feriti delle frequenti risse da ubriachezza, per le “sassarolate” e gli accoltellamenti fra Trasteverini e Borghiciani da una parte e Regolanti e Monticiani dall'altra; vi fu ricoverato nel 1606 il Caravaggio, per una pugnolata conseguente ad una zuffa da bettola.

Vi operò insomma il fiore della medicina e della chirurgia, che lasciò tra l'altro importanti documentazioni e testimonianze, oltre a strumentazione e quantità di testi. L'importante fondo librario fu collezionato dal primario Antonio Biagi che alla fine del '700 lasciò in eredità all'ospedale la sua biblioteca, arricchita in seguito da altri lasciti, in particolare dei vari primari succedutisi. Nel 1882 il deputato Pietro Pericoli, già citato autore del saggio sull'Ospedale, nominato Amministratore, curò il completamento e la conservazione della preziosa biblioteca, che fu sistemata nella grande libreria in legno oggi collocata nei locali dell'Accademia Lancisiana nell'Ospedale di Santo Spirito, e che ospita, oltre ai preziosi antichi testi, i busti in terracotta di dieci nomi fra i più celebri della scienza chirurgica ed anatomica, tra i quali Ippocrate, Galeno, Valsalva, Morgagni, Falloppio, Malpighi ecc.

A seguito della legge del giugno 1896 l'Ospedale della Consolazione conflui nel Pio Istituto di S. Spirito ed OO.RR. di Roma, ente costituito al fine del riordino, sviluppo e coordinamento dei servizi ospedalieri cittadini. Dopo aver corso rischi di chiusura nei primi del '900, cessò definitivamente l'attività nel 1936, lasciando i locali al Comune di Roma che, nel 1946, dopo i lavori di riassetto successivi agli eventi bellici, vi collocò il Comando Generale dei VV.UU.

In conclusione, la storia del fabbricato di Via della Consolazione è ignota ai più, per la difficoltà di reperimento delle documentazioni. Ne abbiamo tracciato appena un accenno: troppo spazio richiederebbe un compendio delle attività che hanno ca-



Pianta di Roma del 1932: il percorso del Vicus Jugarius ripreso da Via della Consolazione, Via Bonella e Via Baccina, attraverso i Fori fino alla Madonna dei Monti.

atterizzato tale luogo in almeno sette secoli di storia, influenzati da una quantità di protagonisti, a cominciare dai vari papi (basti citare Callisto III, Sisto IV, Leone X, Adriano VI, Alessandro VII, Pio VII, Leone XII, Pio IX). Anche gli archeologi non si sono troppo soffermati nell'esplorazione dei sotterranei, forse perché ritenuti di scarsa valore rispetto all'importanza dei reperti del limitrofo Foro. Non abbiamo reperito studi o saggi particolareggiati sull'argomento: maggior risalto viene dato ai rinvenimenti sotto la piazza della Consolazione, che non ai reperti negli scantinati dell'ex Ospedale, visibili per alcune centinaia di mq., dove peraltro si ammette l'esistenza di un complesso molto sviluppato, compreso tra il *Vicus Jugarius* e il *Vicus Tuscus*, con tracce risalenti agli inizi del III secolo. I lavori di riattamento, a cominciare da quelli effettuati nel 1470 per la costruzione dell'Ospedale, hanno seminato resti di decorazioni musive e pittoriche, pavimentazioni in *opus spicatum* e mosaici, opere in

cocciopesto e basamenti di are o statue risalenti all'età imperiale. Riteniamo pertanto utile riportare il raro testo che documenta una scoperta archeologica nei sotterranei del fabbricato, opera di quel citato Andrea Belli che, due secoli fa, fu più apprezzato come studioso che come medico. Chissà che non stimoli qualche odierno ricercatore ad approfondire la conoscenza del sito?

“Antica iscrizione Romana scoperta dal sig. Andrea Belli, pubblicata, e spiegata da Giovanni Francesco Masdeu, storiografo della Spagna.

Lo studiosissimo Giovine Romano Signor Andrea Belli, Dottore di Medicina e Chirurgia, Ufficiale e Medico assistente nello Spedale di Santa Maria della Consolazione, [...] ha messo in buon ordine l'Archivio, non tanto curato ne' passati tempi, quanto pur esso merita, e colle notizie ivi ritrovate si adopa a raccogliere cronologicamente tutte le antiche e moderne Memorie.[...], che lo portarono ad esaminare l'antico Spedale, ora sotterraneo, al quale dopo quattro buoni secoli di non troppo degna durata fu sostituito il presente per gli anni 1497: ed a queste medesime egli pur dee l'aver felicemente ritrovato in que' bassi nascondigli, correndo il Gennajo del presente anno 1815, un antico piedestallo di statua, alto palmi 4. e 3/10 [cm. 31,86 – N.d.A.], e largo in quadrato palmi 2. e 1/8 [cm. 15,75 – id.]. Questo antico Monumento, per ordine del Signor Duca Don Marco Sitico d'Altemps Deputato dello Spedale, è stato tratto dal bujo, e collocato a miglior lume presso alla porta grande [...] L'iscrizione, che vi si legge, è la seguente.

1. IMP. CAES. M. AURELIO
2. ANTONINO. PIO. FELICI
3. INVICTO. AUG. PARTH.
4. MAX. BRITANN. MAX.
5. PONT. MAX. TRIB. POT. XVI

6. IMP. II. COS. IIII. P.P. PROCOS
7. DOMINO
8. INDULGENTISSIMO
9. NEGOTIANTES
10. VASCULARI
11. CONSERVATORI. SUO
12. NUMINI. EIUS
13. DEVOTI

Questa Iscrizione, non ho scoperto finora, che sia stata pubblicata [...] Eccone dunque al proposito le mie deboli riflessioni.

Righe 1a e 2a. Il nome, che qui si legge, di *Marco Aurelio Antonino*, fu comune a tre diversi Imperatori, al *Filosofo* figlio di Antonino Pio, al *Caracalla* figlio di Settimio Severo, e all'*Eliogabalo* figlio di Caracalla. [...] fu senza dubbio, con esclusione degli altri due, *Marco Aurelio Antonino Severo Pio Caracalla*.

Righe 3a e 4a. I titoli militari di *Parthico Massimo*, e *Britannico Massimo*, son que' medesimi appunto, che notati sono in altre Memorie lapidarie dello stesso Antonino Caracalla, come può vedersi nelle grandi Raccolte di Grutero, Muratori, ed altri. Mi si permetta di far quivi osservare ai Leggitori l'esatta ortografia, con cui è stata scolpita nella quarta riga l'abbreviatura *Britann*; giacché questa per me è una novella pruova della gran regione, con cui mi lamentai per gli anni 1789, e di nuovo nel 1790, del dottissimo Scrittore Francesc'Antonio Zaccaria, e di altri celeberrimi Antiquarj anteriori a lui, i quali nell'esame di quattro Romane Iscrizioni, ritrovate nelle città di Pesaro, Rimini, Fermo, e Camerino, presero senza veruno scrupolo la *Brittonia* per la *Britannia*; mentre ad evidenza si rileva la diversità di questi antichissimi paesi, non solo dalle lapidi, che ci danno il primo nome con doppio T, ed un solo N, ed il secondo al contrario con un solo T, e doppio N; ma da' poeti ancora Virgilio, Juvenale, ed Ausonio, che confermano chiaramente colle sillabe lunghe e brevi la medesima distinzione in ambedue i nomi: [...]



La facciata della Chiesa di S. Maria della Consolazione, oggi.

Righe 5a e 6a. Queste due righe son dedicate alle Note cronologiche, tutte adattabili a Caracalla, piuttosto che a veruno degli altri Antonini. La *Tribunizia Potestà sedicesima* può convenirgli senza questione, avendone egli goduto per anni diciannove compiti, dai 198 fino ai 217 dell'era cristiana, i primi tredici in compagnia del padre, ed i restanti dopo la di lui morte: Il *Consolato quarto* è verisimile egualmente, giacché ne fu condecorato nell'anno cristiano 213, nel quale appunto cominciò a contare la sedicesima potestà tribunizia, al cui fine giunse dopo entrato il 214.

Righe 9a e 10a. Chiamavansi *Vascularii* i fabbricanti di tazze, bicchieri, e qualunque altra sorta di vasi, che facevansi nell'antica Roma, non che di oro e d'argento, ma d'altre materie ancora men preziose. I *Negozianti Vascularii*, che formavano allora (come molti altri) o corpi, o compagnie di commercio, non tanto

trafficcavano in vasi romani, quanto in istranieri; tra i quali eran famosi i Saguntini, non molto diversi da quelli che or chiamansi *Bucari*, leggiere ed odorosi [...]

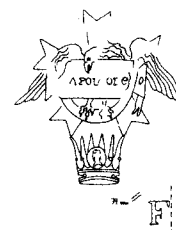
Righe 12a e 13a. Il *Devoti*, ed il *Numini*, son parole di adulazione, le quali più assai si confanno alla debolezza di Caracalla, che alla sapienza di Antonino il Filosofo [...]

Lettura. *Imperatori Caesari Marco Aurelio Antonino Pio, felici, invicto, Augusto, Parthico maximo, Britannico maximo, Pontifici maximo, tribunicia potestate decima sexta, Imperatori bis, Consuli quartum, Patri patriae, Proconsuli, Domino indulgentissimo, Negotiantes vascularii, devoti Numini ejus, (dedicaverunt) conservatori suo.*

Traduzione. All'Imperatore Cesare Marco Aurelio Antonino Pio, felice, invitto, Augusto, Partico massimo, Britannico massimo, Pontefice massimo, condecorato sedici volte colla Potestà tribunizia, acclamato due volte Imperatore, Console quattro volte, Padre della patria, Proconsole, Signore indulgentissimo. I Negozianti vascularj, divoti al di lui Nume, fecero la presente dedicazione al loro Conservatore.

La dedicazione fu fatta sul finire dell'anno cristiano 213, oppure entrato già il seguente 214.

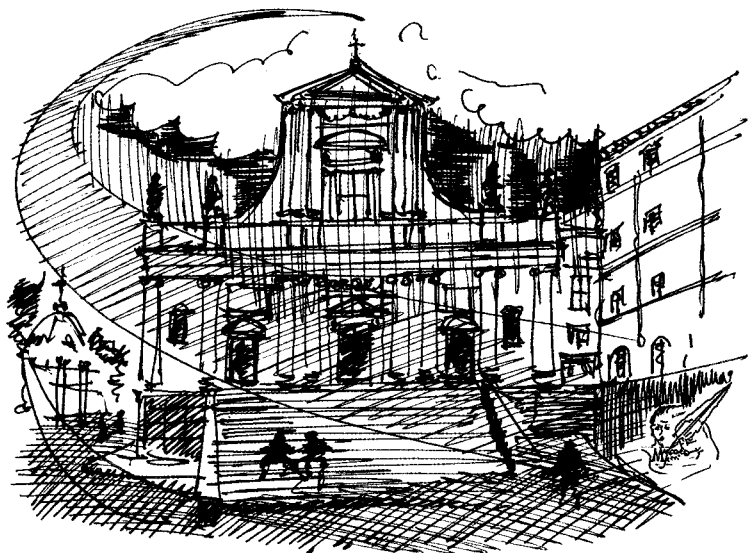
ROMA, nella Stamperia de Romanis – MDCCCXV”



Filigrana FN 15909

Botticelle sì botticelle no tradizioni al palo

ROMANO BARTOLONI



S. Maria della Consolazione

Sembrava una coppia affiatata rodada da secoli, che dico millenni, di convivenza, di lavoro, di tempo libero, e di tante cariche assieme con la lancia in resta. Ora è entrata in crisi, se irreversibile sarà un futuro a misura ambientalista a dircelo. Finita da decenni in cavalleria anche la cavalleria, il destino pare segnato. Il cavallo, il destriero, il ronzino, l'equino, il maremmano, lo stallone, il baio ecc, per generazioni vissuti fianco a fianco con l'uomo, potrebbero staccarsi per sempre dalla stanga, almeno a Roma dove i cosiddetti animalisti ne invocano, a torto o a ragione, la liberazione dal giogo delle botticelle. Lo vogliono pensionare ancora giovane puledro, confinarlo nei giardinetti dei parchi, mandare nelle case di riposo come allo Zoo o al bioparco, mentre la carrozza potrebbe finire esposta nei Musei capitolini. Con l'omertà di alcuni amministratori locali, è in atto una furibonda rivolta contro la plurisecolare permanenza nella piazza cittadina. Se ne vuole stracciare l'immagine simbolo di Roma, immortalata da milioni di filmati e scatti fotografici, e da primi piani nelle cartoline con alle spalle il Colosseo. Si irridono i sentimenti di nostalgia di un'epopea magnificata da poeti e cantori i cui motivi hanno scaldato i cuori di generazioni di romani. Il cavallo del "sa come andar se c'è una coppietta.." dell'indimenticabile motivetto "come è delizioso andar sulla carrozzella.." (1939, Filippini e Morbelli) sarebbe diventato una povera bestia sfruttata e stremata dalle fatiche del traino.

La compatiscono come un'anomalia nell'epoca dei più potenti, scattanti, cavalli vapore. Di questo andazzo, nessuna meraviglia se rimanessero soltanto le statue equestri a futura memoria del quadrupede.

Se un cavallo scivola a terra su un macchia d'olio sotto gli occhi della gente in pieno centro, come è successo purtroppo, insorge persino il popolo dei web con una levata di scudi, un coro di proteste e di "ora basta!", e di dalli all'untore contro i vetturini. Nessuno batte ciglio o si impressiona più di tanto se uno scooterista stramazza sull'asfalto a causa della nafta persa da un bus. Nessuno si indigna o si sconsiglia davanti a una nostra tragica realtà: Roma non solo detiene una serie di primati per l'alto tasso di inquinamento da idrocarburi, ma indossa la maglia nera come la capitale europea con più alto numero di vittime della strada nel corso di un anno: 123 morti e 12.500 feriti!

Cento anni fa le carrozzelle erano le regine incontrastate del servizio pubblico di piazza. Negli anni '50 dello scorso secolo ne circolavano 136. Dieci anni più tardi, ai tempi della Dolce vita, esplose l'ultimo grande boom del loro dominio sulla piazza. Crocevia via Veneto, trastullavano notte e giorni i grandi divi di un'epoca da favola. Oggi si sono ridotte a 40. Intorno a loro c'è un clima di alta tensione che qualche volta minaccia di sfociare nel peggio. I vetturini fanno buon viso a cattivo gioco, perché la loro attività è equiparata a servizio pubblico. Se mai si risolvono a reagire a colpi di denunce contro le intimidazioni, hanno scarsa eco da parte dell'opinione pubblica. Di fronte al moltiplicarsi degli ostacoli provocati dalla mutazione dei costumi e al crescendo delle voci contrarie, vuoi per convinzione vuoi per partito preso, in tanti sono stati costretti ad abbandonare, sono scesi di cassetta si sono trasformati in tassisti cogliendo le opportunità offerte dal regolamento comunale. Con lo sviluppo della motorizzazione, hanno subito, sempre più agguerrita, la spietata concorrenza dei taxi.



Mario Manzone, 90 anni, patriarca dei vetturini romani e capostipite di 5 generazioni di botticellari.

Resistono testardi al loro posto soprattutto i figli d'arte che sono i più. Ne sono un esempio di fierezza e di vocazione la dinastia dei Manzone con alla testa il patriarca e capostipite di cinque generazioni di botticellari, Mario. Novantenne, trasteverino doc, ogni giorno di buon mattino da ben 54 anni, raggiunge la sua metà preferita per la sua giornata di lavoro, da qualche tempo la stazione ippica/parcheggio sotto il Colosseo. Abita in vicolo del Leopardo sopra la vecchia stalla in disuso che custodi-

sce i ricordi di una vita. Figli e nipoti ne continuano il mestiere: Stefano e Gianni, sessantenni i più anziani, e ancora Augusto, Fabrizio, Alessandro, Patrizio, Nicolas. Il più giovane è Manuel di 24 anni, in piazza da solo 2 anni, ben determinato, per ora, a non lasciarsi incantare dalla sirena del taxi.

Sulla figura di Mario calza a pennello il sonetto scritto negli anni '30 da Peppino Partini e dal poeta dialettale Nino Scardala: "So' quarant'anni che fo er vetturino/ e benché vecchio ancora je la scrocchio;/ giro per Roma assieme co' ronzino/ che trotta come si tirasse er cocchio./ Si nun scajo la pijo cor destino/ però si abbusco mica fo er pidocchio,/ co' mezzo pollo e un bon bicchier de vino/empio la panza e caccio via er malocchio".

Pur quasi tutti padroncini, i Manzone e i colleghi non vanno avanti a briglia sciolta, sono organizzati in cooperative e si riconoscono nella Naver, nuova associazione vetturini romani, che ne tutela e ne cura i risvolti sociali, fiscali e di immagine della loro attività. Ne è presidente Angelo Sed, 45 anni, promotore della modernizzazione del trasporto ippico, e che lavora con una vettura di ultima serie. All'apparenza, la carrozzeria della botticella dei nostri giorni sembra immutata e immutabile nel tempo. Di fatto, sono superaccessorate e più dinamiche rispetto al passato, garantendo maggiore sicurezza e manovre più agevoli in mezzo al traffico. Oggi le carrozze e i pezzi di ricambio sono importati dalla Polonia al prezzo di 8/9mila euro l'una. I veicoli sono dotati di tecnologie avanzate e funzionali: freni a disco, freno a mano a manovella e non più a tirante, clacson elettrico al posto della vecchia trombetta, luci posteriori, doppia targa di identificazione, le grandi ruote cerchiare di gomma piena antirumore, termometro per il controllo della temperatura ambientale (i cavalli non possono circolare quando fa troppo caldo). Completano le dotazioni di bordo: la tradizionale cappotta a mantice e l'ombrellone per la pioggia.



Una carrozzella di 100 anni fa nella Roma scomparsa.

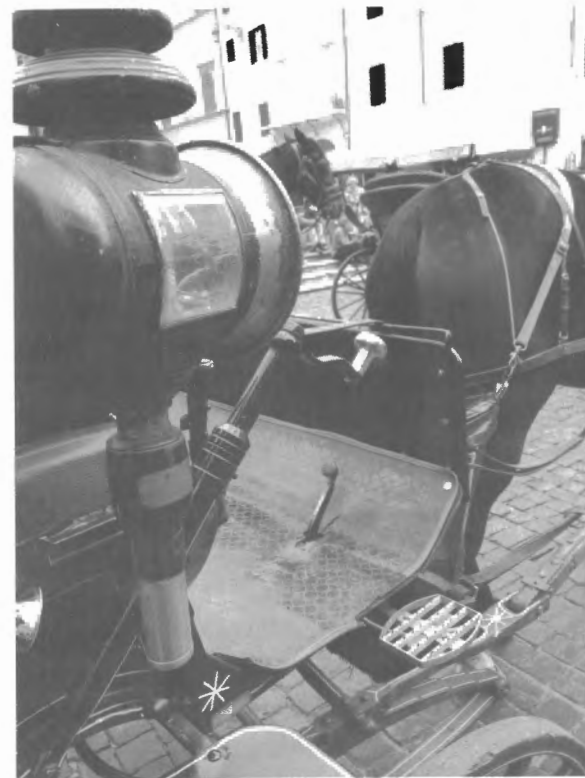
Da parte loro, i cavalli sono ferrati ma anche gommati per meglio sopportare la durezza dell'asfalto. Finora non ha ottenuto successo il motore elettrico aggiuntivo per sprintare la marcia della carrozza. La fretta mal si concilierebbe con l'aspirazione del passeggero/turista/forestiero di godersi in pace le bellezze della città e non a volo d'uccello. Peraltro, si perderebbe il piacere delle descrizioni in presa diretta dei monumenti, colorite e alla buona, offerte dai ciceroni canta/inventastorie a cassetta.

Scriveva Ceccarius nel luglio 1940: se un confronto può reggere, la botticella può paragonarsi alla gondola, unico mezzo nella tradizionale placida lentezza, per ammirare il gran quadro di Venezia, dei suoi palazzi e delle sue chiese, in confronto alla saettante velocità dei motoscafi che turbano la quiete dei canali e delle calli. Il botticellaro romano è un cicerone dallo spirito schietto e arguto e te le canta e te le suona come gli gira. Così

lo raffigura Peppino Partini in un altro sonetto sulla visita alle fontane del Bernini in piazza Navona. Fra l'altro, filosofeggia così: "Come vedi mossiù, n'antra fontana/ uguale non ce stà ner mappamondo,/ non solo per l'effetto de' lo sfonno,/ bensì per la bellezza soprumana/.....Er coccodrillo qui, a la destra tua,/ è la bestia che magna i propri fiji/ e poi se piagne li..antenati sua!..".

Certo il lento procedere al piccolo trotto suscita l'irritabilità degli automobilisti costretti di malavoglia a rallentare dietro l'ingombrante ostacolo. Se potessero viaggiare a ritroso nel tempo, scoprirebbero che una volta le carrozze a ruote ferrate facevano un rumore infernale nelle strade strette, sconnesse e polverose, mentre oggi emettono poco più di un borbottio soffocato dal rombo delle macchine. Senza contare l'insopportabile olezzo delle strade lordate dall'andirivieni di tanti quadrupedi, diversamente dai nostri giorni che obbligano i cavalli da traino a portare una mutanda per raccogliere i loro bisogni. Se a volte le strade sono sporcate, lo si deve ai ricordi lasciati dalle cavalcature dei carabinieri e della polizia.

Il cavallo delle botticelle non è più in fondo alla scala sociale e il suo destino non è più il macello, come racconta l'indimenticabile film "Nestore l'ultima corsa" del 1994 con Alberto Sordi vecchio vetturino, che lotta invano per salvare il suo animale. È sindacalizzato e può lavorare al massimo 6 ore effettive e dietro licenza comunale. Ha al collo un microchip di identificazione come quello degli animali domestici. È iscritto all'Unire e viaggia con certificati di idoneità rilasciati dalle Asl. I suoi natali e le sue origini sono di nobile lignaggio. Sono ex trottatori da corsa che si sono esibiti nello scomparso ippodromo di Tor di Valle e alle Capannelle. Possono rimanere alla stanga dai 3/4 anni fino ai 20 se in buona salute. Almeno una volta all'anno, sono sottoposti all'esame clinico di un completo check-up (analisi varie e radiografia delle zampe) per verificarne l'idoneità sanitaria. Nel corso del 2015, si trasferiranno (sono oggi una settantina)



Oggi le botticelle sono superaccessorate con freni a disco e freno di stazionamento di avanguardia.

da Testaccio nelle nuove stalle costruite dal Comune a Villa Borghese, vicino a piazza di Siena: box in legno che dovrebbero andare a vedere le associazioni degli animalisti per verificarne l'idoneità. In compenso l'Agenzia per la mobilità, in vena di modernità, ha messo a disposizione l'App digitale del chiama taxi e il telefono 060609.

Ogni sera e ogni mattino sono governati dai loro padroni con l'assistenza di quattro stallieri, due romani e due polacchi, per assicurarne fieno a sufficienza, lettieri pulite e rimozione dello

stabbio. Quando smettono il lavoro, campano gli ultimi anni in un paradiso in terra, in una "Paddock paradise" equina dove vivono in pensione liberi e all'aria aperta senza pagare un centesimo. Sono grandi parchi-maneggi come quelli all'avanguardia della Manziana e, in particolare, di ben 17 ettari a Valmontone messi a disposizione dalla Provincia di Roma. I più in forma sono addestrati a far compagnia (ippoterapia) ai disabili e agli anziani.

Le botticelle e la loro storia sopravvivono ormai solo nel centro storico. Le stazioni/parcheggio in attività sono 10: piazza di Spagna, piazza del Popolo, Fontana di Trevi, Pantheon, piazza Venezia, Colosseo, piazza San Pietro, piazza Navona, piazza Corrado Ricci, Bocca della Verità. Le corse sono diventate esclusivamente di carattere turistico. I vetturini sono considerati titolari di impresa artigianale, possibile anche a conduzione familiare (aperta alle donne che finora non si sono mai cimentate). L'attività è disciplinata e burocratizzata come per i taxi. La tariffa è a trattativa e varia dalle 100 alle 150 euro a seconda della lunghezza del percorso. È grasso che cola che se una botticella riesca a fare due corse al giorno nella buona stagione. I clienti sono in stragrande maggioranza stranieri. Riescono ad arrotondare quando sono chiamati in occasione di cerimonie, matrimoni, riprese cinematografiche.

Nonostante si sentano in regola con le leggi e a posto con la coscienza, l'opinione pubblica cittadina è spaccata in due, fra i pro e i contro, sul conto delle botticelle secondo un sondaggio di Mannheimer. Le associazioni animaliste sono i più acerrimi avversari, ma ora un'altra insidia è apparsa all'orizzonte: la sleale concorrenza dei riscio importati dalla Cina e che scorazzano in lungo e largo abbordando i turisti al di fuori di ogni regola e di ogni disciplina amministrativa. Un nuovo affare in nero garantito da un cartello di abusivi.

La comparsa delle botticelle a Roma, così come ci appaiono



Vetturini ciceroni al Colosseo in attesa di clienti.

ora, risale alla metà dell'Ottocento. Racconta Benedetto Blasi: "Verso il 1856 un bel mattino si videro percorrere le vie, carrozze di nuova forma ad un cavallo e furono dette timonelle le quali a poco a poco si trasformarono insensibilmente in quelle, che vennero chiamate botti avendo una pancia che le faceva rassomigliare a una botte". Sull'origine dell'appellativo, Costantino Maes, appassionato cultore della storia di Roma, propone una diversa interpretazione: "Le dissero volgarmente botti, perché i piscia botte o inaffiattoi delle pubbliche strade, erano tirati da

un cavallo. Parve una degradazione, e il romanesco che aborre sempre le miserie e meschinità satireggiò il nuovo uso con quel motto sarcastico". Peppino Partini, autore nel 1940 del libro "Dalla carrozzella alla botticella"; è di diversa opinione: "Quando questo tipo di vetture si introdusse e quasi subito si diffuse, i francesi che popolavano Roma, la trovarono troppo modesta in confronto delle comode carrozze a due cavalli come si era usato fino allora e per diletto lo dissero boite cioè a tipo scatola. Il romano tradusse botte il vocabolo francese".

Pezzo d'antiquariato, ormai introvabile nelle librerie, il volume di Partini costituisce una miniera di notizie su storie, curiosità e aneddoti di una secolare vettura di piazza. A metà dell'Ottocento, in via S. Chiara, si affittavano vetture per i dintorni di Roma; in piazza Montecitorio per Tivoli, a sei paoli a persona. Fino ai primi del Novecento il noleggiatore più noto a Roma era il Sebastì rintracciabile in piazza Nicosia. Per diversi decenni di quel secolo, in via dell'Orso si incontravano stallieri e postiglioni addetti tanto al servizio di Posta, quanto a disposizione per privati e forestieri diretti in qualsiasi destinazione. Secondo una statistica del 1894, si contavano a Roma 3.231 carrozze private e ben 422 da rimessa.

Un'altra singolare testimonianza la offre Pietro Romano nel suo secondo volume sulle "Strade e piazze di Roma". Fino al 1920 si apriva in piazza del Biscione una scuderia a rimessa. Vi ricorrevano diverse famiglie romane, anche nobili, per le consuete passeggiate sul Corso Umberto o al Pincio, avendo rinunciato a tenere una propria costosa scuderia. Pure Trilussa aveva la sua abituale carrozza a noleggio e ne ricorda il nome del vetturino: "Io so' Pippo, er più di piazza in Piscinula, faccio vetturino de professione e so' vostro estimatore.."

Pio Molajoni, scrittore e giornalista (Giornale d'Italia), in una delle sue tante monografie sociali degli anni '30 sulla vita degli umili a Roma, spezzò un lancia in favore del vetturino-

padroncino, oggi tanto bistrattato, annotando l'affetto e le cure che riservava al suo cavallo-lavoratore dipendente: "lo guidano con dolcezza, senza mai percuoterlo, cercando quasi di indovinare la stanchezza o di misurarne la forza". E ne tesseva le virtù con lodi sperticate: "È veramente interessante il vedere come si affratellino l'uomo e il cavallo, in questa condizione che tanto li ravvicina. Essi lavorano insieme tutto il giorno; essi dormono vicini la notte – lo stesso ambiente serve spesso da scuderia e da casa (era davvero così in Trastevere fino a una quarantina d'anni fa ndr); solo la differenza materiale tra loro è che all'uomo manca spesso quel nutrimento che non manca al cavallo, perché la prima parte del guadagno è per questo e non per quello; l'uomo, infatti, lavora ugualmente anche se mal nutrito, mentre il bruto si rifiuta e diviene passivo".

Tolte le spese, il guadagno del vetturino, specie nella stagione morta, è ridotto all'osso. Peraltro, il prezzo della corsa a trattativa è più facile che scenda al ribasso che salga al rialzo. Un tempo, le tariffe erano fissate da un tabellario. Nel 1863, per una corsa, dal levare del sole a un'ora di notte, baj (bajocchi) 15; un'ora di trasporto baj 30; le ore seguenti 25 ciascuna; dopo un'ora di notte al levar del sole, baj 20 a corsa; un'ora 40, le successive 30. Le tariffe venivano raddoppiate nella vigilia e nel giorno di Natale; dalla domenica delle Palme a Pasquetta; nei giorni di carnevale.

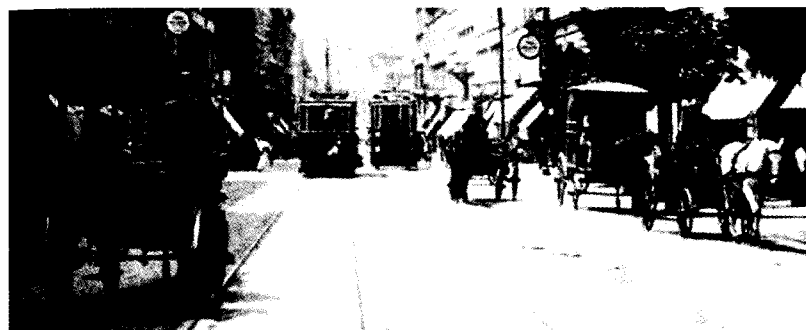
Nel 1871, Roma diventata capitale d'Italia con tanto di amministrazione capitolina nuova di zecca, confezionò un rigoroso regolamento per le vetture pubbliche, stabilendo le nuove tariffe: ogni corsa di giorno 80 centesimi, di notte 1 lira; da qualunque punto della città alla stazione ferroviaria lire 1,20 di giorno, 1,40 di notte. Fra le nuove regole, il divieto di circolare senza licenza; posti fissi nelle stazioni di parcheggio; carrozze solide, comode, facili a salirvi, tappezzate decentemente e con buoni cuscini; cavalli forti e scevri di ogni difetto nocivo alla sicu-

rezza e ributtante alla vista; obbligo per i vetturini di contegno onesto e cortese con rischio di pena per ogni atto villano, ogni grido clamoroso, turpiloquio. Si obbligavano, infine, i vetturini “ad essere decentemente vestiti, ad avere un buon orologio in saccoccia per mostrarlo a richiesta dell'avventore”.

Il tassametro, oggi scomparso, venne introdotto nel 1908: 50 centesimi di lira (di giorno) per i primi due km di percorso; per ogni 600 metri successivi (o sosta di 4 minuti) 10 centesimi. Nelle ore notturne aumento della tariffa di partenza.

Per decenni anche nel secolo scorso, la botticella ha rappresentato per famiglie e comitive di buontemponi un'occasione per le classiche gite for de porta nei giorni festivi. Nel suo libro di storie e curiosità sulle carrozzelle romane, Peppino Partini riproduce il resoconto di un giornale romano della fine degli anni '30. Così scriveva il cronista: “Quest'oggi non si mangia in casa: ci si cucina solamente. Si va a mangiare fuori porta, oggi, in una di quelle tante osterie della vecchia periferia che offrono alla clientela domenicale (i fagottari! ndr) tanto buon vino e così ridente ospitalità. La carrozza è pronta; il vetturino scalda al primo tiepido sole la sua vecchiaia, il cavallo scalpita, ripensando ai suoi tempi, quando era un superbo e aristocratico cavallo da carrozza padronale. Il capo della spedizione contratta. Quanto vuoi per portarci fuori porta? Discuteremo dopo. Ce semo sempre messi d'accordo, no? Salite! E la vettura parte, col suo carico d'economica, ma così autentica felicità”.

Nel libro-immagini “Roma in botticella”, l'autore Massimo Antonelli, raccoglie alcune testimonianze illustri. Luigi Barzini: “All'arrivo degli americani a Roma dopo la Liberazione, le botticelle erano ricercatissime, tanto che ne tornarono molte in circolazione. La foto sulla botticella era una delle cose da fare come la visita a S. Pietro e le monetine nella Fontana di Trevi”. Pasquale Festa Campanile: “Abolire la botticella è come abolire di colpo gli alberi nella città”. Giulietta Masina: “Federico



Traffico d'altri tempi in via Nazionale.

(Fellini) fin da quando si guadagnava il pane in un giornale umoristico di Roma, parte del suo guadagno finiva nelle tasche del vetturino. Quando gli capitava di prendere la carrozza, dimenticandosi di non avere quattrini, conveniva con quell'onesto lavoratore compensi in natura, camice di seta, calzini, cappelli e cose varie”. Paolo Stoppa: “Quando ne vedo una, rivedo Trilussa sulla botticella, Trilussa col cappello a larghe tese, da artista, come si usava una volta”. Cesare Zavattini: “Si era nel 1944, i tedeschi facevano retate improvvise per mandare gli italiani nei campi di concentramento. Alberto (Lattuada) ed io ci salvammo solo in quanto eravamo in carrozzella. Eravamo a largo Magnanapoli. Cambi strada, dicevamo al vetturino che sterzò il cavallo verso il Quirinale. Non respiravamo neanche dalla paura e sembravamo, anche a quei soldati armati fino ai denti, misteriosamente mutevoli”.

Sul conto del vetturino gli aneddoti e le storielle dei tempi andati si sprecano e si tramandano fino ai nostri giorni. Ce ne sono alcune irresistibili.

– Un tempo a piazza Venezia, e precisamente all'imbocco del Corso Umberto I, era disposta una guardia municipale a cavallo, che con aria marziale dirigeva il traffico. Un vetturino, costretto

a fermarsi all'intimazione del milite, si volse al passeggero che trasportava dicendogli: Avete visto? È sceso Marc'Urelìo dar Campidojo!

– Definizione. Carrozza. Oggetto di lusso che ai migragnosi è concessa soltanto per fare una gita a Campo Verano, a Santo Spirito, a Regina Coeli o alla Corte di Assise.

Guglielmo Marconi, quando alloggiava al Gran Hotel in via delle Terme, si serviva spesso di un vetturino romano, tal Romeo, il quale “faceva piazza” nei pressi dell'albergo. Un giorno lo scienziato si fece condurre a passeggio fuori Porta Pia, quando Marconi notò un assembramento. Avvicinatosi con la vettura, vide che si trattava di un'automobile che si era fracassata urtando violentemente contro un grosso palo del telefono. Romeo invece di commentare anche lui il fatto, si rivolse a Guglielmo Marconi dicendogli scherzosamente: “Eccellenza! Voi che siete tanto grande scienziato, che avete inventato il telegrafo senza fili, non potreste inventare anche per questi disgraziati automobilisti..un telefono senza pali?..” (Romeo è stato esaudito dalle generazioni dei suoi figli, ma le auto continuano a schiantarsi contro i pali sotto gli occhi dei botticellari ndr).

BIBLIOGRAFIA

Peppino Partini, *“Dalla carrozzella alla botticella”*, tipografia Agostiniana

Massimo Antonelli, Album *“Roma in botticella”*

Antonio Venditti, *“Specchio romano.it”*

Bernini e Raffaello: la stima delle copie di arazzi raffaelleschi per monsignor Fausto Poli, maggiordomo di Urbano VIII

CARLA BENOCCI

A Bernini, poliedrica e geniale figura di artista, sono stati dedicati infiniti studi e ricerche, che aggiungono elementi di conoscenza di una carriera e di una produzione davvero eccezionali. Brillante ed avveduto uomo di mondo, Gian Lorenzo sa anche operare dietro le quinte, quando il caso e le condizioni generali lo richiedano, esercitando comunque un potere ed una capacità di seduzione e di ispirazione che danno materia di studio ancora per molti anni a venire. Questo è il caso, in effetti, del suo complesso rapporto con gli altri protagonisti della corte barberiniana. Il papa Urbano VIII, pur circondato da una serie di eccellenti artisti nei vari campi, ripone la massima fiducia nel suo maggiordomo, Fausto Poli, nominato arcivescovo di Amasia, che controlla la conformità di ogni opera alla “mente di Sua Santità”, come riferisce in molti documenti, predisponendo per il Tesoriere Generale i mandati di pagamento, se il riscontro è positivo; il suo principale personaggio di riferimento è l'architetto cappuccino fra' Michele Bergamasco, altrettanto amato ed apprezzato dal papa, soprattutto per le opere edilizie e di ingegneria, per i giardini, gli arredi e molte decorazioni particolarmente importanti, soprattutto nei vari palazzi pontifici in Vaticano, al Quirinale, a Castel Gandolfo, a Castel S. Angelo, in molte chie-

se e nelle dimore barberiniane: i mandati di pagamento sono in gran parte a doppia firma, del maggiordomo e del frate, con condivisione di responsabilità. Per le pitture la collaborazione tra i due personaggi è più varia: essi operano anche separatamente, come già rilevato nei pagamenti camerale¹.

Un nodo di non facile risoluzione è il rapporto tra questi due personaggi e Gian Lorenzo Bernini, indubbiamente molto apprezzato dallo stesso papa e dai suoi familiari, fino a divenire l'artista giustamente definito "regista" di corte. Tuttavia, le eclatanti differenze in materia economica (il frate e il maggiordomo sono dotati di esemplare morigeratezza ed economicità nelle spese e nelle valutazioni, esattamente all'opposto dell'operare berniniano), nell'immagine che danno di loro stessi (riservati all'eccesso i due già citati, geniale costruttore di una immagine pubblica e di una scuola dalle mille risorse Gian Lorenzo) e forse per altri aspetti etici, spirituali e religiosi portano ad una particolare cautela nei rapporti tra i tre soggetti, limitando per quanto possibile opere dirette in collaborazione, soprattutto tra il frate e Bernini.

Quest'ultimo, come è logico, non si può esimere dal seguire le direttive papali comunicategli dal maggiordomo, anche per lavori di apparente poco rilievo: nei mandati camerale sono conservate alcune stime di Gian Lorenzo per copie di quadri e di arazzi, acquisite e rispettate da monsignor Poli nei mandati di pagamento, con il risultato che Bernini è costretto a studiare attentamente i modelli per valutare le copie prodotte, sotto il giudizio dell'esigente maggiordomo.

Egli stima nel 1634 otto quadri realizzati da Pietro Paolo De Gubernatis copiando alcuni arazzi ("cavati da alcuni arazzi", si veda il documento n. 1): si tratta di soggetti legati ad animali, a

temi agricoli ed in parte mitologici ("8° quello con il mondo su le spalle"), ai quali si aggiunge una copia dell'Annunziata della cappella pontificia, realizzata per la "cappelletta comune" del cardinale Barberini a Castel Gandolfo. Animali, verdure, miti sono assai diffusi negli arazzi, tra i quali di grande importanza sono quelli della corte medicea², ma presenti anche in numerose altre collezioni³, utilizzati per proteggere, riscaldare e dare maggiore grandiosità agli ambienti partendo dalle pareti che rivestono, introducendo note gioiose e di meditazione: copie di simili soggetti sono quindi di facile uso e ben gradite nelle residenze di papa Barberini. Animali come quelli indicati nel documento sono presenti anche negli arazzi medicei, come quelli per la Cappella Sistina realizzati intorno al 1515-1519, su disegni di Raffaello, nella bottega di Pieter van Aelst a Bruxelles, conservati nei Musei Vaticani⁴: nell'arazzo raffigurante la *Pesca*

² M. STEFANINI SORRENTINO, M. BRUNORI, "...varietà d'animali...di paesi e di vestiti, con cacciatori a piedi e a cavallo". *Tre arazzi delle Cacce per la Villa medicea di Poggio a Caiano nel Museo Nazionale di Palazzo Reale a Pisa: il restauro*, in "Critica d'arte", Ser. 8, 74, 2012 (2014), 49/50, pp. 7-22. Cfr. anche L. MEONI, *Gli arazzi dei musei fiorentini: la collezione medicea, catalogo completo, 1. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 1998.

³ Delle numerose serie di arazzi si vedano quelli dei Doria a Genova; *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII*, a cura di G. Bertini e N. Forti Grazzini, Milano 1998;

⁴ Sugli arazzi Vaticani cfr. G. SPINOLA, *Il Museo Pio-Clementino: L'Atrio dei Quattro anelli, la Scala Simonetti, la Sala della Biga, la Galleria dei Candelabri, la Galleria degli Arazzi, la Galleria delle Carte Geografiche, la Galleria di S. Pio V*, Città del Vaticano 2004; A.M. DE STROBEL, *Il Laboratorio di Restauro. Arazzi e Tessuti dei Musei Vaticani. Metodologie e tecniche attraverso il restauro della serie degli "Atti degli Apostoli" da cartoni di Raffaello*, in "Filo forme", 3, 2003, 6, pp. 3-7; H. WÖLFFLIN, *Il problema dell'inversione nei cartoni preparatori degli arazzi di Raffaello*, in *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, a

¹ C. BENOCCI, *Un architetto cappuccino nella Roma barocca: fra' Michele Bergamasco*, Roma 2014.

miracolosa, ad esempio, compaiono in primo piano vari uccelli, tra cui probabilmente anche uno struzzo, come quello citato nel documento secentesco.

A differenza di fra' Michele Bergamasco e dello stesso monsignor Poli, che operano spesso un notevole ribasso nelle stime proposte dagli artisti, la valutazione berniniana di queste copie è spesso alta e il maggiordomo la accoglie, attribuendo la responsabilità della stima allo stesso Bernini.

Come risulta da altri documenti del medesimo fascicolo d'archivio, Poli contemporaneamente amplia il programma di copie secondo modalità molto interessanti: a luglio 1634 scrive al Tesoriere Generale di ordinare un mandato "di scudi venti moneta in persona d'Antonio Ecclisse pittore per il prezzo d'un quadro di palmi cinque, lungo palmi dua e mezzo, alto in circa..., copiato da lui da un panno di Raffaello con l'istoria di *Surge et Ambula* per servitio delle Camere di Nostro Signore a S. Pietro", mandato di 20 scudi eseguito il 7 luglio dello stesso anno.

Il 19 dicembre chiede al Tesoriere un altro mandato di 20 scudi sempre per lo stesso pittore, per un "quadro alto palmi 3 ½, lungo 7, con l'istoria della *Conversione di S. Paolo*, copiato dalli panni d'arazzo di Raffaello per i mezzanini di Nostro Signore a S. Pietro", mandato pagato il 19 dicembre: compare esplicitamente il modello di riferimento della copia, corrispondente agli arazzi raffaelleschi, riferibili alla stessa serie medicea sopra ricordata.

Nello stesso anno, il 1° settembre, Poli dispone un mandato di sc. 80 di moneta per il pittore Ercole Mauritiij "per il prezzo

d'una copia d'un quadro grande da altare di *S. Michele Arcangelo in piedi*, fatta da lui d'ordine di Sua Santità et seguitane la mente di Sua Beatitudine", mandato pagato il 5 settembre⁵. Poli non si serve di nessun altro per stimare questi lavori ma la citazione del papa come committente di quest'ultima copia, non presente per le altre tratte dagli arazzi raffaelleschi, induce a ritenere che tutte le copie siano frutto di una scelta artistica operata da entrambi, il papa e il maggiordomo. Oggetto di questa attenzione non sono solo gli arazzi eseguiti durante il pontificato di Leone X ma anche quelli successivi, compiuti sotto Clemente VII Medici (1523-1534), tratti da cartoni di scuola raffaellesca e tessuti sempre da Pieter Coecke van Aelst.

Raffaello e la sua scuola affascinano ed il grande artista delinea in gran parte delle sue opere il modello perfetto di una sorta di età dell'oro della Chiesa, prima della Riforma e delle molteplici eresie: quindi la scelta pontificia di far copiare i celebri arazzi raffaelleschi per quadri da collocare nelle residenze pontificie sembra sommare una scelta politica con il gusto artistico che apprezza la pittura raffaellesca, presente anche nel committente d'eccellenza della drammatica e seducente pittura barocca, papa Barberini.

Bernini e Poli si uniscono nella riproduzione in quadri degli arazzi di Raffaello: il 3 febbraio 1635 il maggiordomo ordina al Tesoriere un mandato di sc.128 per "un quadro della *Resurrezione* alto palmi 8, lungho p. 16, conforme la stima del s. cavaliere Bernino sc. 60" e per "quattro altri quadri alti p. 7, lunghi 9, in uno il gioco della cieca, nell'altro la lotta, nell'altro della maschera con la nottola e l'ultimo de duoi putti, che hanno duoi bacili in mano", quadri dipinti sempre da De Gubernatis, copiati dagli arazzi raffaelleschi e valutati da Bernini.

⁵ Roma, Archivio di Stato (= ASR), Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 75, fasc. 12.

cura di A. Pinotti, Mantova 2010, pp. 225-243; per l'ambito barberiniano cfr. L. MOCHI ONORI, *I cartoni di Gherardi per la serie degli arazzi con la Vita di Urbano VIII Barberini*, in Antonio Gherardi artista aretino (1638-1702). *Un genio bizzarro nella Roma del Seicento*, a cura di L. Saraca Colonnelli, Roma 2003, pp. 89-94.

Bernini stima anche altre copie di opere, interpellato da Poli: si tratta di 24 “*Romitorij* dipinti a olio da Guid’Ubaldo Abbatini e Pietro Paulo de Gubernatis”, copie di altri quadri, dipinti per la Galleria del Quirinale (si veda il documento n. 3), per i quali Bernini riduce da 288 a 204 scudi l’importo, somma mandata in pagamento da Poli il 24 aprile 1635. I pittori prescelti appartengono alla cerchia berniniana.

Bernini sembra aver fissato le modalità di copie di quadri e soprattutto degli arazzi raffaelleschi e stabilito i criteri di pagamento: Poli ne fa tesoro, disponendo senza altre stime il 13 luglio 1635 il pagamento di sc. 20 al pittore Antonio Eclissi che “ha fatto il quadro de la *Lapidatione di S. Stefano* per le mezzanine di Nostro Signore a S. Pietro copiato dagl’arazzi di Raffaello di palmi 7 e 3 in circa, il prezzo del quale è di scudi venti, che così gli son stati pagati l’altri”⁶.

Il maggiordomo si è già esercitato in questo tipo di compiti, inviando ad esempio al Tesoriere il 15 febbraio 1635 l’ordine di predisporre un mandato di pagamento di sc. 50 “in persona di Guidobaldo Abbatini pittore a buon conto di alcune copie di quadri che d’ordine di Nostro Signore si fanno fare per la galleria di Monte Cavallo”⁷: al momento del saldo si verificherà la qualità dell’opera.

Il 29 luglio 1636 lo stesso Abbatini invia a Poli un conto di pagamento di sc. 34.40 per quattro “paesini” ad olio su rame, somma ridotta a sc. 30 dal Bernini e così mandata in pagamento da Poli (si veda il documento n. 4).

Il 19 dicembre dello stesso anno sempre Bernini verifica la qualità di quattro copie di quadri ad olio raffiguranti la *Madonna* e il *Salvatore*, realizzati da Guidubaldo Abbatini, riducendo il

pagamento da scudi 20 a 16 e così inviato da Poli al Tesoriere (si veda il documento n. 5).

Nel 1641-1642 Giovanni Francesco Romanelli è incaricato di predisporre vari cartoni per arazzi imitando quelli raffaelleschi, opere prestigiose stimate da monsignor Poli e da Bernini (si vedano i documenti 6 e 7): la collaborazione ormai consolidata tra questi due personaggi si applica quindi anche ad altri tipi di copie, compiute da uno straordinario pittore qual è Romanelli, finalizzate a preziosi arazzi, sempre sulla base della lezione di Raffaello e della sua scuola.

L’esecuzione di molti arazzi è demandata a Gasparo Rocci, soprintendente dell’arazzeria vaticana, molto attivo nella corte pontificia⁸.

Si possono proporre alcune riflessioni in merito a questa collaborazione berniniana: essa non si esercita nella prima fase per quadri o pitture di grande livello, per i quali monsignor Poli, fra’ Michele Bergamasco e gli altri alti dignitari di fiducia del papa, così come alcuni pittori, seguono diverse procedure di stima e pagamento. Le copie di quadri sulle quali è chiamato Bernini a dare una stima sono evidentemente di più difficile comprensione e valutazione da parte di monsignor Poli e per esse Bernini non ha interessi personali: quindi presumibilmente è oggettivo e può indicare un metodo al potente maggiordomo.

Una questione diversa è invece rappresentata dai numerosi quadri copia degli arazzi raffaelleschi: Bernini è costretto – forse non malvolentieri – ad esaminare con cura gli originali, e questi studi raffaelleschi non rimangono senza esito. La sterminata critica delle opere di Bernini ha in verità sottolineato i rapporti dell’artista con la cultura rinascimentale ma ha messo in evidenza affinità con la produzione michelangiolesca e con

⁶ ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 76/8.

⁷ *Ibidem*, b. 76/19.

⁸ Cfr. *ibidem*, bb. 91-96: si vedano in particolare per disegni di Romanelli la b. 95/5, la b. 96 fascicoli 12 e 13, e per Bernini la b. 96/15.



Fig. 1. – Guillaume Courtois detto il Borgognone, *L'Assunta*, chiesa collegiata di Ariccia.

la pittura veneta⁹. Tuttavia, il 10 ottobre 1665 lo stesso Bernini

⁹ E.B. DI GIOIA, *Il dono segreto di Francesco Bichi. Raffaello, Michelangelo e il fantasma di Bernini*, in *La Medusa di Gian Lorenzo Bernini*, a cura di E.B. Di Gioia, Roma 2007, pp. 137-193; S. PIERGUIDI, *Michelangelo e l'Antico nel Seicento. Il "Cristo risorto" visto da Annibale Carracci, Gian Lorenzo Bernini e Vincenzo Giustiniani*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a

comunica allo Chantelou, secondo quanto riportato dalla critica: “que qui mettrait des tableaux tous maîtres en paragon de ceux de Raphaël, ce ne serait qu’une chose, mais qu’en ceux de tous ces autres, il y aurait beaucoup de parties à désirer; que Raphaël avait eu la justesse au dessin, l’habile composition, le costume, la grâce, les beaux habillements, la belle et régulière position des figures selon la perspective”¹⁰. Questa sconfinata ammirazione è confermata da Filippo Baldinucci, che riferisce quanto a sua volta appreso dalla famiglia di Bernini: “fra pittori più celebri [Gian Lorenzo] poneva i seguenti con tal’ordine. Il primo, e principalissimo diceva essere stato Raffaello, il quale chiamava un recipiente smisurato, che racchoglieva in sé l’acque di tutte l’altre fonti, cioè ch’e’ possedeva il più perfetto di tutti gli altri insieme”¹¹. Nonostante che Raffaello rappresenti in età moderna un mito al quale non ci si può sottrarre, e quindi questi espliciti apprezzamenti berniniani potrebbero rientrare in una opinione comune, effettivamente sono state notate alcune citazioni di composizioni raffaellesche riprese da Bernini, come quella tratta dall’*Incendio di Borgo* nel gruppo di Enea e Anchise della Galleria Borghese; è stata avanzata altresì qualche derivazione raffaellesca nella produzione degli allievi di Bernini, come nell’affresco dell’*Assunta* di Ariccia (fig. 1) di Guillaume Courtois detto il Borgognone, dove emerge evidente il “raffaellismo di

cura di M. G. Aurigemma, Roma 2011, pp. 316-322; C. MANGONE, *Like Father, Like Son, Bernini’s Filial Imitation of Michelangelo*, in “Art history”, 37, 2014, 4, pp. 666-687; A. ANGELINI, *Bernini, il pittore e la pittura*, in T. MONTANARI, *Bernini pittore*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 197-210.

¹⁰ P. FRÉART DE CHANTELOU, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France: ouvrage illustré de 40 gravures dans le texte*, Paris 1885, p. 22, cit. in F. PETRUCCI, *Bernini pittore, Dal disegno al meraviglioso composto*, Roma 2006, p. 33.

¹¹ F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682, pp. 71-72.



Fig. 2. – *La Resurrezione di Cristo*, arazzo da un cartone di scuola raffaellesca, Musei Vaticani.

alcune figure”¹² e soprattutto l’equilibrata composizione per insiemi espressivi ma di classico e raffaellesco disegno; anche il rapporto di grande stima di Bernini per Maratta e per Gaulli nella fase neo-cinquecentesca è stato giustamente ritenuto da Francesco Petrucci un fattore significativo per cogliere il rapporto complesso di Gian Lorenzo con Raffaello.

Un’efficace chiave di lettura può essere individuata nel “classicismo come filigrana” enunciato da Maurizio e Marcello Fagiolo dell’Arco nel fondamentale studio su Bernini¹³: prendendo ad esempio l’arazzo raffaellesco con la *Resurrezione* (fig. 2) (su cartoni degli allievi di Raffaello), la posizione a chiasmo delle braccia e delle gambe di Cristo risorto e soprattutto il gesto del braccio destro, che fa irrompere la figura nello spazio antistante,

¹² PETRUCCI cit, p. 33

¹³ M. E M. FAGIOLO DELL’ARCO, *Bernini Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967, pp. 118-120



Fig. 3. – Gian Lorenzo Bernini, *Urbano VIII*, Roma, Palazzo dei Conservatori.

bilanciato dal braccio sinistro che impugna il vessillo della vittoria sulla morte, ritornano sviluppando la composizione nella scultura raffigurante *Urbano VIII* (fig. 3) nel Palazzo dei Conservatori, del 1635-1640, dove il braccio destro proteso va ben oltre il consueto gesto benedicente ed introduce il papa vittorioso sulla peste nella grande aula, dominando i fedeli romani, con una più contenuta posizione chiastica delle gambe della figura seduta; una variante in cui le due braccia si allargano verso lo spazio circostante mettendolo in movimento, esaltando altresì il santo, è nell’immagine del *San Longino* della Basilica Vaticana (1629-1638): Raffaello non è una citazione esplicita ma è la base “in filigrana” da cui partire per la nuova dimensione barocca, confermata nei successivi arazzi con cartoni di Romanelli.

La composta malinconia ed efficacia nella penetrazione psicologica del personaggio e nella comunicazione della sua anima all'osservatore, come nel ritratto raffaellesco di Bindo Altoviti, sono una lezione non recondita per i discussi e straordinari ritratti berniniani: due geni del Rinascimento e del Barocco stringono un rapporto creativo a distanza di decenni, a beneficio dei posteri¹⁴.

APPENDICI DOCUMENTARIE

1. "Nota de' lavori fatti per servitio di Nostro Signore d'ordine di monsignor illustrissimo maggiordomo di Nostro Signore quali sono gli appressi:

Prima quadro uno alto piedi sette, largo otto ½ della civetta con putti

2° della medesima altezza con lo struzzo

3° quello del pavone

4° quello delle ocche [sic]

5° quello della scala

6° quello con li ferri dell'aratro

7° quello delle palme

8° quello con il mondo su le spalle

E una Annunziata di palmi 6 larga 10 copiata nella cappella di Nostro Signore, serve per la cappelletta commune del eminentissimo signor cardinale Barberino in Castel Gandolfo.

E li sopradetti quadri sono stati copiati da me P. Paolo de Gubernatis e per questi lavori ho havuto sc. 120 scudi di moneta

¹⁴ Cf. l'ampio dibattito in *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, a cura di M.G. Bernardini e Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano 1999; D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Bernini e la pittura*, Roma 2003; PETRUCCI cit.; MONTANARI cit.; F. PETRUCCI, *Il Sanguis Christi di Bernini*, Ariccia 2013; T. MONTANARI, *La libertà di Bernini*, Torino 2014.

Delli sopradetti nove quadri al mio parere se li potrebbe dare scudi diciassette l'un per l'altro tanto della manifattura chome delle tele, colori o altra spesa, che sarebbero in tutto sc. 153 [sic].

Gio. Lorenzo Bernini

[sul verso] Illustrissimo Monsignore Tesoriero Generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare sia fatto mandato di scudi trentatre moneta in persona di Pietro Paolo de Gubernatis pittore per resto del presente conto di nove quadri copiati da lui, e cavati da alcuni arazzi, per servitio di Nostro Signore, come per detto conto e stima del signor cavaliere Bernino, alla quale le bacio le mani. Di Palazzo li 15 luglio 1634. Si dice sc. 33 moneta Fausto arcivescovo d'Amasia mastro di casa.

Fatto il mandato de sc. 33 per resto questo dì 17 di luglio 1634, e datole conto di sc. 153 in libro debiti 51".

(Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 75, fasc. 15/8)

2. "Conto dell'appresso quadri copiati da alcuni arazzi di Raffaello per servitio di Nostro Signore

Un quadro della Resurrezione alto palmi 8, lungho p. 16, conforme la stima del s. cavaliere Bernino sc. 60

Quattro altri quadri alti p. 7, lunghi 9, in uno il gioco della cieca, nell'altro la lotta, nell'altro della maschera con la nottola e l'ultimo de duoi putti, che hanno duoi bacili in mano copiati dagl'arazzi sudetti a sc. 17 l'uno in conformità degl'altri, che forno pagati ultimamente sc. 68

In tutto sc. 128".

Fausto Poli, arcivescovo d'Amasia e maggiordomo del papa, chiede al Tesoriere Generale di disporre il mandato di sc. 128 in persona di Pietro Paolo de Gubernatis pittore per il prezzo dei quadri il 3 febbraio 1635; ne è spedito il chirografo del papa il 7 febbraio 1635.

(*Ibidem*, b. 76, fasc. 11)

3. “Conto di paesi cioè Romitorij dipinti a olio da Guid’Ubaldo Abbatini e Pietro Paulo de Gubernatis in quadri di palmi nove e sei l’uno in circa per servitio della Reverenda Camera Apostolica, quali servono nella Galeria di Monte Cavallo.

Per n. ventiquattro delli sopradetti Romitorij a scudi dodeci l’uno, in tutto montano scudi docentottantotto di sc. 288.

Li sopradetti quadri al mio parere si possono pagare sc. otto e mezzo l’uno compresoci la tela, i colori e ogn’altra spesa dico l’uno sc. 8.70

Gio. Lorenzo Bernini”; il 24 aprile 1635 Fausto Poli, arcivescovo d’Amasia, chiede al Tesoriere Generale di ordinare un mandato di sc. 204 per questi pittori per 24 copie di quadri fatti da loro “per servitio della Galleria di Monte Cavallo”, mandato eseguito il 28 aprile dello stesso anno.

(*Ibidem*, b. 76, fasc.7)

4. “Conto di alcune pitture a olio fatte da Guidubaldo Abbatini per servito di Sua Santità questo dì 29 luglio 1636

Due paesini in rame di palmi l’uno doi e mezzo sc. 30

Per due cornici pagate al falegname sc. 1.20

Più sc. 3.20 pagati all’indoratore per cornici, in tutto sc. 34.40

A mio parere se li pol dare in tutto sc. trenta Gio. Lorenzo Bernini”; Fausto Poli manda in pagamento questa somma il 6 agosto 1636.

(*Ibidem*, b. 80, fasc. 12)

5. “Ordini di pagamento 1636.

Lista e conto de Guid’Ubaldo Abbatini

Per havere in quattro quadretti dipinto a olio e copiato quattro teste, cioè dui con l’image del Salvatore et altre dui con l’image della Madonna per servitio di Sua Santità, a scudi cinque l’uno, montano in tutto scudi venti dico sc. 20.

Mi pare che se gli potrà dare sc. sedici sc. 16 Gio. Lorenzo Bernini

Ill.mo e R.mo mons. Thesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare sia spedito mandato di scudi sedici moneta in persona di Guidobaldo Abatini pittore per il prezzi delli sudetti quattro quadretti dipinti da lui a olio, cioè dui con l’immagine del Salvatore, e dui con l’immagine della Madonna, conforme la sudetta stima, e le bacio le mani. Di Palazzo, li 19 dicembre 1636. Fausto arcivescovo d’Amasia mastro di casa. Fatto mandato di sc. 16 di moneta questo dì 19 di dicembre 1636”.

(*Ibidem*, b. 80, fasc. 14)

6. “Ill.mo e R.mo monsignor Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà sia spedito mandato di scudi cento moneta in persona di Gio. Francesco Romanelli pittore a conto del 6° e 7° cartone che servono per tessere gli arazzi a immitatione di que’ di Raffaello e li bacio le mani. Di Palazzo li 17 febbraio 1641 Fausto Arcivescovo d’Amasia mastro di casa. Fatto mandato di sc. 100 moneta questo dì 17 febbraio 1641”.

(*Ibidem*, b. 91, Giustificazioni diverse e mandati di pagamento)

7.”Conto de i cartoni de putti tessuti in arazzi per servitio di Nostro Signore fatti da Gio. Francesco Romanelli.

Un pezzo con putti e paese con il gioco della civetta sc. 60

Un pezzo con il gioco della ciecha con paese sc. 60

Un pezzo con la pesca con paese sc. 60

Un pezzo con il gioco delle boccie con paese sc. 60

Per diversi fregi ritochi et rifatti sc. 20

Sc. 320

Sc.120

Se ha hauti a buon conto duicento

sc. 200

Del sopra detto conto mi pare se li possa dare in tutto sc. tre-
cento

sc. 300

Hauti a buon conto

sc. 200

Restano

sc. 100

Gio. Lorenzo Bernini.

Ill.mo e R.mo monsignor Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare sia spedito mandato di scudi cento moneta in persona di Gio. Francesco Romanelli pittore per resto del prezzo de' sudetti cinque cartoni e fregi fatti da lui per fabricare cinque panni d'arazzo ad imitatione di quelli di Raffaello per servitio di Nostro Signore et le bacio le mano. Di Palazzo, 25 maggio 1642 Fausto arcivescovo d'Amasia, maggiordomo. Fatto mandato di sc. 100 moneta questo dì 31 maggio 1642".

(*Ibidem*, b. 94, fasc. 10)



Filigrana FN 506 (4142)

Vittorio Grassi (Roma 17.4.1878 – 22.8.1958)

MAURIZIO BERRI

Troppo in fretta dimenticato da una critica miope e distratta, Vittorio Grassi è stato in realtà un personaggio di notevole spicco nell'ambiente artistico romano del primo Novecento. Accomunato all'amico Duilio Cambellotti dalla stessa versatilità e da un'istintiva curiosità intellettuale verso ogni tipo di manifestazione artistica, contribuì efficacemente ad allargare gli angusti orizzonti culturali dell'Italietta giolittiana traghettando nell'Urbe, assieme agli amici modernisti, le nuove tendenze artistiche di estrazione europea.

Gli studi compiuti da F. Tetro in occasione della mostra dell'Emporio Floreale del 1984, assieme a M. P. Maino e M. Quesada, ne hanno messo in luce l'attività nel campo della pittura, dell'incisione, della decorazione del libro, delle arti applicate (ceramica, vetrate, mobili, gioielli, francobolli, arredamento, stoffe), della scenografia (disegnava anche i costumi), del manifesto pubblicitario, senza peraltro tralasciare l'importantissimo ruolo svolto in campo didattico a Roma. Ne viene fuori un ritratto a tutto tondo di un artista da un lato versatile, in quanto abilissimo a trattare i più svariati materiali e dall'altro infaticabile sperimentatore, attratto irresistibilmente da ogni forma di progresso scientifico e di innovazione.

Pare dunque ancora più incredibile che una personalità così poliedrica e che tanto ha inciso sull'ambiente artistico dell'epoca, sia tutt'oggi sconosciuta al grande pubblico e non abbia

ancora ricevuto gli onori peraltro meritatissimi tributati dalla critica, negli ultimi anni, alla figura di Duilio Cambellotti. L'uno e l'altro, pur nelle loro differenze (Cambellotti è pur sempre e si definisce scultore¹; Grassi è piuttosto un evocatore di atmosfere) meritano di essere ricordati tra gli artisti più eclettici e di respiro internazionale avuti dall'Italia nel primo scorcio di Novecento.

ANCHE I BANCARI HANNO UN'ANIMA

Vittorio Grassi nasce a Roma il 17 aprile del 1878 da Giovanni Battista ed Angela De Marchi. Fin da giovane dimostra una grande passione per il disegno e la pittura, che coltiva da autodidatta poiché il padre, pressato da esigenze economiche, osteggia le sue tendenze artistiche. Così dopo aver frequentato sino al secondo anno l'Istituto Tecnico è costretto, a soli 17 anni, a cercare un impiego. Viene assunto, tra i primi dipendenti, dalla Banca d'Italia nel 1895. Proprio in quegli anni l'architetto Koch aveva ultimato in via Nazionale il palazzo destinato ad ospitare gli uffici della Direzione Generale del nuovo Istituto. Il giovane Vittorio però, malgrado l'ovvia aspirazione a rimanere nella città natale, viene mandato a farsi le ossa nelle filiali della lontana provincia. Contro le sue aspettative paga così lo scotto del noviziato con una serie di faticosi trasferimenti (Cosenza, Barletta, Perugia) prima di poter ritornare nel 1903 alla sua amata Roma.

Nel frattempo non era rimasto con le mani in mano; di pari passo con la carriera bancaria (da applicato di 5° classe era risalito sino alla 3° classe) continuava cocciutamente a dipingere, nel tempo libero, tavolette di paesaggio che gli valsero a Perugia

¹ Io già sono scultore in fondo e vedo tutte le manifestazioni figurative attraverso la scultura» scriveva Cambellotti quando stava terminando il suo lavoro per la *Divina Commedia* negli anni 1900,1901.



Vittorio Grassi nel suo studio a Roma in via Montezebio in una fotografia del 1955.

l'amicizia e gli incoraggiamenti del conte Lemmo Rossi Scotti, valente pittore che militava nell'associazione "In Arte Libertas", fondata da Nino Costa. Ed è proprio il conte ad organizzare nel 1902 a Perugia la prima mostra personale del giovane bancario con una serie di paesaggi della campagna umbra che riscuotono un lusinghiero successo. Grassi ne rimane quasi impressionato: per la prima volta si rende conto che la pittura non è per lui soltanto un passatempo. Intravede altri sbocchi ad una vita scandita giorno per giorno dalla monotona ripetizione di un rigido orario d'ufficio. L'arte lo chiama prepotentemente.... Il vecchio motto dunque non mentiva: «Anche i bancari hanno un'anima!»

BALLA E I SUOI AMICI SCAPESTRATI

Il ritorno a Roma pare un sogno. Ritrova gli affetti, i luoghi

cari, gli amici ed ha subito una bella sorpresa. Adolfo Pisani, allora segretario della Società degli Amatori e Cultori, lo invita ad esporre all'annuale rassegna della Società (1903) alcune tavolette di paesaggio. Su undici lavori presentati ne vengono venduti sei, fra i quali uno (*Temporale a Maccarese*) alla Regina Margherita.

L'anno successivo, sempre agli "Amatori", seguendo la moda dominante, presenta un quadro a tematica sociale con indovinatissimi effetti notturni (*L'osteria*), che viene acquistato dal re. Malgrado il successo si pente subito di questa ricerca di facile guadagno, non supportata da una vera ispirazione (rifiuta la commissione di un cliente straniero che, pagando profumatamente, voleva una replica del quadro), per tornare all'amata pittura di paesaggio.

I primi successi danno visibilità al suo nome nel mondo artistico. Entra così in contatto, legando immediatamente, con un giovane gruppo di artisti scapestrati, capitanati da Balla, Prini e Cambellotti, che sta mettendo a soqquadro gli arcaici principi del mondo accademico. Il clima è stimolante: nel tempo libero dal lavoro segue le lezioni di fisica sperimentale di Blaserna e si interessa, assieme a Balla, di fotografia e di tecnica divisionista. Nei dipinti Grassi sceglie ora tagli audaci con inconsueti innalzamenti o abbassamenti dell'orizzonte.

Il taglio fotografico – osserva Tetro² – costringe l'artista ad una capillare, fedele e puntigliosa registrazione del vero in centinaia di bozzetti realizzati con tecnica divisionista. Ma il divisionismo di Grassi è strumentale: è la luce ad interessarlo più del movimento, quella luce che – come ebbe a dire in un'intervista rilasciata molti anni dopo – renderà soprannaturale la realtà....

² F. TETRO, *Guardava il vero con gli occhi di una lince*, in *La Campagna Romana nell'Arte dei XXV* a cura di R. MAMMUCARI, Velletri 1996, p. 209.



La finestra di Melisenda, olio di Vittorio Grassi esposto alla LXXV Mostra degli Amatori e Cultori del 1909.

La luce – prosegue Tetro – diventa così il tema dominante: sarà notturna e lunare, sarà piena luce con l'esperienza secessionista più tarda, sarà «luce grigia», «filtrata» come la chiama lo stesso pittore negli anni della maturità.

Anche Fiorella Pansecchi³ rimane molto colpita da queste piccole tavolette nelle quali, ci dice, Grassi dimostra un autentico talento di pittore «capace di risolvere i valori di forma e di luce in una materia cromatica fresca ed insieme elaborata».

CON UNO SGUARDO FELINO CONQUISTA I XXV

L'abilità paesaggistica del giovane artista non poteva certo

³ F. PANSECCI, *Mostra delle Donazioni P. Fabri e V. Grassi*, Palazzo delle Esposizioni. Roma 1963.

sfuggire ad una vecchia volpe come Onorato Carlandi. “La Cicala” assieme al “Capocchetta” Coleman erano diventati, dopo la morte di Nino Costa (1903) i maestri incontrastati della pittura di paesaggio con la fondazione, nel 1904, del Gruppo dei XXV della Campagna Romana⁴

Conquistato dall’intensa adesione emotiva al soggetto, che il giovane Grassi comunicava attraverso la sua pittura, Carlandi lo coopta d’impero nel “Gruppo” con il soprannome di “Lince”, per i suoi occhi a “lancia”, grigi, arguti e penetranti.

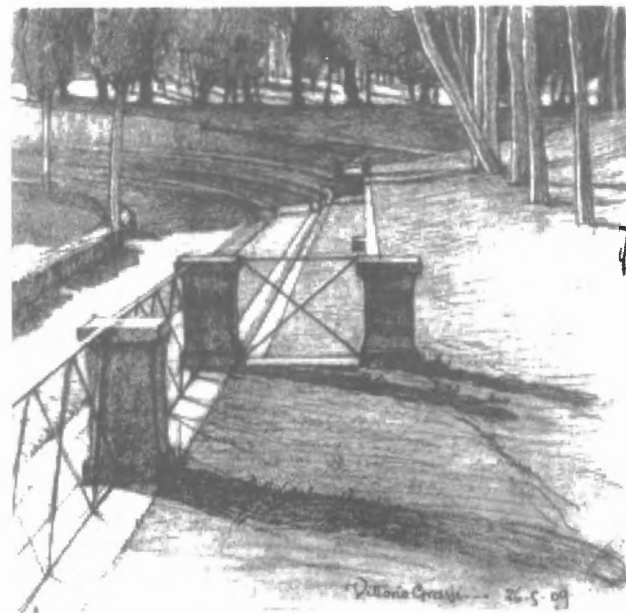
Accanto al tema vedutistico, tipico dei pittori della campagna romana, Grassi conduce anche un’altra ricerca, che si può definire simbolista, di espressione di stati d’animo, sia sviluppando sensazioni su temi musicali (secondo una moda lanciata da De Fonseca su *Novissima* del 1903), sia isolando scorci architettonici di una Roma poco nota, dal sapore medioevale⁵. Elementi caratteristici sono sempre l’impaginazione e gli effetti controluce. Le aree scure si alternano alle zone in negativo del paesaggio, spesso caratterizzato da incombenti presenze architettoniche-archeologiche che, inquadrare in arditi primi piani, paiono voler evocare la voce...del silenzio.

LA MELODIA IN UN QUADRO

Appassionato musicologo, sin dagli esordi Grassi affronta il problema del rapporto tra musica e colore e tra soggetto-stato

⁴ Il Gruppo era stato costituito da un primo nucleo di dieci pittori (fondatori), amici di vecchia data, il 24 maggio del 1904 fra i tavoli della trattoria “Il pozzo di San Patrizio” sulla via Nomentana.

⁵ In tal senso vedi G. BERNINI PEZZINI, *Scheda su Vittorio Grassi in Gruppo Romano Incisori Artisti* Catalogo della Mostra Palazzo Venezia, Roma 1988.



Villa Borghese, disegno di Vittorio Grassi del 1910 per illustrare la rivista “Novissima”.

d’animo e musica, «tant’è – ricorda Tetro⁶ – che nel suo studio di via Po aveva messo a punto un quadro luminoso, quasi una vetrata artistica di quelle che lo avevano reso famoso, che si accendeva nei vari colori in corrispondenza del tipo di nota suonata da un armonium.»

Con *Notturmo I, Opera IX di Chopin* (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna) inviato agli Amatori e Cultori nel 1905 e poi anche nel 1908, ottiene un premio all’Esposizione Universale di Bruxelles del 1910.

Questo tema musicale viene scelto dall’artista ispirandosi ad una serie di concerti di Chopin, tenuti a Roma nel 1905.

⁶ F. TETRO, op. cit., p. 212.

Nel quadro ci sono tutti gli elementi caratteristici della pittura dell'artista. La presenza architettonica (interno di un campanile), inquadrata in un primissimo piano dal taglio fotografico; il notturno, caratterizzato dalla luce lunare fredda e tagliente; l'emozione di un suono quasi palpabile evocato da una visione onirica che riempie l'anima del riguardante. Il rapporto ombra-luce, che domina tutta la composizione, è ottenuto dal pittore attraverso la coraggiosa contrapposizione dei toni di uno stesso colore: il blu. L'opera servirà da base nel 1910 per la vetrata della sala della musica del villino *La Casa*, edificato a Roma in piazza d'Armi per l'Esposizione Universale del 1911, come esempio di nuova edilizia estetica e funzionale.

Nel 1906 all'annuale esposizione degli "Amatori e Cultori" gli viene concessa una sala personale e l'anno seguente sempre agli "Amatori" riscuote un grande successo con il dipinto *Ecclesia domini* (un angolo del porticato di San Pietro, tutto avvolto di luce giallastra, nel quale si staglia, per un sapiente contrasto di toni e luci, la figura curva e frettolosa di un prete).

UN "CONFLITTO DI INTERESSI" RISOLTO ALLA RADICE

La sua fama si espande a tal punto che persino la Banca d'Italia si accorge che «trae lucro dall'attività di pittore» (Scheda valutativa personale del 1907). La rigida incompatibilità tra impiego pubblico ed altro lavoro non conosceva all'epoca accomodanti deroghe *ad personam*. Grassi è così costretto a dare le proprie dimissioni dall'Istituto (1909), formalizzando una decisione che in cuor suo stava maturando dai tempi della prima esposizione personale a Perugia. Il dado era finalmente tratto: la sua vita sarebbe stata interamente dedicata all'arte!

La consacrazione avviene nel 1908 quando ha l'onore di essere chiamato a rappresentare l'arte romana alla Fine Art Society



Tre francobolli disegnati da Vittorio Grassi rispettivamente per il 50° dell'Unità d'Italia (1911), IV Anniversario del Patto Atlantico e Mostra delle opere di Luca Signorelli a Cortona (1953).

Exposition a Londra, assieme a E. Coleman, C. Innocenti e U. Coromaldi. La mostra ottiene un lusinghiero successo internazionale.

L'AVVENTURA DE LA CASA ED IL GRUPPO ROMANO DEI MODERNISTI

Il primo decennio del secolo è dominato da Giolitti, il mediatore liberale: «sono gli anni – scrive Fagiolo dell'Arco⁷ – della nascita dell'industria (la Fiat, i tessili, la siderurgia) e conse-

⁷ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Cambellotti*, Roma 1976, p. 7.

guentemente della spaccatura tra nord e sud (il mezzogiorno come arsenale di braccia) e di un'alternativa di classe guidata da un partito socialista diviso tra riformismo e pallido istinto rivoluzionario.»

I giovani artisti romani, più impegnati, sono colpiti dall'eco lontano della ideologia delle "Arts and Crafts", dall'idea morrisiana del socialismo che, in quel primo scorcio di Novecento, avrebbe avuto un peso determinante nella loro formazione. Nasce così il Gruppo dei modernisti romani con D. Cambellotti, U. Bottazzi, A. Marcucci e G. Menasci, ai quali ben presto si associa il giovane Vittorio Grassi. Il gruppo si propone di collegare l'idea sociale a quella di un nuovo artigianato, prendendo lo spunto dall'audace pensiero del Morris secondo il quale "un pittore poteva, senza umiliarsi, modellare la pastiglia di un cofanetto o disegnare la pietra litografica di un cartellone." L'arte decorativa in altri termini si identifica con l'idea dell'arte sociale: il "Lavoro" diventa il Sublime moderno. La cattedrale e la fortezza hanno lasciato il posto all'officina.

In questo clima nel 1907 viene fondata la rivista *La Casa*, quindicinale illustrato di estetica, decoro e governo dell'abitazione moderna, che vede impegnati nel comitato di redazione tutto il Gruppo dei modernisti (D. Cambellotti, V. Grassi, U. Bottazzi, A. Marcucci e G. Menasci).

Nata come filiazione di "Novissima" e pubblicata sino al 1913 dal medesimo editore, Edoardo Fonseca, la rivista, che svolgerà una funzione molto importante nell'evoluzione del "Gruppo", si richiamava a quelle poetiche dell'Art Nouveau che intendevano recuperare le antiche tecniche artigiane, aggiornandole sui modelli formali del modernismo internazionale⁸.

Dalla teoria alla pratica. Nel 1911 la rivista *La Casa* si aggiu-

⁸ R. BOSSAGLIA, *Architettura*, in *Archivi del Liberty italiano*, Milano 1987 p. 370-71 e 377.

dica per concorso la costruzione di un "villino" esemplificativo della nuova edilizia a Prati di Castello in Piazza d'Armi. Del villino (oggi distrutto), ideato assieme a Bottazzi e Nataletti, Grassi progetta la fontana, le maioliche, i mobili, la sistemazione degli interni e, come ricordato, la vetrata della sala della musica, dando così un contributo fondamentale alla nuova idea abitativa, nata dalla fusione tra la visione romana-classica e quella moderna.

Frattanto Grassi aveva continuato la sua attività pittorica; nel 1909 è presente agli "Amatori e Cultori" con una personale. Espone *Ponte Milvio, Madrigale alla luna, Nubi sulla campagna, Il sonno, La finestra di Melisenda, Via Appia e Ricordo di un casale*.

L'allargamento della visione artistica al sociale lo porta ad occuparsi anche di teatro. Inizia la collaborazione con il Teatro dei piccoli di Podrecca, per il quale disegna scene e figurini sino al 1914. (Si ricordano tra gli altri gli allestimenti per "Il gatto con gli stivali" e "Cenerentola"), mentre nel 1911 prepara le scene dipinte per la rappresentazione del "Macbeth" al teatro Costanzi.

Negli anni 1910-1911 gli incarichi si moltiplicano, anche a seguito dei festeggiamenti per il cinquantenario di Roma capitale. Il numero di "Novissima" del 1910 pubblica alcuni suoi bei disegni di Villa Borghese. Realizza bozzetti, disegni e testate di "Roma", il periodico dell'esposizione; si occupa insieme a Sezanne e Morelli dei bozzetti per i francobolli celebrativi del cinquantenario e delle Esposizioni di Roma e Torino (sono suoi i due ultimi valori della serie); esegue, per le mostre retrospettive a Castel S. Angelo una serie di vedute di Roma antica (*Ponte quattro Capi, Ponte Castel S. Angelo, Torre dei Conti, Foro romano, Ara Coeli*) che si distinguono da quelle commissionate a U. Prencipe per le inquadrature inusitate ed i tagli obliqui; realizza il manifesto pubblicitario dell'Esposizione Internazionale d'Arte Contemporanea alla quale partecipa con il trittico *Ascen-*

sione, oggi purtroppo smembrato, per il quale aveva ideato un apposita e suggestiva cornice.

«Il trittico – commenta il critico U. Fleres⁹ – è una sonata in tre tempi, strani, di una bizzarria particolarmente austera: il primo ed il terzo ispirati dalle costruzioni recondite di S. Teodoro sotto il Palatino, il secondo, il tempo maggiore, dal ponte Elio, di cui vediamo la scala deserta con in cima uno degli angeli».

LE VETRATE ARTISTICHE

Ed è sempre nell'ambito della redazione de "La Casa" che matura il progetto di un'esposizione romana dedicata alla vetrata, allo scopo di rivitalizzare l'antica tecnica della vetrata policroma legata a piombo, messa però al servizio delle esigenze decorative della casa moderna.

Nel maggio del 1912 si inaugura così nell'ex convento dei Filippini "La Prima Mostra della Vetrata Artistica di Roma", accolta da un lusinghiero successo di pubblico e visitata dalla stessa regina Margherita.

Delle dodici vetrate esposte, tutte realizzate dal maestro vetraio Cesare Picchiarini, la parte del leone spetta a Grassi e Bottazzi, ciascuno autore di quattro cartoni (Grassi presenta: *Le Torri di S. Gimignano, I papaveri, Il pozzo e La danzatrice*), segue Cambellotti con tre cartoni e Picchiarini con uno. A far affermare il gusto per la vetrata moderna negli ambienti della buona borghesia contribuisce in modo determinante il principe Giovanni Torlonia che, nel lasso di tempo compreso tra il 1910 ed il 1930, commissionerà al laboratorio Picchiarini un numero considerevole di vetrate, disegnate tutte da grandi artisti

⁹ U. FLERES, *A Valle Giulia il Trittico dei Trittici*, in «Roma» fasc. 9, 1911 pp. 7-8.

(Cambellotti, Grassi, Paschetto e Bottazzi) per un suo villino all'interno del parco di famiglia sulla via Nomentana (La famosa "Casina delle Civette").

Sempre nel 1912, mostrando tutta la sua poliedricità di arredatore, Grassi espone alla Biennale di Venezia la serie di ceramiche "serpi e rane", disegnate per la Casa Richard Ginori.

Due anni dopo realizza una vetrata per l'ex villino Bazzani e nel 1920 disegna la grande vetrata del villino Luzzato in via Po a Roma.

Nel dicembre del 1921 si tiene a Roma, nel cortile del Palazzo dei Piceni, una seconda ed ultima edizione della "Mostra della Vetrata Artistica"; Grassi presenta cinque nuove opere (*L'idolo, Il prisma, La rugiada, I pesci e Le vele adriatiche*, quest'ultima prendendo a modello la xilografia esposta dal medesimo artista alla Mostra di Sarzana del 1916).

L'ultima impresa che vede uniti al maestro Picchiarini un nutrito gruppo di artisti, tra i quali Cambellotti, Grassi, Paschetto e Morbiducci, è la fondazione della S.A.C.A. (Società anonima Cultori d'Arte) nel 1931 con sede a Palazzo Doria in piazza del Collegio Romano.

LA SECESSIONE ROMANA

L'attività diventa frenetica. Troviamo Grassi tra i promotori della Secessione Romana, per la quale si impegna attivamente nelle prime tre edizioni della mostra. Nel 1913 disegna il manifesto ufficiale della manifestazione e si occupa dell'intero allestimento della prima sala. La decora con gufi e galli su toni grigio-argento e viola e ne disegna i mobili, realizzati da Franco Spicciani di Lucca, sobri nelle decorazioni geometriche ed eleganti nelle misure, che denotano il definitivo distacco dalle

forme Liberty¹⁰. Indi vi colloca un suo quadro di grandi dimensioni, *I Civettari*, che viene acquistato dal Comune di Roma per milleduecento lire. «Tela- scrive Bocconi¹¹ – oltremodo suggestiva... nella quale due rudi figure di cacciatori si profilano sul fondo infuocato di un tramonto nella campagna desolata». In pieno accordo con le tematiche care al “Gruppo dei XXV”, Grassi rappresenta un episodio della vita nei dintorni di Roma; due cacciatori portano su trespoli alcune civette, usate come animali da richiamo. L’artista sviluppa qui un tema compositivo (immanenza del primo piano ravvicinato, che amplifica la solitudine e la desolazione del paesaggio reso suggestivo dai ruderi di un acquedotto antico sullo sfondo) che adotterà, pochi mesi dopo, per la copertina del numero speciale dell’*Illustrazione Italiana* dal titolo *Natale e Capodanno 1913*.

Alla Secessione del ’14 progetta la decorazione della prima sala ed espone il quadro *Canzone ironica*. Lo stesso anno partecipa con tre acqueforti-acquetinte (*Torre delle milizie, Verso Roma, La nuvola Bianca*) ed una litografia all’Esposizione Internazionale del Libro e d’Arte Grafica a Lipsia. Alla terza edizione della Secessione espone il dipinto *Meriggio* e partecipa con Picchiarini, Cambellotti e Bottazzi alla decorazione della sala di Venturi. Sempre nel 1915 è invitato all’Esposizione Internazionale di San Francisco ove progetta l’allestimento del Padiglione Italiano, il manifesto e la copertina del catalogo, sfruttando il tema della Vittoria Alata di Ostia. Tra il 1913 ed il ’15 si occupa del riordinamento delle sale della Galleria Nazionale d’Arte Moderna.

¹⁰ M.P. MAINO, *Artisti, Ebanisti, Artigiani e Industriali nell’Italia del Liberty*, in «Liberty in Italia» Catalogo della mostra, Chiostro del Bramante Roma 2001 p. 228.

¹¹ S. BOCCONI, *Il nuovo Museo Mussolini*, in «Capitolium» n.8, 1925 p. 480.

L’ATTIVITÀ DIDATTICA

A partire dal 1913 sino alla morte l’attività artistica di Grassi verrà affiancata da quella, altrettanto amata, di formatore e divulgatore d’arte presso i giovani attraverso l’insegnamento.

Nel ’13 gli viene affidata la cattedra di ornato, incisione e scenografia all’Accademia di Belle Arti di Roma, che terrà ininterrottamente sino al 1949. Quindi nel 1921 ottiene la cattedra di Arredamento e Decorazione degli Interni presso la nuova Scuola Superiore di Architettura di Roma e nel 1938 la cattedra di Scenografia alla facoltà di Architettura.

Intere generazioni di architetti, scenografi, incisori e arredatori avrebbero così trovato in Vittorio Grassi, non solo un maestro attento ed appassionato, ma anche un ricercatore instancabile, attratto irresistibilmente dallo studio delle possibili applicazioni in campo artistico delle nuove scoperte scientifiche. Si è già accennato al quadro luminoso acceso dalle note di un armonium, ma alcuni tra i suoi allievi (Salvatore Cabasino, Adriano Cambellotti e Giulio Coltellacci) ricordano le prove fotografiche “binoculari” sul selciato bagnato di piazza del Popolo e i tentativi di filtrare “luce grigia” in una macchina di sua invenzione, attraverso un complicato percorso obbligato.

L’ATTIVITÀ GRAFICA E IL GRUPPO ROMANO INCISORI ARTISTI

Nel 1917 inizia a lavorare sulle quaranta tempere che verranno pubblicate nel 1921, in occasione del centenario dantesco, dall’Istituto Arti Grafiche di Bergamo per illustrare *La Vita Nova* dell’Alighieri.

L’opera merita il plauso di C. Galassi Paluzzi che scrive «senza restrizioni va lodato il Grassi per aver voluto riportare le

arti figurative in quel regno di alti concetti e di visioni purissime verso le quali dovrebbero abitualmente tendere¹².»

Negli anni immediatamente successivi (1918-19) collabora con la rivista *Il Primato Artistico*, entra nel comitato di redazione di *Architettura ed Arti Decorative* (fondata da M. Piacentini e Giovannoni) e realizza numerosi manifesti pubblicitari (Enit, FF.SS., Edizioni Bestetti e Tumminelli, Officine Grafiche Igap, Ediz. Sitmar etc.) in cui dà libero sfogo a tutto quel repertorio di onde, nuvole e bandiere al vento che costituirà la caratteristica della sua produzione grafica per tutti gli anni venti del Novecento.

Il 1921 lo vede imbarcarsi in una nuova rimarchevole impresa: è tra i soci fondatori del GRIA, il Gruppo Romano Incisori Artisti costituito a Palazzo Venezia su iniziativa del Soprintendente alle Gallerie e Musei di Roma, prof. Federico Hermanin, all'indomani della Prima Biennale Romana. Malgrado annoverasse tra i soci fondatori venticinque artisti (numero... fatidico che ricorreva anche nel Gruppo dei pittori della Campagna Romana) per lo più già noti come attivi protagonisti della vita e della cultura contemporanea, le cronache artistiche della capitale, impegnate a celebrare la prestigiosa ed attesa rassegna internazionale, gli dedicarono solo alcune note a margine sulla stampa cittadina. «Il gruppo presieduto da Federico Hermanin – osserva Maria Selene Sconci¹³ – rappresenta in qualche modo l'altra faccia della politica espositiva romana: quella meno ufficiale, che affondava le proprie radici nell'ambiente degli artisti italiani e stranieri residenti a Roma, legati tra di loro da stima ed

¹² C. GALASSI PALUZZI, *I XXV della Campagna Romana*, Roma 1922, p. 53.

¹³ M. S. SCONCI, *Il Gruppo Romano Incisori Artisti nella Cultura Romana degli Inizi del Secolo XX*, in *Il Gruppo Romano Incisori Artisti*, p. 11.

amicizia personale e gravitanti attorno a Villa Strohl-Fern, agli studi di Porta Pinciana, ai vari circoli e accademie stranieri, alle scuole di disegno e di grafica di via Margutta.»

L'attività del GRIA si inaugura il 15 gennaio 1922: Pietro Scarpa, dalle pagine della rivista *Italia*, recensisce l'avvenimento plaudendo all'iniziativa.

LA RAGGIUNTA MATURITÀ: QUADRI, MOBILI, VETRATE, FONTANE E francobolli

In occasione della XC esposizione del 1922, la Società degli Amatori e Cultori organizza la prima mostra antologica del “Gruppo dei XXV della Campagna Romana” con catalogo curato da Carlo Galassi Paluzzi. Nelle sei sale all'uopo riservate vengono esposte ben 189 opere, in rappresentanza di 23 artisti appartenenti al “Gruppo”.

Come giustamente ricorda Mammucari¹⁴ il successo di pubblico e critica è così grande che, nello stesso anno, Galassi Paluzzi dà alle stampe il prezioso volumetto, edito da Alfieri e Lacroix, in cui si diverte a tracciare il profilo critico dei singoli artisti chiamandoli con il soprannome loro affibbiato per gioco dagli stessi compagni. “La lince”, Vittorio Grassi, presenta dieci dipinti (*Prima Porta, Acqua Santa, Montecelio, Sole di novembre, La fontanella, Le ginestre, Grottarossa, Osteria della Celsa, Notturmo, Campagna romana, La marrana*).

Commentando questi quadri, Galassi Paluzzi¹⁵ afferma che «dopo essersi affermato un forte colorista attraverso il divisionismo... adesso Grassi è tutto preso dall'antico amore per il pae-

¹⁴ R. MAMMUCARI, M. BERRI, *I XXV della Campagna Romana. Guida per il Collezionista*, Velletri 2000, p. 31.

¹⁵ C. GALASSI PALUZZI, *op. cit.* p. 53-54.

saggio e dal novello amore per il “segno”, e verso la conquista di quest’ultimo mi sembra che tenda tutti gli sforzi suoi».

Quasi a conferma dell’assunto possono essere presi i tre francobolli a firma di Grassi emessi dalle Poste nel settembre del 1922 per commemorare il cinquantenario della morte di Giuseppe Mazzini. I tre valori, rispettivamente da 25 cent. (allegoria dell’amore che fonde la spada della giustizia), da 40 cent. (effigie di Mazzini), e da 80 cent. (tomba monumentale del patriota nel cimitero di Staglieno) vengono efficacemente realizzati dall’artista proprio in nome del “buon segno”, preciso e tagliente, che non ammette incertezze di sorta.

Nello stesso anno viene nominato Accademico di merito dell’Accademia di San Luca.

Nel 1923 grazie a Grassi e Cambellotti il Comitato del Lazio riporta una lusinghiera affermazione alla Prima Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza. Grassi realizza i cartoni per due vetrate (*La rugiada* e *Il prisma*), i mobili per una camera matrimoniale, quelli per la camera singola e la sala da pranzo. Allestisce inoltre, assieme a Prini, la sala della musica. Sempre nel ’23 ottiene un altro importante riconoscimento: viene chiamato a far parte della giuria che deve assegnare il premio della critica alla Seconda Biennale Romana.

Nel 1924 è nominato membro della Commissione incaricata di realizzare cinque fontane a Roma. Disegna quella per il Palazzo della Cassa Nazionale del Notariato, che verrà poi realizzata dieci anni dopo da Arnaldo Foschini.

Alla Terza Biennale Romana (1925) allestisce le sale per la retrospettiva di Vincenzo Cabianca e disegna il manifesto per la Sezione di Arte Sacra. Si moltiplicano gli incarichi. Alla nomina di direttore artistico dell’Enciclopedia Treccani fa seguito, nel 1929, quella di Accademico di merito dell’Accademia di Perugia.

Nel 1933 dipinge la pala d’altare della cappella dell’Istituto



Copertina disegnata da Vittorio Grassi per il supplemento n. 49 della “Illustrazione Italiana” del dicembre 1930 dedicato a *Virgilio*.

Odontoiatrico Eastman, progettato da Marcello Piacentini e decorato da un valido gruppo di artisti (tra i quali Cambellotti, Oppo e Luppi), mentre nel ’36 partecipa alla Prima Mostra Internazionale del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria a Roma. L’anno dopo, sempre a Roma, cura l’allestimento della Mostra del Libro e partecipa al concorso per il cartellone dell’Esposizione Universale (E.U.R.).

Nel settembre del 1942 è presente con sei opere (*Castelgan-*

dolfo, *Mattino internazionale sul Tevere*, *La marrana*, *Porta rossa*, *Messidoro*, *La turchese*) all'ultima grande mostra dei "XXV della Campagna Romana" tenuta alla Galleria San Marco di Roma con presentazione in catalogo di Guido Guida (nota figura di critico romano, fondatore del giornale *La Fiamma* e dell'omonima Galleria d'Arte). La mostra, fortemente voluta da D. Cambellotti per tentare di ricucire i resti del "Gruppo", sfaldatosi ormai da diversi anni anche a seguito della morte dei suoi più autorevoli componenti, presentò ben 101 dipinti. Accanto ai superstiti figuravano le opere di artisti da tempo scomparsi, come Coleman, Carlandi, Raggio e Sartorio.

L'esposizione passò tra la più totale indifferenza, forse perché, come argutamente dice Maurizio Marini, le bombe e le macerie avevano cancellato per sempre la gogheniana *Thaiti for de porta*.

Dopo la guerra l'attività subisce un ovvio rallentamento. Nel 1950 all'Esposizione Internazionale d'Arte Sacra presenta una lampada dal titolo *madonnina con bambino*. Disegna per la Banca d'Italia alcuni bozzetti con l'effigie di Nettuno per una banconota che non entrerà mai in circolazione. Poi nel biennio 1953-54 realizza per le Poste numerosi francobolli: innanzitutto la famosissima serie dell'*Italia turrata*, nota anche sotto il nome di *siracusana*, poi i due valori per il IV Anniversario del Patto Atlantico ed i francobolli commemorativi rispettivamente di Luca Signorelli e del decennale della Resistenza.

Negli ultimi anni progetta gioielli, disegna un'altra vetrata, *La colomba*, per la chiesa dei SS. Pietro e Paolo all'EUR e vince il concorso per la medaglia commemorativa del Mercato Comune Europeo (MEC).

Muore serenamente a Roma il 22 agosto del 1958. Sarà l'amico di sempre, Duilio Cambellotti, a leggere la commemorazione funebre all'Accademia di San Luca.

...Ancora ricordi

MARIA TERESA BONADONNA RUSSO

Non credo che, nella teoria pressochè infinita di eventi che scandiscono la storia millenaria di Roma, ne esista alcuno più ampiamente documentato di quelli vissuti dalla città fra l'estate del 1943 e la successiva del 1944. Non si tratta delle testimonianze rese dagli uomini in quei giorni ai vertici della politica italiana, indispensabili sempre per ricostruire la storia delle nazioni, e dei cui ogni epoca storica risulta sempre abbondantemente fornita (e per il periodo in questione basterà ricordare i nomi eccellenti dei protagonisti delle varie fasi del dramma, dal sen. Bonomi che ne organizzò il prologo, al gen. Badoglio, al ministro Guariglia al maresciallo Caviglia e al gen. Carboni che ne gestirono gli sviluppi successivi), ma di ricordi consegnati ad appunti, epistolari e diari, continuamente affioranti dalle carte di individui spesso del tutto anonimi e sconosciuti, che vissero quei giorni ognuno secondo l'ottica determinata dal proprio carattere, condizione, e perfino attività professionale, e poi decisero di raccontarli, forse anche soltanto per fissarne nella propria memoria il ricordo. Ignorati della grande storia, essi costituiscono nel loro insieme un panorama tanto variegato e complesso, da consentire la ricostruzione a tutto tondo della realtà di quei giorni, grazie al minuzioso racconto di una cronaca minore, colta nei suoi aspetti anche più insignificanti e modesti.

A seconda della personalità del loro autore, i contributi che si allineano negli scaffali delle biblioteche rivestono, ovviamente, diverso valore e dignità letteraria. Vi compaiono i racconti di

giornalisti come Carlo Trabucco e Umberto Ferrari¹, che, variamente impediti a raccontare gli eventi sugli organi di stampa, ne raccolsero gli echi con professionale perizia in diari non necessariamente destinati a rimanere privati e, accanto ad essi, a testimonianza del coinvolgimento totale della popolazione, vi figurano anche i ricordi più o meno elaborati di individui appartenenti ad ogni ceto sociale e le memorie di personaggi cui la nascita, o l'elevata posizione fornivano non soltanto un osservatorio privilegiato per seguire l'evolversi della situazione in tutti i suoi complicati percorsi, ma anche la possibilità di influire sul suo svolgimento, facilitando incontri e promuovendo iniziative².

¹ C. TRABUCCO, *La prigionia di Roma. Diario dei 268 giorni dell'occupazione tedesca*, Roma, s. a. [1945?]; U. FERRARI, *Risorgimento e libertà. Diari di Roma 1943-1944 a cura di R. UGOLINI*, Roma, 1994. Carlo Trabucco (1898-...), un piemontese trapiantato a Roma come redattore de *Il popolo di Roma*, fu anche impegnato in quei mesi a svolgere corsi di giornalismo presso la Pontificia Università Lateranense, insieme a Silvio Negro e Egilberto Martire, cfr. R. SANTINI, *La politica come servizio*, Roma, 1996, p. 24. Umberto Ferrari (1873-1952) invece era un vecchio giornalista romano, che dopo aver militato nelle redazioni dell'*Avanti!* e del *Messaggero*, con l'avvento del fascismo era stato costretto ad abbandonare la professione. Valore di ricostruzione a posteriori, condotta in gran parte sui ricordi di Yò Di Benigno (Y. DI BENIGNO, *Occasioni mancate. Roma in un diario segreto 1943-1944*, Torino, 1946), riveste invece il brillante racconto di P. MONELLI, *Roma 1943*, Roma, 1945, perché in quel periodo il suo autore (1891-1984) era impegnato come corrispondente al seguito del Corpo di Liberazione.

² Promotrici di questo tipo di iniziative appaiono soprattutto le donne: oltre ai ricordi già citati di Jolanda Carletti Olmi (più nota con lo pseudonimo di Yò Di Benigno) giornalista e scrittrice ben introdotta nel mondo intellettuale e politico romano, si vedano i diari di Giuliana Benzoni (1895-1982) (G. BENZONI, *Una vita ribelle. Storia di un'aristocratica fra belle époque e repubblica*, Bologna, 1985), di Fulvia Ripa di Meana (F. RIPA DI MEANA, *Roma clandestina*, Torino, 1946), e di Elena Carandini Al-

bertini, (E. CARANDINI ALBERTINI, *Dal terrazzo. Diari 1943-1944*, Bologna, 1997).

Ad essi si affiancano i diari della povera gente costretta ad affrontare ogni giorno i problemi di una sopravvivenza sempre più difficile, come le lettere che un piccolo impiegato ministeriale si ostinava a scrivere con patetica tenacia alla moglie, cui non poteva spedirle, nel tentativo di superare così la tristezza di una casa vuota, di una fame implacabile, e di una desolante miseria³ e questi ultimi costituiscono forse i documenti più illuminanti delle dimensioni del dramma, di cui registrano gli aspetti infimi, e perciò naturalmente ignorati da racconti di più ampio respiro. Fra questi due estremi, che documentano una realtà essenzialmente privata, si collocano poi le memorie di uomini costretti dalle circostanze ad impegnarsi in iniziative sostanzialmente estranee a quelle proprie alla loro consueta attività, anche se ad essa per qualche verso collegate: si vedano i ricordi di un sacerdote come Giovanni Antonazzi, costretto all'indomani dell'8 settembre ad affiancare il suo tranquillo lavoro di economo del Collegio Urbano di Propaganda Fide, con la più avventurosa attività di recupero e di sistemazione di carabinieri ricercati (e fra gli altri anche il gen Filippo Caruso), di ebrei più o meno noti, dai Terracina ai Piperno, all'ing. Sacerdoti e al prof. Levi della Vida, e perfino di prigionieri alleati dispersi nei boschi nei dintorni di Roma⁴; o a studiosi come Giulio Battelli, indimentici-

bertini, (E. CARANDINI ALBERTINI, *Dal terrazzo. Diari 1943-1944*, Bologna, 1997).

³ C. DI POMPEO (1910-1957), *Più della fame e più dei bombardamenti. Diario dell'occupazione di Roma*, a cura di A. PORTELLI, Bologna, 2009.

⁴ G. ANTONAZZI, *Roma città aperta. La cittadella sul Gianicolo*, Roma, 1983; su di lui (1913-2007) cfr. il bel profilo tracciato da P. Vian (P. VIAN, *Un morlupese a Roma: Giovanni Antonazzi*, in: *Strenna dei Romanisti*, 2010, pp. 719-730). Altre testimonianze e diari di ecclesiastici sono stati raccolti da Luigi Fiorani in *Chiesa, mondo cattolico e società civile durante la Resistenza* (a cura di L. FIORANI, Roma, 2009 (Ricerche per la storia religiosa di Roma, 12).

cabile maestro di tanti di noi, passato naturalmente dall'indagine scientifica all'azione per salvare le carte oggetto consueto dei suoi studi e ricoverate anch'esse nel Collegio Urbano al Gianicolo⁵.

A testimonianza di quanto inesauribile si riveli ogni giorno la miniera degli archivi privati, il cospicuo patrimonio di queste memorie si arricchisce ora del contributo affiorato dalle carte di Rinaldo Santini: 14 fogli di carta a quadretti formato protocollo numerati sul recto e sul verso per un totale di 28 pagine unite da punti metallici e vergate con caratteri fitti e minutissimi, talvolta difficili da interpretare. Recano in calce il titolo *Meditazioni di un uomo qualunque*, quale effettivamente era a quei tempi il loro autore, non ancora trentenne ma già militante nelle file del laicato cattolico, e in quel momento impegnato nel servizio militare presso l'aeroporto di Vigna di Valle. La realtà che egli vive e racconta si dipana dunque sotto il duplice profilo dello sgretolamento di una struttura militare e della ricerca di una linea di azione politica comune su cui sviluppare l'azione futura⁶. Poco

⁵ Cfr: G. BATTELLI, *Archivi, biblioteche e opere d'arte. Ricordi del tempo di guerra*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, VII, Città del Vaticano, 2000, pp. 53-104. A coadiuvarlo in questa impresa si offerse come compagno volontario Emilio Lavagnino (1898-1963), un funzionario della Sovrintendenza AA. BB. AA. in quel momento a riposo per aver rifiutato il trasferimento al seguito della Repubblica di Salò, che raccontò anche lui quell'esperienza in un diario pubblicato da Bruno Molajoli (*Diario di un salvataggio artistico*, in *Nuova Antologia*, XCI, fasc. 2084 (agosto 1974), pp. 509-547, e rielaborato dalla figlia Alessandra, cfr. A. MOLAJOLI, *Un inverno. 1943-1944. Testimonianze e ricordi sulle operazioni per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la seconda guerra mondiale*, Palermo, 2006. l'approdo al Gianicolo delle casse provenienti da Subiaco, Gaeta, Velletri e Anagni è registrato fra il dicembre 1943 e il maggio 1944 da G. ANTONAZZI, *op. cit.*, pp. 167, 169, 188, 240.

⁶ Anche Adriano Ossicini, uno dei principali protagonisti dell'azione politica di quegli anni, e che di certo ignorava l'esistenza di questi appunti,

più di un frammento, ma tuttavia prezioso non soltanto perché, a differenza delle testimonianze già ricordate, rappresenta forse l'unica fonte diretta relativa al periodo breve, ma intenso, in cui maturarono le premesse degli eventi successivi, ma anche, e forse soprattutto, perché in queste brevi note Santini ricostruisce e descrive concretamente, e con l'esattezza che gli è propria, il clima avvelenato dalla consapevole angoscia per l'inesorabile avvicinarsi di una catastrofe da lungo tempo annunciata, ed ormai imminente, e tuttavia già percorso dei primi sintomi di risveglio, cogliendone i riflessi nel dipanarsi della realtà quotidiana che scorreva sotto i suoi occhi.

La prima "meditazione" gli si affacciò alla mente l'11 luglio, sull'onda della notizia dell'avvenuto sbarco in Sicilia, diffusa dalla radio col notiziario delle ore 13, e vi affiora subito il disgusto per l'ottuso ottimismo dei suoi colleghi in divisa, verso i quali peraltro egli non nutre alcuna stima ("quasi tutti uguali: poca cultura in generale, molta boria, immoralità dilagante... disfattismo completo, mancanza del senso del dovere,... la loro voracità non ha limiti se non nella paura, l'onore è un mito, l'onestà un non senso", (20 luglio), di fronte a quella notizia per lui sconvolgente: "ognuno spera che i mezzi difensivi siano adeguati, e si conta molto nell'ultimo discorso del duce" mentre "per me... la guerra è stata perduta fin dall'inizio, e perdutissima dallo sbarco degli americani in Algeria". Santini coglie al volo il primo segnale del disfacimento che esploderà l'8 settembre, subito avvertito nella totale indifferenza in cui cadde l'ordine del giorno del gen. Fougier, con l'invito a tutti i piloti "a presentarsi

riteneva comunque "decisiva" la testimonianza di Santini per ricostruire la successione degli eventi di quel periodo, e ad essa dichiara di aver fatto ricorso per rielaborare il proprio diario di quegli anni, cfr. A. OSSICINI, *La sfida della libertà. Dall'antifascismo alla Resistenza, 1936-1945*, Trento, 2010, p. 15.

volontari per difendere la patria invasa”(17 luglio)⁷, e dolorosamente confermato dalla scoperta che “neanche il colonnello ha aderito, lui siciliano, decoratissimo, così pignolescamente attaccato al dovere, che ha avuto il coraggio di esortare gli altri piloti” (20 luglio).

La notizia del bombardamento del 19 luglio lo raggiunse sulla spiaggia di Ostia, meta privilegiata dei modesti svaghi dei giovani romani di allora; e la possibilità, e la voglia, di concedersi ancora una pur breve evasione la dice lunga sulla apparente tranquillità della situazione, anche in chi, come il giovane Santini, fosse in grado di percepirne tutta la drammatica precarietà. La sua testimonianza del crescendo di orrore che lo sconvolse al suo rientro a Roma, nel suo pellegrinaggio di avvicinamento verso l’epicentro del disastro, documenta più e meglio delle cronache pubblicate sulla stampa di quei giorni il percorso emotivo degli “uomini qualunque” di cui egli stesso si considera un rappresentante, passati traumaticamente dalla diffusa, tenace incredulità circa la effettiva presenza di un pericolo ormai prossimo, alla fulminea rivelazione di quello, e della propria effettiva miseria.

Le “lunghe teorie di sinistrati” con le povere masserizie issate su mezzi di fortuna, incontrate salendo da via Merulana, riuscirono a tranquillizzarlo in principio, perché per il resto “i danni sono quasi insignificanti, tanto che comincio ad esaminare la situazione con maggior ottimismo, ma a Porta Maggiore il quadro è spaventoso... blocchi interi di case appaiono frantumate... mazzi di cemento armato pencolano sorretti solo dalle armature, mobili restano in sospenso... e su tutto una polvere di calcinaccio fitta, fitta, che accieca e stordisce. È già buio, ma lo Scalo S.

⁷ Rino Corso Fougier, generale di squadra aerea, dal novembre 1941 al 26 luglio 1943 fu titolare del Ministero dell’Aeronautica, cfr. M. MISSORI, *Governi, alte cariche dello Stato e Prefetti del Regno d’Italia*, Roma, 1973, p. 236.

Lorenzo in fiamme illumina la scena... Lontano, da una casa sventrata occhieggia un pianoforte...” (19 luglio): una sequenza di immagini di cui soltanto i superstiti della mia generazione sono in grado di apprezzare l’evocativa efficacia.

In questo scenario matura la certezza di un imminente crollo politico (“chi si farà avanti a reggere le sorti del paese? Resterà il re? I partiti di sinistra... non permetteranno un governo... tipo Grandi o Federzoni, pensare ai vecchissimi come Orlando è un non senso; ai falliti, come Cingolani... è un’ingenuità”, 20 luglio sera, p. 7), mentre per le strade di Roma si rincorrono voci miste di fantasia e di verità più o meno prossima ad avverarsi: “la Capitale a Verona, il fronte sul Po, riunione del Senato, del Consiglio della Corona, del Gran Consiglio” (25 luglio, pomeriggio, p. 5).

Si trattò in realtà del crollo del regime, comunicato dalla radio col notiziario della notte di quella domenica 25 luglio; e ancora una volta la testimonianza di Santini rivela tutto il suo valore di fonte diretta, non inquinata dai troppi divieti e silenzi imposti dall’Autorità a tutela di un ordine pubblico pericolosamente instabile. Della reazione popolare, lenta al principio e come incredula, e poi via via più travolgente e violenta, la stampa cittadina e nazionale concordemente tacque le manifestazioni estreme, per sottolineare soltanto l’entusiasmo con cui vennero freneticamente acclamati e invocati il re e il gen. Badoglio nuovo Capo del Governo, con unanime slancio patriottico, dilagante in ogni strada con le note dell’Inno di Mameli e della Leggenda del Piave, mentre una folla sempre più numerosa ed eccitata accorreva verso un palazzo reale deserto. Anche Santini c’era, “alla testa del gruppo di Prati”, cioè dei membri del Gruppo giovanile di A.C. e della Conferenza vincenziana, suoi consueti punti di riferimento, e, considerata l’unicità della fonte, varrà la pena di riportare integralmente la sua perfetta descrizione del graduale cambiamento di umore della folla, dall’entusiasmo, alla

rabbia: “Al Quirinale c’è molta folla; la piazza è quasi piena... Qualcuno grida “A Villa Savoia!”, ma la distanza è forte... Si recede allora di corsa verso piazza Venezia. La folla già si assiepa davanti al palazzo. La gente grida “Buffone” “Assassino” “È finito il governo della Petacci” “Va’ ad aspettare gli inglesi sul bagnasciuga”... Le più infuriate sono le donne: ce n’è una che m’ha seguito da via Cola di Rienzo in accappatoio... Si decide di attaccare il palazzo, ma il portone resiste. Si tenta dalla parte di S. Marco, ma la Milizia apre il fuoco, provocando un discreto panico. Saprò in seguito che, ricevuti rinforzi, altri più fortunati sono riusciti nell’intento abbattendo il portone vicino alla chiesa”. Scene analoghe a piazza Colonna, dove si trovano gli uffici di Carlo Scorza, Segretario del p.n.f., presidiati dalla truppa insieme al *Giornale d’Italia*: “uno scalmanato, dall’alto di un camion, invoca vendetta... da lontano, s’alzano altissime le fiamme dal Gruppo rionale Trevi-Colonna”⁸. Così fino alle tre del mattino: “È la folla che si sfoga”, commenta, comprensivo, Santini, “domani si griderà di meno e si agirà di più”; e infatti da quel momento inizia non soltanto la sua partecipazione regolare a tutte le riunioni organizzate dai suoi amici per avviare una valida azione politica, ma anche il suo personale impegno per organizzarne qualcuna lui stesso, negli uffici della Presidenza della Gioventù Cattolica, di cui dal 1935 era autorevole esponente, ospitata presso il Vicariato nella vecchia sede di piazza della Pigna, o presso la parrocchia di Cristo Re, offerta dal suo amico parroco p. Beniamino Zampetti; nè lo scoraggiarono gli ostacoli derivanti dalla difficoltà dei collegamenti con Roma (fra “torpedone” e treno, fra strade dissestate e binari interrotti, più di

⁸ Veri e propri saccheggi si verificarono negli uffici del partito più decentrati e non presidiati dalle forze dell’ordine: ad esempio il Comando della M.V.S.N. in viale Romania fu completamente svuotato di ogni suo arredo per opera degli inquilini dei palazzi circostanti.

tre ore di viaggio), e dai suoi obblighi miliari che lo “incatenavano” all’aeroporto, e neanche la crescente sfiducia per un governo rivelatosi da subito “la sostituzione di un duce borghese con un duce militare” (p. 10). Comparivano in quelle riunioni sia gli uomini della vecchia guardia, (De Gasperi, Tupini, Cingolani, Spataro), che quelli destinati ad occupare più o meno a lungo la scena politica dei successivi decenni: l’avv. Scelba, il futuro Sindaco di Roma Urbano Ciocchetti, Luigi Gedda e Giulio Andreotti, insediato a Largo Cavalleggeri 33 come Presidente della F.U.C.I. romana (“come persona è meno brillante che nei suoi articoli”), e l’“ineffabile” Salvatori⁹, troppo prudente per condividere il suo giovanile entusiasmo per l’azione; e poi Franco Rodano e Gerardo Bruni, scrittore della Biblioteca Vaticana e “persona seria”, e don Paolo Pecoraro, “un piantagrane”, futuro protagonista della Resistenza romana incardinato presso la parrocchia di S. Lucia in Prati dove era parroco l’allora don Ettore Cunial, oltre, naturalmente, l’amico di sempre Adriano Ossicini¹⁰. In quei conciliaboli Santini continuava a proporre programmi e iniziative, instancabilmente, e soprattutto raccomandava la propaganda fra il popolo e la stampa di un giornale, per il quale continuava a proporre sia direttori, da Guido Gonella a Iginio Giordani (e sarà poi *Il Quotidiano*, diretto dal secondo), sia l’impiego di vecchie

⁹ Salvatore Salvatori (1893-1987), già insegnante di matematica presso l’Istituto Massimo, dal 1935 era segretario diocesano della GIAC, ma subito dopo la caduta del fascismo preferì dedicare tutte le sue energie alla ricostituzione degli Esploratori cattolici soppressi nel 1928, cfr. su di lui A. OSSICINI, *op.cit.*, p. 151.

¹⁰ La più importante di queste riunioni fu quella organizzata dallo stesso Santini la sera del 2 agosto nei locali del Vicariato, per tentare l’accordo per una linea d’azione comune fra “vecchi popolari” (Cingolani, Spataro), i militanti della Sinistra cattolica (G. Bruni, Franco Rodano, A. Ossicini); ma nonostante “la buona volontà” di Santini l’accordo non si trovò, come testimonia anche A. OSSICINI, *op. cit.*, p. 171.

testate e impianti, come quelli dei defunti *Il Popolo d'Italia* e *Il Lavoro fascista*.

Ma ormai i giorni scorrevano veloci verso la conclusione del dramma, avvolti nella solita, ingannevole tranquillità, ancora una volta rivelata da un paio delle consuete scappate ad Ostia (23 e 28 agosto), ma ora ulteriormente garantita dalla dichiarazione dello stato di città aperta per la città di Roma, proclamato dal Governo del gen. Badoglio il 14 agosto, all'indomani di un'ulteriore incursione alleata che devastò la periferia orientale dal Tuscolano al Casilino; né bastarono ad infrangere tanta illusoria sicurezza i bombardamenti che pure continuarono nei giorni successivi, il 17 e 18 agosto, a dimostrazione che la unilateralità di quell'atto lo rendeva in pratica assolutamente vano. Per i romani invece esso segnò la fine di un incubo ("non più bombardamenti, non più allarmi, cesserà l'oscuramento, riapriranno le sale da ballo", p. 14); e poiché i romani ne riconoscevano l'esclusivo artefice in papa Pacelli, in cui istintivamente confidavano fin dall'inizio del dramma come unica fonte di salvezza e soccorso¹¹, subito spontaneamente accorsero a ringraziarlo, in una improvvisata manifestazione a piazza S. Pietro, destinata a restare per molti mesi l'ultimo breve momento di perfetta letizia collettiva vissuto dai romani.

Santini, ancora una volta presente, ne ricostruisce con molta esattezza le fasi: "Verso le 20.15 la poca gente che si trova in piazza S. Pietro comincia a gridare e ad agitarsi, e Pio XII si affaccia da una finestra sopra il colonnato e saluta e benedice. La folla è in delirio: da ogni parte, dai Borghi e da Prati accorre

¹¹ La testimonianza di questa fiducia, da tempo avvertita dagli osservatori, trovò la sua dimostrazione più tangibile nella accoglienza tributata a Pio XII, subito accolto fra la gente dei quartieri devastati dai bombardamenti del 19 luglio e 13 agosto 1943, cfr. A. RICCARDI, *L'inverno più lungo. 1943-1944. Pio XII, gli ebrei e i nazisti*, Roma-Bari, 2008, p. 8.

altra gente: il Papa ha salvato Roma, il Papa si è affacciato alla finestra. Alle 20.30 diverse migliaia di persone gremiscono la piazza, e il Papa si affaccia ancora, benedicendo, salutando"¹².

La fine venne comunicata dal gen. Badoglio "con voce commossa e affrettata"¹³ la sera dell'8 settembre col notiziario delle 19.30, ma molti romani la conoscevano già, filtrata attraverso privilegiati canali d'informazione; a un Santini ancora incredulo l'annunciarono, la sera del 7 settembre, l'amico Ossicini e l'on. Cingolani, e la confermò suo padre, che l'aveva saputo da Zaniboni, direttore del *Piccolo* (p. 21)¹⁴.

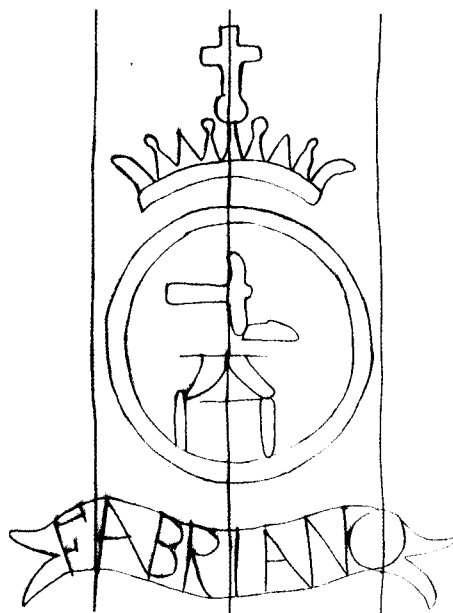
A Pisciarelli, dove, in località Caterbo, fin dal principio di agosto erano stati trasferiti gli uffici amministrativi, i tedeschi si presentarono la mattina del 9 settembre, annunciati da una massa di gente in fuga da Oriolo e da Manziana. Da qualche parte, un distaccamento di artiglieria cercò di affrontare la situazione; privo di ordini e sotto un cannoneggiamento furioso ("la guerra fra la Germania e l'Italia ha avuto inizio", 9 settembre, p. 22) il distaccamento di Vigna di Valle non poté fare altro che disperdersi nella macchia, per sfuggire alla cattura. Due giorni dopo, sotterrate le armi e spogliata la divisa, si celebrò anche per loro il rito del "tutti a casa": alla stazione di Bracciano, "una

¹² Di quella manifestazione fu testimone anche mons. Antonazzi, che poté seguirla dalla terrazza del Collegio Urbano, cfr. G. ANTONAZZI, *op. cit.*, p. 115.

¹³ "Con voce commossa e sbrigativa", registrò Y. DI BENIGNO, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴ In realtà la direzione del foglio triestino era stata assunta da Silvio Benco, succeduto a Rino Alessi il 26 luglio 1943, e di cui appare improbabile una presenza a Roma in quei giorni. Con maggiore probabilità l'informatore di Giulio Cesare Santini può identificarsi con Tito Zaniboni (1883-1960) socialista di antica data ben noto tra gli antifascisti romani dopo il fallito attentato dell'Albergo Dragoni nel 1925.

massa di militari laceri, seminudi, carichi di involti”, sdraiati sui marciapiedi aspettavano di “saltare sul primo convoglio”(p. 26, 13 settembre). Anche il ten. Santini tornò a casa con uno di quei convogli: trovò Roma deserta, percorsa soltanto da camions tedeschi che indisturbati caricavano “pneumatici e ogni altro ben di Dio” (14 settembre, p. 27). Smise di scrivere, ed entrò in clandestinità.



Filigrana FC 31284 (vol. 34H18)

Il museo sepolto

BRUNO BRIZZI

Benché messo a tacere ormai da molti anni, il caso dell'ex museo Torlonia a Roma conserva un rilievo particolare, al centro di una storia incredibile, unica nella sua gravità tra le pur numerose disavventure del patrimonio artistico e archeologico del nostro Paese.

Desta meraviglia che lo Stato, impegnato da decenni nel recupero di opere d'arte antica trafugate (recupero talvolta fruttuoso, come nel caso del vaso di Eufonio e del tesoro di Morgantina), non sia stato capace di riappropriarsi della più grande raccolta privata di antichità al mondo, stipata in un magazzino non oltre oceano, ma in un palazzo del centro storico di Roma.

La responsabilità della cancellazione di un patrimonio culturale di questa entità non è imputabile tanto al proprietario, che difende fino al limite dell'illegalità il proprio interesse, quanto ai numerosi governi della Repubblica che si sono avvicendati nel secondo dopoguerra, tollerando che i Torlonia sequestrassero la raccolta, vietandone la visione non solo al pubblico, ma anche agli studiosi.

Nel ventennio che seguì al 1922 è comprensibile la benevolenza del governo fascista, che non si pose mai il problema dell'acquisizione del museo da parte dello Stato: la splendida villa Torlonia sulla via Nomentana era stata concessa come abitazione del Capo del Governo; d'altra parte, quale fosse l'interesse di Mussolini per l'arte antica se non si prestava a strumento di propaganda risulta chiaro da quando nel 1943, durante il crollo finale delle vicende militari, affermò in un famoso discorso ra-

diofonico che avrebbe preferito possedere «meno statue nei musei, e più bandiere strappate al nemico». Egli non poteva prevedere che tra le due preferenze, la prima sarebbe stata assecondata in modo radicale dai Torlonia, sia pure dopo più di trent'anni togliendo centinaia di statue antiche dalla circolazione.

Un accordo tra i Torlonia e lo Stato era destinato a fallire, visto che una parte era sostenuta dalla ferrea volontà di conservare ad ogni costo i propri averi, mentre nel campo opposto gli si opponevano il sostanziale disinteresse della classe politica (per la quale l'esito della contesa era di scarso peso in termini di consenso elettorale) e la tradizionale inerzia della burocrazia statale. Né va ignorata la scarsa partecipazione alla vicenda della maggioranza dell'opinione pubblica, distratta da ben altri interessi.

L'inizio della raccolta risale al 1810 ad opera di Giovanni Torlonia, che accumulò una fortuna con l'attività bancaria e la gestione dell'appalto del sale e dei tabacchi. Tuttavia, gran parte delle seicentoventi sculture sono il frutto degli sterri condotti nelle immense tenute della famiglia dal figlio minore di Giovanni, Alessandro, che non sappiamo quanto tenesse conto dell'editto promulgato nel 1820 dal cardinale Pacca, che per la prima volta sottoponeva ad autorizzazione gli scavi e il commercio di oggetti d'arte: Rodolfo Lanciani parla di trasferimenti clandestini di sculture nel palazzo di via della Lungara.

Circa i criteri adottati negli scavi, finalizzati esclusivamente al possesso di opere d'arte, lo stesso Lanciani scriveva a proposito del Porto di Traiano:

Possiamo vedere con i nostri occhi la perfezione del bacino di Traiano, ed io, meglio di qualsiasi altro, perché sono stato il solo archeologo a cui fu permesso di assistere agli scavi che il principe Alessandro Torlonia, proprietario delle rovine, ha condotto per cinque anni consecutivi, compiendo più danni al posto, in questo

poco tempo, di quanto avessero fatto quindici secoli di abbandono e di desolazione. Il principe Alessandro Torlonia, scavando nella primavera del 1878 nel tenimento della Caffarella, ha condannato alla fusione circa mille chilogrammi di piombi scritti. Il medesimo ha lasciato alla scienza, e forse di malavoglia, due soli tubi, fra le molte centinaia scoperte negli scavi portuensi¹.

Commenta Filippo Coarelli, uno dei più autorevoli archeologi italiani:

Inutile dire che questi sterri di rapina erano diretti esclusivamente a procurare "opere d'arte" per le collezioni del principe, a prezzo della rovina e della distruzione di strutture e di quanto altro (come le importantissime fistule acquarie di piombo la cui fusione è lamentata dal Lanciani) non fosse giudicato sufficientemente "bello" per essere conservato².

Ai fini delle attuali vicende della raccolta Torlonia, le origini sociali della famiglia e il grado di nobiltà acquisita, a suo tempo discussi, non rivestono oggi alcuna importanza: restano tuttavia i giudizi poco lusinghieri di testimoni quali Stendhal e Giuseppe Gioachino Belli. Scrive il primo, a proposito di Giovanni Torlonia:

L'amore eccessivo per il denaro, per me, è quel che guasta di più la fisionomia umana...

Il signor Torlonia è il banchiere di tutti gli inglesi che vengono a Roma, e guadagna enormemente cambiando le loro sterline in scudi romani. Ogni inverno è segnato da qualche nuovo racconto in cui

¹ R. LANCIANI, *I comentarii di Frontino intorno le acque e gli acquedotti*, Roma 1881.

² *Album di Roma* a cura di Bruno Brizzi. Roma, Editori romani associati, 1980.

figurano da un lato la tirchieria del freddo e tranquillo banchiere, dall' altro la grande rabbia di qualche ricco inglese che si lamenta del cambio. In compenso, Torlonia offre ai suoi clienti dei balli straordinari, per i quali non sarebbe caro un ingresso di quaranta franchi a testa³.

Quanto al Belli, così commentava nel sonetto *La tariffa nova* un editto pontificio riguardante una nuova quotazione che ribassava il valore delle valute straniere, di cui il Torlonia era il maggior possessore:

*Figurete Turlonia, co ste ladre
combriccole futtute de banchieri
l'accidenti che manna ar Santo Padre.*

L'altra faccia della medaglia rispetto alle voci critiche comprende il tono benevolo delle notizie del Grande Dizionario Storico Ecclesiastico del Moroni e gli scritti encomiastici del Gasparoni, questi ultimi redatti evidentemente su commissione. Il Moroni descrive in toni idilliaci l'impresa della lavorazione del tabacco, affidata da Gregorio XVI ad Alessandro Torlonia in forma "cointeressata":

Pel singolare impulso e regolare direzione da lui data al nuovo impianto, essa ormai è uno e forse il 1° fiorentino ramo di finanza, uno de' primari fonti dell'erario pontificio... Questo stabilimento romano è regolato da un direttore, e vi regna l'ordine e la quiete. Nella quaresima i lavoratori fanno i ss. esercizi con prediche nella chiesa di s. Salvatore in Onda... Oltre gli impiegati, ivi si contano 62 lavoratori giornalieri. 508 donne zigariste e 78 giornaliere. Compresi gl'impiegati delle 3 fabbriche di Roma, Bologna e Chiaraval-

le, esse hanno da 3000 lavoratori, ed in tutto lo stato papale si può dire che dall'industria de' sali e tabacchi ricavano il sostentamento circa 10.000 individui⁴.

Inutile dire che l'impresa, oltre alla finanza pontificia, rendeva non meno fiorente quella del "cointeressato". A sua volta il Gasparoni, nello scritto *Ai Torlonia le Arti riconoscenti* scioglie un peana al mecenatismo della famiglia principesca:

Roma... ora vede, compresa da meraviglia, rinnovarsi per le cure di un'inclita famiglia, la famiglia Torlonia, lo spettacolo dell'avita sua grandezza, dopo la resurrezione delle arti e delle scienze tutte, e ne gode. Godi, sì, godi pure o Roma, che n'hai ben donde!... Colonne divelte dalle viscere dei monti di Carrara, ed obelischi di granito rosso tagliati dalle cave di Baveno... hanno solcato le spumanti onde del mar Tirreno, e dell' Adriatico, approdando al trionfal Tebro per abbellimento dei palazzi di città e di villa di sì illustre prosapia.

Alessandro Torlonia concepiva a modo suo il valore e l'uso dei reperti antichi: Carlo Montani ricordava in un suo scritto sulle navi di Nemi, che "il Principe don Alessandro Torlonia mostrava con orgoglio nel suo palazzo, che occupava l'area dell'attuale edificio delle Assicurazioni in piazza Venezia, un gabinetto di stile gotico, il cui pavimento era formato di tavoloni in terracotta provenienti dalle navi nemorensi, e parecchi arredi costruiti con il legname recuperato nel lago di Nemi. Stranamente, al principe non interessavano i piccoli oggetti antichi che in gran numero gli pervenivano continuamente dalle sue tenute: il grande orafo Alessandro Castellani, con cui era in dimesti-

³ Ivi.

⁴ G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1840-1878, v. 72, p. 191.

chezza, provvedeva a trasferire nel mercato clandestino i reperti giudicati non abbastanza “belli”.

Il mercato illegale delle antichità, da sempre attivo in Roma, era fiorente nella seconda metà dell'Ottocento; è passato alla storia il trafficante Francesco Martinetti per il tesoro da lui accumulato (2529 monete di cui 440 d'oro antiche e numerosi oggetti di oreficeria), venuto alla luce nel 1933 nella sua abitazione, durante i lavori di demolizione nella via Alessandrina.

Scrive Felice Barnabei, cui si deve l'istituzione dei due maggiori musei archeologici romani:

E don Alessandro Torlonia era un buon fornitore di questi oggetti piccoli. Gliene portavano spessissimo dalle sue vastissime tenute. Egli non li amava, perché in fatto di cose antiche egli prediligeva le statue di marmo ed i grossi capoccioni, come egli li chiamava, intendendo con questo nome indicare i grandi busti di marmo o i grandi ritratti, coi quali aveva fondato la ricca serie iconografica degli imperatori romani che aveva esposto nei suoi vasti ambienti alla Lungara...

Ma correva la voce, ed in gran parte era voce accreditata, che il principe Torlonia faceva eseguire con i marmi di scavo i busti degli antichi. Si diceva che a lui per lo meno bastava avere un solo pezzo od anche un pezzetto che fosse veramente antico per completare una statua o un ritratto⁵.

LA MORTE DEL MUSEO

A distanza di quasi un secolo dalla sua istituzione, lo scandalo del museo Torlonia esplose nel 1977, anno in cui era ormai

⁵ *Le memorie di un archeologo*, a cura di M. Barnabei e F. Delpino, Roma, 1991.

portata a termine la “ristrutturazione” del palazzo che lo aveva ospitato in via della Lungara, usando abusivamente l'autorizzazione per normali lavori di manutenzione, e la costruzione di novantatré appartamenti nell'area delle settantasette sale precedenti. Le seicentoventi sculture antiche erano state traslocate e ammassate nei locali sotterranei del palazzo.

Malgrado il segreto con cui la duplice operazione era stata effettuata, non è credibile che lavori edilizi di questa portata e il trasporto di un esercito di statue del peso di qualche centinaia di tonnellate siano sfuggiti per anni ad ogni controllo: il che getta un'ombra sulle “autorità preposte” disposte a chiudere non uno, ma tutti e due gli occhi.

L'abuso edilizio, già grave, era reso intollerabile dall'oltraggio alla cultura: su denuncia della Soprintendenza, il pretore Albamonte decise il sequestro della collezione sulla base delle leggi di tutela del 1939 e del 1975; un'interrogazione radicale sollecitava invano ad agire il Ministro dei Beni Culturali chiedendo l'esproprio della raccolta. Sennonché, nell'anno seguente un cavillo dei legali del proprietario e una provvidenziale amnistia intervenuta nel frattempo costringevano il magistrato a decidere il dissequestro. L'amnistia favoriva in ugual modo chi, spinto dal bisogno si era costruito una casetta talvolta con le proprie mani, e gli autori di macroscopici abusi edilizi come quello del palazzo in via della Lungara. Commentava Antonio Cederna:

... quanto al ministro (dei Beni Culturali, ndr) Antoniazzi è di ieri sera una dichiarazione assai strana: venuto a conoscenza del dissequestro, egli non trova di meglio che «invitare il soprintendente a intensificare la vigilanza a tutela delle opere della collezione, anche per evitarne ogni possibile rimozione non autorizzata». Il che vuol dire che forse è all'oscuro di tutto: non sa che più rimosse di così non possono essere, ammonticchiate come sono in tre delle origina-

rie settantasette stanze; e che non si tratta di vigilare sul mucchio, ma di attuare le prescrizioni della legge del 1939, cioè multa pari al valore della cosa perduta (il museo) ed esproprio della collezione per pubblica utilità.

Nel 1978 i deputati radicali presentano un'interrogazione al presidente del Consiglio e al Ministero dei Beni Culturali con la quale propongono l'esproprio della collezione, ai sensi della legge del 1939. Alla richiesta aderisce Italia Nostra, che chiede la costituzione del parte civile da parte del Comune a tutela dei danni subiti dalla collettività. Mentre sono d'accordo Regione, Comune e soprintendenza, il ministero dei Beni Culturali ritiene che si debbano attendere le decisioni della magistratura. Commenta Antonio Cederna: «È il solito scaricabarile da sempre».

L'anno seguente si apre con una dichiarazione ottimistica del sindaco Argan:

Credo di poter assicurare al pubblico non solo romano, ma italiano e straniero - si legge in una sua dichiarazione diffusa nel pomeriggio - che né la giunta, né il consiglio comunale, né io stesso come sindaco e come studioso, sono disposti a tollerare che la raccolta Torlonia seguiti a rimanere nascosta, e intendono invece impegnarsi a fare tutto il possibile perché diventi al più presto non solo di pubblico godimento, ma di pubblica proprietà.

Intanto, l'avvocato dei Torlonia intende ricusare il pretore Albamonte: si apprende dalla stampa che «la ricusazione viene respinta dal tribunale e Cassazione, e il procedimento penale riprende: ma intanto, per il reato edilizio, interviene la prescrizione, e da allora gli atti sono alla Corte Costituzionale, dove tuttora dormono.»

Nel 1982 il ministro dei Beni Culturali Vincenzo Scotti annuncia l'avvio delle trattative per l'acquisizione della rac-

colta Torlonia, trattative che in realtà si erano aperte e condotte inutilmente parecchi anni prima della chiusura del museo. A contraddire la gratuità dell'operazione, nello stesso anno una commissione è nominata con l'incarico di valutare il prezzo da pagare in caso di acquisto da parte dello Stato: compito del tutto impossibile in partenza, data la difficoltà di esaminare le opere stipate nel magazzino di via della Lungara.

Oltretutto, si sarebbero dovuti accertare i numerosi restauri ottocenteschi, tutt'altro che ineccepibili, ordinati da Alessandro Torlonia che aveva proibito di segnalarli all'autore del catalogo del museo, Carlo Ludovico Visconti, per non diminuire il valore della raccolta. Naturalmente, della commissione si perde presto ogni traccia. D'altra parte, data l'impossibilità di stimare il valore di mercato della collezione, in caso di acquisto il prezzo non poteva essere stabilito che da un compromesso "politico" tra le due parti.

Non è facile ricostruire gli annunci e le prese di posizione registrati dalla stampa nel corso degli anni novanta. Dato lo stallo più che decennale della situazione restano soltanto buone intenzioni e preferenze circa la nuova sistemazione dell'ex museo. L'assessore Renato Nicolini proponeva villa Torlonia o il palazzo San Michele: Water Veltroni preferiva palazzo Pantanella in via dei Cerchi, già sede del Museo dell'Impero Romano; al palazzo San Michele era favorevole anche l'archeologo Andrea Carandini.

Nel settembre del 1991 il *Messaggero*, con il grande titolo *Tornano alla luce i tesori della collezione Torlonia* anticipa la sistemazione della raccolta nel palazzo Torlonia-Giraud in via della Conciliazione. Il direttore del Ministero dei Beni Culturali dichiara che sarà definita la convenzione tra lo Stato e il principe Torlonia. L'anno seguente il *Messaggero* riferisce che i lavori per la sistemazione erano già avviati: previsti per durata di sette anni, si avvalevano della supervisione del professor Antonio Giuliano.

Passa il tempo, e la soluzione del palazzo di via della Conciliazione viene abbandonata, pare per problemi statici: i Torlonia propongono la costruzione di un nuovo edificio per il redivivo museo, da costruire nel parco di Villa Albani sul lato di viale Regina Margherita, con annesso parcheggio per le automobili: al progetto, che aveva incontrato il favore autorevole di Federico Zeri, si oppongono decisamente gli ambientalisti.

Dopo che nel corso degli anni novanta erano andate scemando proposte e polemiche, il 1° settembre del 2004 il *Corriere della Sera* dedicava un'intera pagina a una clamorosa intervista del ministro dei Beni Culturali Giuliano Urbani, che a sorpresa dava un annuncio riassunto nel grande titolo: *Dalle cantine al museo, rinasce il tesoro Torlonia* e nel sottotitolo: *La collezione privata più importante del mondo, di 620 statue, sarà esposta al palazzo Sciarra* in via del Corso, grazie alla generosa disponibilità della Fondazione Cassa di Risparmio di Roma: uno splendido esempio di mecenatismo.

Il corsivo che accompagnava l'intervista affermava che l'intesa si sarebbe concretizzata a giorni. «A meno che - aggiungeva il ministro - qualche diavolo non ci metta la coda.» Cosa che è puntualmente avvenuta senza che per quanto ci risulta sia stato fornito un motivo credibile del fallimento del progetto. Benché il ministro si sia limitato a citare un detto scaramantico di uso comune, le vicende che abbiamo riassunto manifestano realmente influssi tali da richiedere l'intervento di un esorcista.

In realtà, un inferno pagano è evocato da una fotografia rara e forse unica, scattata nel 1979 nel "magazzino" di via della Lungara; la scena mostra un assembramento di statue costrette gomito a gomito, immerse nell'oscurità che ricordano i versi di Virgilio nell'Eneide, in occasione della discesa di Enea nell'Ade:

*Qui tutta una moltitudine accorreva affollandosi sulle sponde
donne e uomini, corpi abbandonati dalla vita*

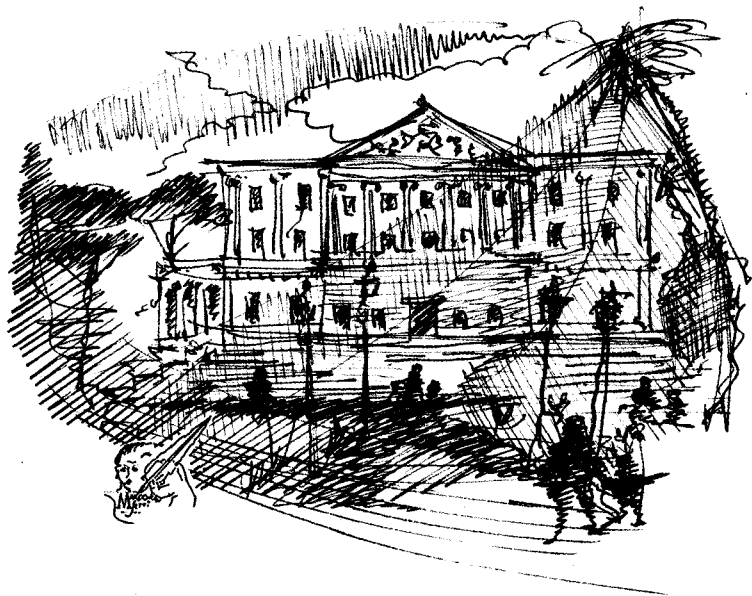


Una rara immagine del deposito della raccolta Torlonia stipata nei sotterranei del palazzo di via della Lungara. (foto P. Chessa)

Malgrado che una soluzione del "caso Torlonia" sia oggi tanto più lontana data l'incombente crisi economica, sarebbe comunque ora, data l'importanza della posta in gioco, di porre fine al silenzio tombale sceso sull'ex museo, abbandonando la tattica delle iniziative assunte nel passato in ordine sparso, per intraprendere azioni strategicamente coordinate, fino a coinvolgere governo e parlamento, al fine di cancellare un vero e proprio scandalo nazionale che dura ormai da troppo tempo, inimmaginabile in un paese civile. Le centinaia di sculture antiche seppellite nei sotterranei di via della Lungara chiedono inutilmente di tornare alla luce del giorno, alla visibilità del pubblico e alle indagini degli studiosi: tutto questo, indipendentemente dalle decisioni future sulla proprietà.

La ferita del *Passero ferito*

LILLO S. BRUCCOLERI



Casino Torlonia

La letteratura dialettale romana, più precisamente romanesca secondo una consolidata e nient'affatto riduttiva definizione, è comunemente nota per i nomi di Belli, Trilussa o Pascarella, molto meno per quelli di una numerosa e degna schiera di poeti dei quali sono fornite esaurienti testimonianze antologiche e biografiche nelle opere dedicate all'argomento¹. Anche nel più ristretto ambito del Gruppo dei Romanisti figurano autori la cui notorietà non sempre è legata a questo specifico aspetto della loro vita, ma che possono idealmente essere ricondotti sulla scia di Augusto Jandolo². La tradizione si è mantenuta fino ad oggi e ben può dirsi che non sia stata mai interrotta, al di là delle vicende specifiche delle testate giornalistiche che si sono succedute nel tempo e che sopravvivono con diversa fortuna e periodicità³.

¹ Si segnalano, in particolare, E. VEO, *I poeti romaneschi*, Roma, 1927; *Cento anni di poesia romanesca*, a cura di F. POSSENTI, Roma, 1966. Per la bibliografia antecedente e successiva, cfr. G. VACCARO, *Un libro va, uno viè. Bibliografia della letteratura romanesca dal 1870 al Duemila*, con presentazione di L. Serianni, Roma, 2012.

² In ordine alfabetico: Bernardino (Nino) Buzzi, Giuseppe Ceccarelli (Ceccarius), Mario Fagiolo (Dell'Arco), Checco Durante. Aldo Fabrizi, Armando Fefè, Fiorenzo Fiorentini, Mario Ugo Guattari, Romolo Lombardi, Giuliano Malizia, Vincenzo Misserville, Ettore Petrolini, Amilcare Pettinelli, Francesco Posenti, Carlo Alberto Salustri (Trilussa), Giulio Cesare Santini, Giggi Spaducci, Corrado Trelanzi.

³ In una brevissima rassegna possono menzionarsi (con l'anno di pri-

Più in generale, la scelta vernacolare può distinguersi in due partizioni fondamentali, a seconda che si ponga come testimonianza dei sentimenti popolari o anche denuncia politica e sociale o come autonoma fonte di ispirazione. Il riferimento principale è, ancora una volta, Giuseppe Gioachino Belli, che comprende in se stesso ambedue gli aspetti. Ma sono tre i momenti del suo percorso quando delibera di lasciare un monumento della plebe di Roma: interpretazione, immedesimazione e identificazione. Proprio in questo ultimo tratto della sua controversa personalità sta la grandezza di Belli, magari in modo inconsapevole o addirittura contrario alla sua stessa volontà: egli esamina, scruta, raccoglie e riproduce il sentimento del suo popolo e finisce per divenirne lui stesso parte integrante nel preciso momento in cui lo fa assurgere agli eccelsi livelli dell'arte e ne personifica indelebilmente la cruda realtà.

Ancora al giorno d'oggi la lezione o piuttosto l'esperienza belliana conserva intatta la propria attualità sol che si volga lo sguardo allo spirito dell'autore oltre i semplici richiami filologici destinati a esaurirsi nell'angusto perimetro di anacronistici glossatori. Lo stesso Trilussa non fa eccezione e anzi se ne dovrebbe paradossalmente disconoscere l'anima romana nel momento in cui ritiene di superare la stretta aderenza al gergo dialettale italianizzando il linguaggio per renderlo accessibile a un pubblico più vasto. Eppure l'ascendenza belliana starebbe, a mio parere, non solo nel descrivere vari momenti della vita individuale e sociale, ma nella stessa arte del nascondimento e

ma pubblicazione): *Marforio* (1870), *La Frusta* (1870-1875), *Rugantino* (1887), *Casandrino* (1897), *Frugantina* (1912), *L'Amico Cerasa* (1921), *Core Romano* (1930), *Romanità* (1946), *La Boccaccia* (1973), *Er Gazzetto de Roma* (1980).

in quella «dissimulazione onesta» così bene delineata a introduzione dell'opera *omnia* mondadoriana⁴.

Resta il fatto che siamo in presenza di un linguaggio vivo così nelle forme letterarie come in quelle quotidiane; la sua evoluzione segue il corso dei tempi e non può essere ingabbiata in schemi predeterminati che non rispondano ai requisiti minimi di chiarezza e comprensibilità. Al riguardo sono largamente condivisibili le aperture intese a valorizzare l'uso del romanesco quali che ne siano le variegate forme espressive⁵. I nuovi modelli lessicali riscontrati nelle periferie urbane o nelle comunicazioni giovanili, del resto, ripetono spesso quelli già noti nel dialetto giudaico romanesco: basta scorrere, per esempio, i sonetti di Crescenzo Del Monte per rendersene conto. Ma ciò che qui preme segnalare è che la vitalità di questo genere è testimoniata non solo dagli esempi maggiori, ma dalla incessante attività degli altri poeti che può riservare piacevoli sorprese quando ci si cali nella rivisitazione delle singole loro opere che ben meritano specifici approfondimenti.

Accade persino che alcuni componimenti riscuotano un successo tale da farli risalire a una pluralità di autori: è il caso del *Passero ferito* attribuito a Trilussa ma scritto da Natale Polci (1897-1988), personaggio di spiccate attitudini meritevole di autonome presentazioni, il quale nel rivendicarne la paternità sentì il bisogno di pubblicare la versione originale. Piccata e puntigliosa la premessa: «Mi sono deciso a pubblicare questa mia poesia scritta diciassette anni fa – ma ripetutamente ciclostilata, copiata e ricopiata dagli amici e da molte altre persone che han-

⁴ L. FELICI, *L'onesta dissimulazione*, in *Trilussa. Tutte le poesie*, Milano, 2004, pp. IX-XXXIV.

⁵ Nello stesso senso, con puntuali richiami storici e critici, cfr. L. APOLLONI, *Neo o post romanesco?*, in *Strenna dei Romanisti*, 2014, pp. 1-8.

no contribuito a diffonderla – con lo scopo di smentire qualche maldestro individuo che, approfittandosi del fatto che in qualche copia era stato omesso il mio nome e trincerandosi dietro il vile anonimato, si attribuisce la paternità della medesima»⁶.

Dopo mezzo secolo l'equivoco perdura al punto che nell'ultimo sceneggiato televisivo dedicato a Trilussa⁷ questi viene presentato mentre declama *Er passero ferito* in un contesto narrativo di centrale importanza. Nella nota del regista Lodovico Gasparini è scritto per la seconda puntata: «E mentre Giselda in lacrime lascia il teatro dove non debutterà, Trilussa intrattiene il pubblico e tutta la milizia fascista con uno dei suoi famosi monologhi in romanesco».

L'episodio induce a indagare sulla esistenza di autori e opere di tutto rispetto che finora non hanno ottenuto simili riconoscimenti. Si apre tutto un campo di ricerca sullo spirito romano che si nutre di libertà e si manifesta anche per questa via, non cessando mai di stupire e affascinare. Come ammoniva Guido Astuti, maestro di storia del diritto italiano, il materiale è ricchissimo: non c'è che da studiare.



Trilussa

⁶ N. POLCI, *Ner camposanto de la verità. 130 epitaffi e poesie varie in dialetto romanesco*, Roma, 1968, pp. 76-77. Va assolutamente escluso ogni riferimento a Trilussa, che era morto l'anno prima.

⁷ *Trilussa. Storia d'amore e di poesia*, RaiUno, 11 e 12 marzo 2013.

“Non riesco da anni a far capire che un porto militare, nome romano *navalia*, nome greco *neoria*, non è un porto civile commerciale! È un'altra cosa.” Approfitto di questa stizzita esclamazione¹ per sgomberare subito il campo da possibili equivoci. L'antico porto militare di Roma era una struttura ben diversa dai vari porti fluviali commerciali di cui l'Urbe ha fruito dall'antichità fino all'epoca moderna e di cui la *Strenna dei Romanisti* si è già talvolta occupata². Mentre le banchine mercantili potevano accogliere sia le navi “lunghe” (da guerra) che le onerarie (da carico), le strutture dei *navalia* erano specificamente progettate per il rimessaggio delle prime. Le navi combattenti, infatti, per poter essere sufficientemente veloci avevano uno scafo alquanto leggero, che rischiava di essere seriamente danneggiato dalle teredini qualora mantenuto troppo a lungo immerso in acqua. I *navalia* erano pertanto costituiti da una serie di scali d'alaggio³ coperti, sui quali le unità venivano tirate a secco, mantenendole con la prora rivolta verso l'acqua in modo da consentire una sollecita ripartenza. Essi avevano dunque funzioni equivalenti

¹ F. COARELLI, *Discussione della sessione mattutina del 1 Febbraio*, in *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana* Atti del convegno internazionale, Roma 1-3 febbraio 2007, Roma 2008, p. 499.

² Ad esempio negli anni 1966, 1991, 1992 e 2007.

³ In alcuni testi vengono chiamati “stalli”, termine marinaresco ormai desueto: A. GUGLIEMOTTI, *Vocabolario marino e militare*, Roma 1889.

a quelle degli arsenali, potendo provvedere alle manutenzioni e talvolta anche alle costruzioni navali.⁴

* * *

Nel mondo classico i *navalia* (*neoria* per i Greci), considerati un fattore di potenza, erano posseduti da tutte le città litoranee che ambivano al potere marittimo. Erano pertanto presenti lungo le coste dell'intero Mediterraneo, con una maggiore concentrazione nel mare Egeo⁵. In effetti, l'archeologia ha potuto identificare con certezza i resti di antichi ricoveri per navi da guerra in un gran numero di siti preromani legati alle civiltà greca e punica. Dei relativi scali, tuttavia, solo pochissimi (una piccola parte di quelli rinvenuti a Cartagine e Rodi) risultano avere dimensioni sufficienti ad accogliere delle quinqueremi. Inoltre, poiché nessuno dei resti di presunti *navalia* romani finora individuati è risultato pienamente convincente agli occhi di tutti, è evidente che molte antiche strutture destinate ad accogliere le quinqueremi (di cui anche i Romani fecero largo uso) debbano ancora essere scoperte⁶.

Ferma restando la certezza che i Romani costruirono dei *navalia* sia a Roma che in molte altre località, la scarsità di evidenze archeologiche è stata oggetto di tentativi di spiegazione alquanto diversificati: dalla ridotta necessità di rimessaggio delle navi grazie alle migliori qualità costruttive dell'epoca imperia-



Fig.1 – Medaglione di Antonino Pio che mostra sulla sinistra le arcate dei Navalia di Roma, da cui sporge la prora della trireme romana giunta da Epidauro con il sacro serpente di Esculapio, che va sull'isola Tiberina. In basso, il dio Tiberino vigila dalle acque del suo fiume. (foto da B. LEONI, isolatiberina.it).

le, all'attuale eccessivo scetticismo nel valutare i resti antichi⁷, oppure l'aver seguito, nella ricerca dei *navalia*, un modello "errato" (cioè gli impianti del Pireo e di Cartagine, artatamente monumentalizzati per sostenere il morale interno alla vigilia del tracollo)⁸.

* * *

Per i Romani i *Navalia* per antonomasia furono quelli

⁴ Funzione propria dei cantieri navali – in latino *textrina* – concettualmente distinti dai *navalia* (SERV. Aen. 11.326 e 329) anche se nell'Alto Medioevo i due termini finirono per essere considerati sinonimi (ISID. etym. 14.8.38).

⁵ B. RANKOV, *Roman shipsheds*, in D. BLACKMAN, B. RANKOV, *Shipsheds of the Ancient Mediterranean*, Cambridge 2013, p. 48.

⁶ Id., *Ships and shipsheds*, in *ibid.* pp. 98-99.

⁷ Id., *Roman shipsheds*, cit., pp. 30, 47-48 e 50.

⁸ H. HURST, *Exceptions rather than the rule: the shipshed complexes of Carthage (mainly) and Athens*, in *Ricoveri per navi militari nei porti del Mediterraneo antico e medievale: atti del convegno di Ravello*, 4-5 novembre 2005, Bari 2010, pp. 27 e 33-34.

dell'Urbe, collocati fin dalle origini sulla riva del Campo Marzio⁹, nel tratto rivolto verso l'isola Tiberina, laddove qualche resto archeologico venne visto alla fine dell'800¹⁰.

Tale posizione non era certamente casuale: nell'ansa a monte dell'isola, infatti, il fiume formava sulla riva sinistra una spiaggia di sabbia fine detta *arenula*, termine che si è tramandato fino ai nostri giorni nella toponomastica urbana¹¹. È ragionevole presumere che proprio quella spiaggia sia servita fin dall'epoca arcaica per tirare a secco le prime penteconteri usate dai Romani all'incirca dal VI sec. a.C.¹². La sistemazione di scivoli in legno e di una copertura devono poi aver progressivamente reso funzionale il sito.

La prima notizia storica dell'esistenza dei *Navalia* è relativa al IV sec. a.C., quando essi accolsero tutte le navi efficienti della flotta catturata ad Anzio, mentre le unità più malandate furono bruciate dopo avervi prelevato i rostri destinati ad ornare la tribuna del Foro Romano¹³. Da quel momento i Romani disposero di una piccola e valida flotta basata "sotto casa".

La posizione originaria dei *Navalia* appare confermata dal racconto del ritorno a Roma della trireme recante il simbolo di Esculapio prelevato ad Epidauro (291 a.C.)¹⁴: quando la nave giunse al proprio approdo, il sacro serpente si tuffò nel fiume per

⁹ Liv. 3.26.8 e 45.42.12.

¹⁰ F. COARELLI, *Il Campo Marzio occidentale*, in MEFRA 89-2 (1977), p. 823

¹¹ Via Arenula e il relativo rione Regola (deformazione di *arenula*) sul fiume.

¹² La presenza di navi da guerra romane è implicita nel primo trattato navale con Cartagine del 509 a.C. (POL. 3.22). Conosciamo anche una missione navale di un secolo dopo, da Roma a Delfi e ritorno (Liv. 5.28.2-3).

¹³ Evento del 338 a.C.: Liv. 8.13-14; PLIN. *nat.* 16.8.

¹⁴ Liv. *per.* 11.3; VAL. MAX. 1.8.2; Ov. *met.* 15.736-744.

raggiungere la vicina isola Tiberina, ove andava eretto il tempio del dio¹⁵.

* * *

I *Navalia* dell'Urbe subirono un deciso ampliamento a partire dalla prima guerra Punica, data la considerevole necessità di navi per poter affrontare i Cartaginesi per mare. Si iniziò nel 261 a.C. con l'avvio della costruzione delle prime cento quinqueremi; poi le flotte inclusero molte più navi fino a raggiungere un massimo di 350 unità¹⁶, tornando poi entro una fascia di 200-300 navi. Le flotte romane rimasero peraltro altrettanto imponenti anche nella successiva guerra Illirica (200 unità) ed all'inizio della seconda guerra Punica (220 quinqueremi)¹⁷.

Purtroppo le fonti antiche specificano molto raramente quale fosse il porto di partenza o di rientro delle predette flotte, ma ogni volta che lo fanno parlano sempre di Roma¹⁸. Naturalmente non è nemmeno detto che quelle navi svernassero tutte nel porto militare della Città eterna. È anzi verosimile che una parte di esse venisse sistemata nei *navalia* di Ostia e forse anche altrove. È stato comunque stimato che i *Navalia* dell'Urbe siano stati ampliati in modo tale da poter accogliere almeno un centinaio di navi e che essi si siano estesi verso nord, lungo la riva del Campo Marzio, fino a dove venne poi costruito l'antico ponte Neroniano¹⁹ (i cui resti sono tuttora visibili, nei periodi di magra, immediatamente a valle dell'odierno ponte Vittorio). Ciò

¹⁵ F. COARELLI, *Navalia*, in LTUR III, Roma 1996, pp. 339-340.

¹⁶ Nel 255 a.C., per il recupero delle legioni dall'Africa (POL. 1.36).

¹⁷ Rispettivamente nel 229 a.C. (POL. 2.11) e nel 218 a.C. (Liv. 21.17.3).

¹⁸ Ad esempio: POL. 1.38, 1.39 e 2.11; Liv. 21.26.3 e 23.41.7.

¹⁹ F. COARELLI, *Navalia*, cit., pp. 339-340.

risulta infatti coerente con la posizione riferita da Tito Livio: di fronte ai *prata Quinctia*, terreno collocato da Plinio il Vecchio “in Vaticano”²⁰.

Nel Campo Marzio – e quindi presso i *Navalia* – vi era anche un cantiere navale “per navi lunghe”²¹, evidentemente deputato alle riparazioni della flotta romana. Quello stesso cantiere sarebbe invece stato insufficiente per la costruzione delle centinaia di navi che, soprattutto nella prima guerra Punica, i Romani riuscirono ad allestire in brevissimo tempo. Tale celerità, infatti, deve essere stata ottenuta organizzando e coordinando una molteplicità di cantieri creati sulle rive di fiumi navigabili – prioritariamente nel bacino del Tevere – a breve distanza dalle zone boschive da cui prelevare gli appropriati legni, come farà poi Cesare per costruire le sue flotte nelle Gallie²². Uno di questi cantieri parrebbe essere stato individuato in un canale scavato nella roccia presso la riva del fiume Nera, non lontano da Narni²³.

* * *

Dopo aver gioito per l’immenso rogo acceso da Scipione al largo di Cartagine nel dare alle fiamme le 500 navi della flotta punica a conclusione della guerra Annibalica, i Romani non rinunciarono certamente al potere marittimo né, di conseguenza, ai loro *Navalia*. In effetti, si era ormai avviata quella fase *transmarina*²⁴ della loro storia, che doveva portarli, grazie all’ac-

²⁰ LIV. 3.26.8; PLIN. *nat.* 18.20.

²¹ Da un frammento di Ennio (SERV. *Aen.* 11.326).

²² Sui fiumi Loira, Marna e Rodano: CAES. *Gall.* 3.9, 5.1-2 e 5.5; *civ.* 1.36.

²³ Ipotesi da indagare, illustrata in C. ARMADORI, *Il porto di Narnia e il cantiere navale romano sul fiume Nera*, Roma 2012 (157 p.).

²⁴ FLOR. *epit.* 1.47.1.



Fig. 2 – Navi da guerra romane a secco nei *navalia*, forse di Pompei. Le travi di legno appoggiate sulle fiancate rischiano di essere scambiate per remi (B. RANKOV, *Roman shipsheds*, cit., p. 39) ma sono normali pali di sostegno (Id., *Ships and shipsheds*, cit., p. 94). Affresco proveniente dalla Casa del Labirinto di Pompei (Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Foto D. CARRO).

quisita superiorità navale, all’inarrestabile estensione del loro controllo e del loro dominio su tutte le sponde del Mediterraneo. Nel corso dell’ininterrotta serie di guerre di quel periodo, le flotte romane continuarono a partire da Roma (se non erano già schierate oltremare) ed ebbero una consistenza compresa, grosso modo, fra 50 e 150 navi²⁵, a seconda delle necessità operative e delle opportunità politiche²⁶.

Le ampie dimensioni dei *Navalia* si resero evidenti dalla loro

²⁵ Ad esempio: LIV. 36.42.1 e 42.27.1-7; APP. *Lib.* 75.

²⁶ Molte operazioni navali nel mare Egeo ebbero un carattere multinazionale, con la partecipazione di alleati di Roma (soprattutto Rodi e

capacità di accogliere, al termine della III guerra Macedonica (167 a.C.), le navi gigantesche catturate al re Perseo, oltre a tutte le unità predisposte o utilizzate dai Romani per quel conflitto e per la concomitante III guerra Illirica²⁷.

Qualche decennio dopo, il porto militare di Roma – che includeva anche delle banchine per l'ormeggio delle navi pronte a partire²⁸ – potrebbe essere stato oggetto di restauri da parte dell'architetto Ermodoro di Salamina²⁹. Le immagini dei *Navalia* che ci sono pervenute, tutte posteriori a quell'epoca, mostrano una lunga sequenza di arcate da cui spuntano le prore rostrate.

Più o meno nello stesso periodo è stato eretto molto più a valle, leggermente arretrato rispetto all'odierna riva con i resti dell'*Emporium*, il vastissimo edificio in *opus incertum* comunemente identificato come *Porticus Aemilia*. La singolarità di quella struttura, costituita da 50 ambienti lunghi e stretti in pendenza verso il Tevere ed aperti solo in quella direzione, unitamente al raffronto con la *Forma Urbis* severiana, hanno fatto pensare che si trattasse di altri *navalia*, utilizzati per circa un secolo, forse come arsenale, prima della riconversione per usi commerciali. Tale ipotesi³⁰, accolta con interesse e varie perplessità, potrà essere valutata compiutamente solo dopo ulteriori scavi nell'area³¹.

Sul finire del II sec. a.C., in vicinanza del porto militare venne eretto un tempio di Nettuno, il cui pronao probabilmente

rivolto verso i *Navalia* lascia intendere che il relativo culto fosse direttamente collegato con la flotta³².

* * *

Nel primo secolo a.C. l'asprezza delle guerre civili costrinse i Romani ad aumentare i contributi navali richiesti agli alleati per fronteggiare le minacce esterne³³. Ciò nonostante, i *Navalia* di Roma mantennero ancora una significativa operatività, come si vide per le varie guerre contro i pirati³⁴, nonché nel 58 a.C., in occasione del rientro di Catone Uticense con il tesoro che i Romani avevano ereditato dal defunto re di Cipro: egli portò la sua flotta direttamente alle banchine dei *Navalia*, per sicurezza, ignorando i consoli e gli altri magistrati andati al suo incontro³⁵.

Nel 44 a.C. "i *Navalia* ed altri luoghi furono colpiti da fulmini"³⁶. Questa notizia è stata da taluni interpretata come la fine del porto militare di Roma, dando per scontato che la folgore avesse provocato un incendio devastante. In realtà quello non è un funesto annuncio, ma l'evento più innocuo fra una serie di sciagure che sono state segnalate alla morte di Cesare e che Giulio Ossequente ha tratto da Livio per compilare il suo libro dei "Prodigi": terremoti, trombe d'aria, tetti scoperchiati, alberi sradicati, una grande stella, tre soli, una cometa e luce affievo-

Pergamo), ma sotto il comando romano e con una presenza navale romana maggioritaria.

²⁷ Liv. 45.2.9-10, 45.35.3-4 e 45.42.12; PLUT. *Aem.* 30. 2; cfr. VITR. 5.12.7.

²⁸ Cfr. Liv. 45.2.9-10.

²⁹ CIC. *de orat.* 1.62; F. COARELLI, *Navalia*, cit., p. 340.

³⁰ P. L. Tucci, *Navalia*, ArchCl 57 (2006), pp. 175-202; Id., *La contro-vera storia della 'Porticus Aemilia'*, ArchCl 63 (2012), pp. 575-591.

³¹ B. RANKOV, *Roman shipsheds*, cit., p. 41.

³² P. L. Tucci, *Neptunus, Aedes in Campo, Aedes in Circo*, in LTUR V, Roma 1999, pp. 279-280.

³³ Il momento più critico si verificò quando Lucullo fu costretto a navigare di nascosto per radunare una flotta da portare a Silla per la guerra Mitridatica.

³⁴ Operazioni navali condotte a più riprese, sempre con ampia disponibilità di mezzi, negli anni 123-122, 102, 84, 78-75 e 67 a.C.

³⁵ PLUT. *Cato min.* 39.1-3; VELL. 2.45.5.

³⁶ OBSEQ. 68.

lita per molti mesi. Se i *Navalia* fossero andati a fuoco, Livio l'avrebbe scritto e Ossequente non l'avrebbe certamente taciuto.

Alla fine dello stesso anno Cicerone, nel redigere il suo ultimo trattato filosofico, includeva i *Navalia* fra le opere di pubblica utilità sulle quali lo Stato doveva a giusto titolo investire³⁷.

* * *

Tutto cambiò con l'avvento del Principato perché, per la prima volta nella storia di Roma, Augusto istituì le forze armate permanenti. Fino allora le flotte, come le legioni, erano state armate sotto l'impulso della necessità, per poi essere disarmate al cessare dell'esigenza. Le grandi forze navali che avevano combattuto ad Azio furono invece mantenute in efficienza, suddividendole fra tre nuove basi navali poste a difesa della nostra Penisola: Miseno, Ravenna e *Forum Iulii* (Fréjus). I *Navalia* dell'Urbe persero pertanto la loro funzione di base navale principale della flotta romana, funzione che si era peraltro già sfilacciata durante le guerre civili.

Rimase comunque una limitata esigenza di mantenere in città una piccola aliquota di navi distaccate dalle flotte di Miseno e Ravenna, sia per esigenze di Stato, sia per costituire una riserva alle navi sottili schierate nei *navalia* di Ostia³⁸ a protezione della foce del Tevere. Permaneva infatti nella mentalità romana una certa diffidenza circa la sicurezza delle città costiere, molto esposte ad attacchi improvvisi³⁹ (o comunque soggette ad altri rischi).

³⁷ Cic. *off.* 2.60.

³⁸ M. HEINZELMANN & A. MARTIN, *River port, navalía and harbour temple at Ostia: new results of a DAI-AAR Project*, in JRA 15, 2002, pp. 11-12.

³⁹ Cic. *rep.* 2.3; cfr. Liv. 5.54.4.

Un indizio della presenza navale a Roma durante il Principato potrebbe essere desunto dall'epigrafia: in totale 55 navi da guerra diverse (un terzo di tutte le navi imperiali conosciute) sono citate in 72 epigrafi trovate a Roma⁴⁰ (il 16 % di tutte quelle con nomi di navi, rinvenute e pubblicate)⁴¹.

In ogni caso i *Navalia* debbono essere stati ridimensionati in epoca augustea, cedendo probabilmente tutta la riva a monte del nuovo ponte di Agrippa. Quest'ultimo, peraltro, venne corredato di un idrometro che, essendo posizionato a valle del pilone prossimo al Campo Marzio⁴², doveva essere visibile dai *Navalia*, fornendo un'immediata allerta dell'arrivo della piena.

La trasformazione augustea della città di mattoni nell'*Urbs marmorea* riguardò naturalmente anche il Campo Marzio meridionale, ove erano i *Navalia*. Vi fu, in particolare, il probabile rifacimento della Porta Navale⁴³, che si trovava sul tratto della cinta muraria dal Campidoglio al Tevere e dava accesso ai *Navalia* provenendo dal *Portus Tiberinus*.

Risale verosimilmente a quel periodo anche un edificio teatrile, di forma molto allungata – come uno degli scali d'alaggio dei *Navalia* – e con volta a botte, collocato su di un podio nell'area del porto militare, sulla riva del Tevere all'altezza del Circo Flaminio (in corrispondenza dell'odierno Lungotevere de' Cenci)⁴⁴. Si trattava di una sorta di museo navale in cui era

⁴⁰ 2 epigrafi citano la nave ammiraglia *Ops*, 12 le quadriremi – *Dacicus*, *Fides* (2), *Fortuna* (3), *Mercurius*, *Minerva*, *Salus*, *Vesta*, *Victoria* (2) –, 46 triremi, 6 liburne e 6 navi di tipo imprecisato.

⁴¹ D. CARRO, *Classica* (ovvero "Le cose della Flotta"): *Appendici marittime*, Roma 2002, pp. 190-215.

⁴² D. MARCHETTI, *Frammento di un antico pilastro per misurare le acque del Tevere ed altre notizie topografiche*, in BCom 20 (1892), p. 144.

⁴³ F. COARELLI, *Porta Navalis*, in LTUR III, Roma 1996, p. 352.

⁴⁴ P. L. TUCCI, *Dov'erano il tempio di Nettuno e la nave di Enea?*, in

stata esposta una pentecontore⁴⁵ molto antica – probabilmente conservata in precedenza negli stessi *Navalia* – a ricordare le più antiche origini della potenza navale romana, rimasta senza rivali sul mare dopo l'epocale vittoria di Azio.

* * *

La necessità di mantenere una continuativa presenza di unità da guerra nei *Navalia* per le esigenze degli imperatori e dei loro legati risulta piuttosto evidente durante il principato dei Giulio-Claudii, visto che questi vollero tutti navigare sul Tevere: Augusto lo faceva sistematicamente, poiché preferiva effettuare tutti i suoi viaggi sulle navi, ogni qualvolta possibile⁴⁶; Tiberio si era rifugiato a Capri, ma dopo la morte di Seiano risalì il Tevere fino alla periferia di Roma prima di cambiare idea e tornare nella sua *Villa Iovis*⁴⁷; il giovane Gaio (Caligola) iniziò il suo principato andando a recuperare le ceneri della madre e del fratello dalle isole Pontine e con esse risalì il Tevere per deporle nel Mausoleo di Augusto⁴⁸; Claudio salpò da Roma su di una nave da guerra, con la quale discese il Tevere, superò Marsiglia, risalì il Rodano e la Saona, passò sulla Senna, varcò la Manica e sbarcò in Britannia⁴⁹; Nerone amava navigare sul Tevere fino ad Ostia, soffermandosi lungo le rive alle taverne allietate come si conveniva ai suoi gusti artistici e trasgressivi⁵⁰.

Si tratta evidentemente solo di qualche esempio, in cui si

BCom 98 (1997), pp. 37-41; Id., *Nave di Enea*, in LTUR V, Roma 1999, pp. 278-9.

⁴⁵ F. COARELLI, *Il Foro Boario*, Roma 1992, pp. 125-127.

⁴⁶ SUET. *Aug.* 82.3.

⁴⁷ Id. *Tib.* 72.1; TAC. *ann.* 6.1.

⁴⁸ SUET. *Cal.* 15.2; CASS. DIO 59.3.5.

⁴⁹ CASS. DIO 60.21.3.

⁵⁰ SUET. *Nero* 27.3.



Fig. 3 – Bassorilievo della Colonna Traiana che mostra, alle spalle dell'imperatore (a poppa della nave centrale), i tetti a volta dei *navalia* del porto di partenza delle navi romane all'inizio della seconda campagna Dacica. Questa è stata giudicata la più sicura rappresentazione antica di *navalia* romani, anche se l'identità del porto permane incerta fra Ostia, Brindisi, Ancona o Ravenna. (cfr. B. RANKOV, *Roman shipsheds*, cit., pp. 39 e 47. Foto D. CARRO).

possono comunque intravedere sia la perdurante attività dei *Navalia*, sia la buona familiarità acquisita da questi principi con le navi delle flotte imperiali.

Tale familiarità si tramutò probabilmente in affetto e riconoscenza nel caso di Vespasiano. Infatti, alla morte di Nerone e durante le conseguenti guerre di successione, entrambe le flotte d'Italia (a Miseno e Ravenna) rimasero sempre fedeli alla sua memoria, appoggiando quindi il neroniano Otone, schierandosi invece contro Vitellio e favorendo di conseguenza la vittoria di

Vespasiano. Ma questo fiero imperatore aveva un concetto della disciplina talmente rigoroso da non voler mostrare di favorire in alcun modo i militari delle flotte che lo avevano sostenuto, finendo perfino per penalizzarli oltre misura in un paio di occasioni⁵¹. I suoi due figli non ebbero simili riluttanze: Tito, si avvalse delle navi per delle simulazioni di combattimenti navali nella Naumachia di Augusto, nell'ambito dei festeggiamenti per l'inaugurazione dell'Anfiteatro Flavio; Domiziano diede anch'egli degli analoghi spettacoli, per i quali costruì la sua grande Naumachia⁵². Fu probabilmente lui a dare alle due flotte basate in Italia il titolo di *praetoria*, inteso a sancire il loro ruolo al servizio diretto dell'imperatore, soprattutto per motivi di sicurezza, mediante le navi ed i classari distaccati a Roma. Questi ultimi, per i quali vennero anche costruite due caserme, ebbero dei compiti prevalentemente legati al loro specifico addestramento "anfibo" (quindi protezione degli imbarchi e sbarchi), dovendosi considerare del tutto accessori gli occasionali loro impegni presso la Naumachia o per la manovra del velario del Colosseo⁵³ (ma lì serviva la destrezza dei marinai, non l'ardimento dei classari).

* * *

In definitiva, tutto lascia pensare che la continuativa presenza a Roma di navi inviate dalle due flotte pretorie abbia giustificato la conservazione di una parte dei *Navalia* fino alla fine della storia di Roma antica ed anche oltre. In effetti nel VI secolo

⁵¹ SUET. *Vesp.* 8.3 e 8.5.

⁵² CASS. DIO 65.25.4; SUET. *Dom.* 4.6.

⁵³ M. REDDÉ, *Mare Nostrum – Les infrastructures, le dispositif et l'histoire de la Marine Militaire sous l'Empire Romain*, Roma 1986, pp. 451-2.

Procopio di Cesarea⁵⁴ poté esaminarvi la nave arcaica che fino allora vi era stata devotamente conservata, credendola la "Nave di Enea".

Per quanto ridotti in epoca imperiale, gli storici *Navalia*, che avevano consentito l'affermazione di Roma e la creazione dell'Impero, ebbero dunque una vita di spiccato rilievo e durata millenaria. La tradizione del porto militare cittadino lasciò inoltre un segno incancellabile: essa venne infatti ripresa dalla nuova amministrazione dell'Urbe, con il governo pontificio, la cui politica navale⁵⁵ – anch'essa millenaria – rimane ancor oggi simboleggiata dall'Arsenale clementino, di fronte ai resti dell'antico *Emporium*.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

1. FONTI ANTICHE

<u>Abbreviazione</u>	<u>Autore</u>	<u>Opera</u>
APP. <i>Lib.</i>	Appiano	<i>Libyca</i>
CAES. <i>civ.</i>	Cesare	<i>De bello civili</i>
CAES. <i>Gall.</i>	"	<i>De bello Gallico</i>
CASS. DIO	Cassio Dione	<i>Historia Romana</i>
CIC. <i>de orat.</i>	Cicerone	<i>De oratore</i>
CIC. <i>off.</i>	"	<i>De officiis</i>
CIC. <i>rep.</i>	"	<i>De re publica</i>
FLOR. <i>epit.</i>	Floro	<i>Epitomae</i>
ISID. <i>etym.</i>	Isidoro di Siviglia	<i>Etymologiae</i>

⁵⁴ PROC. *BG* 4.22.2-3.

⁵⁵ A. GUGLIELMOTTI, *Storia della Marina pontificia dal secolo ottavo al decimonono*, Roma 1856, pp. xiii-xiv.

LIV.	Tito Livio	<i>Ab Urbe Condita</i>
LIV. <i>per.</i>	“	<i>Periochae</i>
OBSEQ.	Giulio Ossequente	<i>Prodigiorum liber</i>
OV. <i>met.</i>	Ovidio	<i>Metamorphoses</i>
PLIN. <i>nat.</i>	Plinio il Vecchio	<i>Naturalis historia</i>
PLUT. <i>Aem.</i>	Plutarco	<i>Aemilius Paullus</i>
PLUT. <i>Cato min.</i>	“	<i>Cato minor</i>
POL.	Polibio	<i>Historiarum libri</i>
PROC. <i>BG</i>	Procopio di Cesarea	<i>Bellum Gothorum</i>
SERV. <i>Aen.</i>	Servio	<i>Commentarius in Vergilii Aeneida</i>
SUET. <i>Aug.</i>	Svetonio	<i>Divus Augustus</i>
SUET. <i>Cal.</i>	“	<i>Caligula</i>
SUET. <i>Nero</i>	“	<i>Nero</i>
SUET. <i>Tib.</i>	“	<i>Tiberius</i>
SUET. <i>Vesp.</i>	“	<i>Divus Vespasianus</i>
TAC. <i>ann.</i>	Tacito	<i>Annales</i>
VAL. MAX.	Valerio Massimo	<i>Factorum et dictorum memorabilium libri</i>
VELL.	Velleio Patercolo	<i>Historiae Romanae</i>
VITR.	Vitruvio	<i>De architectura</i>

2. PUBBLICAZIONI MODERNE

<u>Abbreviazione</u>	<u>Titolo</u>
ArchCl	Archeologia classica
BCom	Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma
JRA	Journal of Roman Archaeology
LTUR	Lexicon Topographicum Urbis Romae
MEFRA	Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité

Roma vista da un futuro Papa in missione nell’America meridionale

CLAUDIO CERESA

Il papa Francesco, l’argentino Jorge Mario Bergoglio, nel suo primo saluto al popolo, subito dopo l’elezione avvenuta il 13 marzo 2013, ha detto: “Voi sapete che il dovere del conclave era di dare un vescovo a Roma. Sembra che i miei fratelli cardinali siano andati a prenderlo quasi alla fine del mondo...”¹. Poco meno di duecento anni prima, il futuro Pio IX, Giovanni Maria Mastai Ferretti, aveva fatto parte di una missione inviata dal Sommo Pontefice “quasi alla fine del mondo”, nei territori dell’America meridionale.

Il Mastai Ferretti, nato a Senigallia il 13 maggio 1792, era residente a Roma dal 1814; aveva avvertito nell’Urbe la vocazione al sacerdozio, ed il 10 aprile 1819 era stato ordinato prete. Circa quattro anni dopo, esercitava il ministero soprattutto nell’Ospizio di Tata Giovanni; era anche canonico di Santa Maria in Via Lata².

¹ Cfr. Supplemento a *L'Osservatore Romano* del 18-19 marzo 2013, prima pagina.

² Per quanto riportato nel presente contributo, cfr. A. SERAFINI, *Pio Nono Giovanni Maria Mastai Ferretti dalla giovinezza alla morte nei suoi scritti e discorsi editi e inediti*, Vol. I, *Le vie della Divina Provvidenza (1792-1846)*, Città del Vaticano 1958. Nel capitolo IV della parte seconda di tale libro (pp. 242-405), intitolato *Viaggio al Cile e ai Paesi dell’America Meridionale*, compaiono, oltre a numerose ed importanti notizie storiche, ampie citazioni di autografi del futuro Papa. Tra l’altro: *Breve*

Nella quaresima del 1823, il Mastai seppe che il sacerdote Pietro Ostini era stato invitato dal cardinale Consalvi, Segretario di Stato, a recarsi nel Cile, per la trattazione di importanti affari ecclesiastici. Il giorno stazionale di Sant'Anastasia, il Mastai, nella chiesa romana dedicata alla martire, incontrò l'Ostini, il quale accennò al suo prossimo viaggio; il giovane prete marchigiano rispose che molto volentieri avrebbe accompagnato il confratello. A questo punto sembra necessario accennare alla situazione che rendeva opportuno l'invio di delegati pontifici.

In effetti, nel primo ventennio del diciannovesimo secolo, maturarono le condizioni per l'indipendenza delle colonie latino-americane. Il Brasile, già possedimento portoghese, divenne impero a sé stante nel 1822; altre terre si affrancarono dalla dominazione della Spagna, indebolita anche dal coinvolgimento nelle guerre napoleoniche. Tali nuovi Stati, generalmente, riconoscevano alla religione cattolica una posizione privilegiata, ma pretendevano di essere eredi del patronato della corona spagnola, e di poter così controllare la disciplina della Chiesa e le nomine ecclesiastiche. Da ciò derivava una grave difficoltà per la Santa Sede, tenendo anche presente che le realtà statuali appena costituite non erano ritenute legittime né dalla Spagna, né dalle altre monarchie cattoliche d'Europa³.

Alcuni Paesi del nuovo continente instaurarono contatti con il

relazione del viaggio fatto al Chile dal Canonico Giovanni Maria Mastai Ferretti di Sinigaglia (diario compilato dallo stesso Mastai), e lettere agli amici Simonetti e Storace, ai cardinali Odescalchi e Della Somaglia, a don Giuseppe Graziosi, al canonico Filippo Oregno, a donna Chiara Colonna, al fratello Gabriele, a monsignor Luigi Lambruschini arcivescovo di Genova. Il citato capitolo contiene anche i riferimenti ad interventi e discorsi del Sommo Pontefice Pio IX che si trovano in queste pagine.

³ Per questi dati, cfr. G. DE BERTIER DE SAUVIGNY, *La restaurazione (1800-1848)*, in *Nuova storia della Chiesa*, Torino 1971, vol. IV, pp. 415 ss.

vertice della Chiesa, inviando a Roma loro emissari; per il Cile, venne il sacerdote Ignazio Cienfuegos. Si decise di mandare in America Latina non veri e propri nunzi, ma vicari apostolici, sprovvisti di ufficiale carattere diplomatico. Nel Cile non andò poi l'Ostini⁴; capo della missione fu invece monsignor Giovanni Muzi, nominato arcivescovo titolare di Filippi. Il Mastai lo accompagnò unitamente ad un altro ecclesiastico, Giuseppe Sallusti; il Cienfuegos viaggiò con gli inviati pontifici.

Alla partenza del Mastai si oppose la madre, contessa Caterina Solazzi, in grave apprensione per i pericoli che il lungo e pericoloso trasferimento ed il soggiorno in lontane regioni avrebbero potuto arrecare alla salute del figlio, che era considerata molto cagionevole. Il giovane, consigliato anche dal Sommo Pontefice Pio VII e dal cardinale vicario Annibale Della Genga, decise di affrontare ugualmente il viaggio.

La missione pontificia partì da Roma il 3 luglio 1823, e, dopo aver sostato a Firenze e a Bologna, arrivò il 17 luglio a Genova; fino al 5 ottobre si protrasse il soggiorno nella città ligure, dove era arcivescovo monsignor Luigi Lambruschini, poi destinato a diventare cardinale e Segretario di Stato, e ad essere il principale competitore del Mastai nel conclave del 1846, nel quale l'ecclesiastico di Senigaglia sarà eletto al papato⁵.

Nella lunga permanenza in Liguria, Roma fu vista come sede

⁴ L'Ostini, nato a Roma il 27 aprile 1775, divenne nunzio in Svizzera, in Brasile e in Austria; la sua elevazione al Sacro Collegio fu pubblicata l'11 luglio 1836 (era stato creato cardinale in pectore il 30 settembre 1831). Partecipò al conclave che elesse Pio IX; morì a Napoli il 5 marzo 1849 (cfr. G. DE MARCHI, *Le nunziature apostoliche dal 1800 al 1956*, Roma 1957, pp. 46, 75 e 244).

⁵ La dimora a Genova fu interrotta da un breve viaggio: il Mastai accompagnò monsignor Muzi per qualche giorno a Torino. Nella capitale del regno di Sardegna i due ecclesiastici si trattennero in amicizia con l'incaricato del Papa presso quella Corte, l'avvocato Antonio Tosti.

di avvenimenti della massima importanza per la storia religiosa e civile; lo stesso giorno dell'arrivo a Genova, il Mastai apprese che Pio VII era incorso in una pericolosa caduta. Il vescovo di Roma era molto anziano⁶, e non riuscì a ristabilirsi in salute: venne a mancare il 20 agosto 1823. La missione, nel frattempo, era stata portata a conoscenza di un altro importante fatto accaduto nell'Urbe: il gravissimo incendio della basilica di San Paolo.

Si guardò con grande interesse al conclave; l'ultima elezione pontificia a Roma si era tenuta negli anni 1774-1775, ed era terminata con la nomina di Giannangelo Braschi, che aveva preso il nome di Pio VI. Pio VII (Barnaba Chiaramonti) era stato invece eletto nell'anno 1800 a Venezia, in relazione alla difficile situazione della Chiesa dopo la rivoluzione francese.

Sempre a Genova, il Mastai seppe che, dal 28 settembre 1823, il nuovo Papa era Annibale Della Genga, il quale aveva voluto chiamarsi Leone XII. Il Della Genga, prima di essere nominato, nel 1820, vicario di Roma, era stato per alcuni anni vescovo di Senigallia, la città nativa del Mastai. Il Consalvi lasciò la carica di Segretario di Stato, che fu affidata al cardinale Della Somaglia; nel corso della sede vacante, la missione nell'America meridionale era stata confermata dai porporati capi d'ordine⁷. Grazie a tale convalida, come scrisse il Mastai nel suo diario, "per me rimase svanita ogni ombra che per la morte del Pontefice potesse paralizzarsi quest'Opera così santa".

Il 5 ottobre 1823 si partì da Genova. Gli inviati del Papa, che, come si è accennato, non avevano ufficiale carattere diplomatico, viaggiavano su una nave che batteva bandiera del regno di Sardegna. La missione sostò a Palma di Maiorca, ma si trovò ivi

coinvolta nei problemi della situazione spagnola; i rapporti tra il re Ferdinando VII e i fautori della Costituzione del 1820 non erano facili, e, comunque, si riteneva che la Santa Sede fosse troppo benevola verso la repubblica cilena. Ci furono perfino alcuni giorni di imprigionamento nel lazzaretto, che indussero il Mastai a considerare un altro aspetto di Roma: quello di capitale dello Stato Pontificio, visto come garanzia dell'indipendenza del Pontefice e della possibilità, per il Papa, di esercitare il suo compito di Pastore universale della Chiesa.

Il giovane prete apprese le astuzie dei carcerati per dare e ricevere notizie; così conobbe da un foglietto nascosto nel pane la notizia della vittoria riportata al Trocadero dalle truppe francesi, che erano venute in soccorso del re di Spagna. Capì allora che le autorità locali avevano ormai ben altri problemi che occuparsi della missione pontificia, che infatti fu lasciata partire⁸.

Nella conversazione che ebbe con il corpo diplomatico il 20 settembre 1870, giorno della presa di Roma, Pio IX sottolineò che proprio l'episodio di Palma di Maiorca gli aveva fatto capire la necessità dell'indipendenza del Papa; la protezione della bandiera sarda, infatti, non era stata sufficiente a salvaguardare gli inviati di Leone XII, che avevano conosciuto addirittura la reclusione, e ne erano stati liberati non per il loro ruolo, ma per vicende militari e politiche. Il viaggio nell'America latina, quindi, fu fondamentale per far vedere al futuro Pio IX la città di Roma come capitale di uno Stato che costituiva una garanzia indispensabile al Pontefice per il governo della Chiesa.

La missione giunse il 1° gennaio 1824 a Montevideo, ed il successivo 4 gennaio a Buenos Aires⁹; per arrivare a destinazio-

⁶ Era nato a Cesena il 14 agosto 1742.

⁷ I capi d'ordine erano i cardinali più anziani delle tre ripartizioni (vescovi, preti, diaconi) nelle quali è tuttora suddiviso il Sacro Collegio.

⁸ Cfr. G. ANDREOTTI, *La sciarada di Papa Mastai*, Milano 1968, p. 17.

⁹ La missione sostò a Buenos Aires fino al 16 gennaio; in quella città arrivarono lettere da Roma, per mezzo di un bastimento che era salpato da Genova poco dopo la partenza di monsignor Muzi e dei suoi collaborato-

ne, si seguì poi un lungo itinerario, nel quale si attraversò anche la Cordigliera. Un curioso episodio portò l'attenzione sugli abiti prelatizi romani; il sacerdote Cienfuegos manifestò infatti perplessità circa il vestiario, da lui ritenuto troppo semplice, che era stato usato da monsignor Muzi per passare le montagne. L'arcivescovo, il quale in effetti aveva portato, come insegna del grado, solamente la croce pettorale con fiocco verde, volle venire incontro all'osservazione formulata, e proseguì il viaggio indossando la zimarra paonazza.

Finalmente, il 5 marzo, si arrivò a Santiago, capitale del Cile.

Nella città vi fu solenne accoglienza, e la missione pontificia, nei primi tempi, fu ospitata nel palazzo del governo; si prese poi in affitto una casa ammobiliata, anche per avere la comodità di collocarvi gli uffici. Il 12 aprile, il Mastai scrisse agli amici Simonetti e Storace che “nella settimana scorsa vi sono state solenni esequie di Pio VII di b.m. coll'intervento di tutte le autorità civili e militari, con orazione funebre”.

Il Mastai non mancò di operare confronti con i luoghi dai quali proveniva; si interessò, tra l'altro, degli indumenti sacerdotali, e scrisse, nel suo diario, che in Cile le cotte “sono più lunghe delle romane e più attillate con due gran code in luogo di maniche, che scendono dalle spalle, e le avvolgono ai bracci”. Vide, anche, che per gli studi di diritto canonico veniva spiegato, come nell'Urbe, il testo del Devoti¹⁰. Ma, soprattutto, guardò

ri. Il papa Leone XII confermava tutte le facoltà al vicario apostolico, e raccomandava gli inviati pontifici al generale Freire, che, come vedremo, era il Direttore supremo del Cile.

¹⁰ Si tratta delle *Institutionum Canoniarum libri quatuor*. Il Devoti fu vescovo di Anagni; David Silvagni ricorda di avere studiato anch'egli il testo del canonista, quando frequentava all'università la facoltà di legge (cfr. D. SILVAGNI, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Napoli 1967, vol. III, p. 167).

alla religiosità del popolo, ed alle manifestazioni del culto; in tal senso, un'ottima occasione fu costituita dal periodo pasquale.

Il presbitero marchigiano rilevò che, la domenica delle palme, si vedevano in Cile rami molto più belli che a Roma. Constatò, poi, che, nei giorni precedenti la festa della Resurrezione, il *Miserere*, tanto importante nella città eterna¹¹, era officiato anche a Santiago. Fu incuriosito dall'orario delle celebrazioni; il 1° maggio scrisse a don Giuseppe Graziosi che “.... gli uffici della Settimana Santa terminano circa le due di notte, ed il *Miserere* si dice in piena oscurità”.

Come è noto, a Roma era molto sentita la festività del Corpus Domini; fin dal quindicesimo secolo, si svolgeva per tale ricorrenza una processione, nella quale veniva portato il Santissimo. Vi prendeva parte il Sommo Pontefice; nel 1817 Pio VII, per partecipare a tale devozione, aveva interrotto le vacanze in Castel Gandolfo, ed era tornato a Roma dal 3 al 6 giugno¹².

Il Mastai fu certamente contento di accertare che anche in Cile si teneva il solenne corteo; lo colpì, però, il fatto che intorno al sacerdote che portava l'Ostia vi fossero uomini mascherati da demoni, che compivano gesti di stizza e disperazione, a significare il dispetto delle potenze infernali per gli onori resi all'Eucaristia¹³. Il 29 giugno, festa dei patroni della diocesi del Papa, i

¹¹ Per la celebrazione del *Miserere* nell'Urbe nel diciannovesimo secolo, cfr. S. NEGRO, *Seconda Roma 1850-1870*, Vicenza 1966, pp. 220 ss. In tali pagine, si fa riferimento anche al celebre sonetto del Belli sull'argomento.

¹² Cfr. E. BONOMELLI, *I Papi in campagna*, Roma 1953, p. 194. Per la celebrazione religiosa, cfr. C. DE DOMINICIS, *Storia e comparazione del sacro rito della processione del Corpus Domini*, in *La processione del Corpus Domini nelle tavole di Salvatore Busuttil (1837-1839)* a cura di A. MARTINI, Roma 2009, pp. 5 ss.

¹³ Pio IX ricordò questi particolari in un discorso del 27 maggio 1875,

Santi Pietro e Paolo, fu celebrato nella cattedrale di Santiago un pontificale solenne.

A Roma, il Mastai aveva lasciato conoscenti, che non dimenticò nel soggiorno latino-americano. Il 12 aprile, nella lettera agli amici Simonetti e Storace, li pregò di salutare molte persone nell'Urbe. Ricordò, tra gli altri, i monsignori Caprano e Falconieri¹⁴, ed è particolarmente interessante la menzione che riguarda il Tata Giovanni, dove aveva esercitato il ministero: "... tutti i confessori e maestri dell'Ospizio e De Antonis con preferenza, tutti i ragazzi....". Ed ancora, nella lettera del 1° maggio a don Giuseppe Graziosi: "... tutti i confessori dell'Ospizio; mi raccomando a lei perché abbia cura di quei ragazzi che sono esciti...". Era forte, quindi, la preoccupazione pastorale nell'animo del Mastai.

Roma è anche ricordata come città; gli scritti latino-americani del giovane sacerdote non sono privi di riferimenti al tessuto urbano della capitale dello Stato Pontificio.

Nella citata lettera del 12 aprile 1824, il Mastai, parlando del tempio dei Gesuiti in Santiago, rilevò che "La chiesa parmi un poco più lunga di quella di S. Marcello e molto più larga perché ha tre navate". Verso la fine dello stesso mese di aprile, scrisse al cardinale Carlo Odescalchi, allora arcivescovo di Ferrara, e,

nel quale manifestò il suo dispiacere per la proibizione a Roma, ormai capitale d'Italia, della processione del Corpus Domini.

¹⁴ Monsignor Caprano, arcivescovo titolare di Iconio, aveva ordinato sacerdote il Mastai, e, come segretario della Sacra Congregazione de Propaganda Fide, era particolarmente interessato all'America latina; divenne poi cardinale, e morì nel 1834. Venne insignito della porpora anche il Falconieri, il quale, da arcivescovo di Ravenna, ebbe tra i vescovi suffraganei il Mastai, quando quest'ultimo fu nominato alla sede diocesana di Imola. Nel 1846, nel conclave che elesse Pio IX, il Falconieri riportò alcuni voti. Nel 1857 divenne segretario dei Memoriali, continuando a ritenere fino alla morte, che avvenne nel 1859, la sua arcidiocesi romagnola.

tra gli altri argomenti, si soffermò sugli edifici: "Le case sono quasi tutte di pian terreno, avviene alcuna, specialmente quelle che fabbricano adesso con un alto, così dicono qui, e sarebbero per es. come se il palazzo Piombino non avesse altro che i mezzanini sopra le botteghe".

Nella missiva del 1° maggio, il Mastai riferì a don Giuseppe Graziosi che "Gli usi sono quasi identici ai nostri; mobilio di casa lo stesso che in Roma, ed in qualche casa migliore, giacché vi sono Ebanisti inglesi, francesi, tedeschi che lavorano assai bene....".

Altra lettera interessante per i ricordi di Roma è quella al canonico Filippo Orenco¹⁵. Il Mastai gli scrisse: "Il clima è buono, e in questa stagione d'inverno meno freddo assai del Romano: in questi giorni ha piovuto assai ed è cosa curiosa di vedere in questa circostanza la gente uomini e donne che camminano con zoccoli di legno sopra le scarpe; la moda è assai preservativa dell'umido; voi che andate spesso a piazza Montanara potreste adottarla". Ed ancora: "Il migliore edificio è quello della Zecca che forma un'isola poco meno di quella del Collegio Romano, ma assai bassa, perché non tiene che un piano, ed è quest'unica casa che tenga piano. Le altre sono tutte a pian terreno...". Le memorie dell'Urbe erano quindi molto vive.

Ma Roma fu vista dal Mastai, nella sua missione in America latina, soprattutto come sede della potestà di giurisdizione del Papa nella Chiesa cattolica, e quindi come luogo donde provenivano le istruzioni alle quali dovevano conformarsi gli inviati pontifici. Il Cile, la cui indipendenza era stata proclamata nel febbraio 1818, era governato dal 1823 dal generale Ramon Freire; egli aveva sostituito il precedente Direttore supremo, Bernardo O'Higgins. Nel giugno 1824, il Freire incontrò monsignor Muzi ed i suoi collaboratori, e l'arcivescovo gli consegnò la let-

¹⁵ Cfr. A. SERAFINI, *Pio Nono*....., cit., pp. 316-317. La data esatta della lettera, come precisato in tali pagine, è il 6 giugno 1824.

tera apostolica di Leone XII che aveva ricevuto a Buenos Aires, e che precisava i limiti entro i quali la missione doveva operare¹⁶.

In luglio, si verificarono nella giovane repubblica importanti rivolgimenti interni: la costituzione ed il senato furono sospesi, e tutti i poteri vennero riuniti nell'esecutivo, alla testa del quale rimase il Freire; entro tre mesi avrebbe dovuto riunirsi un Congresso nazionale. Nel frattempo, essendo stato impedito al vescovo di Santiago, monsignor Rodriguez (l'unico rimasto in Cile) il governo della diocesi, il canonico Cienfuegos fu nominato governatore del vescovado.

Venne poi chiesto a monsignor Muzi che, con il suo permesso, si assoggettassero i religiosi alla giurisdizione del Cienfuegos. L'arcivescovo precisò che le facoltà delle quali era stato munito erano personali, e non potevano essere delegate ad altri¹⁷; pertanto, non dette il consenso richiesto. Il Cienfuegos fu ugualmente nominato prelato dei regolari, ed in settembre commissari governativi si recarono nei conventi e resero noto ai membri degli Ordini e delle Congregazioni che i loro beni dovevano essere consegnati in amministrazione alle autorità. Veniva data la possibilità di continuare la vita religiosa, ricevendo un contributo statale, o di presentare la richiesta di secolarizzazione.

Monsignor Muzi si considerò scavalcato da tali decisioni, e già il 24 settembre chiese il passaporto per Roma. Il governo, però, voleva che, prima della partenza del rappresentante del Papa, fossero nominati nuovi vescovi, e in tal senso prospettò la consacrazione di tre presbiteri, uno dei quali era il Cienfuegos, che avrebbe dovuto diventare ausiliare di Santiago, ed il cui comportamento, già prima delle ultime vicende, aveva destato

¹⁶ Per il testo della lettera apostolica, cfr. A. SERAFINI, *Pio Nono*..., cit., pp. 325-326.

¹⁷ Tali facoltà, molto ampie, conferivano a monsignor Muzi i poteri di superiore generale, per gli istituti religiosi esistenti in Cile.

non poche perplessità¹⁸. Monsignor Muzi non fu d'accordo con tali proposte; tra l'altro, per l'ausiliare di Santiago, le istruzioni impartite dalla Santa Sede prescrivevano che il candidato fosse suggerito dall'ordinario diocesano in carica¹⁹.

Il capo missione, nel rispondere negativamente al governo, ribadì la richiesta del passaporto per il ritorno. Le vicende appena accennate sono importanti per vedere lo scrupoloso rispetto delle disposizioni romane, da parte dei delegati del Papa²⁰.

L'invio dei rappresentanti pontifici aveva avuto comunque un significato positivo, come sottolineato dal Mastai già il 3 luglio, in una lettera al cardinale Della Somaglia. Nel Cile era stato presente un vescovo, il Muzi, oltre al Rodriguez, ormai anziano; si era, soprattutto, potuta smentire l'idea, precedentemente impressa nella mente di molti, che il Vicario di Cristo pensasse troppo poco alla parte meridionale dell'America latina. Il rappresentante mandato da Roma aveva ricevuto segni evidenti di riverenza e di omaggio, e la sua venuta aveva messo in difficoltà quanti attribuivano alla competenza degli organi statali facoltà che spettavano solo al Sommo Pontefice. Era stata riaffermata la presenza della Sede Apostolica nel continente nuovo, con particolare riguardo non solo al Cile, ma anche agli attuali territori dell'Argentina e dell'Uruguay.

¹⁸ Ad esempio, il Mastai rilevò che il Cienfuegos diceva Messa soltanto una volta alla settimana, e che, nei tre mesi del viaggio di andata per mare, non aveva mai compiuto la celebrazione, nonostante la comodità dell'altare portatile, del quale si servivano gli altri sacerdoti.

¹⁹ Ad ogni modo, qualche anno più tardi, nel 1828, il Cienfuegos venne nominato vescovo titolare di Retimo e vicario apostolico di Concepción. In precedenza, nel corso di un suo viaggio a Roma, aveva fornito, anche per iscritto, le garanzie ritenute necessarie dalla Santa Sede.

²⁰ Per questa sintesi delle vicende del settembre-ottobre 1824, cfr. l'autografo del Mastai e la risposta da lui preparata ad un articolo del giornale *Liberal* di Santiago che sono riportati in A. SERAFINI, *Pio Nono*..., cit., pp. 321-327 e 346-351.

Il 19 ottobre 1824 monsignor Muzi ed i suoi collaboratori partirono per Valparaiso; il 30 ottobre salparono per nave, ed il 4 dicembre giunsero a Montevideo, dove si trattennero fino al 18 febbraio 1825. L'itinerario marittimo, per quanto molto lungo e comprendente il passaggio del Capo Horn, era stato ritenuto preferibile per i troppi inconvenienti e difficoltà riscontrati nel viaggio terrestre dell'andata, ed anche perché, in alcuni dei territori percorsi, la situazione era divenuta meno favorevole per gli inviati della Chiesa cattolica.

Un evento molto positivo fu il miglioramento che il viaggio in America latina aveva arrecato alle condizioni di salute del Mastai. Il 16 novembre 1824, nel corso del trasferimento verso l'attuale capitale dell'Uruguay, il sacerdote così scriveva al fratello Gabriele: "da che sono partito d'Italia non sono stato obbligato a tenere il letto per malattia nemmeno un'ora, dolori di testa non ne ho sofferto mai, e le languidezze di stomaco a cui era soggetto mi hanno dato assai minor molestia. Che più? Questa stessa navigazione che abbiamo intrapresa non mi ha incomodato ancora quasi niente, anzi i freddi del Polo mi hanno svegliato un grande appetito".

Nella lunga dimora a Montevideo, il Mastai vide la città di Roma sotto un altro aspetto: quello di possibile luogo di non ritorno. Si soffermò sul pensiero, che già aveva avuto, di rimanere nel continente americano, dedicandosi alla vita missionaria. Parlò di questa intenzione a monsignor Muzi, il quale non fu favorevole; riteneva necessario che il collaboratore tornasse con lui, per dar conto dello svolgimento della missione al Sommo Pontefice ed al Segretario di Stato. Del resto, l'arcivescovo aveva apprezzato molto l'opera del Mastai.

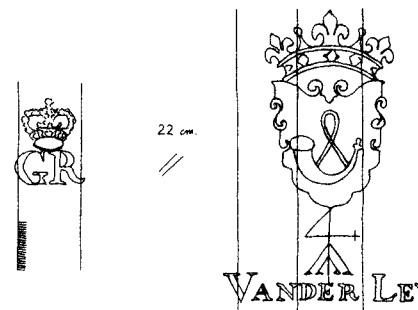
Si partì da Montevideo il 18 febbraio 1825, e si giunse a Genova il 5 giugno; nel corso del viaggio, vi fu una sosta di venti giorni a Gibilterra.

Il Mastai si recò a Senigallia, per rivedere i familiari; tornò

poi a Roma, dove il suo comportamento nella missione pontificia fu favorevolmente valutato dalle autorità ecclesiastiche. Infatti, nello stesso anno 1825 fu nominato all'importante carica di presidente dell'Ospizio Apostolico di S. Michele a Ripagrande; nel 1827, ad appena trentacinque anni, fu elevato all'episcopato, che esercitò dapprima a Spoleto, e poi, dal 1832, nella diocesi di Imola, che era allora generalmente affidata ad un cardinale²¹.

Il prelato, per la stima di cui godeva, e per l'esperienza che aveva compiuto, fu a lungo considerato in Curia un esperto delle cose americane. Ad esempio, sotto Leone XII e Pio VIII, si occupò, su richiesta della Santa Sede, della nomina di un nuovo ordinario diocesano per Buenos Aires, e suggerì il nominativo del sacerdote Mariano Medrano, il quale, nell'ottobre del 1829, fu scelto per l'importante incarico.

Certamente, il Mastai, nel far conoscere il suo avviso, non pensava che sarebbe un giorno diventato Papa, e che proprio un arcivescovo di Buenos Aires²², nativo della città, era destinato ad essere il primo americano elevato alla missione di vescovo di Roma.



Filigrana FN 16794

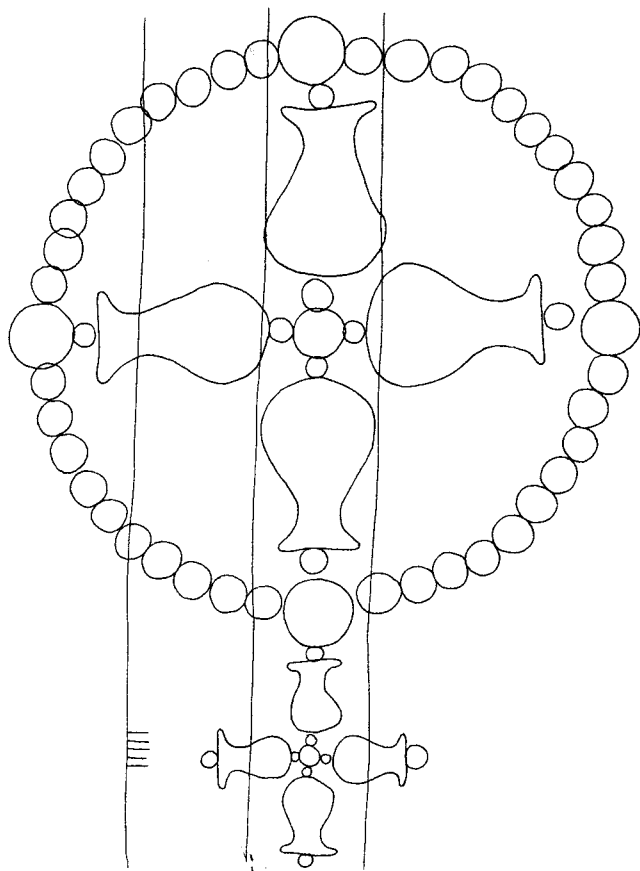
²¹ Anche Pio VII ne era stato vescovo; il Mastai fu creato cardinale nel 1840, e resse la sede di Imola fino all'elezione al pontificato.

²² Buenos Aires era stata eretta in diocesi nel 1620; divenne arcivescovo nel 1866.

Felice Trojani

Un romano al Polo Nord

GIUSEPPE CIAMPAGLIA



Filigrana FN 2859 (Fondo Pio vol. 21)

Il 3 novembre 1971, nell'ospedale di Rho (Milano) si spegneva l'ingegnere Felice Trojani, il quale era nato a Roma il 18 aprile 1897, da Pietro, funzionario statale e Maria Antonietta Terenelli, insegnante.

Come la maggior parte dei romani del suo tempo avrebbe desiderato di restare sempre a vivere nella Città Eterna, mentre dovette andare in vari Paesi esteri a svolgere la sua professione di costruttore di dirigibili e a trascorrere 48 giorni tra i ghiacci del Polo Nord, sui quali era precipitato, nel 1928, con altri membri della spedizione compiuta dall'aeronave "Italia", guidata da Umberto Nobile.

La sua passione per gli aeroplani era nata a seguito delle "Prove di volo" che erano state effettuate per la prima volta a Roma dal francese Leon Delagrange.

Il 24 maggio 1908, centomila romani si recarono sulla Piazza d'Armi ai Prati di Castello per assistere al suo primo tentativo, ma riuscì ad alzarsi in aria solo di pochi centimetri, deludendo gli spettatori, mentre il giorno dopo volò a due metri d'altezza, girando per 12 km e stabilendo il nuovo record mondiale di durata.

L'undicenne Felice Trojani non aveva i soldi per il biglietto d'ingresso e dovette assistervi dalla sponda opposta del Tevere e, quando vide che il francese era realmente in aria, fu preso da un'incontenibile passione per il volo e gli aeroplani,

che gli fece seguire tutte le manifestazioni aeree romane del periodo.

Insieme ai suoi compagni di scuola Giangiacomo Chiesi e Alessandro Parisi, costruì dei modellini di aeroplano e poi un aliante vero, con il quale avrebbero voluto lanciarsi da una delle montagnole prodotte dagli sbancamenti di terreno effettuati per aprire le nuove strade tra il Policlinico e il Verano.

Lo trasportarono a braccia, attirando l'attenzione dei curiosi e quella di una guardia di pubblica sicurezza, che glielo impedì per paura che cadessero e si facessero del male. Trojani dovette, quindi, accantonare la sua voglia di volare, che avrebbe cercato di soddisfare dopo la maturità classica, svolgendo il servizio militare nel Battaglione Aviatori del Regio Esercito.

Per ottenere dei titoli utili per la futura selezione, s'iscrisse ai corsi della Scuola Civile di Aeronautica, tenuti al Collegio Romano da alcuni noti esperti delle discipline del volo, come l'ing. Umberto Nobile, l'ing. Gaetano Arturo Crocco e il meteorologo Filippo Eredia.

Li frequentò con profitto, conseguendo l'attestato finale con il massimo dei voti e saltò il terzo anno di liceo, superando facilmente gli esami di maturità.

La Grande Guerra era già iniziata e fu assegnato alla 105^a squadriglia del Battaglione Aviatori del Regio Esercito, stanziato a Firenze, ma non riuscì ugualmente a volare e chiese di andare a combattere come mitragliere sugli aeroplani che stavano affrontando quelli austriaci.

Era una scelta sconsiderata e pericolosa, poiché questi aviatori erano sempre i primi a cadere sotto il fuoco nemico, ma fu fortunato poiché portava gli occhiali, mentre essi dovevano avere una vista perfetta e la sua domanda fu respinta.

Ottenne d'andare a Modena a frequentare il corso allievi ufficiali e, diventato aspirante sottotenente di Fanteria, fu inviato a combattere nelle trincee di Monte Cucco, vicino a Gorizia, dove



L'ing. Felice Trojani.

venne preso prigioniero dai Tedeschi e spedito in Germania, a trascorrervi il primo dei suoi sgraditi soggiorni all'estero.

Finita la guerra, tornò a Roma e s'iscrisse alla Facoltà d'Ingegneria, dove si laureò il 22 giugno 1922, ma il primo dopoguerra era caratterizzato da una pessima congiuntura economica e dai disordini politici che portarono all'avvento del fascismo, e non fu facile trovare un buon lavoro.

Dopo molte ricerche, grazie all'aiuto Giangiacomo Chiesi, che aveva combattuto come pilota, andò a insegnare le materie tecniche nella scuola di volo che era stata istituita dalla C.N.A. (Compagnia Nazionale Aeronautica) sull'aeroporto di Centocelle, dove il suo amico lavorava come istruttore.

Questa nuova società aerea civile romana era guidata dal con-

te Giovanni Bonmartini e svolgeva con i suoi aeroplani le prime attività commerciali del settore, come il lancio dei manifestini pubblicitari e il trasporto dei passeggeri. Nelle limpide domeniche estive faceva anche compiere delle belle escursioni aeree alla borghesia della Capitale, volando sulla campagna romana e sui Castelli.

Quando Chiesi andava a lanciare i manifestini pubblicitari sull'Urbe, Trojani prendeva posto sul suo aereo e riusciva ad appagare la voglia di volare, ma il suo stipendio era scarso e dovette andare a chiedere a Umberto Nobile, suo vecchio docente al Collegio Romano, se poteva farlo assumere nello Stabilimento di Costruzioni Aeronautiche da lui diretto.

Quest'importante azienda romana fabbricava i dirigibili e dipendeva dal Ministero della Guerra. Aveva l'ufficio tecnico e i laboratori di confezionamento degli involucri di stoffa, destinati a contenere l'idrogeno che li faceva volare, nella caserma di Viale Giulio Cesare, e le officine che costruivano le loro strutture e le assemblavano con le altre parti sull'aeroporto militare di Ciampino.

Nobile si ricordava bene di quell'ex-allievo, avendone apprezzato la diligenza e il profitto, ma non aveva bisogno di un altro ingegnere e gli offrì solo un posto da capo operaio, addetto ai calcoli e ai disegni, con uno stipendio di 700 lire al mese.

Era una retribuzione modesta che non gli sarebbe bastata per sposare la sua fidanzata fiorentina Marta Juglaris e farla vivere in maniera confortevole, ma non c'era altro in vista e dovette accettare quell'incarico.

All'antica passione per gli aeroplani aggiunse, così, quella per i dirigibili che non erano facili da costruire e far volare, poiché per farli alzare da terra bisognava riempirli d'idrogeno, un gas più leggero dell'aria molto infiammabile e pericoloso, e il loro volo era ostacolato dalle turbolenze atmosferiche.

Malgrado queste difficoltà, erano l'unico mezzo aereo capace

di percorrere delle grandi distanze e durante la passata guerra l'Italia ne aveva fabbricati parecchi esemplari, diventando, insieme alla Germania, la nazione guida del settore, e le aeronavi costruite a Roma erano esportate in tutto il mondo.

S'impegnò alacremenente nel nuovo lavoro, che prevedeva la progettazione dei dirigibili a Viale Giulio Cesare e il loro assemblaggio a Ciampino, dove imparò anche a pilotarli; e, il 18 agosto 1923, riuscì a sposarsi e a portare la moglie a vivere a Roma, con la sua famiglia, in uno dei grandi appartamenti abitati dai parenti stretti di due o tre generazioni e dalle loro persone di servizio.

A marzo del 1923, unendo i reparti aerei del Regio Esercito e della Regia Marina, il nuovo governo guidato da Mussolini aveva fondato la Regia Aeronautica e anche Trojani chiese di entrare a far parte del Genio Aeronautico come ingegnere, ricevendo l'avanzamento di un grado, previsto dalla legge per gli ufficiali che avevano prestato servizio nei reparti aerei della Grande Guerra.

La nomina a capitano gli avrebbe dato una discreta stabilità economica e la possibilità di tornare a occuparsi d'aeroplani, ma la legge imponeva che pure gli ingegneri del Genio possedessero il brevetto di pilotaggio, che non poteva conseguire a causa della vista, e dovette rinunciarvi.

Decise di cercarsi un altro impiego più redditizio, per cui lasciò lo S.C.A. e assunse l'incarico di direttore tecnico e vice direttore della scuola di volo della C.N.A. di Giovanni Bonmartini, che si era trasferita dall'aeroporto di Centocelle a quello di Montecelio e poi a Cerveteri, dove addestrava i piloti militari e civili.

Non era ancora la sua sede definitiva e, per evitare altri spostamenti, il conte Giovanni Bonmartini e il principe Massimiliano Lancellotti, che aveva assunto la presidenza della società, chiesero l'autorizzazione per la costruzione del loro nuovo

aeroporto, situato nelle adiacenze dei nuovi quartieri settentrionali di Roma, dove stavano andando ad abitare i ceti abbienti della Capitale che usufruivano dei voli turistici offerti dalla loro Compagnia.

I fondi necessari per costruirlo erano consistenti ma Roma era priva di un aeroporto civile e il Ministero dell'Aeronautica decise di concedere alla C.N.A. l'aiuto dello Stato, con la clausola che questo nuovo impianto sarebbe stato usato anche dalle altre compagnie aeree italiane ed estere per i loro voli di collegamento con la Città Eterna.

Fu scelta un'area a Grottarossa, sulla via Salaria, dove furono costruite tutte le infrastrutture tecnico-logistiche del nuovo aeroporto civile di Roma, comprendenti un lussuoso albergo, la cui vasta hall avrebbe funzionato da aerostazione per i passeggeri. Grazie al rapporto di fiducia instaurato con il conte Bonmartini, l'ing. Trojani fu anche incaricato di progettare e dirigerne la costruzione e, dopo le sue lunghe giornate di lavoro, andava spesso a cena con gli altri dirigenti della C.N.A. e concludevano la serata assistendo ai varietà del Salone Margherita.

Il nuovo scalo aereo fu inaugurato da Mussolini e Balbo in occasione del Natale di Roma del 1928 e chiamato "Aeroporto del Littorio". Diventò subito meta dei voli passeggeri provenienti dall'Italia e dall'estero, che gli fecero acquisire la qualifica di primo aeroporto internazionale d'Italia e, pochi anni dopo, vi prese sede la prima compagnia di bandiera italiana, l'"Ala Littoria".

Lavorando a Cerveteri, Trojani aveva contratto la malaria che ancora infestava quelle zone e il medico gli consigliò di cambiare lavoro, per cui dovette tornare a chiedere a Umberto Nobile di riprenderlo a lavorare sui dirigibili; ed essendo diventato un valido specialista, fu subito accontentato.

Lo S.C.A. stava terminando la costruzione del dirigibile N. 1, che fu poi ceduto all'Aero Club di Norvegia, poiché il celebre

esploratore polare Roald Amundsen aveva chiesto di usarlo per sorvolare l'ancora sconosciuta regione del Polo Nord e accertare se vi fossero delle terre emerse, come quelle antartiche. I Norvegesi lo chiamarono "Norge" e chiesero al Governo italiano che il suo equipaggio di volo fosse formato dai tecnici romani guidati da Umberto Nobile.

Nel frattempo, un altro dirigibile dello S.C.A., lo N.3, era stato venduto alla Marina Imperiale Giapponese e, poiché Nobile era impegnato nei preparativi della spedizione polare con Amundsen, Trojani fu incaricato di sovrintendere alla sua costruzione e al collaudo in volo, che sarebbe stato svolto a Roma - Ciampino alla presenza di una commissione tecnica inviata dal Giappone.

Si mise all'opera e dopo averlo montato, lavorando all'interno del gigantesco *hangar* metallico grande come quattro cattedrali che era stato costruito durante la Grande Guerra all'aeroporto di Ciampino, lo fece riempire con l'idrogeno, ma durante la delicata operazione la coda dell'N. 3 prese fuoco e l'incendio dovette essere domato prima che si estendesse a tutta l'aeronave e alle altre tre, presenti nell'edificio.

I danni subiti dal dirigibile richiesero altri tre mesi di riparazioni e lo N.3 fu poi collaudato in volo da Trojani, con piena soddisfazione degli ufficiali giapponesi che avevano assistito a tutte le operazioni. Sotto la sua direzione, fu poi smontato e imbarcato sulla nave che lo trasportò nel Paese del Sol Levante, dove lui stesso avrebbe provveduto a rimontarlo e consegnarlo alla Marina Imperiale Nipponica.

Nel frattempo la spedizione polare di Nobile e Amundsen si era conclusa con successo, poiché il "Norge" comandato dall'italiano era riuscito a sorvolare il Polo Nord e ad arrivare sano e salvo in Alaska, compiendo un viaggio aereo di ben 13.000 chilometri.

Grazie a questa straordinaria impresa, Nobile era diventato

un personaggio di fama mondiale e, dopo averlo coperto d'onori, gli Americani ordinarono un altro esemplare dei dirigibili fabbricati dallo S.C.A., che chiamarono "Roma".

Dopo aver tenuto alcune conferenze ed essere stato festeggiato in varie città degli Stati Uniti, anche Nobile si trasferì via mare in Giappone, per sovrintendere alla messa a punto e al collaudo finale dello N.3.

In quegli stessi giorni concepì l'idea di ripetere l'impresa polare organizzando una seconda spedizione, solo italiana, che avrebbe fatto uso dell'aeronave N.4, già in via d'allestimento negli stabilimenti romani e, quando arrivò in Giappone, propose a Felice Trojani di aiutarlo a organizzarla e di prendervi parte.

Nei primi decenni del secolo scorso le imprese polari stavano suscitando un forte interesse in tutto il mondo e la radio e i giornali seguivano attentamente l'appassionante gara nata tra gli esploratori delle varie nazionalità che cercavano di raggiungere i due Poli.

Anche se avrebbe preferito restare a Roma, insieme ai suoi familiari, Trojani aveva cominciato a leggere i libri e i resoconti scritti dagli esploratori polari che avevano già tentato di farlo, molti dei quali vi avevano perso la vita. Aveva, perciò, compreso quali fossero le difficoltà e i rischi di quegli avventurosi viaggi e i mezzi più adatti per avere delle buone probabilità di raggiungere la meta e tornare poi a casa, sani e salvi.

Il suo desiderio di partecipare alla nuova spedizione polare capeggiata da Nobile era, perciò, cresciuto sempre più, fino ad avere il sopravvento su quello di una vita più facile e tranquilla. Confermò a Nobile che vi avrebbe preso parte e, oltre ad occuparsi della costruzione dell'aeronave N.4, denominata "Italia", fu incaricato d'approvvigionare i materiali e le attrezzature che sarebbero state usate per vivere e lavorare al Polo Nord.

In particolare, fece preparare le vettovaglie per l'equipaggio,

le quali comprendevano il Pemmican, un nutriente impasto essiccato di carne e cereali, già usato dai nativi americani, che veniva confezionato in gallette, sciolte poi nell'acqua bollente e consumate dagli esploratori polari.

Progettò anche la tenda d'emergenza che sarebbe servita in caso di discesa forzata sui ghiacci e disegnò una tuta di volo e da lavoro molto calda e resistente, fatta di tela cerata foderata con pelliccia d'agnello, che fu confezionata gratis per i membri della spedizione dalla nota "Casa di moda sportiva Gino Giusti", fornitrice della Real Casa e titolare di un vasto e ben frequentato negozio a Piazza di Trevi, di fronte alla celebre fontana, che continuò a vendere abiti ed attrezzi sportivi fino a poche decine d'anni or sono.

La proposta avanzata da Nobile di ripetere la spedizione al Polo Nord, con l'aeronave N.4, non era piaciuta a Mussolini, che era Ministro delle tre Forze Armate del Regno d'Italia e al Sottosegretario all'Aeronautica, Italo Balbo.

Il Duce era stato informato che l'impresa polare del "Norge" aveva corso più volte il rischio di finire in tragedia, per cui aveva esortato Nobile a: "...Non andare due volte contro il destino"; mentre Balbo era un assertore della superiorità tecnica degli aeroplani sui dirigibili, per cui avrebbe già voluto far cessare la loro costruzione.

Nonostante ciò, la notorietà internazionale di Nobile era così vasta che dovettero accettare di fargli compiere la sua nuova impresa, a patto che fosse svolta sotto l'egida della Società Geografica Italiana, avente sede a Roma, nel Palazzetto Mattei di Villa Celimontana, e finanziata con le donazioni dei privati, raccolte a Milano dall'apposito comitato presieduto dal Podestà, Ernesto Belloni.

Dopo essere stata completata e collaudata, il 19 marzo 1928, l'aeronave "Italia" lasciò Ciampino, con a bordo Nobile, Trojani e un'altra ventina di persone, e andò a salutare sul mar Ligure

la nave "Città di Milano" che stava lasciando La Spezia per raggiungere il campo base di Ny Alesund, situato sulla Baia del Re dell'isola Spitzbergen Occidentale (Svalbard).

In questa sperduta località mineraria, posta oltre il Circolo Polare Artico, erano, infatti, ancora presenti il pilone d'ormeggio e l'*hangar* progettato da Trojani, usati dal "Norge", che sarebbero serviti pure per la nuova spedizione.

Sorvolata la nave, il dirigibile proseguì fino a Baggio, un aeroscalo situato vicino a Milano, dal quale sarebbe poi partito ufficialmente per il Polo, come atto d'omaggio al capoluogo lombardo per il sostegno finanziario che aveva fornito.

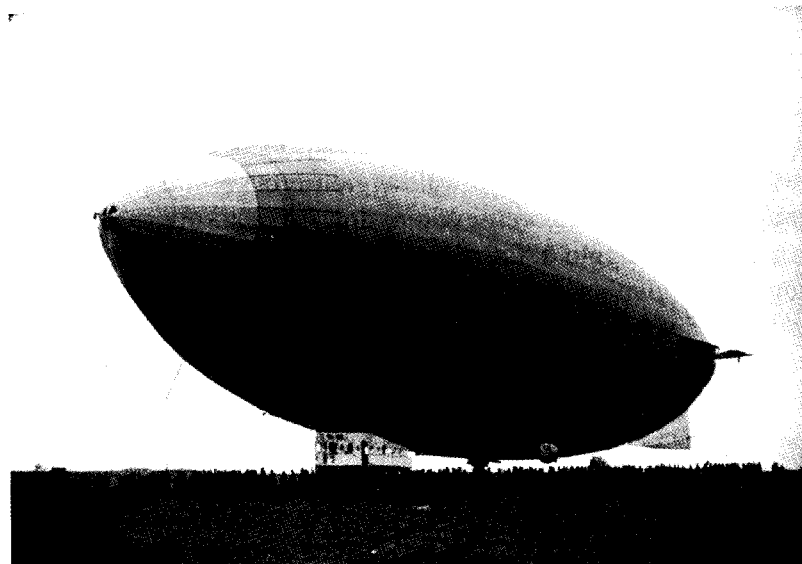
Sabato 31 marzo, Umberto Nobile e i suoi collaboratori furono ricevuti in udienza in Vaticano da Papa Pio XI, che gli consegnò una croce lignea da piantare sul Polo e mercoledì 11 aprile si recarono a salutare Mussolini a Palazzo Venezia.

Nelle prime ore di domenica 15, Nobile, Trojani e altri 18 membri d'equipaggio partirono da Baggio, diretti verso Stolp, una città della Pomerania dove l'"Italia" avrebbe effettuato il rifornimento d'idrogeno e gli ultimi controlli, prima di lasciare il continente, facendo uso dell'*hangar* appartenuto alla fabbrica di dirigibili tedesca Parseval, sopravvissuto alla Grande Guerra.

L'ingegnere romano si mise ai comandi del timone di quota e, dopo aver superato le Alpi e sorvolato Vienna, l'aeronave passò sulla Cecoslovacchia, dove incappò in una forte tempesta e subì dei danni che dovettero essere riparati, restando a Stolp più a lungo del previsto.

Ripartì il 3 maggio, sorvolò la capitale svedese Stoccolma e, tre giorni dopo, arrivò alle isole Svalbard, dove attraccò al pilone della Baia del Re.

Alle ore 7,55 di venerdì 11 maggio l'aeronave ripartì diretta verso Est, per compiere il suo primo volo esplorativo sulla Terra di Nicola II (Severnaja Zemlia) ma alcune ore dopo il tempo



Il dirigibile "Italia" a Stolp, in Pomerania.

peggiorò e cominciò a coprirsi di ghiaccio, per cui dovettero tornare alla Baia del Re, giungendovi alle 16,20.

Il tentativo fu ripetuto quattro giorni dopo; il dirigibile partì alle 13,20 e, dopo tre giorni di volo, fece ritorno alla base, avendo percorso 4.000 km e sorvolato una larga parte di quella regione ancora sconosciuta.

Era giunto il momento di raggiungere il Polo Nord e, alle 4,28 del 23 maggio, il dirigibile partì da Ny Alesund, diretto verso i 90 gradi di Latitudine Nord.

L'equipaggio di 16 persone era costituito dal comandante Nobile, con la fedele cagnetta Titina, dall'ing. Trojani, dagli scienziati Malmgren, svedese, Beounek cecoslovacco, Pontremoli italiano, che avrebbero compiuto i rilievi e gli esperimenti previsti, dal giornalista Lago del *Popolo d'Italia*, dai capitani di

corvetta Mariano e Zappi e il tenente di vascello Viglieri della Regia Marina Italiana, dal capotecnico Cecioni, dal telegrafista Biagi, dai motoristi Arduino, Caratti, Ciocca e Pomella e l'attrezzatore Alessandrini.

Pur essendo sempre giorno, raggiunsero l'esatto punto geografico del Polo Nord venti minuti dopo la mezzanotte che dette inizio al 24 maggio 1928, ma non riuscirono a far scendere gli uomini sul *pack* a causa della nebbia, della neve e delle forti raffiche di vento, e si limitarono a lasciarci cadere il tricolore, la croce del Papa e il gonfalone di Milano.

Ripresero la via del ritorno e, alle ore 10,27 del giorno dopo, eseguirono l'ultimo collegamento radio con la nave appoggio. Avevano percorso più di un migliaio di chilometri verso sud e tutto sembrava procedere bene, ma pochi minuti dopo il dirigibile perse improvvisamente quota e andò a urtare contro il *pack* gelato. A causa del violento colpo la cabina inferiore si staccò dall'involucro e cadde sul ghiaccio, lanciandovi sopra dieci membri dell'equipaggio, tra cui lo stesso Nobile, che si fratturò un braccio e una gamba. Il più sfortunato fu Pomella che vi perse la vita, e anche Cecioni si fratturò una gamba, mentre Trojani e gli altri se la cavarono senza troppi danni.

Essendosi alleggerito, l'involucro del dirigibile riprese subito quota, portando via con sé gli altri sei membri della spedizione che ci stavano lavorando sopra e scomparve per sempre in quell'immensa regione fredda e inospitale.

Dopo un breve periodo di smarrimento, i superstiti cominciarono a riorganizzarsi per sopravvivere in quell'ambiente ostile, e presero a cercare e recuperare tutti i materiali utili sparpagliatisi sui ghiacci. Trovarono subito la tenda d'emergenza disegnata da Trojani, che la montò rapidamente, più una discreta quantità di viveri e la radio da campo, donata a Umberto Nobile da Guglielmo Marconi. Si era guastata, ma Biagi riuscì a ripararla usando la grafite di una matita e cominciò a trasmettere i primi S.O.S..

Riuscì anche ad ascoltare i bollettini stampa emessi da "Radio San Paolo", la stazione radiotelegrafica della Regia Marina situata in via Ostiense, a Roma, a poca distanza dalla Basilica, che li avrebbe tenuti aggiornati sull'andamento dei soccorsi.

Il lastrone di ghiaccio sul quale erano caduti andava alla deriva in direzione sud-est ma grazie al sestante e agli orologi, pure recuperati, sapevano esattamente il punto dove si trovavano. Pur possedendo tutti gli strumenti tecnici che avrebbero dovuto facilitare l'arrivo dei soccorsi, la loro tormentosa attesa sarebbe durata ancora per parecchi giorni.

Ne erano trascorsi sei, quando ebbero la brutta sorpresa di vedere un grosso orso bianco che stava avvicinandosi alla tenda, era un intruso assai pericoloso ma lo svedese Malmgren riuscì ad abatterlo con un colpo della pistola recuperata dopo il naufragio. Lo scuoiarono, e la pelliccia fu usata come tappeto della tenda, mentre le carni andarono a integrare la riserva dei viveri, che stava assottigliandosi.

Trojani aiutava Nobile e Cecioni, che non potevano muoversi a causa delle fratture, risolvendo i molti problemi pratici causati da quell'ambiente assai precario, che imponeva dei frequenti spostamenti della tenda e dei feriti, provocati dallo scioglimento del ghiaccio sul quale si erano accampati.

Il radiotelegrafista Biagi continuava a trasmettere le richieste di soccorso e, domenica 3 giugno, esse furono captate dal radioamatore russo Nicolaj Schmidt, che avvertì le autorità sovietiche. L'Ambasciata russa a Roma informò subito il Governo italiano e tre giorni dopo anche i naufraghi polari riuscirono a sapere da "Radio San Paolo" che il loro messaggio di soccorso era stato ricevuto e la nave rompighiaccio russa "Krassin" stava partendo per andare a salvarli.

L'8 giugno anche la nave appoggio "Città di Milano" ricevette il messaggio radio che comunicava la posizione dei naufraghi e riuscì a mettersi in contatto con loro, annunciandogli l'invio

dei primi aerei di soccorso. Nobile fece, quindi, colorare di rosso la tela di rivestimento del loro precario rifugio, per renderlo più visibile dal cielo, dando modo ad alcuni degli autori dei libri e film che avrebbero rievocato la loro odissea d'intitolarli: "La tragedia della tenda rossa".

Sabato 16 giugno il "Krassin" lasciò Leningrado e due giorni dopo anche Roald Amundsen decollò da Trömsö con un idrovolante pilotato dall'aviatore francese René Guilbaud e altri 5 membri d'equipaggio per andare a salvarli.

Dopo l'impresa del "Norge" l'esploratore norvegese aveva avuto dei dissapori con Nobile ma volle partecipare ugualmente alle operazioni di soccorso. Purtroppo il loro aereo non tornò più alla base e di essi non si seppe più nulla.

Il 20 Giugno la "Tenda rossa" fu finalmente avvistata dall'idrovolante italiano S-55 pilotato da Umberto Maddalena, giunto dopo un lungo viaggio dalla Lombardia, che non poté ammarare e si limitò a lanciare dei rifornimenti.

Tre giorni dopo fu raggiunta da un piccolo aereo svedese con gli sci, pilotato dallo svedese Lundborg, che si posò a poca distanza sul ghiaccio. Sul velivolo c'era posto per un solo passeggero e il pilota comunicò ai naufraghi che aveva l'ordine di portare in salvo Umberto Nobile, affinché coordinasse l'andamento dei soccorsi e sarebbe poi tornato per recuperare tutti gli altri.

Nobile era riluttante ad andare via per primo ma i suoi compagni furono d'accordo nel farlo salire sull'aereo, che decollò verso l'Isola di Ryss, dove c'era il campo base degli svedesi, e, poco dopo, fu trasferito sulla "Città di Milano".

Lundborg mantenne fede alla parola data e tornò alla "Tenda rossa", ma quando il suo aereo si posò sul pack cappottò e lui s'aggiunse agli altri naufraghi.

Nei giorni successivi furono compiuti molti altri tentativi per cercare di recuperarli, ma il salvataggio definitivo dell'ing.

Trojani e degli altri superstiti fu compiuto solo il 12 luglio, quando furono raggiunti e prelevati dal "Krassin".

Alla fine dello stesso mese i superstiti dell'aeronave "Italia" tornarono in Patria e furono accolti con gioia ed entusiasmo dalle folle che andavano a salutarli nelle stazioni attraversate dal treno su cui viaggiavano e, a Roma, furono accolti da una moltitudine di duecentomila persone.

L'idillio fu breve, poiché l'impresa del dirigibile, voluta e organizzata da Nobile, era costata la vita a parecchie persone e, per stabilire le cause e le responsabilità del suo fallimento, fu istituita una commissione d'inchiesta che iniziò i lavori il 13 novembre. Era presieduta dall'amm. Umberto Cagni, che era stato al Polo con il Duca degli Abruzzi, e ascoltò parecchi testimoni, alcuni dei quali avevano avversato l'impresa e il suo principale ispiratore e protagonista. Il loro più autorevole esponente era il Sottosegretario all'Aeronautica Italo Balbo, sentito per primo, e fu convocato pure l'ing. Trojani, che aveva costruito, allestito e pilotato il dirigibile.

Essendo un noto esperto della materia, gli fu chiesto quali fossero state, a suo avviso, le cause della repentina caduta dell'aeronave sul ghiaccio e se avesse tutte le qualifiche necessarie per poterla pilotare.

Dopo aver descritto le probabili cause tecniche dell'incidente, Trojani dovette precisare che non possedeva alcun brevetto di pilotaggio e le sue accertate capacità di manovra erano dovute alla sola esperienza pratica maturata durante i suoi voli di collaudo dei dirigibili, svolti a Ciampino.

Le conclusioni della commissione d'inchiesta furono rese note il 4 marzo 1929.

Dopo aver stabilito che la caduta dell'aeronave era dipesa da una manovra errata compiuta da un equipaggio che non era in regolare possesso di tutte le competenze necessarie, dichiarava che il comportamento avuto dal suo comandante Umberto No-

bile, quando aveva abbandonato per primo la “Tenda rossa”, lasciando tutti gli altri superstiti sui ghiacci, non poteva essere giustificato, anche se, probabilmente, era dipeso dalle sue precarie condizioni fisiche e dai molti giorni trascorsi sul pack.

Era una sentenza disonorevole e Nobile si dimise subito dai suoi incarichi.

Per allontanarsi dall’ambiente sfavorevole che l’aveva circondato, a febbraio del 1932 decise d’acceptare l’offerta che gli era stata fatta dai Sovietici di andare in Russia per progettare e costruire un’intera serie di dirigibili e tornò a chiedere a Felice Trojani d’accompagnarlo a Mosca, dove l’avrebbe aiutato a realizzarli.

Nel frattempo, l’ingegnere romano si era dedicato al settore delle costruzioni edili ma non gli sarebbe dispiaciuto di riprendere a lavorare in quello aeronautico e, pur dovendo lasciare Roma e i suoi cari, decise d’acceptare.

Raggiunse Nobile in Russia il 12 maggio 1932 e ci restò fino al 1935. Anche a causa dei problemi di salute avuti da quest’ultimo, che dovette essere operato d’urgenza nell’ospedale del Cremlino, finì con il realizzare in maniera largamente autonoma un paio di tipi di dirigibili, uno dei quali fu completato dai sovietici e preparato per il primo volo, ma mentre si trovava ancora nel suo hangar fu colpito da un fulmine e distrutto rapidamente dalle fiamme.

Tornato a Roma, passò a dirigere lo stabilimento di Foligno della “Aeronautica Umbra” dove realizzò il suo grande sogno di progettare un aereo da caccia, che fu regolarmente costruito e portato in volo, ma mai prodotto in serie.

Durante la Seconda Guerra mondiale, la fabbrica di Foligno che aveva diretto e l’Aeroporto del Littorio, che aveva contribuito a costruire, furono rasi al suolo dai bombardamenti alleati, e lui dovette trascorrere, insieme alla sua famiglia, il triste e drammatico periodo dell’occupazione nazista di Roma.

Nei primi mesi del dopoguerra non riuscì a trovare un altro buon lavoro professionale, per cui decise di emigrare in Brasile. Partì agli inizi del 1946, e restò in Sud America per circa dieci anni.

Nel frattempo le controversie provocate dalla tragedia del dirigibile “Italia” non si erano mai placate, e avevano dato luogo ad una lunga serie di libri e articoli, scritti sull’argomento da vari autori italiani e stranieri, parecchi dei quali ad opera dello stesso Umberto Nobile.

Molti di questi resoconti contenevano errori e omissioni circa il vero ruolo e il comportamento che ciascuno dei partecipanti aveva avuto in quella sfortunata impresa e, nel 1962, Trojani dovette decidersi a scrivere la sua biografia che raccontava in maniera dettagliata tutto quello che aveva visto e compiuto in quelle circostanze, sia sul piano professionale, sia su quello umano, spiegandone le cause tecniche e pratiche e le motivazioni psicologiche.

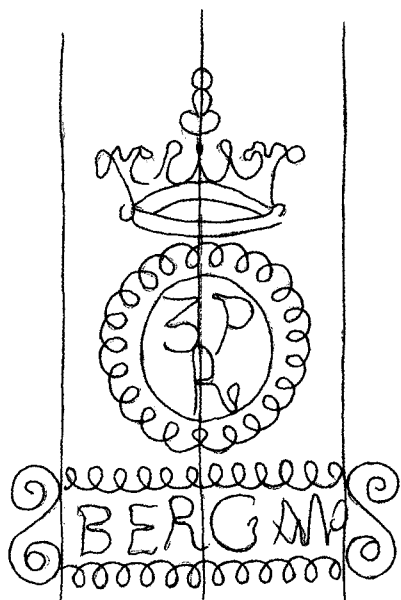
Non si limitò alle sole vicende personali, poiché descrisse in maniera vivida e accattivante gli aspetti ambientali e sociali dei luoghi e dei paesi esteri nei quali aveva lavorato e vissuto, e i caratteri individuali ed etnici che aveva osservato negli stranieri da lui conosciuti.

Per far capire ai suoi lettori che solo un essere soprannaturale avrebbe potuto esprimere un sereno giudizio su tutto quello che lui stesso e le altre persone con cui era entrato in contatto, avevano compiuto nella vita, intitolò il suo lungo memoriale: *La coda di Minosse*, citando il giudice infernale che nella Commedia dantesca arrotondava più volte la coda per indicare ai dannati il numero del girone al quale erano destinati.

Dopo aver constatato, nelle ultime note, che nonostante la sua intrinseca validità, la maggior parte del suo lavoro professionale se n’era andata in fumo o non aveva dato i frutti sperati, volle precisare che, comunque, aveva ricevuto anche lui dalla vita

la sua parte di bene e qualcosa di cui potersi vantare. Scrisse, infatti: "...sono nato in una famiglia intelligente, sono cresciuto a Roma, sono stato istruito, in scuole libere, da maestri indipendenti che volevano formare degli uomini, non farsi dei seguaci...".

Meritava, quindi, di essere qui ricordato.



Filigrana FN 13159

Scuola e guerra

(per gli 80 anni del Liceo – Ginnasio “Giulio Cesare”)

MICHELE COCCIA

*Alla memoria del mio compagno di classe Oreste Flauto, ucciso dai
Partigiani nella guerra civile*

Sono stato alunno del Liceo – Ginnasio “Giulio Cesare” per otto anni: dall’anno scolastico 1939-1940, primo dei tre anni di quello che allora si chiamava “Ginnasio inferiore”, all’anno 1946-1947, conclusivo del triennio liceale con l’esame di Maturità che sostenni davanti a una Commissione di professori ‘esterni’ (il nostro Liceo era rappresentato dal docente di Filosofia, il Prof. Alfredo Magnanelli), presieduta dal Prof. Bruno Paradisi, docente di Diritto (italiano?) nell’Università di Pisa.

Come tutti, ma specialmente i meno giovani, dovrebbero sapere, l’Italia entrò nel II conflitto mondiale il 10 giugno 1940: le tragiche, alterne vicende della nostra guerra non poterono non trovare un’eco nella vita della nostra comunità scolastica, e io voglio rievocare qui in particolare un’esperienza che segnò profondamente la mia adolescenza e le scelte ideologiche e politiche della mia maturità. La Professoressa Anna Amoroso, carissima, indimenticabile docente di Lettere del primo triennio ginnasiale, organizzò un servizio di assistenza morale e materiale da svolgersi nel pomeriggio presso la Clinica Ortopedica dell’Università di Roma, dove erano ricoverati, dall’inizio della guerra,

militari delle varie Armi che avevano riportato mutilazioni, in particolare nella dolorosa e infelice campagna contro la Grecia. Insieme con alunni di altri Istituti romani, andavamo a trascorrere le ore libere del pomeriggio con questi feriti, molti dei quali avevano perso in combattimento, o per congelamento, gli arti inferiori. Con le loro atroci mutilazioni contrastava lo spirito di speranza e di fiducia nell'avvenire della Patria che li animava e che coinvolgeva profondamente noi, ancora giovanissimi, messi di fronte, quasi brutalmente, a quelle menomazioni, a quelle piaghe. Ricordo ancora alcuni nomi di quei mutilati ai quali insegnavo un po' di francese, frutto delle lezioni della Prof. Ada Falzone Scodro, altra figura indimenticabile di docente in quegli anni: l'alpino Dussi, che aveva sacrificato entrambe le gambe fra le nevi della Grecia, e che con il nostro aiuto poté conseguire la Licenza Magistrale; il marinaio Tobia, al quale, durante un bombardamento notturno inglese su Napoli, le schegge di una bomba avevano amputato un braccio; il marinaio cuoco napoletano Esposito, vittima claudicante di una ingloriosa caduta dalla passerella del sommergibile sul quale era imbarcato, il cui sogno era di trasferirsi, terminata la guerra, in Spagna, dove avrebbe messo a frutto la sua abilità culinaria (studiava lo spagnolo – lui diceva *Spagnuolo* – su una grammatica unta e bisunta che egli aveva sempre con sé e che attirava le ironie affettuose dei suoi compagni di sventura). L'occupazione della Sicilia nel 1943 rese più concreto il pericolo che anche Roma venisse coinvolta nei bombardamenti americani e il nostro Liceo volle offrire agli studenti un rifugio da sfruttare in caso di incursione aerea nemica: furono destinati allo scopo i locali del seminterrato, rinforzati opportunamente nelle loro strutture da una rete di robuste travi di legno. Sempre nell'estate 1943, i locali del Liceo ospitarono reparti della Divisione di Fanteria "Piave", soldati che avevano contrastato eroicamente, ma vanamente, l'avanzata su Roma da Nord, dopo l'armistizio dell'8 settembre, delle truppe tedesche.



Fig. 1 – Da B. Pafi-B. Benvenuti, *Roma in guerra*, Edizioni Oberon, Roma 1985, p. 125, foto 5 (cfr. anche *ibidem*, foto 4).

Terminati i combattimenti a Porta S. Paolo e alla periferia della città, l'accordo armistiziale con i Comandi tedeschi prevede che la "Piave", insieme con i Carabinieri e con la PAI (Polizia dell'Africa Italiana) fosse incaricata del mantenimento dell'ordine pubblico in Roma, dichiarata unilateralmente, dopo il tragico bombardamento americano del 19 luglio, "Città aperta". Di lì a non molto come è noto, le Autorità tedesche decisero di disarmare e deportare queste forze, diciamo, di polizia: il "Giulio Cesare" dovette subire una sorta di assedio, come dimostra una fotografia, riprodotta in una pubblicazione in mio possesso, di quei drammatici avvenimenti, che mostra un esemplare del ben noto cannone anticarro tedesco sullo sfondo della targa stradale di Via Malta (Fig.1).

I mesi dell'occupazione tedesca videro un infittirsi delle operazioni aeree su Roma: quasi ogni giorno, le sirene dell'allarme ci svegliavano di prima mattina, dato che gli aerei degli Alleati attaccavano alle prime luci del giorno le autocolonne tedesche in movimento sulle vie consolari, spesso distruggendo gli auto-

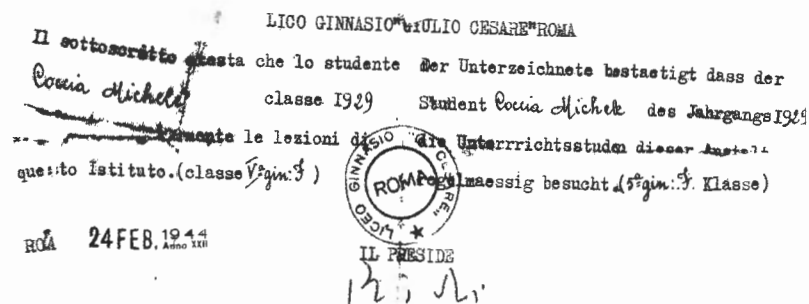


Fig. 2.

carri che, sotto le insegne della Città del Vaticano, tentavano di rifornire di viveri l'affamata popolazione di Roma. Il ripetersi insistente di questi allarmi nelle prime ore del giorno, indusse il Provveditore agli Studi (o chi reggeva in quei giorni le sorti della scuola di Roma) a disporre la protrazione automatica di un'ora dell'ingresso nelle scuole in caso di allarme aereo all'iniziare del giorno. In caso di incursione aerea durante le ore di lezione, i miei compagni scendevano ordinatamente nelle aule-rifugio: io avevo avuto dal Preside, Prof. Guido Rispoli, tornato a reggere le sorti del "Giulio Cesare" dopo una breve esperienza di Sottosegretario nell'ultimo governo Mussolini, ("La macchina di Zì Guido è fatta con i soldi della cassa scolastica", questa scritta apparve su un muro esterno dell'Istituto), un permesso grazie al quale potevo lasciare i miei compagni di classe e correre a casa (abitavo in Via Piediluco) per accompagnare in un improvvisato rifugio antiaereo nei locali dei lavatoi del palazzo mia madre malata cronica e una vicina di casa altrettanto bisognosa di assistenza. Quante volte ho percorso Corso Trieste, con il cuore in gola, mentre nel cielo si infittivano i colpi dell'artiglieria contraerea. In quel periodo la Presidenza ci distribuì un volantino bilingue che ancora conservo (Fig. 2) e che attestava la condi-

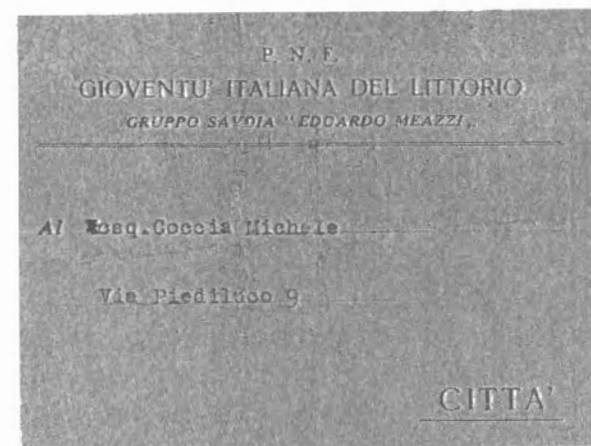


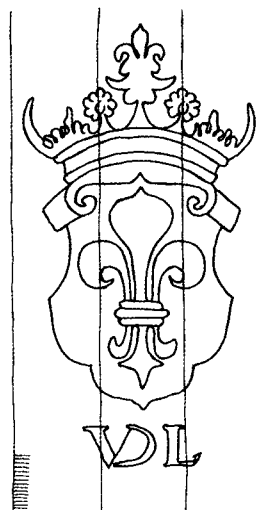
Fig. 3.

zione di ognuno di noi di alunno del "Giulio Cesare" (con la precisazione della classe e della sezione): dovevamo servircene nel caso fossimo incappati in una delle "retate" con le quali le truppe tedesche erano solite procurarsi la mano d'opera per la rimozione delle macerie dei bombardamenti o per la costruzione,

anche a ridosso del fronte di guerra, di opere di difesa. Io non ebbi mai la necessità di sfruttare questo lasciapassare.

Ho volutamente omesso di accennare, in queste pagine di rievocazione, all'intensa attività da me svolta, prima come semplice Balilla, poi come Caposquadra, nel 2° Battaglione Balilla Moschettieri, il cui Comando aveva sede nei locali adiacenti le palestre del "Giulio Cesare": conservo ancora, nelle giberne della mia divisa, la cartolina rossa con la quale ero impegnato in servizio presso il Comando in uno dei giorni precedenti immediatamente il 25 luglio e la caduta del Fascismo (Fig. 3): molti Balilla lasciavano Roma con le loro famiglie per timore di altri attacchi aerei dopo quello del 19 luglio e avrebbero dovuto presentarsi al nostro Comando per comunicarci la loro località di sfollamento.

Ma questo è un altro capitolo del "libro della memoria".



Filigrana FN 125101

La residenza estiva di Letizia Bonaparte

ALBERTO CRIELES

A IDOLO E AD ANGELO

Nell'agosto¹ del 1814, dopo la caduta dell'Imperatore, la scelta di Letizia Bonaparte, la *Gran Mère*, di vivere a Roma – dopo il rifiuto ad ospitarla del Granduca di Toscana e la benevola disponibilità di Pio VII nei confronti dei Napoleonidi – avrebbe spinto anche gli altri membri della "famiglia" a trovare asilo nella Capitale pontificia, anche se solo alcuni vi presero stabile dimora e per pochi anni soltanto.

Dunque, la *Gran Mère*, vendute le sue proprietà francesi, scelse per residenza ufficiale Roma, abitando, prima nel Palazzo Falconieri presso il fratellastro, il Cardinal Fesch, poi, nel 1818, nel Palazzo D'Aste all'inizio del Corso, acquistato dal vecchio proprietario, Pier Francesco Rinuccini, tramite Don Alessandro Torlonia "*pro persona nominanda*" – ossia la Ramolino – per la somma di 27000 scudi². Riguardo al resto degli "*Aquilotti*" – ol-

¹ Per la realizzazione di queste note, un ringraziamento va: alla Dottoressa Giulia Gorgone; al dottor Ferruccio Scoccia; al dottor Massimo Carafa Jacobini; a Edoardo Silvestroni; a Mario Fioravanti; a Giancarlo Gramiccioli; all'architetto Michela Pucci.

² Cfr. M. E. TITTONI, *L'esilio romano di Letizia Bonaparte I Bonaparte a Roma* in AAVV, *Il Palazzo Bonaparte a Roma*, Roma 1981, d'ora in poi: *Palazzo Bonaparte* 1981, p. 11 e sgg. IDEM, *I Bonaparte a Roma*, in G. GORGONE (a cura di), *Museo Napoleonico*, Guida, Roma 2008, pp. 4-7.

tre Paolina, da anni in Roma, la quale abitò prima a Palazzo Borghese e poi nella sua Villa a Porta Pia, avevano trovato stabile ospitalità altri due figli della *Gran Mère*: Luciano che, venduti il Palazzo Nunez in Via Condotti e la Villa Rufinella a Frascati, si ritirerà nel suo feudo di Canino; e Luigi, il Conte di Saint-Leu, l'ex Re di Olanda, il padre del futuro Napoleone III, stabilitosi nell'ex Palazzo Mancini sul Corso, già sede dell'Accademia di Francia, stabile acquistato nel 1818 e rivenduto, dieci anni dopo, alla vedova di Vittorio Emanuele I. Riguardo a Luigi, già aveva comprato, agli inizi del 1816, un grosso complesso suburbano, in Albano, che divenne, nei periodi estivi, la residenza di Letizia. Così, *Madame Mère*, al pari di Carlo IV di Spagna, del Principe Stanislao Poniatowski e di altri Grandi, destinò l'ex residenza dei Nunez in *Via S. Paolo* ad Albano, a luogo prediletto per sé, e per tutti i parenti e fedelissimi intorno a lei gravitanti, incluso lo stesso Prelato Fesch.

Questa proprietà suburbana comprendeva un *Casino piccolo* e un *Palazzo grande*. Vi si accedeva da Via di San Paolo (odierna A. Saffi) dove, al numero 22, si apriva l'elegante cancello con a fianco, a destra, il *Casino*, composto da un piano terra e due livelli superiori, scanditi con stipiti e spartipiano in peperino e adornato, nel cornicione terminale, dai gigli araldici della Famiglia Nunez³. Quindi, all'interno una prima corte con giardinetto su cui si affacciavano, a sinistra, le scuderie, e, a destra, l'ingresso rialzato dello stabile. Superata questa chiusa ci s'immetteva nel giardino più grande,



Fig. 1 – CHARLOTTE BONAPARTE, *Letizia Ramolino, Napoleonis Mater*, acquerello su carta (1835), MN, 959, Roma, Museo Napoleonico.

adornato d'aiuole e reperti antichi, su cui prospettava la facciata principale del *Palazzo* vero e proprio. Questo, composto di due piccoli avancorpi laterali di circa 10 metri l'uno, s'impondeva con un prospetto largo 40 metri, e per un'altezza di circa 15, sviluppandosi in tre livelli complessivi, pianoterra incluso, scanditi da spartipiani piatti e da nove finestre per piano, sobriamente modanate; nel cornicione terminale, a gola larga, gli immancabili gigli araldici dei Nunez. Superato il grande portale, con a lato due mezze colonne con su scolpito l'emblema di famiglia, si accedeva all'androne, voltato come il resto del pianoterra; da qui un'ampia e maestosa scalinata saliva ai due piani superiori, con copertura a travi, abbelliti da stucchi, marmi e decorazioni parietali. Vasto, poi, il se-

³ Lo stemma dei Nunez, Marchesi di Cantalupo Bardella – contrariamente a quanto esposto in C. A. BERTINI (a cura di), T. AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane*, Roma 1987, vol. II, p. 112 – era composto da tre gigli d'oro in banda su campo azzurro. Sui Nunez: cfr. A. CRIELES, *Mandela, già Cantalupo e Bardella, spigolature d'archivio dagli inizi ai primi decenni del sec. XX*. Mandela 1999, d'ora in poi, CRIELES 1999.

minterrato, a possenti volte, incuneato sui ruderi romani del *Castrum severiano*.

Ho usato il verbo al passato perché di questo complesso è sopravvissuto, miracolosamente, soltanto il Casino, l'edificio lungo la Via A. Saffi; il resto, ossia il *Palazzo grande*, ritenuto dalle Autorità competenti un insignificante manufatto della metà dell'Ottocento (*sic*)⁴, è stato impietosamente distrutto negli anni '80 del secolo scorso per far posto ad un enorme ed anonimo condominio...

Sino a qualche anno fa, della residenza dei Bonaparte in Albano non si conosceva né la vera entità, né, tantomeno, la storia, ed era rimasta ignota agli storici persino l'ubicazione. Soltanto il Giorni, enumerando i vari aristocratici e principi reali, ospiti "stagionali" nella cittadina, si limitava alla citazione:

«Ma quella infine che primeggia s'è la madre di quattro coronati, madama Letizia Bonaparte, ch'avevasi indi acquistato un casino nella Via di S. Paolo, il Seminario in oggi»⁵.

Tutto qui! Ed a pensare che la storia di questi stabili fu veramente importante, coinvolgendo anche i misconosciuti Nunez, lusitani d'origine e poi romanissimi.

Ebbene, dalla prima metà del Seicento, il solo *Casino*, ossia quello sulla *Via di S. Paolo* e il retrostante sito, erano di proprietà di Paolo Panizza, Caporione Romano, che volle costruirsi questa residenza "di diporto", per godersi nel periodo estivo, al pari d'altre personalità dell'epoca, "l'aria buona" di Albano. Il Panizza ne fu proprietario sino al 1657, quando, travolto da una crisi economica e finanziaria, i suoi beni furono messi all'asta, e le proprietà in Albano furono acquistate, nel novembre del 1658, da Francesco Nunez-Sanchez. Questi, ricchissimo mercante d'origine portoghe-

se, è da ritenersi il vero fondatore delle fortune di Famiglia. A lui, tra altro, si devono: l'acquisto del feudo di Cantalupo Bardella (Mandela); la costruzione del Palazzo in Via Condotti (attuale Torlonia); e tanti altri beni. Alla sua morte (1689), secondo quando disposto nel testamento datato 19 marzo 1685, gli successe, nell'asse ereditario della primogenitura da lui fondata, suo nipote Francesco Nunes (poi Nunez), figlio del fratello Gaspare, cui spettarono le intere proprietà in Albano, il feudo di Cantalupo Bardella (Mandela), il Palazzo di Roma in Via Condotti, ecc.

Francesco morì nel gennaio del 1705 ed i suoi beni furono ereditati dal figlio Vincenzo che fu sicuramente una delle figure più importanti della dinastia Nunez: uomo pio, devoto ed oculato amministratore, fu il primo che ebbe il titolo di Marchese di Cantalupo Bardella. Ed al fervore ed alla magnanimità di Vincenzo, dobbiamo in Albano – oltre alla sistemazione del vecchio *Casino Panizza*, accresciuto di 1.500 scudi, anche l'edificazione (1729) – ex novo (*Nova Fabbrica*) – del *Palazzo grande*, per una spesa di ben 8.000 scudi⁶. Riguardo all'architetto che operò nella sistemazione del complesso del Nunez, tuttora ci rimane incerto il nome, ma è di certo accostabile a quello di Tommaso De Marchis, presente in Albano per gli Strozzi e per il Cardinal Lercari e attivo, in quegli anni a Mandela, per il Marchese Vincenzo, nel progetto della chiesa di S. Vincenzo Ferrer (1724) e dell'attiguo palazzo baronale⁷.

Le proprietà di Albano rimasero ai Marchesi sino al 10 febbraio 1791, quando da Gondisalvo Nunez furono vendute con

⁶ Roma, Archivio di Stato, d'ora in poi ASR, *Rubricella del Catasto rustico e urbano di Albano ordinato da Clemente XI compilato nel 1715*. Tomo I, 1 parte (1715), vol. 201, fol. 53.

⁷ Vedi: A. CRIELES, *Giovanni Odazzi e Michelangelo Cerruti pittori romani a Mandela*, in "Lazio ieri e oggi", Roma 2009, Luglio-Agosto 2009, pp. 210 – 214.

⁴ Albano, Archivio Storico Diocesano, d'ora in poi ASDA, Faldone 91, *Seminario*, serie verde. *Perizia del 25 Maggio 1974*.

⁵ F. GIORNI, *Storia di Albano*, Roma 1842, p. 51

tutti i suoi arredi al Cardinal Gregorio Antonio Maria Salviati e questo per la somma di scudi 7.187,89⁸. Alla morte del Prelato (1794), ultimo erede maschio della sua Famiglia, i beni primogeniali passarono al Conte Carlo Caprara di Bologna, figlio della sorella Virginia Ippolita, mentre il patrimonio libero da “vincoli” ereditari – quindi anche il Casino di Albano con tutti i suoi arredi finì al nipote Camillo, figlio di Anna Maria (*Marianna*) Salviati e del Principe Marcantonio IV Borghese, i futuri suoceri di Paolina Bonaparte!

E dei Salviati – Borghese risultano gli stabili di Albano, nel 1806, quando furono tassati dal Fisco papalino per la cifra di 431 scudi;⁹ e compaiono sempre degli stessi, nel 1808, quando sono elencati tra gli alloggi da requisire per le truppe francesi¹⁰: provvedimento che si risolse, grazie al ricorso della Duchessa, con la concessione del solo *Casino piccolo* e delle stalle:

«Anna duchessa Salviati,

guardaroba [leggi Maggiordomo] *del Casino Salviati ora Borghese esentato per ordine di Leg.ne di Stato ma dà le stalle, e comodo di casino*»¹¹.

LA PROPRIETÀ DEI BONAPARTE

Giungiamo, così, al possesso dei Bonaparte (1816), testimo-

⁸ Cfr. A. CRIELES, *Il Palazzo Nunez – Bonaparte-Braschi*, in A. CRIELES, *Albano Dimenticata, personaggi e fatti*, Albano Laziale 2009, d'ora in poi, CRIELES 2009, p. 108.

⁹ ASR, Camerale III, b. 41, “*Tassa dei su li Predj Urbani imposta col Motuproprio dei 19 Marzo 1801...*”.

¹⁰ ASR, Congregazione del Buon Governo, serie II, b. 82, 1808, *Nota dei Letti e Locali che possono somministrarsi per l'alloggio delle Truppe francesi in Albano*.

¹¹ Ibidem.



Fig. 2 – Albano Laziale, Via A. Saffi, esterno dell'ex *Casino piccolo*, dei Bonaparte; da notare sul cornicione i gigli araldici dei Nunez.

niato, tra altro, da un'annotazione mutila del vecchio Catasto Comunale che riporta: “*Passati a S.A. Madama Letizia pe'acquisto del [?]*”¹²

Il Catasto Gregoriano (1819–21) conferma la proprietà ai Bonaparte, specificando, nel *Brogliardo*, che del complesso n'era titolare il figlio di Letizia, Luigi Bonaparte:

«*Palazzo di Villeggiatura con corte. Propr[ietà] di Bonaparte Principe Luigi (loc. Via Prima S. Paolo, 277)*». Annotazione confermata dalla stessa *Madame Mère* in una lettera al figlio Gerolamo – spedita il 18 agosto del 1817, proprio da Albano ove

¹² ASR, “*Catasto urbano formato nell'anno 1754 ...*”, Tomo I, 1 parte (1754), vol. 206, fol. 20.

villeggiava dal mese di giugno¹³ - in cui specificava che avrebbe passato l'estate, lì, in una casa acquistata da Luigi, per respirare aria buona e godere la frescura del luogo:

«*Je passerai le grandes chaleurs ici, dans une maison que Louis a acquise pour le bon air et plus frais qu'à Rome. Louis est aux eaux de Monte – Catini, entre Pistoja et Lucques en Toscane. Il se porte bien, ainsi que tous le autres de notre famille*».

Di certo, Palazzo e Casino furono acquistati da Luigi, tramite le consuete intermediazioni del Torlonia, ma con soldi depositati da Letizia, l'unico membro della famiglia che versasse in miglior condizioni economiche e, (come vedremo) col diritto, di vendere liberamente¹⁴.

Riguardo al Principe Luigi ed alla sua presenza in Albano, riportiamo una nota del Bonomelli, tratta dal diario dello Speroni, che così lo ricorda in una sua visita al Santo Padre in villeggiatura a Castel Gandolfo:

«*Nell'ottobre del 1816, si vide una mattina arrivare al Palazzo, proveniente da Albano dove villeggiava, l'ex re di Olanda, Luigi Bonaparte, che però si limitò a cercare di Monsignore Maggiordomo. I ragazzi del paese che lo stavano ad osservare mentre saliva per lo scalone col suo passo claudicante, se lo indicavano ammiccando: "vedi vedi il fratello del galeotto". Espressione significativa del sentimento popolare verso il prigioniero di Sant'Elena*»¹⁵.

E proprio durante il periodo che l'ex complesso dei Nunez fu proprietà ufficiale di Luigi Bonaparte è da ricordare un evento singolare. Riguarda la "riscoperta", nel 1819, di un'immagine mariana, tuttora visibile in un'edicola sovrastante la porta del

¹³ P. MISCIATTELLI (a cura di), *Lettere di Letizia Buonaparte*, Milano 1936, lettera n. 67, al Principe di Metternich, Albano p. 93.

¹⁴ *Palazzo Bonaparte* 1981, p. 17.

¹⁵ Cfr. E. BONOMELLI, *I papi in campagna*, Roma 1953, p. 187.

Casino piccolo, nel lato prospiciente l'odierna Via A. Saffi¹⁶. Vi è dipinta la Vergine col Bambino (ma con grande probabilità si tratta di S. Anna con la Vergine Bambina) ingentilita da qualche ex voto e con... uno sportelletto di legno posto di traverso nella nicchia.

L'antichità dell'immagine, riconducibile alla prima metà del Seicento, fa supporre che avesse adornato uno degli ingressi su strada del vecchio Casino dei Panizza.

Ebbene, quest'evento s'inserisce nella storia del Palazzo con un misto di folklore, di pietà cristiana e di politica d'altri tempi: il suo casuale rinvenimento nel giugno di quel 1819 aveva fatto gridare al miracolo col rischio, anche, di creare qualche seria sollevazione tra la popolazione. D'altra parte, fresco era ancora nel luogo il ricordo della presenza dei Francesi: la sola memoria seminava remore che attraversavano larga parte della popolazione. Su costoro (Giacobini o Napoleonici), ritenuti «*rivoluzionari e massoni*», ricadeva, secondo la Chiesa, la peggiore delle accuse, quella di ateismo e di sacrilegio, ed in Albano, come in altre località, avevano, tra altro, profanato chiese e soppresso conventi. Ebbene, proprio sulla dimora "spettante a Sua Ecc.za il Sig. Conte di S. Lieù (sic)" il fratello di Napoleone, e nella festività dei SS. Pietro e Paolo (29 giugno), Patroni della Chiesa Romana, era "miracolosamente" riapparsa, dopo secoli d'oblio, l'Immagine consolatrice della Vergine, una figura che reclamava fervore, slancio e compattezza, evento interpretabile come un'ulteriore conferma della pace raggiunta dopo la caduta dell'astro napoleonico ed il definitivo allontanamento delle minacce per la Chiesa e per lo Stato Pontificio.

Di questo ritrovamento esiste una relazione¹⁷ inviata al Vescovo, il Cardinale Michele Di Pietro, da uno zelante tutore

¹⁶ CRIELES 2009, pp. 109 – 110.

¹⁷ ASDA, b. 6, *Bullarium*, vol. X, ab anno 1810 ad totum 1822: "Im-

dell'ordine pubblico che ci fornisce notizie dettagliate sul clamore suscitato dalla scoperta, su chi abitasse nel *Casino piccolo*, sulla professione di fede del Ministro dell'ex Re di Olanda (luterano) e, persino, sul Maggiordomo del Bonaparte, certo Filippo Simonetti, dimostratosi restio ad affrontare quella folla tumultuante. Così:

«Alla scoperta incominciò più d'uno con entusiasmo a gridare = Grazia = Volevano in tributo, e venerazione accender gli astanti delle candele all'Immagine: il Seg.rio del Principe, ossia del Conte Buonaparte (sic), che abita sopra il locale, e che è Luterano voleva impedir questi ecclatti, e ne incombensò il figlio del Guardaroba Simonetti, il quale rispose non voleva esporsi ai risentimenti del Popolo. Furono accese delle candele all'Immagine: vi si cantarono le Litanie dall'istessi secolari. Sento, che questuassero degli interventi al concorso, e reclutassero circa scudi cinque: ho fatto sapere a quello li ritiene in mano, che non li eroghi senza licenza del Vescovo. Io accedei di persona; meno la calca della gente non vi è stato disordine. Oggi seguitano persone in copia ad andar a veder l'Immagine. Ho raccomandato a chi si doveva di non far nascere tumulti, e scandali segnatamente di far cessar presto la sera il concorso. Convieni aver due mire non impedir l'entusiasmo del Popolo, mitigando perché la devozione non ecceda in malizia.»¹⁸

Di certo, questi fenomeni "miracolosi", frequenti in quel tempo, non erano una novità nemmeno tra gli stessi esponenti di Casa Bonaparte; lo testimoniano alcune lettere di Paolina, Letizia e il Cardinal Fesch, rimasti ammaliati, tra il 1819 e il 1821, da una donna di nazionalità tedesca "*espion de la cour*

magine di Maria SS.ma scoperta nella facciata di Palazzo Bonaparte ai 29 giugno 1819", pp. 621v- 622 r.. Cfr. CRIELES 2009, p. 110.

¹⁸ Ibidem.



Fig. 3 – Albano Laziale Archivio Comunale, Settore IV, Urbanistica, Una rarissima foto (1973) del prospetto principale dell'ex *Palazzo grande* dei Nunez (Bonaparte), prima della completa distruzione.

d'Autriche", che pretendeva addirittura di vedere e dialogare con la Madonna...¹⁹.

Tornando sulla residenza estiva, una serie di lettere ne confermano l'utilizzo quasi continuo, negli anni successivi, da parte di Letizia. D'altra parte, con la partenza di Luigi Bonaparte, il Conte di Saint- Leu, che alternava lunghi soggiorni in Firenze, la dimora di Albano rimase prerogativa della Gran Mère e della sua piccola corte: i fedelissimi corsi, il Cavalier Simone Colonna Cesari e Giuseppe Robaglia, il suo segretario; Rosa Mellini,

¹⁹ *Palazzo Bonaparte ...* 1981, p. 19.

dama di lettura; e l'immancabile Saveria, la devota governante che aveva visto nascere Napoleone, corsa anche lei.

Nel 1821, partita da Roma, dopo il 16 giugno, per la consueta villeggiatura, Letizia scrive alla nuora Giulia da Albano, l'11 luglio, rincuorandola sulla sua malattia e auspicandole di potersi riunire al più presto con il marito Giuseppe (in America). La informa che Luigi, suo figlio, è con lei...ma è partito per i bagni, mentre Paolina non è potuta andare. L'altro figlio, Luciano, è a Canino, il Cardinal Fesch a Roma, e lei, qui in Albano, a respirare un'aria più fresca:

«Louis, chez qui je demeure, est parti pour les eaux, Pauline n'a pu obtenir d'y aller. Le Cardinal est à Rome toujours souffrant. Lucien habite sa campagne: mais il paroît qu'il pense à s'en éloigner. Moi je suis ici à jouir de la campagne, ou du moins à respirer un air plus tempéré: ma santé est assez bonne».

E da Albano dovette tornare precipitosamente a Roma prima del 14 luglio, essendole giunte notizie allarmanti sulla salute di Napoleone – che, in realtà, era già morto il fatidico 5 maggio – recatele dall'abate Buonavita reduce da S. Elena. Ma del dramma finale, occultatole dai familiari, Letizia n'ebbe conoscenza solo il 22 luglio²⁰!

Nell'estate del 1822 è ancora in Albano, come testimonia una lettera del 4 luglio, inviata alla nuora Giulia²¹ in cui, visto l'avvenire incerto ed oscuro della Famiglia, si dilunga in questioni di deleghe e di interessi economici.

Gli anni successivi furono, per la *Gran Mère*, abbastanza tranquilli: alcuni avvenimenti lieti, come matrimoni e nuove nascite, compensarono il dolore per la morte di Paolina, la figlia prediletta (Firenze, 1825), e non la distolsero dall'annuale vacanza in Albano.

²⁰ Ivi, p. 295.

²¹ Ivi, lettera 126, alla nuora Giulia, Albano 2 luglio 1822, p. 148.



Fig. 4 – N. MORELLI, *Spilla con cammeo di Maria Letizia Ramolino*, Collezione Massimo Carafa Jacobini.

E tra i personaggi che documentarono la loro presenza nella residenza estiva non dobbiamo dimenticare Charlotte Bonaparte (1802-1839), la "*Principessa artista*", la minore delle due figlie di Giuseppe, ex Re di Spagna e di Giulia Clary. Colpita dal destino politico che aveva accomunato tutti i Napoleonidi dopo il tramonto dell'astro napoleonico, anche Charlotte era stata costretta ad una vita errante²². Nel 1824, assieme alla madre, aveva raggiunto Roma dove si sarebbe fermata prima del suo

²² G. GORGONE, *Charlotte Bonaparte, una vita in fuga. Ritratto in punta di penna di una principessa romantica*, in G. GORGONE, M. E. TITTONI (a cura di), *Charlotte Bonaparte, dama di molto spirito*, Museo Napoleonico, Roma 2010, pp. 10 e sgg.

matrimonio celebrato il 17 luglio del 1826, a Firenze, con il cugino Napoleone Luigi di Luigi Bonaparte. Da questo momento in poi, la Principessa, pur fissando la sua dimora nella Capitale del Granducato toscano, farà spesso ritorno a Roma, dove risiedevano, tra l'altro, anche la sorella Zenaide andata in isposa al cugino Carlo. E dell'anno 1825, quindi, durante il suo soggiorno romano, è una delle presenze documentate di Charlotte in Albano. Lo testimonia questa lettera di Letizia del 6 agosto 1825 ai nipoti Carlo e Zenaide, in cui ricorda la recente perdita della sua amata Paolina e informa che Giulia e la figlia Charlotte erano con lei in Albano per godere un po' d'aria buona:

«*Elle et Charlotte sont avec moi, à Albano, dont l'air leur fait beaucoup de bien. Nous avons perdu cette pauvre Pauline; vous concevez facilement mon chagrin*»²³.

Altra testimonianza dell'effettiva presenza di Charlotte in Albano sono i suoi acquerelli inerenti alcune vedute dei dintorni del Palazzo grande, tra cui una vista della Tomba degli Orazi e Curiazi; del Casino delle delizie del Poniatowski al Roccolo, ripreso proprio dall'altana dell'ex Palazzo Nunez; della chiesa dei Cappuccini; e della Villa dei Doria²⁴. Ed in Albano, Charlotte ebbe modo di incontrare ulteriormente il pittore Nicolas Didier Boguet che già dal maggio del 1815 aveva acquistato, dagli eredi di Hippolyte Gerard, per 4000 scudi, «tutta la fabbrica da cielo a terra situata in Albano, denominata la Posta», per farne la sua dimora prediletta²⁵.

Tornando su *Madame Mère* in Albano, dell'anno successivo

²³ MISCIATTELLI 1936, lettera 136, ai nipoti Carlo e Zenaide, Albano 6 agosto 1825, pp.150-151.

²⁴ Cfr. GORGONE – TITTONI 2010, pp. 118- 121.

²⁵ A. CRIELES, *La Locanda della Posta (poi d'Europe), Da Boguet a D'Annunzio e Trilussa*, in A. CRIELES, *Le dimore storiche di Albano, la città dimenticata*, Albano Laziale, 2015, Tomo II, pp. 67-95.

(1826) è questa lettera del 20 luglio in cui scriveva alla nipote Charlotte, sposa novella, specificando che era in vacanza da diversi giorni e che la sua salute era alquanto buona; la lettera culmina con un tenero “*baciami Napoleone*”, ossia il marito della Principessa:

«*Je suis à Albano depuis plusieurs jours. Ma santé est assez bonne. Adieu ma chère fille, embrassez Napoléon pour moi et croyez moi votre bien affectionnée maman Madame. Albano 20 luglio 1826*».²⁶

Ed ancora, dello stesso giorno (20 luglio 1826), alla madre di Charlotte, Giulia Clary, in cui confida il valore quasi taumaturgico dell'aria dei Colli Albani:

«*l'air d'Albano m'a fait du bien et ma santé est assez bonne*»²⁷.

Dell'estate successiva, è questa lettera, però, da Roma, del 2 luglio 1827, sempre alla nuora Giulia, mentre era in procinto di partire per Albano:

«*Je vous remercie de ce que vous me dites au sujet de ma santé. Elle n'est pas très bonne depuis quelques jours. Je prends des bains qui, je l'espère, me feront du bien, et me mettront à même d'aller à Albano.*

Il commence à faire très chaud à Rome»²⁸.

Ancora una lettera inviata – questa volta da Albano – il 18 agosto 1827, sempre a Giulia, in cui fa sapere che il Cardinal Fesch era venuto a trovarla ed era ancora suo ospite:

«*Le Cardinal qui est arrive à Albano et qui s'y trouve encore*

²⁶ MISCIATTELLI 1936, lettera 142, alla nipote Carlotta, Albano 20 luglio 1826. p.156.

²⁷ Ivi, lettera 143, alla nuora Giulia, Albano 20 luglio 1826, p.156.

²⁸ Ivi, lettera 164, alla nuora Giulia, Roma 2 luglio 1827, p. 172.

aujourd'hui est bien sensible a votre souvenir, et me charge de vous faire ses compliments affectueux»²⁹.

E quella del 25 agosto 1827, in cui confida, sempre alla nuora, che la sua salute è *“a volte bene, a volte male”*. La invita, quindi, a porgere suoi complimenti a Charlotte e a Napoleone e a far sapere a Luigi che, quanto prima, gli invierà le sue notizie tramite un altro corriere. Riguardo al clima in Albano, vi era stata la pioggia e la temperatura si era alquanto rinfrescata:

«Ma santé est tantôt bien, tantôt mal. Faites mes compliments à Charlotte et à Napoléon. Dites à Luis que je lui écrirai par un autre courrier. Je suis toujours à la campagne; nous avons eu des pluies qui ont rafraîchi le tems».

E l'8 settembre del 1827, Letizia, come comunica alla nuora, è ancora in Albano, con l'intenzione di tornare a Roma alla fine della settimana; mentre il Cardinale era arrivato il giorno prima e tornerà presto in Città; chiede, pure, notizie di Carlo, di Zenaide e del loro bambino:

«Le cardinal est bien sensible à votre souvenir, et vous fait ses complimenter. il est venu hier et il partira, je crois, Adieu, ma chère fille, je vous embrasse comme je vous aime et suis votre bien affectionnée mère,

Madame

Ps – Je crois retourner à Rome à la fin de semaine».

L'anno successivo, 1828, a luglio, *Madame Mère* villeggia ancora nel Palazzo di Albano; lo attesta la solita lettera alla nuora Giulia Clary, rivelando: che vi era giunta dai primi giorni del mese; che il signor Colonna era rimasto a Roma perché malato; che Mademoiselle Mellini, indisposta prima della partenza, ancora non lasciava la sua camera. E che l'unica compagnia – eccetto il suo segretario Robaglia con cui passava le giornate in lettura – era il Cardinal Fesch:

²⁹ Ivi, lettera 165, alla nuora Giulia, Albano 18 agosto 1827, p. 173.



Fig. 5 – CHARLOTTE BONAPARTE, *Vue du Casino Poniatosky, à Albano*, 31 Juin 1825, acquerello e inchiostro su carta. Album 969/61, Roma, Museo Napoleonico.

«Je suis depuis douze à quinze jours à Albano. Ma santé est assez bonne.

*Mr Colonna n'a pas pu me suivre parce qu'il est malade; il est à Rome. M.lle Mellini qui était incommodée avant mon départ, en arrivant ici s'est mise au lit et n'a pas encore quitté la chambre. Je serais bien seule si le Cardinal ne venait me tenir compagnie aussi souvent que possible. Je passe mes journées à me faire lire par Robaglia»*³⁰.

Giungiamo al 1829, quando Letizia, suo malgrado, è costretta a rinunciare alle vacanze in Albano. La cittadina, difatti, era stata colpita, nella notte tra il 21 e il 22 maggio, da uno sciame

³⁰ Ivi, lettera 182, alla nuora Giulia, Albano 16 luglio 1828, p. 187.

sismico che si protrarrà per mesi³¹. Lo comunica in una lettera a sua nipote Charlotte, del 12 giugno di quell'anno:

«les tremblements de terre continuent à Albano.

Je vois avec peine que je serai obligée de renoncer à y aller cet été, car je m'étais (fai) una fête d'y passer quelques semaines avec Louis mais il y aurait de l'imprudence à habiter dans l'état actuel des choses».

Della rinuncia alle vacanze, e che sta facendo caldo a Roma, informerà, nel giugno successivo, anche la nuora Giulia Clary, moglie di Giuseppe:

*«il commence à faire chaud ici, et les tremblements de terre continuent à Albano»*³².

Nel 1830 la villeggiatura in Albano di Letizia Ramolino s'interromperà definitivamente, perché il 22 aprile di quell'anno, già ottuagenaria, passeggiando per i viali di Villa Paolina insieme al Cavalier Colonna, alla nipote Carlotta ed al signor Presle, scivolò rompendosi il femore. Fu costretta, d'allora, a passare il resto dei suoi giorni nel Palazzo romano fra il letto e la sdraio, utilizzando per spostarsi nelle stanze una sedia a rotelle. Si aggravarono, tra altro, pure le sue precarie condizioni visive divenendo completamente cieca.

Riguardo alla bella dimora in Albano, nell'estate di quell'anno ne avrebbe usufruito la nipote Zenaide, senonché dal mese di giugno, scatenandosi nella località castellana un'epidemia di morbillo, sarà costretta, anche lei, a rinunciarvi, decidendo per Tivoli. Notizie, queste, presenti in una lettera del 7 agosto da Roma alla nuora Giulia Clary, scritta da Rosa Mellini e dettata da *Madame Mère*:

«Charlotte me dit qu'elle a vu Lucien qui est établi dans une villa, mais elle ne me donne pas le nom de cette villa.

³¹ GIORNI 1842, pp. 352 – 353.

³² Ivi, lettera 194, alla nuora Giulia, Roma 20 giugno 1829, p. 195.

*Zénaide a eu un peu mal à la tête. Elle a l'intention d'aller à Tivoli pur respirer l'air de la campagne. Elle doit renoncer à aller à Albano parce que la rougeole y exerce ses ravages»*³³.

E con la sopraggiunta infermità di Letizia e lo scarso utilizzo degli stabili di Albano si giunse alla decisione: *«Che di tale palazzo con casino ed oggetti mobili vi sia l'Encomiata Altezza Sua venuta nella determinazione di disfarsene, ed abbia rinvenuto l'acquirente nella persona di Sua Ecc.za il Sig. Duca Don Pio Braschi Onesti»*³⁴. L'atto, che porta la data del 10 gennaio 1831³⁵, documenta che il *Palazzo* ed il *Casino* furono venduti, non dalla *Gran Mère*, inferma nella sua casa romana, ma – per procura, avallata dal Fesch e dal Principe Gerolamo³⁶ – da *“Giuseppe Robaglia figlio di Giuseppe Antonio di Ajaccio Procuratore deputato da Sua Altezza”*; e che il prezzo intero fu di 11000 scudi, di cui *«4000 scudi nell'atto della stipulazione, obbligando di pagare il residuo prezzo di scudi 7000 alla lodata Madama Letizia o suoi al termine di tre anni ed in tre rate eguali»*³⁷.

Il Duca Don Pio Braschi-Onesti diveniva, così, padrone delle proprietà appartenute alla vedova Bonaparte in Albano, patrimonio, *“tutto di sua libera ed assoluta pertinenza”*³⁸.

Cioè:

³³ Ivi, lettera 205, alla nuora Giulia, Roma 7 agosto 1830, p. 204.

³⁴ Ibidem.

³⁵ ASR, Trenta Notai Capitolini, d'ora in poi TNC, Atti Tassi, uff. 24, 10 Gennaio 1831, *Vendita fatta da Sua Altezza Madama Letizia Ramolino ved.a Bonaparte in favore di Sua Ecc.za il Sig. Duca Don Pio Braschi Onesti*, fol. 22 e sgg.

³⁶ Ibidem, *“Essendo però l'encomiata Altezza del femminile sesso incompetente tal atto di procura ma deve alla sua esecuzione se non viene osservato quanto si prevenisce nella famigerata costituzione benedettina richiamata ad osservarle”*.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

«il Casino Piccolo, ossia il Palazzo con Casino medesimo di pertinenza della lodata Altezza Sua Madama Letizia situato in Albano nel sito intermedio alle due strade una delle quali dalla Fontana tende alla chiesa di San Paolo e l'altra al convento dei Cappuccini [...] e con tutti gli oggetti mobiliari in esso palazzo e casino esistenti custoditi de' quali l'encomiato Sig. Duca dichiara di aver avuta la consegna»³⁹.

Madame Letizia, dopo aver sofferto, nel marzo del 1831, la scomparsa di Napoleone Luigi, il marito di Charlotte, e, nel luglio del 1832, quella dello sfortunato e mai riabbracciato Ainglon, l'amato figlio dell'Imperatore, morirà qualche anno dopo nel suo esilio romano: era il 2 febbraio del 1836.

L'EPILOGO

Tornando sulla residenza in Albano, il Duca Pio Braschi-Onesti la godé per pochi anni, giacché, dopo la vendita del Palazzo baronale di Nemi (1835), si disfece, nel settembre del 1836, anche di questa. Acquirente, questa volta, fu il Seminario di Albano che vi traslocò con tutta la sua scolaresca⁴⁰.

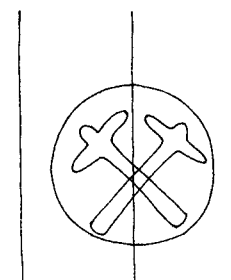
Di certo, l'edificio, per essere trasformato dal "*buen retiro napoleonico*" a Seminario e Convitto, dovette subire drastici restauri ed adattamenti, tra cui la rotazione del prospetto con l'ingresso principale del *Palazzo grande* rivolto sulla Via dei Cappuccini. Persino le stanze, belle e ariose, che avevano visto addirittura il poeta Monti, furono sacrificate a camerate ed aule: inclusa la cappella ove aveva officiato il Fesch. Il giardino stesso, quello grande, ombreggiato ritiro di Letizia, divenne un cortile interno per la ricreazione degli allievi. Tutte modifiche

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ CRIELES 2009, p. 110.

che furono eseguite dal capomastro Luigi Pilotti, appaltatore dei lavori alla Cattedrale, e dirette dall'ingegner Nicola Cavalieri di San Bertolo, per la spesa di 4864.829 scudi! Interessante, al riguardo, la presenza del noto scalpellino romano Pietro Anselmi⁴¹, il cui operato fu scontato con la vendita dei marmi (balaustri, camini, ecc.) presenti nello storica residenza dei Bonaparte. Il Seminario – ad eccezione della breve sospensione dovuta alla "*soppressione italica*", durante la quale le "*stanze del Bonaparte*" divennero luogo di visita persino per l'Alcott e per i suoi ospiti (marzo 1871)⁴² – rimase lì sino al 1921, quando, a causa delle pessime condizioni economiche in cui versava, fu costretto a chiudere i battenti; andarono dispersi, così, tutti i rimanenti arredi, incluse le statue e le memorie marmoree nell'androne.

Da allora fu una lunga ed inutile agonia, perché la sorte del Palazzo era inesorabilmente stata segnata. Nel 1983 seguì la sorte comune di tanti edifici analoghi di Albano: fu, difatti, come accennato, completamente demolito!



Filigrana 130527

⁴¹ Ibidem. Cfr. ASDA, "*Tasse per lavori, Registro dei Mandati tratti dal Banco di S. Spirito (16 -febb. 1833 – 18 – Nov. 1839), mandato n. 227*".

⁴² L.M. ALCOTT, *The Journal of Louisa May Alcott*: University of Georgia Press, 1997: "*May Sketch, I write and so we go on, Went to look at rooms at the Bonapartes*", p. 178.

La Grecia a Roma: Edward Dodwell e Simone Pomardi

PIER ANDREA DE ROSA

P. M

FABRIANO

1833

Filigrana CL 602/25 (12692)

Martedì 2 ottobre 1804 due viaggiatori lasciano Roma diretti a Napoli. Quello più giovane di circa vent'anni è l'archeologo ed erudito inglese Edward Dodwell l'altro il pittore romano (ma originario di Monte Porzio) Simone Pomardi. La meta del viaggio è ambiziosa: da Napoli hanno in programma di imbarcarsi per la Grecia per visitarne i siti classici¹. Per altro Dodwell era già stato in Grecia nel 1801 in compagnia di William Gell il celebre topografo. Malgrado Dodwell sia acquerellista più che egregio ha deciso, come era prassi diffusa, di precettare Pomardi con il compito di documentare con disegni e acquerelli i diversi momenti e le tappe del viaggio. Non è dato sapere in base a quali considerazioni la scelta di Dodwell cadde su Pomardi. Premesso che i rivolgimenti politici che travagliavano Roma nel corso di quegli anni avevano convinto al rimpatrio un buon numero degli artisti ultramontani così numerosi nell'Urbe, va ricordato che Pomardi, le cui prime opere finora documentate risalgono al 1795, si era dedicato nel corso degli anni successivi, oltre che al paesaggio, anche alla fedele ripresa all'acquerello degli antichi

¹ Entrambi i viaggiatori avrebbero pubblicato il proprio resoconto del viaggio: E. DODWELL, *A classical and topographical tour through Greece*, 2 voll., London 1819; S. POMARDI, *Viaggio nella Grecia*, 2 voll., Roma 1820.

monumenti e vestigia di Roma: forse queste dovettero essere le credenziali che orientarono la scelta di Dodwell.

Un viaggio così impegnativo, sotto ogni riguardo, non poteva non presentare difficoltà e contrattempi che non tardarono a palesarsi. Infatti, una volta giunti a Napoli con l'intenzione di imbarcarsi per la Sicilia, vi restano bloccati per due mesi a causa delle pessime condizioni del mare e sono costretti a portarsi via terra a Reggio. Vi giungono il 18 dicembre per passare il giorno dopo a Messina dove poteva essere più facile trovare un imbarco per la Grecia. Non fu proprio così. Passò altro tempo finché, scrive Pomardi «Finalmente avendo trovato un imbarco per la Grecia, la mattina del primo di Febbraio [1805] entrai a bordo di un bastimento greco di Galaxidi, nominato S. Spiridione, comandato dal capitano Costantino Papagiorgio [...]. Il patto, che si fece col Capitano, fu di condurci fino a Patrasso per quindici ducati napoletani a testa senza le spese; e dopo aver fatto le provvisioni necessarie salpammo da Messina quattro ore e mezzo prima di mezzogiorno, accompagnati dai piloti Messinesi per evitare la vorace Cariddi»². Per ben oltre un anno i due viaggiatori percorrono a cavallo la Grecia classica tra contrattempi e difficoltà logistiche e ambientali oltre che climatiche. Pomardi sembra soffrirle più del compagno al punto che, sul finire del gennaio 1806, debilitato dalla febbre, è costretto a ritirarsi per due mesi a Zante, per poi riunirsi a Dodwell e completare l'itinerario previsto fino al ritorno, sempre via mare, a Civitavecchia dove, dopo venti giorni di quarantena: «Così», conclude Pomardi, «restai in Civitavecchia fino al giorno 18 settembre, nel quale tornai in Roma in seno alla mia famiglia con tanto maggior contento, che dal dì del nostro arrivo in Civitavecchia i tempi eransi mostrati affatto contrari e pericolosi».

² Pomardi, 1820, *cit.* I, 28.



SIMONE POMARDI, *Veduta del Tevere con Castel Sant'Angelo e San Pietro da Tor di Nona*, acquerello, cm 65 x 103, collezione privata.

Nei due tomi della sua dotta relazione del Viaggio Dodwell rende più volte omaggio a Pomardi: «Nell'esecuzione dei disegni l'Autore fu felice di avvalersi dell'ingegno e della diligenza del Signor Pomardi, artista romano, che lo accompagnò nel corso di tutto il Viaggio e che completò non meno di seicento vedute del paese, dei luoghi e delle antichità. Altri quattrocento furono eseguiti dall'Autore [Dodwell]». E ancora il riconoscimento della «infaticabile diligenza, l'entusiastica ammirazione delle bellezze della natura, l'instancabile operosità e l'accurata osservazione della natura di questo rinomato artista». Alla fine del viaggio Dodwell quindi si trovò a disporre di almeno mille disegni di vedute che soltanto in piccola parte furono da lui pubblicati mentre la gran parte dello straordinario *corpus*, composto anche di acquerelli di vedute di grande formato, sarebbero finiti ai suoi eredi in Gran Bretagna. Dopo un lungo oblio The Packard Humanities Institute è entrato in possesso di un nucleo



EDWARD DODWELL, *Salona vista dalla strada nei pressi di Crisa*, inchiostro acquerellato, cm 37x55, The Packard Humanities Institute.

di questi disegni provvedendo poi ad esporne una selezione al British Museum³. Una manifestazione che non esito a definire di eccezionale originalità e significato non soltanto per la storia del paesaggio classico greco ma *tout court* di quella ben più ampia, dell'evoluzione della pittura di paesaggio italiana ed europea tra 700 e 800 e che dopo questa mostra – non credo proprio di esagerare — andrà riletta e verificata e forse corretta sotto certi aspetti. Nella mostra infatti erano presenti sessantasette vedute

³ *In search of Greece. Catalogue of an Exhibit of Drawings at the British Museum by Edward Dodwell and Simone Pomardi from the Collection of the Packard Humanities Institute*, catalogo della mostra a cura di John McKesson Camp e con i contributi di Ian Jenkins, Fani-Maria Tsigakou, Kim Sloan, Londra, The British Museum, 7 febbraio – 28 aprile 2013.



Edward Dodwell, *Il Partenone da sud-est nella luce del pieno pomeriggio*, acquerello, cm 44x60, The Packard Humanities Institute.

della Grecia di cui una trentina di Simone Pomardi, il resto di Dodwell oltre ad alcune condotte a quattro mani. Dodwell si palesa acquerellista di indubbie qualità quale chi scrive aveva già intuito, seppur timidamente, proprio per carenza di quella documentazione di cui ora disponiamo, nella monografia dedicata a Pomardi⁴. Alcuni dei disegni in mostra sono di grande formato, fino a quattro metri di base, e si richiamano, non solo nell'esteriorità, a quelli di altrettanto inusitate dimensioni, eseguiti dal contemporaneo Giovanni Battista Lusieri (altro più che esimio paesista, romano, per altro) a Costantinopoli e in Grecia. Ma il bello è che una parte dei disegni acquerellati presenti al British

⁴ P.A. DE ROSA, *Simone Pomardi e la Roma del suo tempo*, Roma 2011, p. 144.

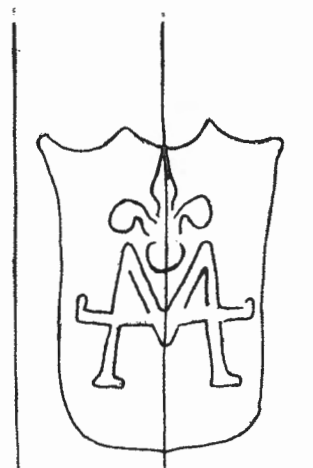


Edward Dodwell, *L'Eretteo da sud-est*, acquerello, cm 62x48, The Packard Humanities institute.

Museum, con l'intervento del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma, in determinante collaborazione con The Packard Humanities Institute, sono stati trasferiti ed esposti in una mostra allestita nella spettacolare Curia Iulia al Foro Romano. E, dettaglio non ultimo, per la cura dello stesso John Camp responsabile della mostra al British Museum⁵. Davvero non poteva scegliersi un curatore così qualificato e un luogo più felice e nobile per una circostanza così piena di significati e di

⁵ *La riscoperta dell'antico. Gli acquerelli di Edward Dodwell e Simone Pomardi / The rediscovery of the ancient. Watercolors by Edward Dodwell and Simone Pomardi*, catalogo a cura di John Camp, Roma, Curia Iulia al Foro Romano, 27 settembre 2013 – 23 febbraio 2014.

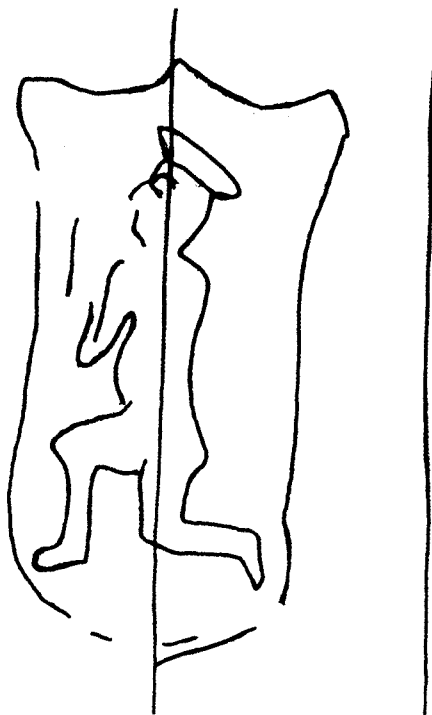
auspicabili futuri sviluppi critici e documentari. Forse a Roma, che pure storicamente, come suol dirsi, ne ha viste tante, non si erano mai ammirati disegni sette-ottocenteschi di simile originale valenza per la storia della pittura di paesaggio e per di più eseguiti, almeno in parte o in misura in ogni caso determinante, da un pittore pienamente romano nella vita e nell'opera, come Simone Pomardi con il quale, dopo queste scoperte che tuttavia restano tuttora incomplete, gli studi dovranno prima o poi confrontarsi senza snobismi o futili classifiche tra artisti "maggiori" e "minori". Una mostra particolarissima che spinge chi scrive a dare per scontato che saranno da aggiungere più pagine a quanto finora scritto sulla storia della pittura di paesaggio che si andava evolvendo proprio in quegli anni.



Filigrana FC 127667

Il gusto di un'epoca e la Galleria Sangiorgi

FRANCESCA DI CASTRO



Filigrana FC 124314

Sfogliando il catalogo della Collezione Vertunni andata all'asta a partire dal 7 marzo 1881 *a 1 heure et medi*, in via Margutta 53 *dans les magnifiques salons de son atelier*, e diretta da Raphael Dura, titolare dell'omonima vendita che abitualmente si teneva nella Sala Dante, ci si immerge nel fantastico mondo dell'antiquariato di fine Ottocento subendone il fascino di una eclettica ricchezza.

La Collezione Vertunni – come moltissime altre di quegli anni – mostra un interesse antiquario multiforme e particolarmente elaborato che risponde al gusto di un'epoca e non è casuale, ma esito di una complessa ricerca storica e filologica che attraversa tutta l'Europa durante buona parte dell'Ottocento.

Lo studio dell'antico si fa via via sempre più eterogeneo nel tentativo di una ricostruzione globale il più verosimilmente attinente alla realtà storica.

I collezionisti allargano il loro interesse ad ogni oggetto, anche di uso comune, non limitandosi a quello d'arte o di valore. Si spazia dai bronzi ai vetri, dalla tappezzeria al merletto, dalle armi alle collezioni di chiavi, di lucerne, di sigilli, addirittura di rasoi: splendida la raccolta Gualino, ben illustrata nel catalogo del 1926, spettacolare per peso e misure, a cura di Lionello Venturi, che mostra ben 15 rasoi d'epoca romana (in seguito riconosciuti come falsi dell'800), alcuni dei quali già nella raccolta Simonetti, con le loro impugnature d'avorio splendidamente

conservate, con portentose stilizzazioni di belve, di tigri e leoni, di lupi e cinghiali.

Grazie alla varietà dei materiali raccolti e collezionati e al confronto con le immagini riprodotte nei quadri, negli affreschi, nei disegni, unite allo studio delle fonti storiche, si andava accrescendo e delineando una conoscenza più approfondita della vita quotidiana delle varie epoche finalizzata alla ricostruzione di una corretta ambientazione. Si stava formando cioè quella speciale ottica – propria dell'antiquario – che permette di conoscere l'autenticità di un oggetto nell'insieme e nel particolare, nella forma e nel materiale, rendendosi conto non solo per esperienza diretta ma anche per averlo visto in un dipinto, in un affresco, in un ambiente conservato con il suo arredo, i suoi ornamenti, i suoi costumi, propri di quell'epoca specifica. Persino le suppellettili, le tappezzerie, i tessuti, i merletti, i vetri e le ceramiche, gli intagli e gli intarsi: tutto contribuisce al riconoscimento dell'autenticità o meno di un oggetto, di un mobile, di un quadro; riconoscimento sintetizzato, nel caso di un falso, dall'esclamazione tipica dei vecchi antiquari: "Non suona!". Proprio perché è l'armonia di ogni particolare e dell'insieme tutto, coerente con la sua epoca e con il suo autore, la nota distintiva di qualsiasi antichità. Anche se il grande archeologo Ludwig Pollak nelle sue memorie scrive: «Per essere un vero conoscitore bisogna assolutamente possedere un innato *flair* per "il vero" ed "il falso"; in breve avere "fiuto"! Questo è un inspiegabile dono divino, esattamente come quello della poesia o dell'arte. A ragione dice il proverbio latino: *orator fit, poeta nascitur*¹.»

Quest'opera di lenta conoscenza della "quotidianità storica" segue le orme del collezionismo francese e, in particolare, l'interesse per l'ambientazione medioevale è determinato dall'in-

¹ J.B. HARTMANN, *Le memorie romane di Ludovico Pollak*, in «L'Urbe», LIV, Terza serie, n.6, Novembre-Dicembre 1994, p. 256.



Illustrazione dal Catalogo della Collezione Vertunni, 1881.

fluenza che Alexandre Lenoir, pittore e collezionista, ebbe sugli artisti contemporanei, come Nicolas Xavier Willemin, il quale nel suo *Atlante* delineò 180 tavole che saranno di modello per i costumi antichi, come una sorta di repertorio illustrato ad uso non solo degli artisti ma anche dell'industria per la conoscenza delle arti minori e degli ornati. Willemin era egli stesso un collezionista di oggetti medioevali e si era dedicato a disegnare ed incidere le testimonianze più diverse presenti nei *cabinets* privati e nelle istituzioni pubbliche. Un illustratore moderno – si direbbe – che ricercava, selezionava e raccoglieva oggetti rari, curiosi, istruttivi, offrendo una rigorosa storia comparata.

Altro collezionista medioevalista è il contemporaneo Alexandre du Sommerand che riuscirà a ricreare delle fedeli ambienta-

zioni storiche con la sua eccezionale raccolta che alla sua morte subirà la sorte della maggior parte delle collezioni, cioè verrà in gran parte smembrata in un mercato antiquario all'epoca vivacissimo, dove oggetti e capolavori seguono quasi sempre lo stesso destino: passaggi di proprietà più o meno elaborati e bizzarri che il più delle volte hanno fugacissime apparizioni in vendite all'incanto, a volte si fermano in collezioni statali o musei, a volte scompaiono in depositi dimenticati o subiscono fini misteriose a causa di guerre, incidenti, furti, deterioramento.

Scrivendo mio padre, l'antiquario Angelo Di Castro:

Un aspetto dell'attività dell'antiquario che molti non considerano è il valore sociale del suo commercio. L'oggetto antico che proviene quasi sempre da una situazione di disfacimento, sia essa dovuta ad una successione o alla cessazione di un'attività o al cambiamento di una residenza, che poteva andare perduto, deteriorato o distrutto, attraverso il commerciante viene recuperato, restaurato e soprattutto ritorna alla sua funzione sociale, venendo riutilizzato in una nuova casa e in una nuova famiglia o ammirato per la sua bellezza e rarità in qualche museo².

Per quanto riguarda la sorte bizzarra di molti oggetti d'arte, si potrebbero citare infiniti casi di opere che passano da un collezionista ad un altro per vie traverse, tortuose, a volte scomparendo, a volte perdendo la propria identità per assumerne altra per attribuzioni sbagliate, poi magari smentite dai documenti e dagli inventari; opere smembrate che vengono rintracciate e riunite (come il San Girolamo di Leonardo da Vinci, per fare un esempio eclatante, diviso in due pezzi, poi rintracciati e riuniti dal



“Premier Salon”, illustrazione dal Catalogo della Collezione Vertunni, 1881.

Cardinale Giuseppe Fesh.³ o che, una volta frammentate, riappaiono sul mercato in luoghi, momenti e contesti diversi; opere che vengono camuffate, trasformate, arbitrariamente completate per rispondere alle richieste del mercato o al gusto del momento (esempio tipico la trasformazione ad opera dei restauratori-falsari di molte Giuditte con la testa di Oloferne in un bacile, che diventano fanciulle con vassoio di frutta).

Attraverso i cataloghi d'aste e i grandi inventari delle maggiori raccolte di collezionisti, si possono spesso seguire le vicende di alcuni capolavori, ma anche di raccolte particolari come

² A. DI CASTRO, *Storia dell'antiquariato romano*, in «Bollettino del Sindacato Romano Antiquari», n.1, Dicembre 1981.

³ F. DI CASTRO, *Appunti per una storia dell'antiquariato romano. Prima parte*, in «Strenna dei Romanisti», LXXI, 2010, pp. 284-286.

quelle di oreficeria greca, romana, barbarica e medioevale e di oggetti d'avorio bizantini e arabo-siculi presenti, ad esempio, nei cataloghi della vendita della celebre Collezione Stroganoff⁴, in parte già provenienti da quella Castellani, riapparso nel grande inventario Gualino a cura di Venturi già menzionato, dove molte opere vengono descritte approfonditamente seguendone la sorte e i passaggi di proprietà. Di particolare interesse è il caso della *Madonna col Bambino in trono e due angeli* attribuito al Cimabue, quadro che – come scrive il Venturi – «è pervaso da un destino romantico. La sua bellezza non aveva impedito a un inetto quanto insolente pittore del cinquecento di dipingervi sopra un'altra pittura.» Fu acquistato intorno al 1910 dal dottor Egidio Paoletti, presso l'antiquario Pavi di Firenze, e

[...] tolta la pittura cinquecentistica e scoperta la Madonna dugentesca, essa fu portata a Milano e venduta al sig. Verzocchi. Un antiquario straniero che non aveva potuto acquistarlo, denunciò la provenienza del quadro da un furto di chiesa, ma fu dimostrato che l'accusa non era fondata. Il museo di Vienna desiderò di acquistare il quadro, e malgrado l'opposizione unanime del consiglio superiore delle Belle Arti in Italia fu concesso il permesso di esportazione, onde recriminazioni e proteste. (...) Arrivato il quadro a Vienna, e mancando il denaro, il direttore di quel museo intendeva vendere alcuni pregevolissimi dipinti del museo per provvedere all'acquisto. Ma la commissione del museo negò l'autorizzazione alla vendita e quindi il quadro tornò in Italia. Su richiesta del Ministro dell'Istruzione, acquistato dall'avvocato Gualino e ciò malgrado spedito in America, il quadro fu sequestrato; e il tribunale di Ge-

⁴ F. DI CASTRO, *La vendita Stroganoff e gli intrecci del collezionismo romano*, in «Strenna dei Romanisti», LXXV, 2014, pp.187-202.



Pubblicità della Galleria Sangiorgi dalla Guida Monaci 1921.

nova riconobbe che il contratto era perfetto e che quindi la pittura spettava definitivamente al Gualino⁵.

Attualmente il quadro, riconosciuto definitivamente quale opera di Duccio di Buoninsegna, è presso la Galleria Sabauda di Torino insieme a gran parte della collezione di Riccardo Gualino, il quale donò allo Stato Italiano nel 1930 un primo nucleo di opere, mentre altre vennero messe all'asta dall'Intendenza di Finanza in seguito al crollo finanziario dell'industriale biellese, e altre ancora inviate nel 1933 presso l'Ambasciata Italiana a Londra. Solamente nel 1958 le opere, in parte riacquistate grazie anche all'apporto economico del Gualino che nel frattempo si era ripreso economicamente, entrarono a far parte della Galleria Sabauda, esposte secondo un criterio di casa-museo voluto dallo stesso Gualino che intendeva così riprodurre un accenno di quel

⁵ L. Venturi, *La Collezione Gualino*, Torino-Roma, 1926, Tav. I.

“gusto” particolare di arredamento che aveva contraddistinto all’inizio del Novecento il suo “castello” a Cereseto Monserrato trasformato in stile medioevale lombardo-piemontese.

Tornando appunto al gusto per il Medioevo e alla sorte bizzarra dell’oggetto d’antiquariato, molti pezzi delle raccolte di Alexandre Lenoir e di Nicolas Xavier Willemin ricompariranno negli inventari di Alexandre du Sommerand o di Jean Baptiste Carrand, uno dei primi collezionisti di vetri antichi, il quale continuerà ad acquistare e ad arricchire la sua collezione per tutta la vita. Nel 1886, trasferitosi a Firenze, il Carrand fece parte della Giunta nominata a presiedere le manifestazioni donatelliane insieme al prof. Jacopo Cavallucci, all’antiquario Stefano Bardini, al pittore Gaetano Bianchi e al pittore antiquario Cosimo Conti. Carrand prestò un gran numero di oggetti, smalti, avori, armi e bronzi medioevali alla mostra e si deve a lui l’importanza delle preziose stoffe in esposizione che ebbero un ruolo specifico nella manifestazione donatelliana, frutto di una ricerca capillare presso collezionisti di tutta Italia quali Errera, Gandini, Poldi Pezzoli e presso i più importanti antiquari come Cantoni a Milano, Salvadori a Firenze e Sangiorgi di Roma.

Siamo negli anni Ottanta dell’Ottocento; le grandi vendite all’asta – a partire dal 1851 con quella dell’Hotel Drouot di Parigi – si susseguono numerose e frequentatissime, presentando nei loro eleganti cataloghi signorilmente scritti in francese, merce eccezionale, spesso interi arredi o collezioni già di famosi antiquari o collezionisti, o altra merce – allora di comune commercio – oggi divenuta introvabile e preziosa. Domina ancora il gusto per il Medioevo e per il primo Rinascimento e nelle foto d’epoca degli interni delle abitazioni dei collezionisti, degli antiquari, ma anche degli intellettuali e degli artisti, non possono mancare i mobili fortemente intagliati, i monetieri intarsiati con legni preziosi, i cassoni nuziali a bassorilievo spesso dipinti e lumeggiati

d’oro, i tavoli fraterno, accompagnati da quadri d’alta epoca, da tabernacoli, da fondoro, come dalle collezioni di bronzi, di armi e di armature, o quelle di maioliche di Faenza, Senesi o di Urbino, con vasi da farmacia, boccali, piatti e arborelli di Cafaggiolo, o ancora bracieri o elemosinieri incisi e dorati e splendide stoffe, velluti controtagliati; damaschi, merletti, ricami. Parati e arazzi che coprono le pareti sulle quali i capolavori si susseguono come in una pinacoteca e si alternano alle collezioni di oggetti più disparati. Capolavori che vengono messi all’incanto in numero che ha dell’incredibile. Nella vendita della collezione del Principe Centurione Scotto, avvenuta nella Galleria Sangiorgi dal 27 al 29 aprile 1903 – tanto per citarne una e non delle più importanti – vengono venduti: un Pietro Longhi, un Johan Franz Van Bloemen, un Dürer, un Sodoma, un Van Dyck, un Tintoretto, un Pontormo, un Guercino e ben due Tiepolo. Non tutte le attribuzioni saranno poi convalidate, ma anche quest’iperbole di esaltazione antiquaria serve per rendere il clima di quell’epoca.

Il più importante e rappresentativo antiquario dell’epoca, secondo il noto archeologo e intenditore Ludwig Pollak, fu il romagnolo Giuseppe Sangiorgi, uomo di media statura con grandi *moustaches*, abilissimo uomo d’affari, che riuscì a prendere in affitto il fastoso pianterreno del palazzo Borghese dove allestì la sua Galleria, sede di tante celebri vendite all’asta, quali la vendita Borg de Balzan (1894), Baud a Lausanne (1896), Pallavicini Grimaldi (1899), Saulini con *catalogue raisonné* di Pollak (1899), Musée Guidi di Faenza (1902), Centurione (1903), Galli Dun (1905), Cavalletti (1905), Sarti (1906) con prefazione sempre di Pollak, Joachin Ferroni (1909) in collaborazione con Ugo Jandolo e Guido Tavazzi, Tesorone (1909) ed altre.

Figlio di un calzolaio di Massalombarda, Giuseppe Sangiorgi, nato nel 1850, rimasto orfano a soli 16 anni, si trasferì giovanissimo a Milano dove con grande intuizione, seppe farsi

valere come imprenditore e rappresentante per tutta l'Italia di uno dei simboli dell'epoca: la macchina da cucire Singer. Nel 1894 investì il suo capitale nell'acquisto dell'eredità di un ricco collezionista svizzero che aveva lasciato a Spoleto diverse proprietà colme di oggetti d'arte. Da lì nascerà la sua passione per l'antico che in breve lo farà diventare uno dei più noti antiquari del suo tempo. Mecenate e filantropo, costruì a Massalombarda l'asilo *Pueris Sacrum* per 100 bambini e fondò nel 1902 la Casa del Pane allo scopo di aiutare i più bisognosi, asserendo che «ogni uomo nascendo ha il diritto al pane quotidiano.»

«Provvedere per ben dieci anni il pane quotidiano a operai, di sua iniziativa privata, spendendo migliaia e migliaia di lire di tasca propria, è cosa che commuove e non va dimenticata.» Così commenta Augusto Jandolo e aggiunge:

Concluso che avevate un affare grande o piccino nella sua Galleria a Palazzo Borghese, vi sentivate dire: Ed ora vi sarò grato se vorrete lasciare un'offerta, nella misura che crederete, alla Casa del Pane. E nessuno, dico nessuno, rifiutò mai il contributo ad un'opera così umanitaria e così onestamente diretta. Nessuno seppe dir no dinanzi al sorriso fascinatore di quest'uomo che, con tanta cortesia e disinteresse, sapeva domandare soltanto per i suoi poveri⁶.

Nel 1904 pubblicò l'opuscolo *Per la Casa del Pane* con l'introduzione di Giovanni Pascoli per promuovere la sua opera e dal 1903 al 1910 il Ministero delle Poste e Telegrafi emise un francobollo quadrato da 5 centesimi chiudi lettera per ricordare l'istituzione della Casa del Pane.

Giuseppe Sangiorgi, amante di ogni forma d'arte e della cultura in genere, fu autore anche di una raccolta di aforismi sull'arte, la vita e l'amore dal titolo *Tale e quale* e di una autobiografia

⁶ A. JANDOLO, *Le memorie di un antiquario*, Milano, 1938, p. 346.



La Galleria Sangiorgi in via Ripetta 117 in una foto d'epoca.

frammentaria, *A viso aperto* nella quale il grande antiquario descrive scene di vita vissuta, aneddoti, personaggi e ambiente della Roma del suo tempo.

Dopo la morte di Giuseppe Sangiorgi, avvenuta nel 1928, l'attività antiquaria continuerà sotto la direzione del figlio Giorgio, grande conoscitore di stoffe e di vetri, autore del libro *Contributo allo studio dell'arte tessile* e del catalogo della sua collezione di vetri antichi; l'attività verrà poi proseguita dal nipote Sergio, fino agli anni Settanta del Novecento.

Nei suoi appunti inediti mio padre ricorda quando, ancora ragazzo, andava a riscuotere per la nostra ditta da Giorgio Sangiorgi a Palazzo Borghese:

Entrato sotto la loggia sorretta dalle splendide colonne, attraversavo la lunga galleria piena di cose meravigliose, decorata magnificamente con gli specchi dipinti da Mario de' Fiori. Venivo salutato prima dall'usciera, un mutilato di guerra; poi mi accoglieva il buon Zeri, che fungeva da segretario, il quale mi accompagnava dall'amministratore Mancini che verificava l'esattezza del bollo applicato sulla fattura; infine registrava il tutto e mi introduceva dal Commendatore nell'incantevole studiolo, dalle cui finestre potevo ammirare le statue e le fontane di Palazzo Borghese, e lui lì, con la massima calma, compilava l'assegno intrattenendosi amichevolmente con me, prodigo di informazioni e di consigli.

Eppure in quelle lunghe attese ho imparato a vedere e a conoscere. A volte il Commendatore mi regalava delle riviste d'arte o dei libri che per me diventavano preziose fonti di apprendimento e qualche volta mi era concesso di entrare nel *Sancta Sanctorum*, la parte privata del suo studio. Lì ho imparato ad amare i vetri di Murano, gran parte provenienti dalla vendita Florio, e non avrei mai pensato allora che qualche esemplare avrebbe fatto parte un giorno della mia collezione. I vetri antichi hanno un immenso fascino. Guardando quegli oggetti eterei ed iridescenti, immaginavo la materia amorfa ed ardente da cui erano nati, il soffio che in essa li aveva generati creando quelle forme delicate come sospiri, che restavano lì a scherzare ancora con la luce, contro il tempo e le rovine.

Giorgio Sangiorgi (1886-1960) fu un vero appassionato collezionista di vetri antichi e ne è dimostrazione la pubblicazione nel 1914 del grande catalogo *Collezione di vetri antichi dalle origini al V sec. d.C.* con prefazione di W. Froehner. Nella nota introduttiva Sangiorgi racconta che

[...] l'Autore, ancora ragazzo, in ausilio alle prime nozioni di mineralogia, cominciò a riunire alcune pietre fra le quali pose un vetro iridescente onde spiegare il fenomeno d'interferenza lumino-



“Per la Casa del Pane”, opuscolo di Giuseppe Sangiorgi con prefazione di Giovanni Pascoli, 1904.

sa d'un opale. Col tempo, dispersi i minerali, rimase il vetro dagli smaglianti riverberi, che poi divenne il primo ospite della presente raccolta, sorta per predilezione coloristica e alimentata con volontà di ricerca fino ad oggi, in cui, siccome il raccogliere è oltremodo difficile per la crescente rarità di oggetti interessanti, l'Autore, stando, volge lo sguardo all'opera compiuta.

Collezione, quella del Sangiorgi, rivolta all'eccezionalità e alla qualità, più che al numero e di estremo interesse sia per apprendere l'origine e l'evoluzione delle forme e delle decorazioni, sia per conoscere la storia delle collezioni di vetri antichi del passato, a partire da quella che Durand vendette al re Carlo X e da quella appartenuta al Console Generale di Prussia a

Roma Bartholdy, fino alle collezioni Castellani, Stroganoff, Capobianco, Sarti e Martinetti. Un'eccezionale storia del vetro nelle sue forme antiche – dai balsamari alle pissidi, dal *poculum* al *pocillum* – e nella sua versatilità di decorazioni – vetri dipinti, smaltati, ageminati, filigranati, graffiti, incisi, intagliati, in infinite affascinanti commistioni che non escludono l'ornamento, la collana, l'armilla e persino alcune curiosità, come il peso di bilancia in vetro color verde cupo imitante il basalto che a causa del minor peso specifico veniva usato per la sofisticazione dei pesi lapidei, «come già notato da Plinio», conclude il Sangiorgi⁷.



Galleria Sangiorgi

⁷ G. SANGIORGI, *Collezione di vetri antichi dalle origini al V sec. D. C. ordinati e descritti da Giorgio Sangiorgi con prefazione di W. Froehner*, Milano-Roma, 1914, p. 96.

I Romanisti che ho conosciuto e le *Strenne* degli anni 1940-1944

GIROLAMO DIGILIO

La singolare ventura di poter frequentare ancora bambino, nei primi anni '40, il gruppo dei Romanisti ai primi passi del loro sodalizio e della loro uscita pubblica con la *Strenna* è stata per me una esperienza di grande valore formativo che, da una parte, è andata incontro alle mie naturali inclinazioni e, dall'altra, ha contribuito a determinare alcune scelte culturali della mia vita.

All'inizio del mio rapporto feticistico con i libri e la carta stampata in genere c'è stata sicuramente la possibilità di avere tra le mani, nella loro preziosa veste editoriale, quelle prime *Strenne* dei Romanisti, che, come succede a quell'età, leggevo febbrilmente e con scarsi strumenti critici ponendole fra gli oggetti più pregiati delle mie collezioni. Un fascino rafforzato dalla circostanza che gli Autori della *Strenna* erano gli stessi personaggi che vedevo in carne e ossa nel fiabesco studio del Poeta-attore-antiquario Augusto Jandolo nelle riunioni alle quali accompagnavo di tanto in tanto mio padre Vincenzo, e che ci capitava di incrociare talvolta all'Istituto di Studi romani alla Chiesa Nuova. Personaggi ancora vivi nella mia memoria, quali lo stesso, affascinante Augusto Jandolo le cui eleganti movenze tradivano il talento di attore; Giuseppe Ceccarelli (Ceccarius), romanista "ante litteram", animatore, insieme ad Augusto Jandolo, del Gruppo e della *Strenna*; il Principe Gian Giacomo Borghese, Governatore di Roma, che era solito recarsi in visita allo studio Jandolo e partecipare ai lavori del Gruppo; Marcello

Piermattei, principale sostenitore del titolo “Romanista” per gli appartenenti al Gruppo, che un giorno ci fece da guida nel “Cimitero degli Inglesi” alla Piramide, di cui era direttore, illustrandocelo con il suo facondo eloquio.

Ricordo inoltre molto bene il piccolo, segaligno e scattante Aristide Capanna, grande maestro della gloriosa Scuola dell’Arazzo dell’Istituto San Michele, restauratore e pittore della Roma viva del suo tempo, appassionato fiumarolo appartenente alla leggenda dei “Polverini”, che vedo ancora recitare appassionatamente i sonetti di Gioachino Belli di fronte a un gruppo di estatici Romanisti; il Marchese Antonio Spinola, di antica nobiltà genovese trapiantata a Roma, autore di pregevoli sonetti in romanesco; Antonio Munoz, archeologo e storico dell’arte al cui nome è legato il restauro di alcune importanti basiliche di Roma e protagonista di primo piano delle discusse trasformazioni di Roma durante il Governatorato; l’arguto poeta ciociaro Attilio Taggi; Giuseppe Colecchi, Presidente degli ex-allievi dell’Istituto per “trovatelli” Tata Giovanni, caloroso oratore dal caratteristico eloquio “sincopato” per l’esplosivo e, al tempo stesso, contratto prorompere delle parole,

Alla lettura delle Strenne affiancavo una non meno intensa consultazione dei 6 ponderosi volumi del monumentale “Manuale di Storia dell’Arte” di Springer e Ricci, edito dall’Istituto Italiano d’Arti Grafiche di Bergamo, nei quali cercavo di migliorare le mie conoscenze di storia dell’arte.

Il primo volume delle *Strenna* (anno 1940) con il suo splendido medaglione in bronzo raffigurante la Basilica di S. Maria in Trastevere, è un gioiello, mai più ripetuto nella serie, che colpì la mia fantasia e, insieme ai successivi volumi 1941-1944, fu al centro del mio interesse in quegli anni, anni di guerra e di tragedie che non risparmiarono certo Roma e il suo popolo, ma che la videro protagonista e teatro delle più drammatiche vicende. Un volume certamente importante, non solo per essere stato il



Fig. 1 – Riunione del Gruppo dei Romanisti nel fiabesco studio di Augusto Jandolo (1942) (*Strenna dei Romanisti* 1943)

Seduti, da sinistra a destra: Emma Amadei, Antonio Muñoz, Gian Giacomo Borghese, Augusto Jandolo, Romanista non identificato, Antonio Spinola, Giuseppe Colecchi

In piedi, prima fila, da sinistra a destra sono identificabili i seguenti Romanisti: 3, Vincenzo Digilio; 5, Gustavo Brigante Colonna; 7, Ceccarius, 11, Aristide Capanna; 12, Vittorio Clemente.

Non sono stati identificati i Romanisti in piedi in seconda fila.

primo di una serie ininterrotta fino ai giorni nostri (lo sappiamo con il senno di poi) e ancora in ottima salute, ma perché offre importanti spunti di riflessione (e non potrebbe essere altrimenti) sulla cultura e, soprattutto, sul costume e sulla coscienza civile dei tempi.

Il volume si apre con la prefazione di Giuseppe Bottai, al-

lora Ministro dell'“Educazione nazionale” il quale non perde l'occasione per offrirci un esemplare spaccato della borsa ed opportunistica retorica fascista della romanità e per inneggiare al Duce, supremo ispiratore della esaltazione della “Romanità” stessa: “Si può osservare, venendo al nostro tempo, come ormai ci sia anche un valore fascista della parola romano, quasi un suo nuovo suono, al pari dell'antico universale, ma con in più dell'antico certi echi e accenti propri della civiltà d'oggi e, forse più ancora, del suo profondo travaglio di revisione e rinnovazione. Rileggetevi su questa traccia discorsi e scritti di Mussolini, per cogliervi il nuovo valore del nome romano”... “patria di tutti gl'italiani questa Roma, talché tutti gl'italiani si ridicono e sono col loro Duce romani”.

È interessante ripercorrere queste parole stupefacenti e quasi incredibili, che sono invece vere e, purtroppo, nella loro troppo superficiale formulazione esprimono tutta la banalità di un piatto conformismo oggi non meno diffuso sia pure sotto forme, solo apparentemente, meno immorali. Ciò non impedisce tuttavia al Bottai (il quale, come è noto, non solo votò l'ordine del giorno Grandi al Gran Consiglio del Fascismo che il 25 luglio 1943 determinò la caduta di Mussolini, ma fu protagonista di un successivo dignitoso percorso personale di riabilitazione scampando così anche al processo e alla sicura condanna a morte comminata il 10 gennaio 1944 dal “Tribunale Speciale” di Verona ai protagonisti di quel Gran Consiglio) di cogliere il contenuto più genuino degli scritti accolti nella Strenna: “Non ànno essi la stolta pretesa di sentire più degli altri italiani la “romanità”, antica e nuova, di Roma; s'inchinano, anzi, ai grandi italiani, che di quella “romanità” sono, pur nati altrove, rappresentanti insigni o addirittura eroi; e nell'unità della patria italiana ritrovano, non di più ma nello stesso modo e grado degli altri italiani, l'unità di Roma. *Soltanto, nell'unanime senso di Roma difendono un senso particolare della loro città, intesa come propria parrocchia,*

proprio fonte battesimale, paese: un paese custodito nella metropoli sempre più vasta, più bella, più splendida, fatto di strade famigliari, vivo in una canzone, in un rione, nella pronunzia di una parola, in un modo di dire, nei tratti della gente più schietta.”

Un altro documento assai indicativo dei tempi, è la riproduzione, proprio all'inizio del volume, del quadro di Orazio Amato “Colloquio con le folle”, un'opera pittorica di grande valore artistico, che ritrae di spalle un gigantesco Mussolini in posizione dominante rispetto a una folla tanto folta quanto piccola e lontana. Un'opera di esaltazione del Duce che tuttavia rappresentando la “maschia figura” nella sua pur sempre tozza corporeità ne tradisce implicitamente, e inconsapevolmente, i limiti. Tant'è vero che lo stesso Mussolini, dopo aver visionato il volume, ne ordinò il sequestro.

A questo esordio di opportunistico ossequio al regime fa riscontro la pubblicazione (a pagina 10) di un acuto, e più aderente alla realtà, sonetto di Trilussa intitolato “Sordo” nel quale il Poeta sembra voler fare una sintesi di quell' ambiguo clima di esaltazione del regime, da una parte, e di larvata critica e di opportunistica rassegnazione, dall'altra.

SORDO

De tanto in tanto m'aritorna in mente
un vecchio che veniva a casa nostra, un vecchio che rideva
con un dente:

(j'era rimasto quello solmente
e lo teneva in mostra).

Quanno ce chiacchieravo m'aricordo
che me dava ragione in tutto quanto
perché nun m'accorgessi ch'era sordo:
qualunque buggiarata raccontavo diceva: – Bene! Bravo!

Giustissimo! D'accordo! –
 e soddisfatto se ne annava via
 co' quella risatina permanente,
 co'' quello scampoletto d'allegria.
 Pur'io, da un po' de tempo, me so' accorto
 d'esse duro d'orecchie, dar momento
 ch'approvo certe cose che nun sento
 e do ragione a tanti ch'hanno torto.
 Pur'io je dico: – È vero.... È naturale....
 La penso tale e quale.... –.
 Ma ciò sempre a bon conto
 un sorrisetto pronto.

A pagina 40 dello stesso volume Marcello Piermattei, direttore e custode del Cimitero acattolico, o “degli Inglesi” alla Piramide e del Cimitero teutonico in Vaticano, nell'articolo “Chi sono i Romanisti” descrive con molta semplicità, ma assai efficacemente il carattere del sodalizio dei Romanisti, amanti della cultura e della buona cucina romana:

“Nelle modeste, ma nitide osterie del suburbio, come nelle grandi e piccole trattorie rionali, si riuniscono settimanalmente questi appassionati studiosi, cultori delle belle tradizioni. Gustano, qua e là, un piattino tradizionale e bevono un prelibato vino dei Castelli in mezzo a gruppi di artigiani e popolani; gli uni e gli altri sempre in cerca di piacevole, cordiale e simpatica compagnia.

Durante i pasti, sempre rumorosi ed animati, si intrecciano discussioni artistiche, letterarie ed archeologiche, trasformando l'osteria in un'accademia vera e propria. Le riunioni si chiudono con simpatiche dizioni di poesie, edite od inedite, dei presenti, ed allora il pubblico del locale si fonde coi poeti e fa plauso alle espressioni gioviali ed argute.”

Il Piermattei si cimenta poi nella formulazione di una serie di definizioni del carattere di Romanista. Fra le più significative:



Fig. 2 – Riunione del Gruppo dei Romanisti (1942)
 (particolare *Strenna* 1943)

In primo piano, seduta: Emma Amadei.

In piedi, da sinistra a destra: 1, Antonio Muñoz; 2, Gian Giacomo Borghese; 3, Romanista non identificato; 4, Gustavo Brigante Colonna; 5, Vincenzo Digilio; 6, Attilio Taggi; 7, Giuseppe Colecchi.

(I Romanisti) “Sono i veri innamorati di Roma, i propagandisti liberi (perché disinteressati) della Romanità. Essi si prefiggono di far rivivere le belle tradizioni romane che hanno reso la vita dell'Urbe sempre piacevole, interessante e non già monotona.... *Non può essere* “Romanista” quel:

ROMA....GNONE che si serve dell'esaltazione della Città Eterna a scopo di speculazione.”

Quanto di più lontano dalla retorica del regime sulla “Romanità”! E anche parole larvatamente critiche per gli atteggiamenti allora dominanti.

Il Piermattei ritornerà sull'argomento in un successivo arti-

fascino, che amiamo di infinita passione nella certezza di vederla imperialmente trionfante nel giorno della Vittoria.

Quel giorno, lauri del Campidoglio e del Palatino orneranno lo storico balcone da cui il Duce proclamerà all'Italia ed al mondo, nel nome fatidico di Roma, l'avvento dell'ordine nuovo di giustizia e di pace romana."

Assai più misurate sono invece le espressioni del Principe Gian Giacomo Borghese, Governatore di Roma, nella sua prefazione al volume IV della *Strenna* (1943).

Peraltro il clima di guerra si affaccia con qualche accenno più attinente alla realtà nelle motivazioni delle medaglie al valore (*Strenna* IV, 1943, pp. XI-XII) e attraverso alcune pagine di esaltazione delle gesta di guerra di cittadini romani combattenti sui vari fronti (G. Roselli Lorenzini, capitano di Corvetta, Comandante un sommergibile operante nell'Atlantico: "Roma ricordata dall'Atlantico", p. *Strenna*, vol. II (1941); G. Marini, Capitano pilota comandante di squadriglia aerosilurante, tre medaglie d'argento e una di bronzo al V.M., "Rostrì e siluri", *Strenna*, vol. III (1942) pp.4-5; Franco Lucchini, *Strenna*, vol. IV (1943), p. XIII.

Particolarmente significative sono le "dediche" in latino di Raffaello Santarelli, poste all'inizio dei volumi II-IV (1941-43), che non solo danno la misura della vacuità della retorica allora imperante, ma, soprattutto, sono indicative del grado di inquinamento da parte della politica di tutti gli ambiti del vivere civile, compresi quelli privati e di un sodalizio come quello dei Romanisti della cui cultura abbiamo potuto constatare la grande distanza dalla rozza ideologia fascista. Frasi piuttosto altisonanti che potrebbero indurre ad un sorriso se la loro estrema superficialità e banalità non fosse stata parte costitutiva e funzionale a un sistema di abusi e di oppressione.

Mi sembra utile riportare integralmente le "dediche" del Santarelli con la loro traduzione in italiano, quale compare nelle *Strenne* stesse.

1941

CONCELEBRANTES INTER ARMORUM STREPITUS
NATALEM URBIS
QUAE IURIS ET CIVILISPOPULORUM CONVICTUS
PERENNE LUMEN IN ORBE REFULGET
ROMANI CIVES
MAIORUM VIRTUTES RECOLENTES EXEMPLA
PRUDENTISSIMO DUCI NOSTRO CONFISI
ITALIAE MATRI
PROMERITAS ADPRECAMUR LAUROS TRIUMPHI
QUO CANDIDA PAX
INVIOLABILI DEMUM CONSOCIATA IUSTITIAE
NOVUM GENTIBUS
RERUM PROFERAT ORDINEM
XI KAL. MAIAS ANNO DOMINI MCMXLI
A FASCIBUS RESTITUTIS X

(Celebrando tra i bagliori della guerra l'annuale della fondazione dell'Urbe, farò inestinguibile al mondo di diritto e di civile consorzio, noi cittadini di Roma, non dimentichi dell'antico valore e con fede incrollabile nel genio lungimirante del nostro Duce, auspichiamo alla madre Italia i meritati allori del trionfo: così che una pace radiosa, finalmente congiunta ad inviolabile giustizia, largisca al mondo un Ordine nuovo).

21 aprile 1941-XIX

1942

VICTORIO EMANUELE REGE ET IMPERATORE
EODEM INVICTOQUE CONSILIO
QUO MAIORES NOSTRI
DOMI MILITIAEQUE CONIUNCTISSIMI

SUMMIS VIRIBUS IN CARTHAGINEM DELENDAM
 MENTES ET ANIMOS INTENDERUNT
 ITALI
 BENITO MUSSOLINI DUCE
 NULLIS DIFFICULTATIBUS ANGUSTIISQUE DEFLEXI
 IUSTO MARTE PERSEQUIMUR HOSTES
 IAM PROPRIA EXPLORATA VICTORIA
 QUA IUSTITIAE IURIBUS INTER GENTES
 PERPETUO CONFIRMATIS
 LAUS NOVA ROMANO NOMINI ADFULGEA
 DIE URBIS NATALI
 XI KAL. MAIAS ANNO DOMINI MCMXLII
 A FASCIBUS RESTITUTIS XX

(Vittorio Emanuele III Re e Imperatore, Benito Mussolini Duce, noi Italiani – con la stessa invitta tenacia con la quale i Maggiori nostri, unanimi in Patria e sui campi di battaglia, diressero ogni virtù della mente e dell’animo alla distruzione di Cartagine – sosteniamo virilmente ogni sacrificio e perduriamo con giuste armi a combattere il nemico nella certezza della Vittoria immancabile, che, restaurando per sempre tra le Nazioni il diritto della Giustizia, darà novella gloria alla potenza di Roma).

Nel Natale di Roma, 21 Aprile 1942-XX

1943

VICTORIO EMANUELE REGE ET IPERATORE
 BENITO MUSSOLINI MODERATORE ITALIAE REI
 AUSPICIBUS
 AUSONIUS MILITES
 PRO CIVILI EUROPAE CULTU ATQUE HUMANITATE
 STRENUE DIMICANTES

EOSQUE POTISSIMUM IN ACIE ABSUMPTOS EGREGIE
 PRESENTES VERO HABITOS AD SIGNA
 ROMANI CIVES
 GRATIS PROSEQUIMUR HONORIBUS
 ADPRECANTES
 UT RUBENTI HEROUM EDITA SANGUINE
 TANTAEQUE VIRTUTI PARISSIMA
 NIVEIS FESTINET VICTORIA EQUIS DEVECTA
 ITALIAE MATRI
 VIRENTEM LAURUM IMPOSITURA CRINIBUS
 DIE URBIS NATALI
 XI KAL. MAIAS AMMO DOMINI MCMXLIII
 A FASCIBUS RESTITUTIS XXI

(Nei Nomi augurali del Re Imperatore Vittorio Emanuele III e di Benito Mussolini Duce d’Italia, noi Cittadini di Roma tributiamo riconoscenti onori ai Soldati Italiani, strenuamente combattenti per la civiltà d’Europa, e sopra tutto a coloro che, caduti nel campo della gloria, sono tuttora considerati “Presenti alle Bandiere”. E formuliamo l’augurio che, vivificata dal rosso sangue degli Eroi e del tutto adeguata a tanto grande valore, fulgida giunga col bianco traino dei suoi cavalli l’alata Vittoria ad incoronare di sempre verde alloro le chiome della Madre Italia).

Nel Natale dell’Urbe, 21 Aprile 1943,-XXI

Ci troviamo purtroppo di fronte a una sorta di liturgia praticata allora anche da molti che, in privato, professavano opinioni critiche rispetto al regime.

Si tratta certo di documenti piuttosto ingombranti, ma che vanno considerati nell’ambito di un “corpus” di circa 250 articoli pubblicati in quel periodo (1940-1944), dedicati ai più vari argomenti di vita romana ed ispirati ai più sani sentimenti di amore per Roma, per le sue tradizioni, per il suo popolo. Non

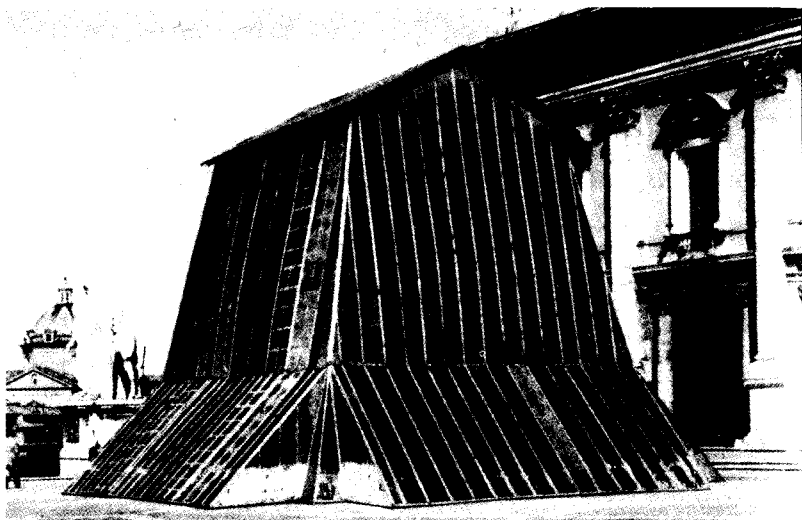


Fig. 4 – La statua di Marc’Aurelio in Campidoglio protetta dalle bombe
(*Strenna dei Romanisti* 1941).

solo nostalgie e curiosità, ma anche importanti contributi alla conoscenza della sua storia trimillenaria. È questo spirito che accomuna famosi poeti, scrittori e persone che raccontano vicende personali o tramandate attraverso le generazioni, da Trilussa al poeta ciociaro Attilio Taggi, da Vincenzo Cardarelli a Giorgio Vigolo, a Ugo Oietti, a Ceccarius, ad Antonio Baldini, ecc. ecc.

Ceccarius nel suo articolo “Perché in Roma le donne sono più belle, più attive e più perspicaci degli uomini?” (*Strenna* 1941, p.63) ripropone lo sprezzante atteggiamento di alcuni francesi con la riproduzione di due bellissime stampe di diffamazione del popolo romano del primo ottocento: “Il dolce far niente” e “Commerce” mentre Antonio Baldini racconta la sua infanzia ai Monti e la sua “prima peparola” nei pressi dell’ “angusta e postribolare Via Cimarra” (*Strenna*, IV, 1943, p. 16).

Fra i tanti, qualificati collaboratori della *Strenna* vanno ricordati, per la singolarità della loro personalità artistica e dei

loro interessi, Alberto Cavaliere, con la poesia “Sul Palatino” (*Strenna* 1942, p. 154) e Ada Boni, “Nostalgia della cucina romana” (*Strenna* 1942, p.307) e alcuni Poeti minori in romanesco: Giggetto Patirai “Se rinasco” (*Strenna* 1941 p. 73), Antonio Spinola “Li facioli”, “Li carciofoli alla giudia” (*Strenna* 1941, pp. 82, 83).

Vanno inoltre segnalati alcuni articoli che documentano in maniera assai oggettiva curiosi ed indimenticabili aspetti della vita a Roma in quegli anni di guerra (protezione dei monumenti dalle bombe, oscuramento, ecc.), come quello di Antonio Munoz, “I monumenti di Roma in tenuta da guerra”, 1941 p. 5., e quelli di Rodolfo De Mattei, “Cronaca di Roma oscura”, 1941 p. 9 e 1942, p.149, arguta cronaca che nulla concede alla retorica, ma offre acuti velati rilievi critici sui disagi cui era sottoposta la popolazione. Interessante da questo punto di vista è l’articolo (“Cronaca di Roma in guerra- III – Vigilia alla Vittorio Emanuele”, *Strenna* 1943, vol. IV, p. 160) nel quale R. De Mattei esprime in uno stile vagamente e ironicamente aulico il disagio per il turbamento delle sue abitudini di frequentatore della Biblioteca Vittorio Emanuele a causa della scomparsa dei testi dei classici da lui amati, trasferiti in luoghi più sicuri, al riparo delle bombe.

Il tema dell’oscuramento è ripreso anche in una gustosa poesia, “L’oscuramento”, di Nino Buzzi a pag. 226 della *Strenna* 1943, IV. Per non accreditare superficiali (e false) opinioni sui connotati politici dei Romanisti devo inoltre ricordare di aver anche assistito nello studio di Augusto Iandolo, insieme ad un’altra ventina di persone, ad una divertente parodia del Duce (del quale imitava perfettamente la voce) da parte di Andrea Checchi, grande attore drammatico degli anni ‘40-’60. Una manifestazione che esponeva tutto il gruppo al rischio di pesanti ritorsioni.

Nel 1944 la *Strenna* (vol. V) esce nel pieno dell’occupazione nazista, meno di un mese dopo l’eccidio delle Fosse Ardeati-

ne, mentre si delinea già abbastanza chiaramente la sconfitta dell'Asse. Gli eserciti alleati sono attestati a Cassino e ad Anzio e nel silenzio della notte il rombo dei cannoni giunge fino a Roma. È il periodo più drammatico di tutta la guerra e, negli scarsi accenni presenti in quel volume, si prende atto di una realtà ben diversa rispetto alle antiche celebrazioni.....

R. Santarelli in una breve “dedica” depone i toni eroici, riconosce gli orrori della guerra e si rivolge a Dio auspicando la concordia degli animi di tutti:

TETERRIMO DIUTINOQUE BELLO
ITALIAE MATRIS
MEMBRIS MISERE LANIATIS
ROMANI CIVES
FIDE IN DEUM PATRIAQUE CARITATE COMPULSI
UNANIMES ADPRECAMUR
UT CUNCTORUM ANIMIS
CONCORDI DENUO VOLUNTATE DEVINCTIS
PRISCAE NUNQUAM OBLITA VIRTUTIS
NOVAM ET MERITAM VALEAT ADIPISCI FORTU-
NAM

(Mentre il corpo dell'Italia Madre è miseramente dilaniato da asperissima e lunga contesa, noi, Cittadini Romani, sorretti dalla Fede in Dio e dall'Amore di Patria, auspichiamo con cuore unanime che, riuniti nuovamente in concordia gli animi di tutti, possa l'Italia – non dimentica dell'antico valore – assurgere a nuova e meritata fortuna).

Nel Natale di Roma, 21 Aprile 1944 XXII

Particolarmente significativa è la pubblicazione, all'inizio della Strenna del 1944, di un brano del celebre discorso pronunciato il 12 marzo 1944 da Papa Pio XII dalla Loggia esterna di San Pietro: una chiara condanna ai bombardamenti aerei e un appello accorato alle due parti belligeranti a non tramutare Ro-

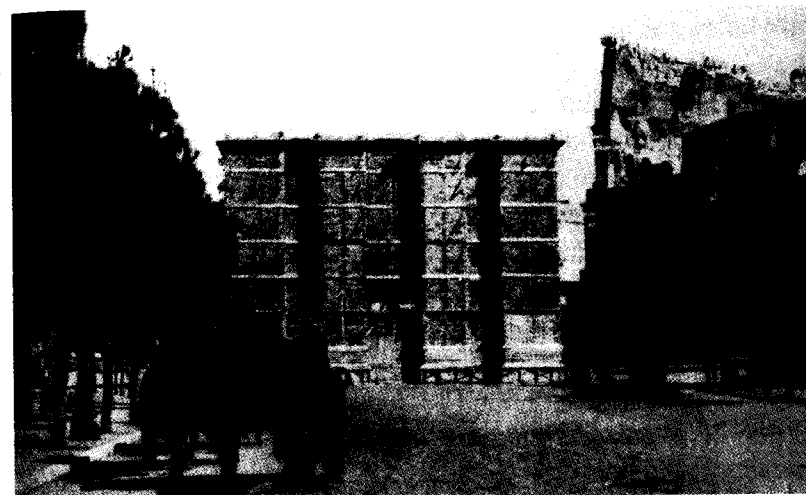


Fig. 5 L'arco di Costantino protetto dalle bombe
(*Strenna dei Romanisti* 1941).

ma in un campo di battaglia e a rivolgere “i loro pensieri, i loro intenti, le loro brame, le loro fatiche verso l'avvento di una pace liberatrice.....”.

“DEFENSOR CIVITATIS”

“..... Che se ognuna delle città colpite, in quasi tutti i continenti da una guerra aerea che non conosce leggi né freni è già un terribile atto di accusa contro la crudeltà di simili metodi di lotta; come potremo mai credere noi che di tramutare Roma, – questa alma Urbe, che appartiene a tutti i tempi e a tutti i popoli, e alla quale il mondo cristiano e civile tiene fisso e trepido lo sguardo – di tramutarla, diciamo, in un campo di battaglia, in un teatro di guerra, perpetrando così un atto, tanto militarmente inglorioso, quanto abominevole agli occhi di dio e di una umanità cosciente dei più alti e intangibili valori spirituali e morali? Onde non

possiamo non rivolgerCi ancora una volta alla chiaroveggenza e alla saggezza degli uomini responsabili, di ambedue le parti belligeranti, sicuri che non vorranno legare il loro nome ad un fatto, che nessun motivo potrebbe mai giustificare dinanzi alla storia, ma piuttosto rivolgeranno i loro pensieri, i loro intenti, le loro brame, le loro fatiche verso l'avvento di una pace liberatrice da ogni violenza interna ed esterna, affinché la loro memoria rimanga in benedizione, e non maledizione, per i secoli sulla faccia della terra.....”

S.S. PIO XII

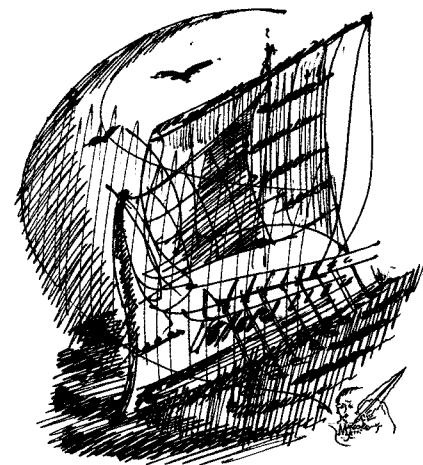
dalla Loggia esterna di San Pietro
al popolo romano 12 marzo 1944

CONCLUSIONI

Nel mettere a fuoco i ricordi che coinvolgono tante persone conosciute, e anche amate in tempi ormai lontani, non ho potuto evitare di toccare una questione delicata, forse troppo sottaciuta, ma che da tempo mi premeva e che dopo tanti anni può essere affrontata con maggiore serenità, per cercare di definire una verità storica non di secondaria importanza: quella del rapporto dei Romanisti con la cultura della “romanità” del regime. Chi non ha avuto una diretta conoscenza di quel gruppo di Romanisti, del tipo del loro amore e del loro interesse per Roma e il suo popolo, della loro attività, dei loro scritti, potrebbe essere indotto in confusione e fare di ogni erba un fascio... La stessa denominazione del Gruppo, che già a suo tempo suscitò qualche disputa filologica, potrebbe dare luogo a interpretazioni non corrette. Dalla rilettura dei primi cinque volumi della *Strenna*, pubblicati negli anni della guerra (1940-1944) e in pieno regime, si può bene affermare che i Romanisti veri, quelli del Gruppo, non furono contaminati dalla vacua retorica della grandezza imperiale di

Roma. Di fronte ad alcune, imbarazzanti contaminazioni, pure presenti nella *Strenna*, non si può tuttavia non convenire che si trattò di pochissimi scritti per lo più non appartenenti a Romanisti “organici”, ma ad ospiti ricoprenti cariche istituzionali; ciò, anche se non pienamente dirimente dal punto di vista morale, non può giustificare, ove pure ci fosse consentito azzardare giudizi, valutazioni negative.

Di sicuro i Romanisti che ho conosciuto in quegli anni non condivisero l'arroganza del potere, anzi non può essere loro disconosciuto il merito di essere andati oggettivamente controcorrente ponendo al centro della loro e della nostra attenzione valori più pregnanti, caratteristiche, personaggi, vizi e virtù di Roma e del suo popolo molto lontani, se non agli antipodi e, certamente, assai più autentici e carichi di una palpitante umanità, rispetto ai roboanti slogan del regime.

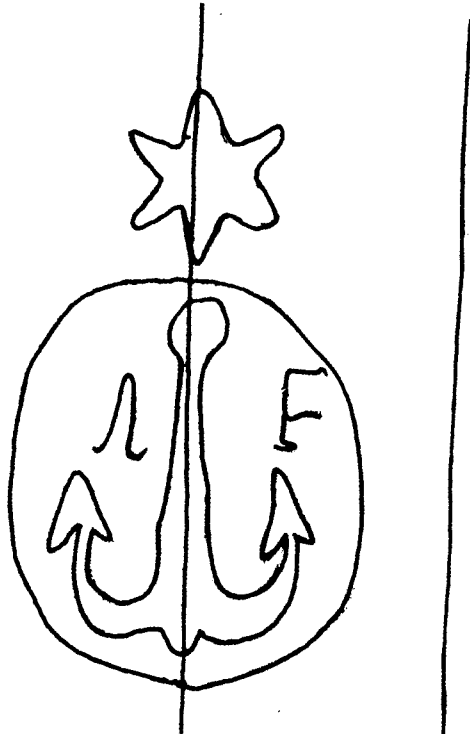


Navalia, Nave romana

La montagna incantata lungo la Via Salaria

Con Antoine de La Sale nel 1420 da Roma ai Monti Sibillini

ARNOLD ESCH



Filigrana FC 125654

Là dove il Lazio, l'Umbria e le Marche sono confinanti e la Via Salaria, lungo la strada da Roma verso la costa adriatica, si incunea attraverso la cresta degli Appennini, si estendono verso nord i Monti Sibillini, che culminano nel Monte Vettore (2476 m), e hanno il loro centro nel Monte Sibilla, da cui prendono il nome. Infatti, qui era localizzata nel Medioevo la sede della Sibilla Appenninica, "la" Sibilla per antonomasia, dato che la molteplicità delle antiche Sibille si era ridotta a quest'unica.

Questa Sibilla aveva una natura diversa rispetto alle Sibille classiche, una natura diversa anche rispetto alla Venere del Venusberg di concezione nordica¹. Affranta a causa dell'amara consapevolezza che non sarebbe stata lei la vergine a generare Dio – l'aveva profetizzato lei stessa – la Sibilla, per colpa della sua presunzione nei confronti della Vergine Maria, fu rinchiusa nella montagna che da allora in poi prese il suo nome. Qui aveva la sua dimora, maga regale del regno sotterraneo, attorniata da una ricca corte, e nel suo *paradis* offriva a colui che fosse riuscito a scendere fin laggiù tutti i piaceri della vita terrena, in modo da fargli dimenticare la via del ritorno.

¹ F. NERI, *Le tradizioni italiane della Sibilla*, in "Studi medievali" 4 (1912/13), pp. 213-230; ROMAGNOLI (cit. a nota 2), commento, con la recente bibliografia. – Traduzione di M. P. Arena.

Ed erano in molti a salire lassù, per curiosità, spirito d'avventura o come apprendisti stregoni. Tra loro ci fu anche il cavaliere provenzale Antoine de La Sale, che al servizio degli Angioini di Napoli, soggiornando di nuovo presso la Curia romana nella primavera del 1420, sfruttò la sua permanenza a Roma per compiere un'escursione dalla Sibilla e la raccontò². Il 18 di maggio di quell'anno si trovava sul monte della Sibilla e guardava impressionato le montagne circostanti e il territorio che si estendeva ai suoi piedi: subito di fronte a lui, verso sud, la cima più elevata, con il piccolo lago di montagna in cui si diceva fosse stato gettato il cadavere di Pilato; molto più al di sotto del lago il paesino di Foce, che allora come oggi era il punto di partenza per la salita al lago di Pilato, come lo era Montemonaco per la salita dalla Sibilla. Da quassù, dice Antoine, era possibile addirittura vedere i due mari.

Ma non era stato il panorama ad aver portato fin lassù il cavaliere, che viaggiava con un incarico. "I monti del Lago di Pilato e della Sibilla sono diversi da come appaiono sul Vostro arazzo", «qui autrement sont que en Vostre tapisserie ne sont faiz», scrive nella dedica alla duchessa Agnese di Borbone, sorella di Filippo il Buono di Borgogna, che aveva richiesto questa ricognizione³, e le disegna uno schizzo topografico (manoscritto di Chantilly, fol. 5v-6r), in cui il rilievo del territorio è ben riconoscibile e sono riportati i luoghi descritti: «Le mont de la Reyne Sibille», «l'entrée de la cave», «le lac de Pilate», «Monte monaco», ecc.

Oggi si salgono gli ultimi 600 m verso il Monte Sibilla dal rifugio a quota 1540 m e lungo la cresta che costeggia la gola dell'Infernaccio fino alla *corona*, una fascia rocciosa chiara po-

² Antoine de La Sale, *Le Paradis de la reine Sibille/Il Paradiso della regina Sibilla*. Testo a fronte. Traduzione e commento di P. ROMAGNOLI, Verbania 2001.

³ *Le Paradis*, p. 2; schizzo topografico *ibid.* tav. 2-3.



Fig. 1 – Il Monte Sibilla (2176 m) da est. Sopra la sua corona, la fascia rocciosa chiara, a sinistra l'ingresso alla grotta.

sata come una corona sulla possente montagna, al di sopra della quale si innalza la calotta brulla della Sibilla (fig. 1). Lassù, subito sotto la vetta, verso la valle che porta al Lago di Pilato, si apre la grotta. Antoine descrive in modo preciso le due possibilità dell'ascensione, mette in guardia sulle conseguenze del vento

in alto sulla cresta (che può risultare pericoloso anche al giorno d'oggi), annota e disegna anche la vegetazione del monte, tra cui menta con foglie grandi "come l'unghia di un pollice,... che qui mettono nel cibo e nell'armadio della biancheria"⁴.

Da quassù lo sguardo domina. Proprio di fronte, oltre l'alta valle del Lago di Pilato, il Monte Vettore; in lontananza il massiccio del Gran Sasso; molto più giù, nella piega tra Monti Sibillini e Monti della Laga, c'è la Via Salaria, che oggi come allora è la più importante via di comunicazione fra Roma e questa regione montuosa e oltre verso la costa adriatica; verso destra l'elevato altopiano del Piano Grande, al di là del quale si trova Norcia; alle spalle, verso la costa vicina, le numerose località delle Marche, piccole eppure così cittadine. I suoi accompagnatori, però, avevano occhi e orecchie solo per la spaventosa montagna: un suono "simile al grido del pavone", che giungeva all'orecchio dalla valle, venne da loro interpretato come un rumore proveniente dall'interno della montagna; ma Antoine non ci crede.

All'ingresso della grotta Antoine scorse nomi e stemmi di altri cavalieri, li disegnò nel suo manoscritto, e vi incise anche la sua insegna: "così la gente potrà dire che sono stato qui dentro, cosa che però, per Dio, non avevo nessuna intenzione di fare"⁵. Di questi graffiti non è rimasto nulla sulla parete di roccia sbriciolata nella grotta crollata. Antoine, all'epoca, ha inciso le sue insegne e il suo motto (*'il convient'*) anche in altri luoghi dove si sono conservate: nella vicina Spoleto, in un affresco sulla parete della chiesa di S. Gregorio Maggiore (vicino alla porta della sagrestia), e addirittura dentro S. Francesco ad Assisi (sulla scala sudoccidentale che porta dalla basilica inferiore a quella

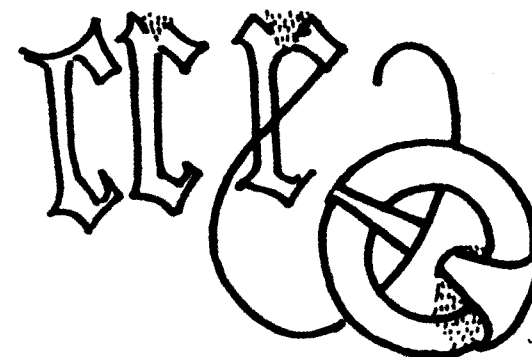


Fig. 2 –Le insegne che Antoine de la Sale, come altri visitatori, incise come graffito all'ingresso della grotta, non si sono conservate, al contrario dei suoi graffiti a Spoleto e Assisi (da Cordella).

superiore)⁶. Inserire graffiti negli affreschi senza farsi nessuno scrupolo, non era inconsueto e non può essere rimproverato espressamente al cavaliere straniero.

Ora con i suoi accompagnatori si infila a carponi attraverso lo stretto ingresso: una miniatura del manoscritto mostra chiaramente «Comment les V hommes entrèrent dedens la cave», andando a ritroso ed equipaggiati di lampade. Ma Antoine, evidentemente disilluso, non penetra più in profondità e invece si fa raccontare da persone fidate, citate per nome, cosa bisognava aspettarsi una volta entrati dentro la montagna⁷. Loro sosteneva-

⁶ R. CORDELLA, *Il 'motto' di Antoine de La Sale tra i graffiti di S. Gregorio in Spoleto*, in: *La basilica di San Gregorio Maggiore in Spoleto*, Spoleto 1979, pp. 123-131 (cfr. fig. 2); D. KRAAK, *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise. Inschriften und Graffiti des 14.-16. Jahrhunderts*, Göttingen 1997, pp. 280-283 e 400-402; *ibid.* per l'identificazione delle sue insegne.

⁷ *Le Paradis*, pp. 22 sgg.

⁴ *Le Paradis*, pp. 14 sgg.

⁵ *Le Paradis*, p. 60.

no che si scendeva lungo uno stretto passaggio e fra le tenebre si dovevano superare terribili ostacoli: un crepaccio battuto da venti fragorosi, uno stretto ponticello sopra una caverna profondissima, poi porte di ferro che stritolano chi entra e sbattono incessantemente, dragoni di pietra dagli occhi incandescenti e congegni simili a quelli del treno fantasma, finché, alla fine, in saloni scavati nelle profondità della montagna *la reine Sibylle*, con il suo seguito di belle dame, accoglie con amichevole cortesia l'ospite e lo trattiene con tutti i piaceri della vita terrena.

Gli abitanti di Montemonaco gli raccontano rabbrivendo come abbiano accompagnato malvolentieri su fino alla grotta queste persone stregate dalla fama della Sibilla – e non le avevano viste mai più. Altri erano riusciti a uscirne, fra loro quel Guerrier Meschino⁸, figlio dell'imperatore di Costantinopoli ignaro della sua origine ed eroe di un racconto popolare molto amato in Italia, che alla fine andò in cerca di notizie sulla sua origine anche dalla Sibilla, ma per il valoroso il prezzo chiesto dalla Sibilla per rispondergli era troppo alto.

Tra questi stranieri compariva un cavaliere tedesco, «un autre chevalier des parties d'Alemagne, qui sont gens grandement voyageurs et querans les adventures du monde», infatti “costoro viaggiano molto in cerca d'avventure” (Antoine nota anche espressamente che tra i graffiti all'ingresso della grotta ce n'è pure uno tedesco)⁹. Costui risale la montagna, superando coraggiosamente tutti gli ostacoli che si frappongono all'impresa, infine si trova al cospetto della Sibilla, che gli consente di assaporare ogni piacere con le dame della sua corte – finché lui comprende che tutto questo è opera del diavolo, e, prima che il ritorno gli

sia precluso definitivamente allo scadere di un anno, esce dalla montagna.

Quindi si reca a Roma, il penitenziere a S. Pietro lo manda inorridito dal papa: «quant le penancier entent qu'il a esté es subgessions de l'ennemuy..., si l'envoia au Pape». Però nemmeno lui vuol assolverlo da questo peccato. Il cavaliere torna indietro disperato, e quando il papa, rammaricandosi delle sue esitazioni, lo fa cercare dappertutto, lui è già scomparso di nuovo dentro la montagna¹⁰. E questa volta per sempre. Quel che non avevano potuto fare le seduzioni della Sibilla – trattenerlo per sempre dentro la montagna – era riuscito alla durezza di cuore del papa. Si tratta, anche senza questo nome, della storia del Tannhäuser.

Gli studiosi hanno rivolto precocemente la loro attenzione al racconto della Sibilla di Antoine de La Sale. Ricercatori di rango e nazionalità diverse hanno analizzato le singole componenti di questa saga, accertando elementi di origine antica, italiana, francese, germanica e soprattutto celtica (bretona, irlandese); hanno discusso le connessioni, le dipendenze, le radici comuni; hanno indagato le relazioni fra Sibille antiche e Sibille medievali (ma quale? la saggia profetessa, o la grande maga, o la grande seduttrice?) e si sono chiesti come Tannhäuser si sia introdotto in questo complesso ciclo leggendario¹¹. Infatti Tannhäuser non è una figura leggendaria ma un personaggio storico, un trovatore tedesco del Duecento svevo. E si sono anche chiesti cosa abbia aggiunto questa *versione tedesca* al cavaliere nella montagna in materia di conflitto di coscienza e desiderio di redenzione; e

⁸ Opera di Andrea da Barberino (1410 circa), edizione critica a cura di M. CURSIETTI, Padova 2005.

⁹ *Le Paradis*, pp. 34 sgg.

¹⁰ *Le Paradis*, pp. 49-59.

¹¹ Storia degli studi e risultati v. O. LÖHMANN, *Die Entstehung der Tannhäusersage*, in: *Fabula* 3 (1960), pp. 224-253; John M. CLIFTON-EVEREST, *The Tragedy of Knighthood: Origins of the Tannhäuser Legend*, Oxford 1979; NERI, *Le tradizioni* (cit. a nota 1).

in quale direzione le rielaborazioni romantiche abbiano portato questo soggetto, finché Richard Wagner non l'ha associato ad altri motivi letterari, soprattutto il *Sängerkrieg auf der Wartburg* (la gara dei cantori sulla Wartburg).

Il resoconto di Antoine de La Sale contiene elementi che intendono rendere la narrazione ancora più attendibile: nomi di papi databili al terzo quarto del XIV secolo (Innocenzo VI, Urbano V, Gregorio XI), addirittura una lettera affidata ai pastori di lassù dal cavaliere prima del suo ritorno nella montagna; ma soprattutto la localizzazione esatta (e si può aggiungere a questa serie di precisazioni tutt'altro che leggendarie anche la forte probabilità che Tannhäuser abbia percorso senz'altro proprio la Via Salaria per arrivare da qui a Roma).

Perciò gli studiosi hanno anche cercato di distinguere i regni della Sibilla e i Venusberge – qui nei Monti Sibillini, o al Lago d'Averno presso Pozzuoli, o nell'Hörselberg in Turingia – perché il regno della Sibilla e il Venusberg dovevano ancora essere uniti: quando ad Enea Silvio Piccolomini, futuro papa Pio II, nel 1444 viene chiesto dove si trovasse il Venusberg italiano («an Veneris montem apud Italiam scirem»), gli viene in mente questo monte della Sibilla presso Norcia. Essendo un uomo di cultura era in grado di stabilire questo collegamento¹², ma quando il cavaliere tedesco Arnold von Harff, nel 1496, durante il suo pellegrinaggio, vuole salire anche lui sulla montagna della Sibilla e parla di 'Venusberg', la sua guida italiana non capisce niente e scoppia a ridere¹³.

Ci si potrebbe anche spingere un po' più in là e chiedersi come sarebbe suonata la supplica di assoluzione di questo

¹² *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, a cura di Rudolf WOLKAN, I 1, Wien 1909, Nr. 118.

¹³ *Die Pilgerfahrt des Arnold von Harff*, a cura di Eberhard VON GROOTE, Köln 1860, pp. 37 sg.

'Tannhäuser' al papa e che cosa avrebbe raccontato dell'interno di questa montagna incantata. Infatti queste suppliche, che venivano registrate ed elaborate dalla Penitenzieria Apostolica, si trovano a migliaia nell'archivio di questo dicastero che ha sede nel Palazzo della Cancelleria. Le suppliche, per consentire ai penitenzieri di rendersi conto dell'entità della colpa, raccontavano in primo luogo dettagliatamente, in una *narratio*, cosa fosse successo e perché il petente fosse entrato in conflitto con il diritto canonico¹⁴. Nelle suppliche del Quattrocento i petenti ravveduti forniscono descrizioni esaurienti e molto personali di incantesimi, sabba delle streghe, culti satanici e analoghe pratiche magiche¹⁵. Ma non si trova descritto l'interno di una montagna incantata, e questo potrebbe dipendere anche dal fatto che il materiale più consistente che si è tramandato ha inizio solo nel 1439.

Oggi risulta difficile immaginarsi che l'ingresso squallido, diroccato della grotta fosse la porta d'accesso ai piaceri di un Venusberg, come vengono vivacemente descritti nella saga sulla Sibilla di questa montagna e come sono raffigurate in modo colorito in ogni rappresentazione operistica del Tannhäuser. Ma anche all'interno gli studiosi della Sibilla e gli speleologi hanno potuto individuare alcuni passaggi fino a 15 m di profondità, ma nessun labirinto impressionante¹⁶. Il mondo della Sibilla appenninica non è stato sacralizzato da qualcosa di costruito

¹⁴ K. SALONEN/L. SCHMUGGE, *A Sip from the Well of Grace. Medieval Texts from the Apostolic Penitentiary*, Washington D.C. 2009.

¹⁵ Numerosi esempi in Arnold ESCH, *Die Lebenswelt des europäischen Spätmittelalters. Kleine Schicksale selbst erzählt in Schreiben an den Papst*, München 2014, cap. VIII.

¹⁶ Una sintesi delle prospezioni georadar dell'università di Camerino è stata pubblicata negli atti del Convegno 'Sibilla Sciamana della montagna e la grotta appenninica', a cura del progetto Elissa, 2001.

(come l'ambiente della Sibilla cumana, con la sua galleria greca scavata nella roccia), ma solo dalla natura.

A causa dell'esistenza di questi siti magici, sui quali la Chiesa vigilava gelosamente (lo dice già Antoine de La Sale che la Chiesa aveva distrutto intenzionalmente l'ingresso alla grotta della Sibilla e ancora oggi è opinione diffusa da quelle parti), anche i devoti abitanti della montagna qui potevano essere sospettati facilmente. Priori e podestà della cittadina di Montemonaco erano espressamente vincolati a tenere lontani i maghi (e coloro che volevano diventarlo) da questi luoghi.

In effetti, nel piccolo archivio comunale si trova un documento (la cui pergamena piuttosto sbiadita consente di riconoscere che è stata tagliata dal punto d'attacco della coda dell'animale), che ci racconta come nei mesi estivi dell'anno 1452, quindi non molto tempo dopo la visita di Antoine de La Sale, uomini del Regno di Napoli e della Spagna "volevano consacrare al lago della Sibilla [il lago di Pilato] alcuni libri diabolici per le operazioni alchimistiche" («in faciando archimiam et volendo sacrare libros nonnullos malignos et diabolicos ad lacum Sibille»), e non solo non furono ostacolati nella loro salita dai consiglieri comunali di Montemonaco, ma furono addirittura provvisti di pane e vino e accompagnati fin lassù («panem, vinum et alia necessaria pro victu eorum...et in adsociando predictos ad dictum lacum Sibille»)¹⁷.

I riti magici lassù al lago, che vengono descritti con esattezza nella predica di un domenicano della vicina Foligno ("Perché mi chiami?", "Voglio consacrarti questo libro")¹⁸, provocavano

¹⁷ Montemonaco, Archivio Comunale, perg. n. 40, cfr. *Sulle tracce della Sibilla. Un documento del XV secolo*, a cura di Mons. G. GHILARDUCI, Montemonaco 1998.

¹⁸ A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni nel medio evo* (nuova edizione Milano 2002), pp. 300 sg. (da una raccolta di prediche del '400).

spesso violente tempeste, racconta Antoine, e ancora di recente due uomini erano stati giustiziati per questa ragione. Il piccolo lago, come il lago di montagna sopra Lucerna, era già in balia dei demoni prima di essere collegato nel tardo Medioevo a Pilato, il cui cadavere non era stato accolto da nessuna apertura di questa terra. Che Pilato, come si raccontava da queste parti, sia stato deportato dall'imperatore Tito dopo la conquista di Gerusalemme e giustiziato a causa della sua sentenza sbagliata contro Gesù, è cosa ben poco probabile secondo Antoine¹⁹.

In questo caso l'accusa di favorire gli stregoni si concluse con un'assoluzione davanti al *iudex in spiritualibus* del governatore della provincia dello Stato pontificio, ma il documento mostra che gli apprendisti stregoni venivano in cerca di questi luoghi di difficile accesso anche da lontano. In realtà, il territorio intorno a Norcia era considerato terreno fertile per i talenti magici. Qui la magia si esercitava al meglio, «il luogo più a proposito si era nelle montagne di Norcia», dice a Benvenuto Cellini il negromante che durante un incantesimo notturno a Roma riempì il Colosseo di fiamme e di intere legioni di diavoli («di modo che il Culiseo era tutto pieno»)²⁰.

Che non solo la leggenda ma anche la tradizione storica sia a conoscenza dell'attrazione magica di questi luoghi, è dimostrato dal documento giudiziario menzionato e da altre testimonianze. Di quel documento giudiziario, e dei graffiti lasciati da Antoine a Spoleto e Assisi, i primi studiosi non erano ancora al corrente. Antoine de La Sale (come molti autori originali) è stato sospettato talvolta di invenzioni fantasiose e di appropriazioni letterarie:

¹⁹ *Le Paradis*, pp. 4 (Tito), 10 (2 giustiziati).

²⁰ Benvenuto CELLINI, *Vita*, I 64 e 65. E poiché Goethe aveva tradotto in tedesco l'autobiografia di Cellini, sapeva di dover fare provenire da Norcia il negromante che Faust manda in aiuto dell'imperatore (GOETHE, *Faust*, vv. 10439-40).

davvero questi libri magici sul Lago di Pilato? davvero questi graffiti all'ingresso della grotta della Sibilla? Perfino la città di Montemonaco era considerata una sua invenzione! Ma non possono sussistere dubbi sul fatto che Antoine sia realmente partito da Roma e abbia risalito questa montagna incantata – un grandioso mondo della montagna, in cui leggenda e saga si intrecciano insolitamente in modo serrato: la Sibilla, Tannhäuser, Pilato.



Monti Sibillini

Una ritrattista settecentesca francese a Roma: Elisabeth Vigée – Lebrun

LUCIANA FRAPISELLI

“Erano anni che covavo in me il desiderio di andare a Roma”¹

Elisabeth Vigée-Lebrun (nata a Parigi nel 1755 e morta nel 1842) allieva del padre, Louis Vigée, autore di pastelli, poi influenzata dai ritratti di Jean-Baptiste Greuze (Tournus 1725 – Parigi 1805). Venuto dalla provincia francese, il Greuze si perfezionò durante un viaggio di studio in Italia dal 1756 al 1757, dove fu influenzato dalla pittura di Guido Reni e di Carlo Dolci. La sua grandezza però si evidenzia nei ritratti.

Ma l'ultima grande personalità nel campo del ritratto settecentesco fu Elisabeth Vigée-Lebrun che fu pittrice di tocco sensibilissimo e di finezza cromatica. Conosciamo la sua fisionomia dai suoi autoritratti, quello conservato all'Accademia di S. Luca a Roma e quello alla Galleria degli Uffizi a Firenze. Ella fu famosa nelle corti di Europa dove le vicende storiche la portarono a vagabondare. Infatti nel 1789 aveva lasciato Parigi durante la Rivoluzione Francese, consigliata da amici, poiché era malata e dimagrita: la sua malattia era però più morale che fisica, poiché era causata dal terrore che le ispiravano i violenti moti della Rivoluzione Francese, e le minacce rivolte a lei personalmente in quanto ritrattista favorita di Maria Antonietta, della quale aveva

¹ E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi dall'Italia*, Palermo 1990, p. 36.



Elisabeth Le Brun, *Autoritratto con la figlia*, 1789,
Museo del Louvre, Parigi.

eseguito patetici ritratti (nel 1783 con una rosa in mano, e nel 1787 con i suoi tre bambini). Si recò prima a Roma, poi alla Corte dei Borboni a Napoli, poi a Torino, Londra e Pietroburgo. Era partita da Parigi il 5 ottobre 1789 con la figlia, la piccola Jeanne Julie Louise, che la madre chiamava con il vezzeggiativo "Brunette", nata nel 1780, e con la governante della bambina. Della bambina conosciamo le delicate fattezze, poiché la madre la dipinse, abbracciata a se stessa, nel famoso autoritratto conservato al Louvre, dipinto pochi mesi prima di partire per Roma.

Dopo aver attraversato il confine francese, scrisse «Fu solo allora che cominciai veramente a respirare, mi trovavo fuori della Francia, da quella Francia che pure era la mia patria, e che

non senza rimorso lasciavo con gioia[...]»² Non avevo più patria, ma avrei abitato in luoghi ove fiorivano le arti, ove regnava la civiltà [...]» Attraversò tutta l'Italia settentrionale: Torino, Parma, Modena, Bologna, Firenze e finalmente arrivò a Roma nel novembre 1789 e pochi giorni dopo il suo arrivo, il 1° dicembre, scrisse al famoso pittore Hubert Robert (che aveva vissuto a Roma dal 1759 al 1765 e del quale Elisabeth aveva eseguito il ritratto nel 1788) una lettera in cui fra l'altro diceva:

Sapevate, caro amico, che già a una certa distanza da Roma è possibile scorgere la cupola di San Pietro? Mi è impossibile descrivervi la contentezza che provai quando la vidi: mi pareva di stare sognando ciò che tanto sovente avevo vanamente sperato. Finalmente mi trovai sul Ponte Molle, vi confesserò in gran segreto che mi è parso estremamente piccolo; e il tanto decantato Tevere assai sporco. Giungo quindi alla porta del Popolo, attraverso la via del Corso, infine mi fermo all'Accademia di Francia [...]»³ (che allora si trovava al Palazzo Mancini al Corso presso Piazza Venezia *n.d.r.*).

Lì fu ospitata dal direttore, Monsieur Ménageot, che dovette anche prestarle dieci luigi per pagare il vetturale, poiché Elisabeth aveva portato con sé soltanto ottanta luigi «avendo il mio caro marito trattenuto tutto per sé, come sapete bene era solito fare.»⁴ Infatti la Vigée già celebre fin da giovanissima come ritrattista di aristocratici e di importanti personaggi, amica di artisti famosi come il pittore Claude-Joseph Vernet, Hubert Robert e di musicisti come il compositore di musica sacra e da camera Grétry e G.B. Viotti violinista e compositore di concerti per violino, aveva sposato nel 1776 Jean-Baptiste Pierre Lebrun, noto

² E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi...*, cit., p. 41.

³ E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi...*, cit., p. 54.

⁴ E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi...*, cit., p. 54.



Elisabeth Vigée-Lebrun, *Autoritratto*, Roma, Accademia di San Luca.

mercante d'arte, donnaiolo e giocatore d'azzardo, che sfruttò a suo vantaggio le doti artistiche della moglie. Quando lasciò la Francia, Elisabeth scrisse «[...] non possedevo neppure venti franchi di rendita, dopo averne guadagnati più di un milione. Si era mangiato tutto lui.»⁵

Infatti nel 1794 Elisabeth divorziò da questo sfruttatore.

A Roma la Vigée-Lebrun traslocò poi di appartamento in appartamento sei o sette volte poiché era molto sensibile ai rumori ed era disturbata o dalle carrozze o dai topi o dal rosicchiare dei tarli: «Non credo si sia mai vista una persona traslocare con

⁵ M. PREMOLI, *Introduzione a Ricordi...*, cit., p. 19.



Elisabeth Vigée-Lebrun. *Ritratto di Hubert Robert*, pittore, detto "Robert delle rovine" (Louvre, Parigi).

maggior frequenza di quanto abbia fatto io durante i miei ripetuti soggiorni nella città del Campidoglio.»⁶

Nonostante ciò, scrisse che solo il piacere di trovarsi a Roma poteva consolarla un poco del dolore di aver lasciato la sua patria e la sua famiglia (Elisabeth infatti era molto legata al fratello minore Etienne, poeta e letterato, del quale aveva dipinto il ritratto nel 1773). Durante gli anni del suo soggiorno in Italia, Elisabeth lavorò moltissimo, poiché la sua opera di ritrattista era molto richiesta e non ebbe che l'imbarazzo della scelta, tanto più che doveva guadagnare per assicurare l'avvenire suo e di Brunette. A Roma fece i ritratti delle zie di Luigi XVI, Madame

⁶ E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi...*, cit., p. 59.

Adélaïde e Madame Victoire, alla corte di Napoli quello della regina Maria Carolina (sorella della sua amata Maria Antonietta) e delle sue due figlie, una delle quale, Luisa «era molto brutta, e talmente smorfiosa che non volevo finirle il ritratto.»⁷ Ritrasse anche il musicista Paisiello che mentre posava componeva brani di musica, ritratto ammirato anche dal grande pittore neoclassico David. A Roma fece molte amicizie con altri artisti, come il giovane Louis Girodet, che soggiornò a Roma per 5 anni, allievo prediletto di David e con la celebre Angelica Kaufmann amica di Goethe, con la quale assistette a dei concerti. Elisabeth scrisse nei *Souvenirs*: «non esiste città al mondo in cui si possa trascorrere il tempo altrettanto deliziosamente quanto a Roma»⁸. Infatti oltre ai concerti, Elisabeth fece molte gite nei dintorni di Roma con Ménageot o con la duchessa di Fleury, anch'ella come la pittrice amante delle arti e della natura, visitando soprattutto le ville: villa Aldobrandini, villa Conti, villa Pallavicini, villa Adriana, «luogo di splendore e di distruzione»⁹, ma la più amata di tutte le ville era la villa Mellini sulla collina di Monte Mario.

Mi dissero che scavando lungo la strada che vi conduce, avevano trovato delle conchiglie e una ruota simile a quelle che si fanno oggi. Per quei sentieri si vedono ancora enormi tronchi d'albero recisi; erano gli alberi del bosco sacro che conduceva a un antico tempio, edificato nel medesimo sito ove oggi sorge il casino, attualmente abbandonato (forse il tempio *Apollinis Argentei* n.d.r.). Arrivata sul pendio del monte, vidi il bel profilo degli Appennini; la vista era tamente incantevole, l'aria talmente buona, ed io mi trovavo talmente bene in quel luogo, che dopo esservi andata una prima volta con Monsieur Ménageot, vi ritor-

⁷ E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi...*, cit., p. 102.

⁸ E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi...*, cit., p. 69.

⁹ E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi...*, cit., p. 77.



Elisabeth Vigée-Lebrun. *Il Genio di Alessandro*, 1814, (Ermitage, San Pietroburgo).

nai assai sovente da sola, per potervi restare più a lungo; il mio domestico, che mi accompagnava, portava con sé il mio pranzo in un cesto. Il mio pasto generalmente si componeva di un pollo; tuttavia, sulla cima si ergeva una specie di fattoria, dove facevo chiedere delle uova fresche, che aggiungevo al mio cibo. Non saprei esprimere il godimento che provavo a rimirare il profilo degli Appennini fino all'ora in cui il sole, tramontando, li colorava con le tonalità dell'arcobaleno!

Quella volta celeste di un azzurro intenso, quell'aria talmente pura, quella completa solitudine, tutto mi risollevava l'anima; e rivolgevo al cielo preghiere per la Francia e per i miei amici, e Dio sa quale spregio provavo in quei momenti per le bassezze



Elisabeth Vigée – Le Brun, *Marie-Antoinette et ses enfants*, 1787.
Musée national du Château, Versailles.

del mondo; infatti, come disse un poeta «L'anima assume l'altezza dei cieli che la circondano.»

Monsieur Ménageot mi aveva raccomandato di non andar mai da sola per quei sentieri scoscesi e solitari, per questo mi facevo sempre accompagnare dal mio domestico; solo che desideravo mi seguisse da lontano, tanto più che portava delle calza-ture che facevano un rumore insopportabile. Per tale motivo, un giorno gli dissi: «Germain, state lontano, per favore; m'impedite di pensare» Dopo questo episodio, ogni volta che andavo a fare

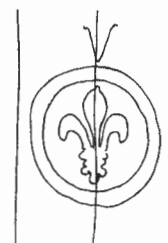
una passeggiata, il poveretto, che non aveva niente di meglio da fare, trascorreva il tempo guardando le persone che volevano avvicinarsi a me, finché si accostava loro dicendo: «Non andate vicino alla Signora, le impedireste di pensare», cosa che poi, la sera, spesso i miei conoscenti mi riferivano».¹⁰

Su questa nota comica, dopo aver scritto che il cielo di Monte Mario le ispirava dei così alti pensieri, si chiudono i suoi ricordi del soggiorno a Roma di questa artista tanto sensibile.

Lasciando definitivamente Roma il 14 aprile 1792 la Vigée Lebrun scrisse «Salendo in carrozza piangevo amaramente. Invidiavo la sorte di tutti coloro che vi restavano, tanto che, lungo la strada, non potevo incontrare un solo viaggiatore senza esclamare: "Beato lui che sta andando a Roma!"»¹¹

BIBLIOGRAFIA

- E. VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs*, Parigi 1835
E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi dall'Italia*, (traduzione di M. Premoli), Palermo 1990
T. PIGNATTI, *La Pittura del Settecento in Francia*, Milano 1966, p. 9.



Filigrana FC 128094

¹⁰ E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi...*, cit., p. 78-79.

¹¹ E. VIGÉE-LEBRUN, *Ricordi...*, cit., p. 117.

Il salone di Perin del Vaga in palazzo Baldassini fra rigore del disegno e immaginazione creativa

LAURA GIGLI



Elisabeth Vigée – Lebrun

Il restauro della parete ovest del salone di rappresentanza al piano nobile di palazzo Baldassini, concluso nella primavera del 2012, ha rinnovato la nostra attenzione sul nesso fra architettura e ornato di questa parte dell'edificio, spingendoci a tornare sull'argomento per affiancare alle riflessioni scaturite nel corso dei lavori quelle riguardanti il possibile assetto originario dell'ambiente, dopo l'elaborazione del rilievo e la sua ricostruzione virtuale*.

Gli artefici dell'edificio e degli affreschi che lo adornano: Antonio da Sangallo il giovane e Perin del Vaga, affiancati nelle stanze private da Giovanni da Udine e Polidoro da Caravaggio,

* Il restauro della parete occidentale del salone, diretto dalla Scrivente per conto della Soprintendenza di appartenenza, si è avvalso della collaborazione degli architetti Alessandra Petretto e Marco Setti e della consulenza della prof.ssa Anna Labella ed è stato realizzato dalla Ditta Arte nascosta. Il più recente scritto sul palazzo, di M. COGOTTI e L. GIGLI, *Palazzo Baldassini*, Roma 1995, nasceva anch'esso dagli studi connessi ai primi lavori di restauro condotti nell'edificio dalle Autrici, dopo quelli del 1950; a questo testo si rinvia per le problematiche generali sul palazzo. Le intuizioni proposte in questo saggio sarebbero state impensabili senza il continuo confronto con l'amico Marco Setti, le sue immagini, i suoi disegni.

sono alcuni tra gli indiscussi e insigni protagonisti di quella splendida stagione del rinascimento romano legata al pontificato di Giulio II e di Leone X, destinata a subire una brusca e drammatica interruzione con il sacco di Roma al tempo di Clemente VII.

Il loro committente e programmatore, l'avvocato concistoriale Melchiorre Baldassini (Napoli 1470 – Roma 1525) è stato una figura di spicco della vita politica e culturale del tempo.

Il giurista già con il papa Della Rovere aveva goduto di un ruolo di tutto rilievo nell'ambito della sede apostolica; poi, a seguito della riforma e del potenziamento dello *Studium Urbis*, una delle prime importanti iniziative degli inizi del pontificato di Leone X, che pose rimedio al progressivo decadimento dell'Università, il 5 novembre 1513 vi fu nominato lettore di diritto civile. A tale incarico e a quelli ricoperti in precedenza se ne aggiunsero successivamente molti altri, anche in seno al Comune Capitolino, che ne rafforzarono ulteriormente il prestigio, garantendogli una florida posizione economica tale da porlo in grado di edificare il suo nuovo palazzo sulla via delle Coppelle, ove risulta residente nel censimento di Roma del 1517.

La strada, ricalcante l'antico tracciato romano della via *Recta*, ai margini delle terme Alessandrine, nel primo decennio del '500 aveva acquistato una rinnovata importanza a seguito delle trasformazioni urbanistiche di tutta l'area limitrofa del Campo Marzio volute da Leone X ed è inoltre vicinissima alla sede dell'Università, fattore, questo, rilevante per la scelta abitativa di Melchiorre Baldassini oltre che di altri insigni personaggi del tempo¹.

¹ Fra questi si ricordano i porporati Andrea Della Valle (Roma 1463-1534) e Guglielmo Enckenvoirt, olandese (Mierlo 1464 – Roma 1534), entrambi futuri esecutori testamentari del Baldassini insieme ai cardinali Nicola Fieschi, Andrea Della Valle e Giacomo Simonetta, Luis Fernandez

La progettazione e la costruzione dell'edificio, incominciata agli inizi del secondo decennio del '500, fu uno dei primi incarichi autonomi ricevuti da Antonio da Sangallo (Firenze 1484 – Terni 1546), che dopo un breve apprendistato a Roma presso gli zii Giuliano e Antonio era stato aiuto e collaboratore del Bramante (+1514) in Vaticano. Una volta completata, la signorile dimora fu molto apprezzata dai contemporanei, che la definirono la miglior casa esistente a Roma, perfetta espressione della cultura del tempo tesa a ricreare il modello della *domus* aristocratica teorizzata da Vitruvio e destinata a porsi come modello di riferimento per l'architettura degli anni a venire².

de Cordoba, duca di Sessa, ambasciatore di Carlo V a Roma e Antonio Baldassini, uno dei due fratelli di Melchiorre. Andrea Della Valle, appartenente a un'insigne famiglia di medici e giuristi con salde tradizioni umanistiche, collezionista di opere d'arte, orientò probabilmente la passione per la scultura antica del giurista, il quale alla sua morte fu sepolto nella cappella di Santa Monica (in luogo di quella di San Nicola da Tolentino) a Sant'Agostino in una tomba che doveva ispirarsi a quella di Filippo Della Valle (padre di Andrea +1494) nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli. La lastra in marmo con l'effigie sdraiata del defunto (m. 0,98 x 1,58), fatta eseguire molti anni dopo dal nipote Carlo Baldassini, fu staccata dal muro destro della cappella nel 1758 in seguito ai lavori eseguiti del Vanvitelli nella chiesa. Finita sul mercato antiquario, fu poi acquistata da Nélie Jacquemart, moglie del banchiere francese Edouard André, proprietaria dell'Abbazia cistercense di Chaalis, che la fece collocare nella cappella dell'abate, ove fu sepolta lei stessa nel 1912; P. SÉNÉCHAL, *Le tombeau de Melchiorre Baldassini retrouvé à Chaalis*, in "Revue de l'art", 1999, 124, pp. 56-61.

² "... Messer Marchionne Baldassini, vicino a Santo Agostino fece condurre col modello e reggimento di Antonio un palazzo, il quale è in tal modo ordinato, che per piccolo che egli sia, è tenuto per quello ch'egli è il più comodo, et il primo alloggiamento di Roma, nel quale le scale, il cortile, le logge, le porte e i camini con somma grazia sono lavorati. Di che rimanendo Messere Marchionne sodisfattissimo, deliberò che Perino del Vaga pittor fiorentino vi facesse una sala di colorito e storie et altre

Il palazzo, costruito su strutture romane, occupa un lotto di terreno rettangolare fra via delle Coppelle e via della Vaccarella e ingloba la torre medievale nell'angolo nord occidentale dell'area; la planimetria è imperniata sull'asse centrale sud nord dell'edificio, articolato intorno al cortile quadrato (m.10x10) con tre prospetti chiusi a due ordini divisi dalla trabeazione con fregio a triglifi e metope³, portico dorico e loggiato ionico a mezzogiorno, disposto in modo trasversale rispetto all'androne d'ingresso, in linea, in origine, con un piccolo viridario sul lato opposto.

La scala che conduce agli ambienti del piano nobile su via delle Coppelle è ubicata nel lato est del portico mentre il percorso di servizio per tutti i piani (il solo realizzato dei due previsti) è collocato fra il cortile e il giardino nel lato posteriore della fabbrica. Un altro cortile di ridotte dimensioni, accessibile dall'ingresso posteriore, che immetteva al piano cantinato, si apriva nel lato occidentale della costruzione.

La facciata, delimitata lateralmente da cantonali con bugne del tipo a cuscino di diverso peso e misura (complessivamente 44 per lato, sulla base della seguente successione: 19,15,10) e

figure, come si dirà nella vita sua, quali ornamenti gli hanno recato grazia e bellezza infinita", G. VASARI, *Le Vite*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Varese, 1967, V, pp. 341-342. Il cardinale Pietro Bembo, che abitò nello stesso edificio dal 1544 alla sua morte (1547), confermò il giudizio in una lettera a Girolamo Querini del 3 agosto 1544 definendo la casa "la più bella e meglio fatta che sia in Roma", *Delle lettere di Pietro Bembo*, Venezia 1560, p. 142. Il disegno del Sangallo nr. 1298 conservato agli Uffizi corrisponde quasi integralmente alla costruzione realizzata, specie per il corpo anteriore dell'architettura.

³ Le 72 metope del fregio, alternate a triglifi, contengono simboli riferibili al Baldassini, a Leone X, al mondo romano. È suggestiva ipotesi supporre che in esse si formalizzi una forma di conoscenza che non è stata ancora svelata.

conclusa superiormente dal grande cornicione, presenta campi di parete a cortina laterizia, in origine intonacata e ornata da graffiti⁴. Il ritmo delle aperture risulta essere: F+F+F+P+F+F+F, quindi 7 assi. L'ordine terreno comprende il piano seminterrato e quello rialzato (primo livello a quota + 1,12 m. ca dal livello stradale), con finestre inginocchiate su mensole che formano un *unicum* con le sottostanti aperture del piano cantinato, il portale d'ingresso con colonne doriche su alto basamento e trabeazione a triglifi e metope alternati (in numero di 7 + 7 + 2 laterali ribattute), come nel cortile, cui si accede tramite i 4 gradini d'ingresso più i 3 al termine dell'androne. L'asse longitudinale e il baricentro del prospetto coincidono con quello di ribaltamento della fascia marca d'avanzale a cane ricorrente che scandisce longitudinalmente la facciata e separa il primo dal secondo ordine, mentre il secondo e il terzo sono divisi dal marcapiano con cornice a dentelli. Inoltre il primo ordine ha uno sviluppo in altezza quasi pari a quello determinato dalla sommatoria del secondo e terzo, coincidente con quello interno originario del salone al piano nobile.

Il rilievo, realizzato dall'arch. Marco Setti in occasione dei lavori, ha consentito di verificare con sorprendente precisione che il rapporto geometrico fra lunghezza e altezza del palazzo è uguale a 1,41, cioè $\sqrt{2}$, vale a dire il rapporto tra la diagonale e un suo lato, ottenibili quindi uno dall'altro con riga e compasso, come nel disegno



⁴ Il Vasari nella Vita di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, cit. IV, p. 420, testimonia la presenza "nella casa di Baldassino a S. Agostino... (di) graffiti e storie e nel cortile (di) alcune teste di imperatori sopra le finestre". Di Polidoro rimane la decorazione del fregio nell'ambiente adiacente al salone di Perin del Vaga.

ed è lo stesso sulla base del quale è stato costruito il salone (fig. 1).

L'accesso a tale ambiente, riservato, ieri come oggi, a funzioni di rappresentanza⁵, avviene dal portale monumentale al centro del loggiato.

Il salone, in origine illuminato sul lato sud (via delle Coppelle) dalla doppia fila di 4 finestre, oggi ha una cubatura ridotta a seguito della costruzione del solaio che lo ha diviso in due riducendone l'originaria altezza di m. 10,21 a m. 5,27 per un perimetro di base di m. 13,63 x 7,8⁶.

Il Vasari descrive con ampiezza di dettagli questo spazio:

[...] desiderando (= *il Baldassini*) che una sala, che egli [= *il Sangallo*] vi aveva fatta fusse dipinta tutta, esaminati molti di que' giovani acciò ché ella fusse e bella e ben fatta, si risolvé dopo molti darla a Perino, con il quale convenutosi del prezzo, vi messe egli mano; né da quella levò per altri l'animo, che egli felicissimamente la condusse a fresco. Nella quale sala fece uno spartimento a' pilastri, che mettono in mezzo nicchie grandi e nicchie piccole, e nelle grandi sono varie sorti di filosofi, due per nicchia, et in qualcuna un solo, e nelle minori sono putti ignudi e parte vestiti di velo, con certe teste di femmine di marmo sopra alle nicchie piccole. E sopra la cornice che fa fine a' pilastri, seguiva un altro ordine, partito sopra il primo ordine, con istorie di figure non molto grandi de' fatti de' Romani, cominciando da Romulo per fino a Numa Pompilio. Sonovi simil-

⁵ L'edificio è stato acquistato nel 1951 dall'Istituto Luigi Sturzo, che dopo averlo restaurato integralmente vi ha posto la sua prestigiosa sede.

⁶ La trasformazione del salone e di buona parte dell'edificio avvenne a seguito della vendita del palazzo effettuata nel 1835 da Maria Raffaella Pane (vedova del conte Paolo Palma Baldassini) in favore di Andrea Nizzica, che vi risiedeva dal 1828; ricco mercante di pesce e imprenditore, fu il primo a usare il rimorchiatore sul Tevere al posto dell'alaggio a tiro di bufali.

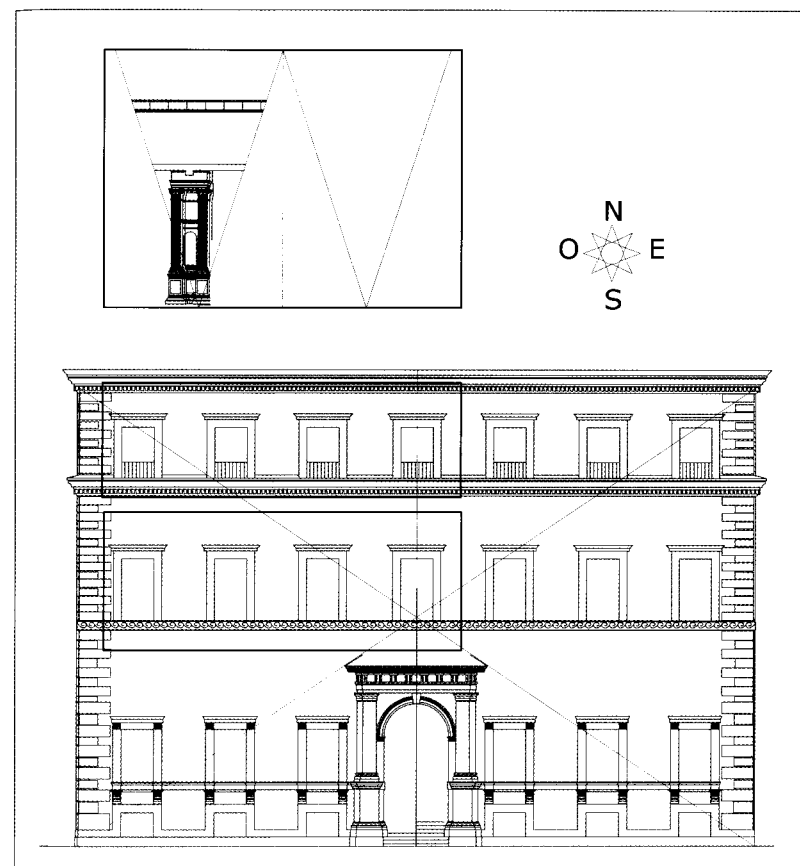


Fig. 1 – Rilievo del prospetto di palazzo Baldassini con la localizzazione del salone di Perin del Vaga. Il disegno del salone è evidenziato nella facciata e traslato verticalmente per mostrarne il proporzionamento. Elaborazione grafica arch. Marco Setti.

mente vari ornamenti contraffatti di varie pietre di marmi, e sopra il camino di pietre bellissimo una Pace la quale abbrucia armi e trofei, che è molto viva. Della quale opera fu tenuto conto, mentre visse M(esser) Marchionne, e di poi da tutti quelli che operano in

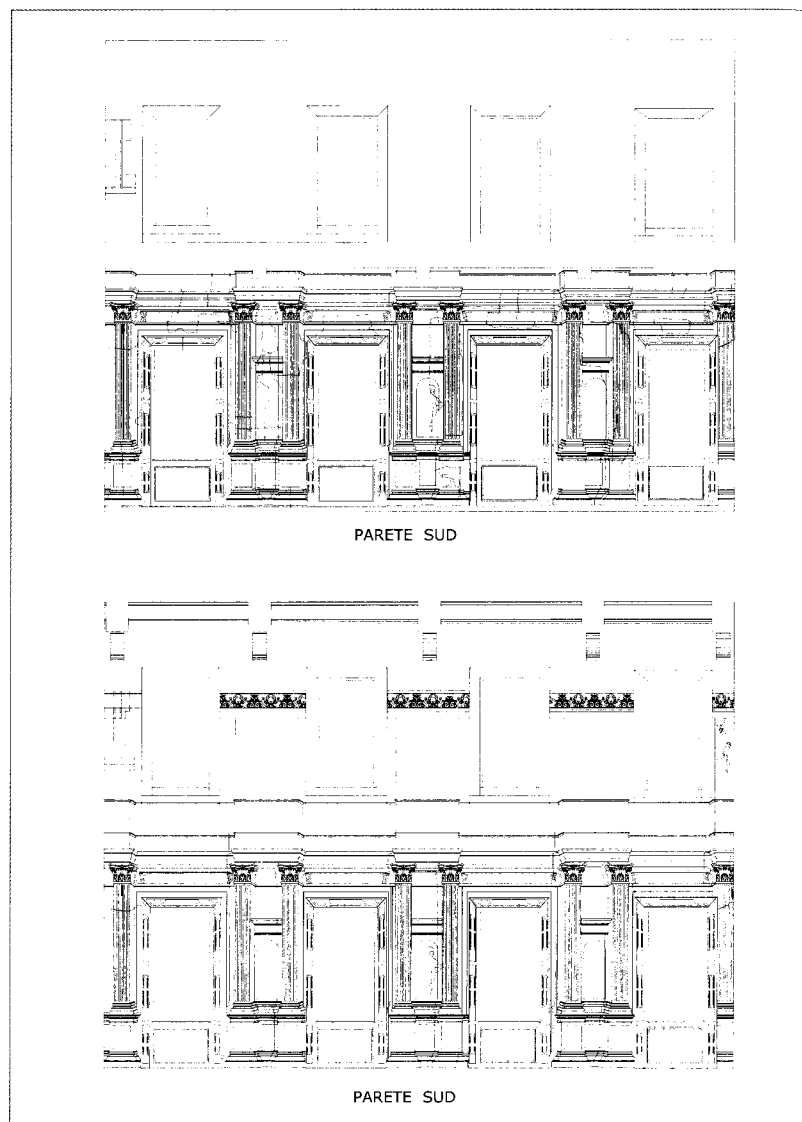


Fig. 2 – Parete sud del salone: stato di fatto (in alto) e ipotesi ricostruttiva (in basso). Elaborazione grafica arch. Marco Setti.

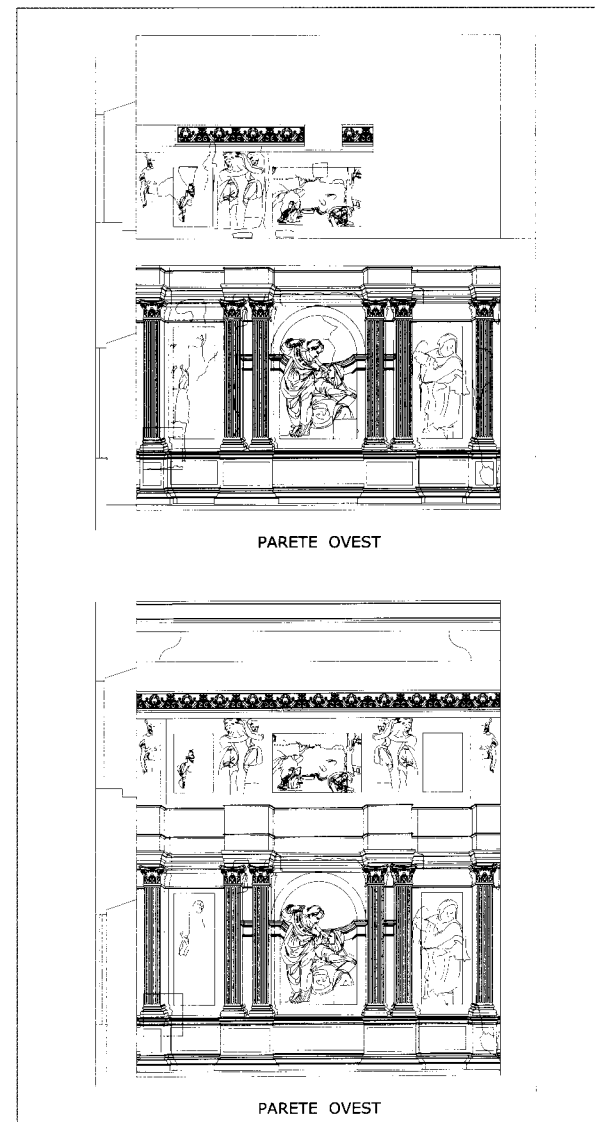


Fig. 3 – Parete ovest del salone: stato di fatto (in alto) e ipotesi ricostruttiva (in basso). Elaborazione grafica arch. Marco Setti.

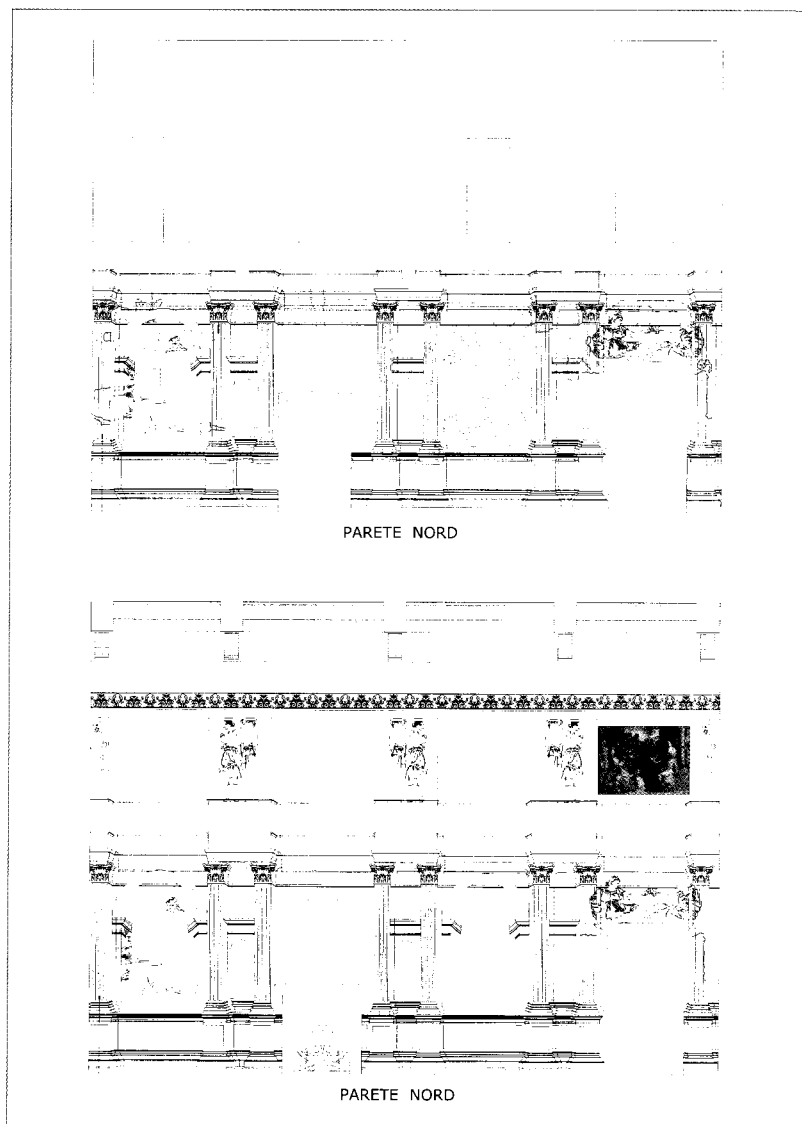


Fig. 4 – Parete nord del salone: stato di fatto (in alto) e ipotesi ricostruttiva (in basso). Elaborazione grafica arch. Marco Setti.

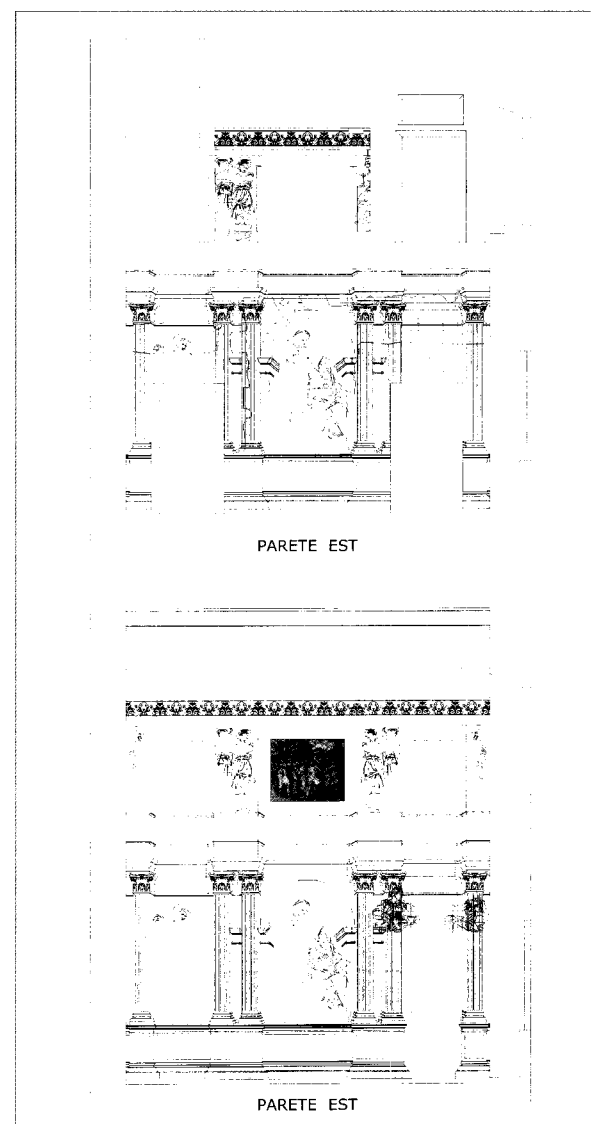


Fig. 5 – Parete est del salone: stato di fatto (in alto) e ipotesi ricostruttiva (in basso). Elaborazione grafica arch. Marco Setti.

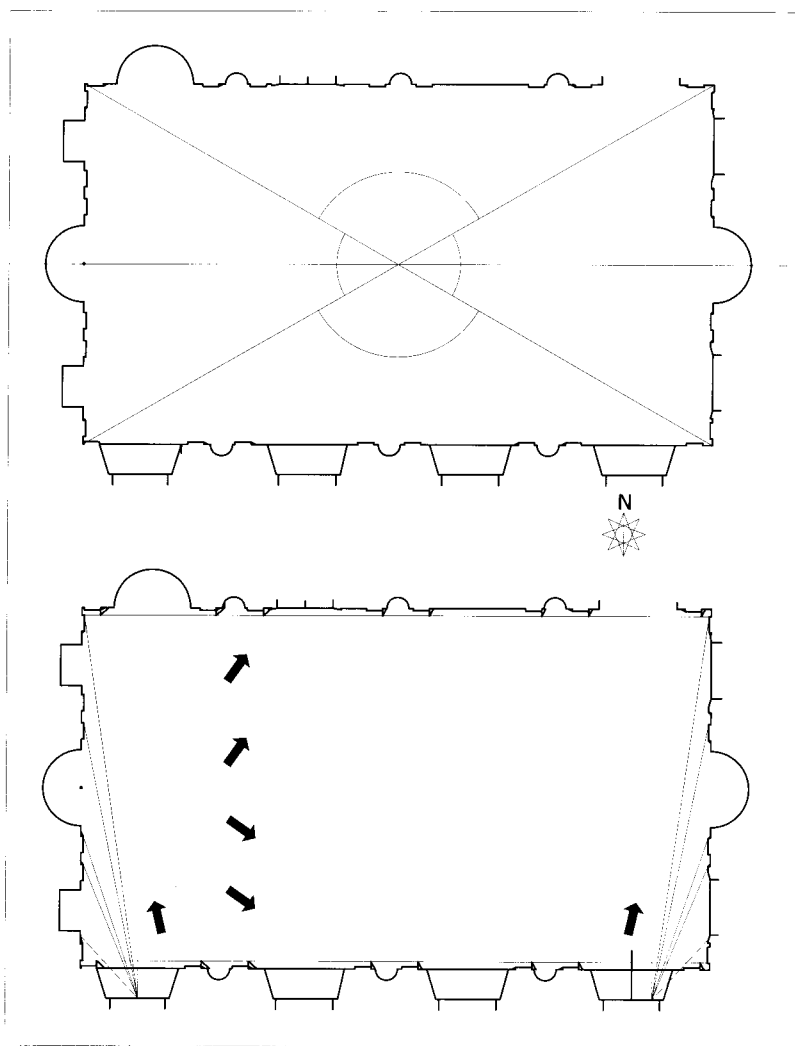


Fig. 6 – Planimetria dell'architettura dipinta del salone (in alto); planimetria dell'architettura dipinta del salone con lo studio delle ombre dirette e portate. Elaborazione grafica arch. Marco Setti.

pittura, oltre quelli che non sono della professione, che la lodano straordinariamente⁷.

In seguito Giovan Battista Armenini aggiunge altri particolari alla rappresentazione del Vasari:

Ma di quelle che si sogliono dipingere per i Cittadini privati è bene a dar solamente l'esempio di quella, che fu dipinta da Perino del Vaga in Roma nella casa, che fu di Melchior Baldassini, e perch'era lo studio al mio tempo di molti gioveni, io mi ricordo bene com'era il dipinto suo; egli vi havea prima finto un ricco partimento di marmo, con alcune nicchie alquanto grandi, e alcune piccole, et erano dentro alle grandi con gravissima maestà alcuni Filosofi, ed in alcune nicchie, ve n'erano due insieme, i quali erano molto ben coloriti, e parimenti vi erano certi putti ignudi nelle minori, vi correva poi sopra la cornice, e di sopra a quella era il fregio con molte donne, compartite a due, e finte per termini di marmo, e nel mezo v'erano Istorie di figurine colorite, di quelle degli antichi Romani, cominciando da Romolo per fino a Numa Pompilio: ma di queste materie si possono fare similmente nelle corti allo scoperto⁸.

In sostanza la decorazione del salone era articolata su due registri, di cui l'inferiore (h. m. 5,27) scandito da lesene corinzie su alto zoccolo (h. m. 1,28) intervallate a nicchie absidate e rettangolari con figure a coppia e singole.

Rimangono, in stato frammentario, le coppie di sapienti nelle esedre al centro delle pareti ovest (fig. 3) ed est (fig. 5) e quella quasi del tutto scomparsa sulla parete nord (fig. 4); le due figure

⁷ G. VASARI, op. cit. V, pp. 395-396.

⁸ G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587. Ed. di S. Ticozzi, Milano 1820, cap. 13, p. 266.

singole sulla parete occidentale (una pressoché perduta) e un frammento di quella di sinistra su quella orientale.

Lo schema compositivo dei saggi nelle tre nicchie superstiti è lo stesso: l'uomo seduto con la tavoletta sulle ginocchia, sulla quale non scrive, è rivolto a penetrare il senso della scritta sul cartiglio che gli mostra quello in piedi: IN MAGNIS VOLUISSE SAT EST (ovest, *Nelle grandi cose anche l'aver voluto è sufficiente*, Properzio, *Eleg. liber 2*, 10, 6.); NOS(ce) TE (i)PSUM (nord, *Conosci te stesso*, la frase a lettere d'oro nel tempio di Apollo a Delfi ripresa fra gli altri da Cicerone, *De fin.* 5, 44.); (s?)OMNIS (s?)ONORAM (est, visibile in una vecchia foto, non interpretata).

Il filosofo stante del lato ovest regge anche lui una tavoletta ma, diversamente da quelli in coppia, ha in mano lo stilo, come, forse, gli altri andati perduti.

Nelle nicchie piccole sulle pareti lunghe (nord e sud) si trovavano i *putti ignudi e parte vestiti di velo*; se ne conserva parzialmente uno al centro del lato a mezzogiorno (fig. 2).

Il registro superiore era a sua volta ritmato da cariatidi in coppia e telamoni singoli agli angoli (in parte mantenutisi ancora nell'appartamento soprastante ricavato dopo la divisione in altezza del salone) raccordati dal fregio con mascheroni collegati da volute⁹ ai lati di riquadri raffiguranti *fatti de' Romani*, di cui restano in situ sulla parete ovest *La ninfa Egeria e Numa che sacrifica un vitellino* (fig. 3)¹⁰ e gli scarni frammenti di altre due scene ai lati, entrambe non identificate (in quella di sin. è rimasto un soldato armato di lancia, quella di destra è nascosta dietro l'intercapedine del bagno)¹¹, mentre due ulteriori affreschi

⁹ Il fregio (alto m. 0,46) è intercluso da una doppia cornice gialla divisa da una sottile riga rossa.

¹⁰ Il riquadro di *Numa e la ninfa Egeria* misura m. 1,9 x 1,27.

¹¹ La prima richiesta per la costruzione di questo bagno è del 19 set-

teffiguranti la *Consacrazione del tempio di Giove Capitolino* e la *Giustizia di Zaleuco* sono agli Uffizi, ove li destinò nel 1881 il Ministero della Pubblica Istruzione dopo il loro distacco dalle pareti del palazzo, avvenuto nel 1830¹².

La descrizione del Vasari, a fronte dello stato in cui si presenta oggi il salone, pone svariati interrogativi riguardanti la posizione del camino, dei dipinti staccati e quella delle attuali 4 porte, elementi tutti importanti per immaginarne la configurazione e per indirizzare le scelte concernenti il restauro dell'architettura dipinta.

Dall'assetto dell'ambiente si può solo ipotizzare l'ubicazione del camino, che non potendo essere stato collocato, come sarebbe logico pensare, in corrispondenza di quello sottostante al piano terreno all'estremità sinistra della parete nord per la presenza dei frammenti dipinti dei due filosofi nella nicchia, avrebbe dovuto essere posizionato fra le paraste del secondo riquadro a sin. sullo stesso lato a tramontana, dove è stata poi aperta la porta che immette nell'ala occidentale del palazzo. Le crepe longitudinali nella parte superiore del riquadro potrebbero essere indice rivelatore della pregressa esistenza della canna fumaria (fig. 4).

Gli studi per il rilievo del salone e il riscontro in situ non forniscono alcun elemento in grado di avallare l'ipotesi della copertura (né del disegno del pavimento); proviamo a immaginare un soffitto ligneo a riquadri con l'orditura principale composta da 5 travi (tre intervallate alle finestre e due agli angoli) e la secondaria da travicelli ad assi ortogonali con gli interspazi ripartiti a formare il cassettonato, secondo la tipologia che ha avuto impiego e ampia diffusione nella Roma del '500.

tembre 1910, cfr. il disegno nell'ASC, fondo IE, via delle Coppelle, prot 2347/1910.

¹² La documentazione relativa al distacco degli affreschi è conservata nell'Archivio dell'Istituto L. Sturzo.

Possiamo invece supporre con verosimiglianza il posizionamento dei due dipinti agli Uffizi. L'affresco con la *Consacrazione del tempio di Giove Capitolino*, in base alle misure va collocato al centro della parete est (di fronte a quello tuttora esistente raffigurante *Numa e la Ninfa Egeria*), nel riquadro incorniciato dalle coppie di cariatidi sormontate dal fregio, che costituiscono la parte meglio conservata in situ del registro superiore (figg. 4,5)¹³.

Il secondo affresco illustrante la *Giustizia di Zaleuco* quasi sicuramente era posto sul lato nord, sopra alla porta che dalla loggia immette nel salone, a sua volta ornata con una coppia di *Virtù* sedute (non ricordate dal biografo fiorentino), di cui quella di destra brandisce la spada della giustizia, mentre l'altra porge il fiore (la rosa) della speranza. La corrispondenza iconografica dei due temi non è il solo elemento che suggerisce l'ubicazione del dipinto in questo punto del registro superiore della parete; ad esso si aggiunge la compatibilità delle misure¹⁴ all'interno della scansione architettonica ipotizzata sulla base degli elementi tuttora esistenti e della corrispondenza con il registro inferiore, unita alla valutazione che la sua migliore conservazione, che ne suggerì il distacco, fosse da porre in relazione proprio con la sua posizione al di sopra della porta (fig. 4).

Non avanziamo ipotesi per la possibile decorazione del lato sud, tranne che per l'eventuale prosecuzione del fregio, il quale,

¹³ Questo frammento è stato restaurato a metà degli anni '90 dalla Scrivente per conto della Soprintendenza di appartenenza. Le misure dell'affresco staccato raffigurante la *Consacrazione del tempio di Giove Capitolino*, m. 1,58 x 1,32 (inv. 5907) coincidono con quelle del riquadro che lo conteneva.

¹⁴ Le misure dell'affresco raffigurante la *Giustizia di Zaleuco* (inv. 5380) sono di m. 1,97 x 1,48.

tuttavia, mal si integra con l'indecifrabile frammento rimasto all'estremità orientale della parete (fig. 2)¹⁵.

Infine, per quanto riguarda le porte, si osserva che solo quella originaria di accesso dalla loggia, nella parete nord, sovrastata dalle *Virtù*, si inserisce in modo organico all'interno della ripartizione architettonica del salone, al pari di quella sulla parete est (verso la finestra), che immette nella stanza adiacente dipinta da Polidoro, con l'impronta di una decorazione analoga (fig. 5); questa seconda porta però avrebbe dovuto essere più stretta per consentire di mantenere lo schema architettonico della doppia parasta sulla sinistra, mentre la terza sulla stessa parete est e la quarta su quella nord (la cui apertura comportò l'eliminazione del camino ricordato dal Vasari) sono state aperte negli anni 1653-55, quando nell'edificio andò ad abitare la famiglia Mellini, che aveva dovuto vendere il proprio a piazza Navona per la costruzione della chiesa di Sant'Agnese in Agone.

Il tetto del palazzo in un'immagine aerea mostra un comignolo in corrispondenza della terza di queste porte, con le seguenti coordinate: 16,25; 6,60. Potrebbe essere l'indice rivelatore della presenza di un altro camino nell'ambiente retrostante la parete, con la camera del focolare di dimensioni maggiori rispetto alla

¹⁵ La Dott.ssa Stefania Zucconi, che ha condotto con la Dott.ssa Francesca Scirpa il restauro della parete ovest del salone, ha effettuato tre saggi stratigrafici rettangolari di circa cm 10 x 20, tutti alla stessa quota sul registro superiore della parete sud (su via delle Coppelle) in tre delle stanze in cui è suddiviso l'appartamento. Nella parete compresa fra le due finestre centrali, ove sulla sin. si conserva in minuscolo frammento di decorazione, è stato rinvenuto sulla d. un lacerto di colore fragile all'acqua (tempera o un dipinto ad affresco a secco), che fa ipotizzare una continuità nel disegno. Sul secondo tassello eseguito sulla parete fra la seconda e la prima finestra e sul terzo, in angolo con la parete ovest, è stata rinvenuta solo la preparazione dell'intonachino, la superficie risulta liscia e con tracce bianche di preparazione alla pittura.

luce della seconda porta, tanto da determinare, quando fu tolto per creare l'ulteriore accesso al salone da questa ala del palazzo, anche il taglio della parasta posteriore dipinta sulla destra. L'ispezione del sottotetto del fabbricato potrebbe confermare o meno la validità dell'ipotesi in caso di rinvenimento in situ della canna fumaria. In sostanza furono proprio i Mellini a mutare per la prima volta l'aspetto originario del vano, aprendo i due passaggi.

Le modifiche subite dall'impianto architettonico ideato da Perin del Vaga per il salone e il suo ripristino nelle parti mancanti specie durante i restauri degli anni '50 del '900 hanno indotto le maestranze e il direttore dei lavori di ieri e quelli di oggi, che hanno operato sulla parete occidentale, a un attento studio sull'elaborazione dello schema compositivo e sull'intervento ritenuto migliore per consentirne il rinnovato apprezzamento.

Le tradizionali operazioni di restauro della decorazione: consolidamento (in superficie e in profondità), pulitura, stuccatura, hanno fornito significative indicazioni sulle modalità di esecuzione dei dipinti: l'artista, dopo la stesura dello strato preparatorio per grosse porzioni d'intonaco (giornate), aveva realizzato prima le architetture e poi le figure nelle nicchie trasponendo il disegno attraverso quello preparatorio in ocre gialla, battitura di filo con cordino intriso di terra rossa (sinopia) per tracciare linee dritte, incisioni dirette per la costruzione dell'architettura e indirette da cartone per i personaggi.

Si è stabilito di armonizzare i lacerti originari della pittura di Perin del Vaga con gli ampi rifacimenti dell'apparato architettonico¹⁶ realizzati nell'intervento del 1955 e allora patinati in tono bruno rossiccio, eliminando la linea tratteggiata rossa con la quale Deoclecio Redig De Campos, all'epoca direttore artistico

¹⁶ Quello originale è dipinto a secco con trasposizione del disegno attraverso lo spolvero e la battitura del cordino intriso di terra rossa.

dei lavori, aveva individuato, qui come negli altri ambienti ornati dell'edificio, le porzioni originarie dell'affresco, per distinguerle dai ripristini posteriori a tempera, di alleggerire i pesanti ritocchi dell'architettura, di ripristinare i capitelli mancanti o molto lacunosi, con la ripresa di quelli meglio conservati mediante la tecnica dello spolvero e le paraste originali abrasate e lacunose. A questo punto la reintegrazione pittorica ha potuto di nuovo sottolineare la differenza, prevista da Perin del Vaga, fra le ombre dipinte portate dagli spigoli delle paraste e quelle determinate dalla luce che entra da sud attraverso le finestre, che si accorciano progressivamente man mano che ci si avvicina alla parete nord (fig. 6). La verifica della proiezione delle ombre dipinte ha reso necessaria la ricostruzione (ove mancante) della profondità dell'architettura (nei piedistalli, lesene, nicchie semicircolari e poligonali). La fonte luminosa, di tipo naturale, si riferisce alla posizione del sole allo zenit, in asse con la mezzeria del salone¹⁷.

Proviamo ora a individuare per grandi linee il progetto iconografico complessivo dell'ambiente, incentrato sul tema della legge e della giustizia, gli ideali perseguiti nella sua vita dal Baldassini, che riverberano nell'architettura, oltre che nella decorazione, il clima di recupero e messa in valore dei grandi temi dell'antichità classica rinnovati al presente dal dialogo e dal confronto con le menti più prestigiose del tempo.

Il programma rappresentato nel registro inferiore del salone sembra stabilire un parallelo fra rotolo (cartiglio) e codice: le scritte attentamente meditate da ognuno dei sapienti nelle 3 nicchie a esedra superstiti sono espressione della saggezza trasmessa dal mondo antico che ha ispirato lo *ius* ed è stata fissata

¹⁷ È stata evidenziata, nel corso del restauro, la presenza di una figurina in movimento sul basamento del piedistallo della prima lesena all'estremità destra della parete occidentale e di scritte graffite, una delle quali ricorda Aurelio Falcheni/ ai dì 15 di ottobre 1651.

nelle leggi riunite nei libri che compongono il *codex* (Isidoro di Siviglia, *Eth.* VI, 13) alluso nelle tavolette, sulle quali nessuno dei filosofi scrive. Solo la figura superstite sulla parete ovest ha lo stilo, perché si riferisce probabilmente al moderno legislatore che riscopre l'insieme delle norme che hanno costituito l'ordinamento giuridico romano, le studia e le innova sulla base delle esigenze del suo tempo.

La decorazione, splendida esaltazione del diritto romano, fonte di quello moderno suggerisce anche un secondo livello di lettura. La scelta dei motti rappresenta la formalizzazione della conoscenza di sé, ispirata dai proverbi latini, rifacimenti di massime dell'età classica che ebbero grande fortuna agli inizi del '500¹⁸. Nel 1509 era a Roma Erasmo da Rotterdam (autore degli *Adagia*, raccolta di aforismi e modi di dire, vera e propria antologia della cultura occidentale, compresi quelli sopra riportati), accolto con onore nella cerchia degli umanisti e dell'ambiente di curia, dove potrebbe avere conosciuto il Baldassini, attento ai suggerimenti della cultura più avanzata del tempo, da tradurre poi nelle immagini che avrebbero fissato per sempre nella sua dimora la concezione che aveva della legge, dell'uomo, del mondo.

L'applicazione dello *ius*, fondamento dell'idea e della grandezza di Roma, lega i tre riquadri superstiti del registro superiore: la *Giustizia di Zaleuco* (Val. Max. *Factorum ac dictorum memorabilium*, VI 5,3), *La ninfa Egeria e Numa che sacrifica un vitellino*, la *Consacrazione del tempio di Giove Capitolino* (Liv. *Ab Urbe condita*, II, VIII, 7-8.).

Vissuto nel VII sec. a.C., il locrese Zaleuco, che emanò le prime leggi scritte del mondo occidentale, assunse su di sé, privan-

dosi di un occhio, parte della pena che sarebbe toccata al figlio, il quale avrebbe dovuto essere punito con l'accecamento per aver commesso adulterio, mentre grazie al sacrificio del padre mantenne almeno in parte la vista. Nell'etimo del suo nome si manifesta l'idea del "lucente", che rimanda alla divinità solare, cui gli antichi riferivano la provenienza delle loro norme (fig. 4).

Anche con Numa Pompilio viene evocata un'idea simile: ritenuto esperto conoscitore di leggi divine (il suo nome viene da *nòmos* = legge), il re approntò il progetto di riforma politica e religiosa di Roma su ispirazione della ninfa Egeria che gli suggerì la riforma del calendario¹⁹.

Il soggetto raffigurato nel registro superiore del salone: *Egeria e il re che sacrifica un vitellino* (fig. 3) descrive una scena teneramente intima ambientata sullo sfondo di una rupe, nel boschetto delle Camene presso la fonte della ninfa. Sulla sin., celata in un gruppo di rocce sulle quali scorre l'acqua, la sorridente giovinetta traguarda compiaciuta attraverso una fessura della pietra Numa, pensieroso, accovacciato a terra, in procinto di sacrificare con una lama lunga e affilata un vitellino poggiato sull'ara di pietra. Al centro della composizione una vasca fontana per il lavacro della vittima e nel fondo, sulla destra, l'antico ponte oggi noto come Fabricio, che collega l'isola Tiberina con la sponda sinistra del fiume, la cui presenza, sembra collocare la scena in un ideale Aventino.

Il soggetto, identificato con qualche difficoltà per la cattiva condizione del dipinto, adombra sia la cerimonia dei *fordicidia* (l'uccisione del vitellino per propiziare la fertilità della terra) sia

¹⁸ Libri, cartigli, tavolette e il motto PERPETUO (da una sentenza di Publio Siro: *Perpetuo vincit qui utitur clementia*) sono rappresentati anche nelle metope del cortile del palazzo.

¹⁹ Il calendario, basato sui cicli lunari, passò da 10 a 12 mesi, con l'aggiunta di gennaio, dedicato a Giano, e febbraio, posti alla fine dell'anno, per un totale di 355 giorni. Per far coincidere l'anno così suddiviso con il ciclo lunare, ad annate alterne veniva aggiunto come ultimo mese il mercedonio, composto da 27 giorni, togliendo a febbraio 4 o 5 giorni.

la *lex regia* emanata dal re, riguardante il diritto criminale, che in alcuni casi specifici prevedeva la possibilità di riparare un'offesa tramite un sacrificio animale.

Sotto questo profilo il tema, che sottintende il ruolo del diritto a difesa e garanzia della comunità, è del tutto in sintonia con le idealità del giurista Melchiorre Baldassini.

Infine l'ultima scena conservata rappresenta la *Consacrazione sul Campidoglio del tempio di Giove* (avvenuta nel VI secolo ad opera di Tarquinio Prisco) (fig. 5).

Si suggerisce questa diversa interpretazione del tema (comunemente identificato come la *Fondazione del tempio di Giove Capitolino*) per la presenza delle monumentali colonne (alludenti a un tempio già costruito) e dei suonatori di tuba che solennizzano l'evento, dietro ai quali appare l'aquila del dio con lo scudo (umbone) nel becco, che delimitano la scena in primo piano. Ivi, al centro, il console Marco Orazio Pulvillo (sulla veste del quale sono presenti delle lettere non identificate), è chino a terra a compiere il gesto rituale della consacrazione, senza farsi distogliere dalla funesta (e falsa) notizia della morte del figlio che gli reca l'altro console Marco Valerio Voluso Massimo, in piedi sulla destra accanto a lui (e al bambino), geloso della sorte che ha favorito il rivale per questo onore, mentre alle loro spalle alcuni dei presenti ne trattengono altri per impedire loro di disturbare la cerimonia. Altre figure sono intente a mirare l'aquila simbolo di Roma e i prodigi visibili solo a loro. Sullo sfondo la città.

Il tema era stato raffigurato sulle pareti del Teatro sul Campidoglio, montato nel settembre del 1513 per festeggiare la concessione della cittadinanza romana a Giuliano e Lorenzo Medici (rispettivamente fratello e nipote di Leone X), insieme ad altre rappresentazioni tese a glorificare Roma e Firenze nel nome del papa e descritto in dettaglio nelle fonti contemporanee. Ci piace fantasticare sulla possibile partecipazione dell'insigne giurista all'evento straordinario (tra i più spettacolari della storia della

città), che aveva avuto risonanza tale da suggerirgli di riproporre l'argomento di uno dei quadri (proprio la *Consacrazione del tempio di Giove*) nella decorazione del salone della sua dimora.

Non dimentichiamo, inoltre, che sui resti del tempio nel Medio Evo furono ricavati degli ambienti del Comune di Roma ove risiedette la magistratura collegiale che amministrava la giustizia civile e penale.

Il palazzo che noi oggi ammiriamo vibra ancora dello straordinario salto culturale compiuto da Melchiorre Baldassini nella realizzazione dell'edificio non solo tramite gli artisti coinvolti, gli stessi in quegli anni a servizio anche del papa, ma anche nel dialogo e confronto con tutti gli intellettuali e uomini di cultura incontrati nel corso della sua brillante carriera. Non ci si riferisce solo agli elementi innovatori della costruzione, che ne fanno un caposaldo nel panorama dell'architettura del tempo, ampiamente indagata da tanti studiosi e per questo qui appena sfiorati, ma anche ai sottili ragionamenti velatamente allusi e sapientemente formalizzati nei singoli elementi che concorrono a determinare l'immagine complessiva dell'edificio e lo rendono uno scrigno di meraviglie ancora in gran parte da decifrare.

La facciata e il salone sono stati costruiti sulla proporzione geometrica , i singoli elementi costitutivi del prospetto: numero degli assi vuoti: 7; delle metope frontali sul portale²⁰: 7; delle aperture complessive (e delle bugne intorno al portale posteriore del palazzo su vicolo della Vaccarella): 28; delle bugne del piano terreno: 19, si riferiscono rispettivamente al ciclo settimanale, a quello lunare, alla coincidenza di quest'ultimo con

²⁰ Se consideriamo anche le due laterali potremmo pensare al ciclo nundinale, che nell'antico calendario romano contrassegnava la periodicità settimanale di nove giorni cadenzata dalla ricorrenza del giorno di mercato. Con l'avvento del calendario giuliano il ciclo nundinale fu sostituito dalla settimana di 7 giorni.

quello solare che si verifica ogni 19 anni. Detto anche ciclo di Metone, consente di determinare l'epatta dell'anno e quindi la datazione della pasqua (fig. 1).

Cosa potrebbero adombrare i numeri 15 e 10 corrispondenti al numero delle bugne del primo e secondo piano del palazzo? Proviamo ad avanzare un'ulteriore ipotesi consonante con l'idea del calendario.

Melchiorre Baldassini nel 1509 si era sposato con Elisabetta, con la quale sarebbe vissuto, come ricorda nel suo testamento del 10 settembre 1525, 16 anni circa *sine lite*. Come ogni coppia di sposi, avrà certo dibattuto con la giovane moglie la scelta della casa nella quale abitare dopo le nozze. Perché non immaginare che già l'anno dopo il matrimonio, nel 1510, sia stata posta la prima pietra del nuovo edificio su via delle Coppelle ricordando l'evento tramite la raffinata simbologia dei numeri delle bugne (15-10)²¹?

Si introdurrebbe così, nella formalizzazione del prospetto di palazzo Baldassini, il tema del calendario, che sfocerà nella riforma di Gregorio XIII del 1582, ma prende le mosse da lontano. Già con Sisto IV era iniziata una sistematica riflessione sull'argomento, ripresa dai suoi successori. Nel 1500 era stato per un breve periodo insegnante di astronomia e fisica alla Sapienza Nicolò Copernico (1473-1543), scopritore della durata variabile dell'anno tropico (= solare) e per tale motivo invitato allo studio e all'elaborazione di questa riforma annunciata dallo stesso Leone X nel V Concilio lateranense del 1512 (richiesta che l'astronomo poi declinò). Il papa Medici aveva sollecitato su questo tema anche i lettori delle principali università europee e i maggiori studiosi del tempo, fra i quali il fiorentino Antonio

²¹ G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il giovane*, Roma 1959, I, p. 272 individua proprio negli anni 1510-15, sia pure con riserva, il lasso di tempo occorso per la costruzione del palazzo.

Dolciati, ma la forte discrepanza dei loro pareri non permise, almeno sul momento, di giungere ad una valida soluzione del problema.

Al concilio aveva partecipato anche Melchiorre Baldassini per sostenere, alla presenza di Giulio II, l'abrogazione delle disposizioni della Prammatica sanzione di Borges all'origine dell'autonomia da Roma del clero di Francia²². Pienamente partecipe di questo fecondo clima culturale nel quale il ruolo della riforma del calendario era tutt'altro che secondario, il giurista non poteva certo rimanere estraneo alle vivaci e stimolanti discussioni sull'argomento.

In tale contesto ci piace leggere non solo la sua scelta di inserire nel registro superiore del salone le figure di Numa e della ninfa Egeria, che ne adombrano il primo riordino dopo la ripartizione dell'anno stabilita da Romolo, al pari dell'ultimo dibattuto ai suoi tempi e alluso forse nella facciata da Antonio da Sangallo ma anche quella del soggetto del perduto dipinto di Perin del Vaga sul camino, ricordato dal Vasari come la *Pace che brucia armi e trofei* (fig. 4). Il tema riflette solo gli auspici personali di Melchiorre Baldassini nei confronti delle guerre condotte da Giulio II prima e Leone X poi contro i principi italiani e le grandi potenze europee, o anche quelli del papa Medici, che ebbe, tra gli obiettivi del suo pontificato, quello di raggiungere la pace con gli stati stranieri, in primo luogo la Francia, ruolo affidato anche

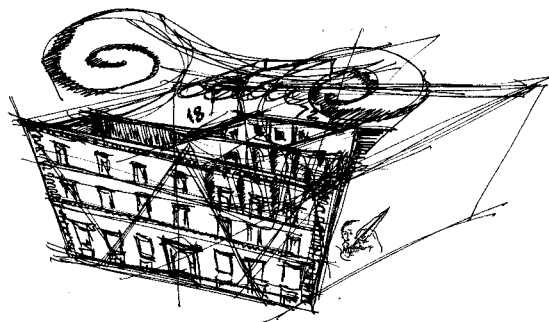
²² La Prammatica Sanzione fu un'ordinanza promulgata il 7 luglio 1438 da Carlo VII a Bourges, che conferiva un particolare statuto alla Chiesa di Francia, istituendo un'alleanza fra il re e il clero e limitando le prerogative del papa. Inaccettabile per il pontefice, rimase in vigore fino al 1516, quando Francesco I e Leone X conclusero il Concordato di Bologna (18 agosto 1516, poi ratificato nell'XI sessione del V Concilio Lateranense del 19 dicembre dello stesso anno), con il quale il Valois accettava di abolirla, mentre il Medici acconsentiva alla condivisione con il sovrano del controllo della Chiesa francese.

allo stesso V Concilio Lateranense, nel quale si pervenne infine alla revoca ufficiale e alla condanna della Prammatica sanzione approvando il concordato con il re Francesco I di Valois?²³

Siamo propensi a credere a questa seconda ipotesi.

Resta ancora della strada da percorrere per individuare il denominatore comune che collega gli altri ambienti esterni e interni dell'edificio nell'architettura e nella decorazione in modo di poter ritrovare quella chiave del portone del palazzo smarrita dai lontani eredi del giurista, con la quale accedere consapevolmente a tutti gli altri tesori celati in questo forziere da Melchiorre Baldassini.

Noi non smettiamo di cercarla!



Visione di palazzo Baldassini.

²³ Il tema della *Pace che brucia le armi* sarà ripreso per ben tre volte da Perin del Vaga nella decorazione della villa di Andrea Doria a Genova, ove lavorò dal 1528 al 1533: nelle statue sul camino della sala dei giganti, negli stucchi della loggia degli eroi e nel soffitto della sala di Cadmo e allude al ruolo pacificatore svolto dal principe nella città.

Vicende secolari del giardino di villa Rufinella a Frascati: dal più antico teatro delle acque tuscolano al Parnaso di Luciano Bonaparte

MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI

La villa Rufinella prende nome dal suo primo proprietario, il vescovo Alessandro Rufini, e il diminutivo indica che fu una proprietà "minore" di questo personaggio che possedette anche la vicina Rufina, poi villa Falconieri¹.

Il pregio maggiore della Rufinella fu certamente la sua posizione, posta quasi sulla sommità del colle che sorge alle spalle di Frascati, in luogo particolarmente panoramico. Questo può aver sollecitato i molti proprietari che si susseguirono nei secoli a dedicare particolari attenzioni agli spazi esterni della proprietà, sui quale si concentra questo contributo.

Non sappiamo nulla sulla sistemazione della proprietà ai tem-

¹ Per Alessandro Rufini e le sue proprietà si veda M.B. GUERRIERI BORSOI, *Villa Rufina Falconieri. La rinascita di Frascati e la più antica dimora tuscolana*, Roma 2008. Per una disamina complessiva della storia della Rufinella si veda la mia tesi di dottorato: *Le ville tuscolane. Potere centrale e classi sociali, committenti e maestranze, edifici e decorazioni: storia artistica del territorio dal XVI al XVIII secolo*, Università degli studi La Sapienza di Roma, XVIII ciclo finito nell'a. a. 2004-2005, V capitolo.

pi del Rufini, mentre è certo che importanti lavori vi furono fatti realizzare dal cardinale Guido Ferrero che la comprò nel 1579, come ho già ricostruito in altra occasione².

I documenti rintracciati avevano testimoniato che al servizio del porporato era un architetto di nome Annibale, del quale non è precisato il cognome, e avevo proposto di identificarlo con Annibale Lippi. La supposizione è stata confermata dal successivo rinvenimento di nuovi atti che attestano la morte di questo Annibale nel novembre del 1581 e noi sappiamo che il Lippi, malato, redasse il suo testamento proprio in quel mese, né sono state sin qui rintracciate sue notizie successive. Dette notizia al cardinale Ferrero di questo decesso Virgilio Crescenzi che seguiva da vicino i lavori “per vedere che [con] la morte di ms. Annibale non si lasciasse di far quanto lui aveva ordinato”³. Questo nobiluomo fu inoltre il sovrintendente alla realizzazione della cappella Ferrero nella chiesa di S. Maria Maggiore, nonché esecutore testamentario del cardinale che doveva dunque stimarlo profondamente⁴.

Quindi fu Lippi che dovette dirigere i lavori di ingrandimento e modifica dell’immobile e, soprattutto, per quel che qui ci interessa, di sistemazione del giardino ove era stata parzialmente costruita una serie di fontane.

Per alimentarle il cardinale si era procurato l’acqua devian-
dola dal condotto che la portava alla sottostante villa Rufina, in

² M.B. GUERRIERI BORSOI, *Il cardinale Guido Ferrero e la villa Rufinella a Frascati*, in “Lunario Romano”, (2007), pp. 260-274, con la bibliografia precedente.

³ A. MONTANERA, *I Ferrero, cardinali a Roma*, in “Rivista biellese”, 16 (2012), 1, pp. 37-46. L’autrice non indica esattamente la data della lettera in cui si fa riferimento alla morte di Annibale, che dice scritta pochi giorni dopo il 18 novembre 1581.

⁴ M.B. GUERRIERI BORSOI, *La distrutta cappella Ferrero in Santa Maria Maggiore*, in “L’Urbe”, IV serie, II (2007), n. 1 pp. 3-12.

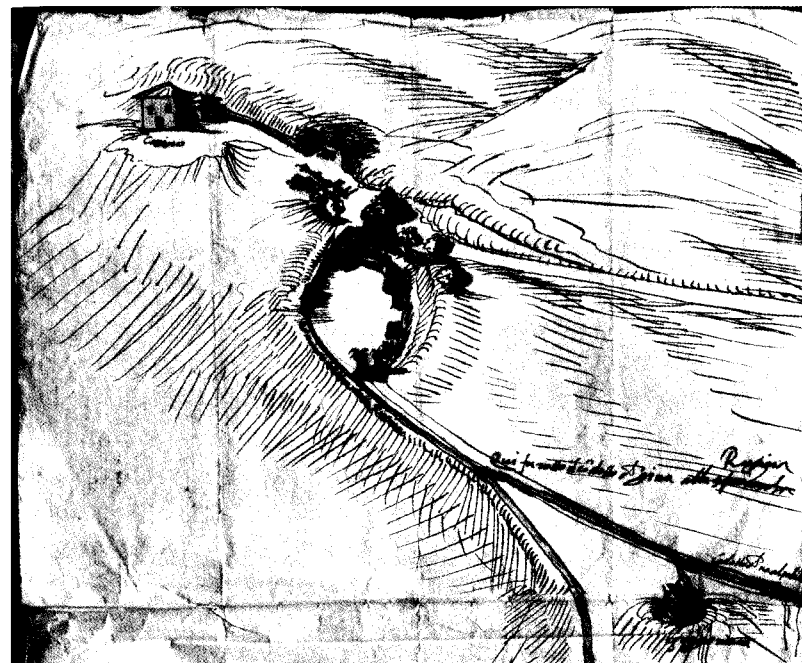


Fig. 1 – Villa Rufinella con le sue fontane del tempo del cardinale Guido Ferrero, disegno, particolare. Archivio Storico Aldobrandini di Frascati, Belvedere, b. 8, fasc. 2. Sul recto dell’intero foglio si leggono, dall’alto in basso, le seguenti scritte: casino/ fontanelle del cardinale/ condotto antico della Rufina/ qui fu rotto il condotto che giva alla Sforzesca Rufina (l’ultima parola sopra la penultima)/ condotto che va al palazzo/ Gregoriana/ condotto della Rufina/ Rufina.

quel momento proprietà di Paolo Sforza, suscitando la reazione violenta del danneggiato. Questa vicenda era già nota tramite gli *Avvisi* del tempo e ne era stata data notizia da Coffin nel suo importante volume dedicato alle ville rinascimentali⁵.

⁵ D.R. COFFIN, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, p. 52.

Il rinvenimento degli interrogatori di alcuni testimoni dei fatti permette ora di avere maggiori dettagli e soprattutto di rendersi conto, almeno in linea generale, dell'allestimento delle fontane che formarono il primo "teatro delle acque" dell'area tuscolana, con deciso anticipo rispetto a quelli delle ville Aldobrandini, Borghese (poi Torlonia), Mondragone e Lancellotti⁶. In queste proprietà il Teatro delle acque fu una struttura unica e grandiosa, mentre nella villa di Ferrero le fontane sembrano aver costituito un insieme correlato di più vasche ed erano disposte a formare una struttura ovale, come attesta un disegno del tempo (fig. 1).

Ho già pubblicato questo foglio, che non reca alcuna indicazione specifica sul luogo raffigurato, e l'ipotesi che riguardasse la Rufinella è ora accertata perché vi figura una fontana detta "gregoriana", come quella citata nei documenti processuali⁷. Purtroppo l'inchiostro, proprio in corrispondenza di questo dettaglio, ha corroso il foglio e creato una lacuna.

Il disegno indica il percorso di un condotto che portava acqua alla Rufina e al palazzo (probabilmente villa Belvedere), dopo aver alimentato un fontanile e delle piccole fontane, dette del cardinale. Poiché la Rufina è chiamata anche Sforzesca, il disegno è stato fatto prima del 1629, anno in cui la villa passò dagli Sforza ai Falconieri, mentre è più difficile definire un *post quem*, ma credo dopo il 1602, supponendo che il palazzo citato sia quello di villa Belvedere dopo i lavori di Pietro Aldobrandini.

Gli interrogatori attestano che nell'agosto del 1582, per ben

due volte, uomini armati entrarono nella villa di Ferrero e ne distrussero sistematicamente le fontane e i condotti per l'acqua, minacciando tutte le persone incontrate in loco. Naturalmente queste deposizioni non sono state rese con lo scopo di descrivere i manufatti, bensì i danni arrecati dagli aggressori, e non sono sempre facili da interpretare.

Tra gli altri fu interrogato il 22 agosto "*magister Franciscus quondam Angelini de Vercelli [?] de Balerna mediolanensis*" (ff. 664v-667v), cioè il muratore che risiedeva e lavorava nella villa, il quale riferì "*trovai che erano state rotte tutte le fontane, cioè la fontana primo ch'è nel fondo di quel vicoletto che monsignor cardinale la chiama la fontana del Pozzo dove sonno quelle chiavi incastrate nel sasso, che son tre [?] in tutto, et hanno rotto quel vaso cioè quella vaschetta fatta de matoni, et il condotto che portava l'acqua al pilastrato primo del theatro che voleva fare sua signoria illustrissima. Vidi similmente che havevano rotto la vasca della fontana che è dentro detta vasca dalla facciata dinanzi che guarda verso la fontana Gregoriana, et che havevano similmente rotto il condotto che andava alla Navicella, [...]. Trovai similmente che nel istesso luogo havevano rotto et fracassato tutta la fontana della Navicella, et li vasi de marmo con le colonne et vasche similmente de marmo l'havevano spezzate et buttate in quella vasca grande accanto alla detta Navicella [...], et che similmente havevano rotte et buttate a terra le altre doi fontane ch'erano al paro di detta Navicella, che una era da una banda et l'altra dall'altra et lei in mezzo, et che li pilastrelli et li vasi che erano sopra uno solo l'havevano solamente spezzato et buttato nella medesima vasca, et hanno lassato sol'i vestigij [...]*". Ed inoltre: "*trovai che la fontana Gregoriana era stata buttata in terra et che erano state rotte le conche di marmo di essa fontana, che la più piccola fu spezzata a'fatto et l'altra maggiore spezzata de sopra sia a torno a torno che manco quella [?], et rotto il muro della vasca che*

⁶ Questo documento mi è stato segnalato, con la consueta generosità, da Fernando Bilancia, che sentitamente ringrazio. È conservato in ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Tribunale Criminale del Governatore*, Processi 1582, b. 177, fasc. 11, ff. 602-680v.

⁷ ARCHIVIO STORICO ALDOBRANDINI DI FRASCATI, *Belvedere*, b. 8, fasc. 2. Ancora una volta ringrazio il principe Camillo Aldobrandini per aver permesso la consultazione dell'archivio di famiglia e la riproduzione del documento.

circonda la fontana più della metà dalla banda da basso verso monte Vergene”.

La fontana nel fondo del vicoletto è definita nuova da un altro teste, Giulio Anseli, secondo il quale da lì l'acqua andava a *“tre pilastri che congiunti con li altri dovevano servire per un theatro, il quale ha cominciato il signor cardinale sopradetto”* (f. 605v). I facinorosi avevano danneggiato anche una fontana più vecchia dalla quale un condotto, ugualmente guasto, portava l'acqua *“a questa navicella incontro. Et dietro a quest'altro muro accompagnava il theatro etiam un'altra colonna in forma di fontana che gittava l'acqua al pari di questa Navicella. Et doppo che questa acqua potea servire a tutti questi 3 luoghi in longo corso ne poteva mandare all'altra fontana più abasso che si chiamava Gregoriana, et dalla Gregoriana al palazzo medesimo”* (f. 606).

Del teatro leggiamo poco dopo *“tutta questa fonte in questo medesimo theatro fatta in forma di Navicella, quale V.S. vede tutta guastata fino alli fundamenti, a capo alla quale era un pilastro de marmo fino alto poco più che alla cintura [= cintura], sopra il quale era una coppula de marmo finissima, la quale hanno rotta et butta in questa vasca sotto terra, sì come io ho inteso da Marco che vi si trovò presente, et assieme con detta coppula hanno anco buttato il pilastro di marmo nel medesimo luogo, che credo habino rotto quello ancora [...] Et in questo medesimo theatro vicino questa Navicella hanno similmente guasto un altro pilastro di peperino quale era in forma di fontana con la sua coppula de peperino ancora sopra, et in pezzi con la sudetta coppula l'hanno similmente buttati nel istessa vasca piena di acqua”* (f. 607).

La fontana Gregoriana prendeva nome dalla presenza di un drago che versava acqua, animale da intendersi come riferimento all'arme del pontefice regnante Gregorio XIII, ed era di mar-

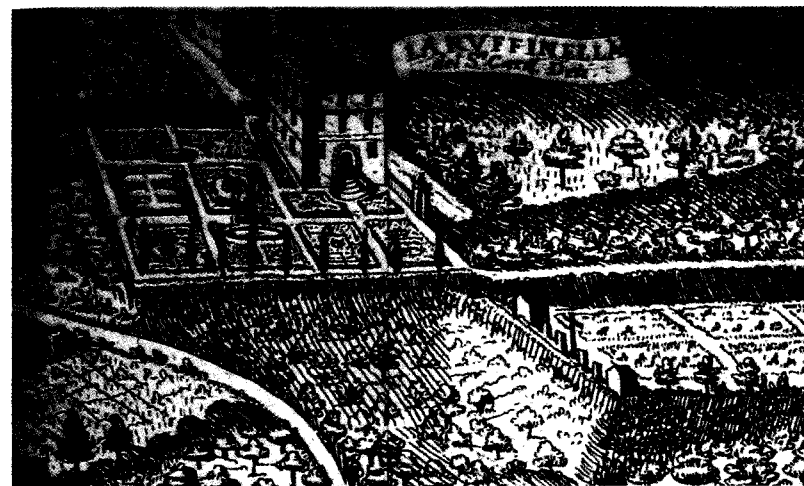


Fig. 2 – M. Greuter, Veduta di Frascati, incisione del 1620: particolare della Rufinella.

mo bianco con almeno due vasche sovrapposte, probabilmente separate da un elemento verticale centrale.

Dopo la morte del cardinale Ferrero la villa passò, tra gli altri, agli Sforza, quindi al cardinal Pietro Aldobrandini che la cedette per alcuni anni al cardinale Giovan Battista Deti. Mentre era sua, nel 1620, fu raffigurata nella grande veduta di Matteo Greuter ove compare il giardino con partizioni regolari e una semplice fontana a pilo (fig. 2).

Non è un caso che nella descrizione dell'intera proprietà Aldobrandini, soprattutto della sottostante Belvedere, quasi nulla si dica dell'immobile della Rufinella, ma ci si soffermi piuttosto sulla bellezza dei luoghi e sulla valenza paesaggistica del sito: *“Si arriva in un piano dove è un giardino et quivi è una casotta non molto grande fabbricata da uno de cardinali di Vercelli parente di Pio Quarto et da esso et da altri personaggi è stata reputata capace di alloggiarli. Questa con diversi viali tutti piantati di qua et di là d'alberi che la maggior parte del giorno la rendono*

ombrosa coprendosi dal mezzogiorno et ponente ascende sino in cima del monte et qui si ricongiunge con Belvedere in un ameno et bellissimo prato che nella sommità è posto. Non è da dire qui della bellezza della vista perché è meravigliosa et certamente scopre molto più lontano [...]”⁸.

La Rufinella fu acquisita, nel 1639, dai Sacchetti che vi fecero fare interventi abbastanza rilevanti, poiché vi furono eseguiti lavori murari e decorativi, entro il 1644, per oltre 4.000 scudi, concentrati soprattutto nel biennio finale, quando la famiglia era meno impegnata in altre imprese a Castelfusano e nella villa del Pigneto.

I conti rivelano che la direzione degli interventi spettò prima a Francesco Peparelli (†1641) e poi a Camillo Arcucci, architetto della famiglia, attivo anche in altri contesti⁹. Arcucci fece conoscenza con le ville tuscolane in questo momento e solo qualche anno dopo i Falconieri, imparentati con i Sacchetti, lo chiamarono ad ampliare e modificare la Rufina¹⁰.

Tra i lavori di abbellimento ricorderemo l'intervento dello scultore Jacopo Antonio Fancelli, più volte attivo per la casata, che nel 1641 realizzò due leoni di pietra mentre, due anni dopo, il fratello Cosimo Fancelli trasformò la fontana. Cosimo nel 1643 realizzò anche una statua di Diana, non sappiamo destinata a quale struttura¹¹. Si ricordi che i due fratelli Fancelli erano

scultori gravitanti, soprattutto in questi anni, nell'ambito di Pietro da Cortona, artista molto apprezzato dai Sacchetti¹².

Nel 1740, i Gesuiti comprarono questa proprietà per crearvi una struttura destinata allo svago degli studenti del Collegio Romano e, a questo scopo, l'edificio esistente fu ampliato e modificato da Luigi Vanvitelli, come attestano biografie e documenti già accuratamente analizzati, mentre vari dipinti sacri furono appositamente realizzati da Ludovico Mazzanti¹³.

Non abbiamo notizie su eventuali interventi nel giardino salvo che l'architetto fece realizzare una fontana nel terreno riportato davanti alla facciata, ma non disponiamo di documentazione grafica in merito¹⁴.

Dopo la soppressione della Compagnia di Gesù la villa attraversò un periodo di profonda decadenza sino ad arrivare nelle

laustro s. 5 una tazzetta di marmo et altro servito ogni cosa p. accomodare la fontana”. Per il pagamento di 18 scudi per i due leoni: Il serie, vol. 46, Entrata e uscita 1639-1641, in data 30 luglio 1641.

¹² M. T. DE LOTTO, *Fancelli Cosimo e Fancelli Jacopo Antonio in Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma 1994, pp. 525-531, 542-544. Contemporaneamente nella villa dipingeva Giovan Francesco Grimaldi: A. M. MATTEUCCI, R. ARIULI, *Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna 2002, p. 186 (con bibliografia precedente).

¹³ Il volume con i pagamenti dal 1741 al 1747 fu reso noto da J. GARMS, *Kleine Archivalische Beiträge zu Luigi Vanvitelli werk*, in «*Römische Historische Mitteilungen*», (1975), pp. 185-192, pp. 185-186. Per la decorazione pittorica fatta eseguire dai Gesuiti si veda M.B. GUERRIERI BORSOI, *Quadri sacri di Ludovico Mazzanti dalla Villa Rufinella di Frascati e dalla chiesa romana di San Marco*, E. DEBENEDETTI (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico, I* (“Studi sul Settecento Romano”, 25), Roma 2009, pp. 125-138.

¹⁴ F. STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Galatina 1976-1977, 3, pp. 471-472 lettera n. 1392 del 17 novembre 1767.

⁸ C. D'ONOFRIO, *Villa Aldobrandini di Frascati*, Roma 1963, pp. 113-114.

⁹ Per i conti relativi a questi lavori, e la relativa bibliografia, si veda M.B. GUERRIERI BORSOI, *Le ville tuscolane ... cit.*, 2005, pp. 184-187, 456-457.

¹⁰ M.B. GUERRIERI BORSOI, *Villa Rufina ... cit.*, ad indicem.

¹¹ Per la statua di Diana: ARCHIVIO STORICO SACCHETTI DI ROMA, Mastro 1642-1644, f. 205; per il lavoro alla fontana: Mastro B di Matteo Sacchetti 1642-1644 (n. 49), f. 58: 9 febbraio a Cosimo Fancelli scultore s. 25 per “lavori fatti cioè s. 9 per un zoccolo di marmo s. 4 per l'aggiunta al Ba-

mani del fratello di Napoleone, il principe Luciano Bonaparte, che la possedette dal 1804 al 1820.

Questi vi soggiornava volentieri con la sua numerosa famiglia, dedicandosi prevalentemente ad attività letterarie che sentiva adeguate a questo luogo e agli *otia* aristocratici.

Nel parco della villa, Bonaparte fece costruire, in occasione del terremoto del 1806, una pittoresca capanna, che continuò ad usare negli anni successivi come studio, ed è visibile sullo sfondo del suo ritratto fatto da François-Xavier Fabre nel 1808 e conservato al Museo Napoleonico di Roma

La più originale creazione di Luciano nella villa fu il cosiddetto Parnaso realizzato sulla collina a ridosso dell'edificio, già principiato nel 1806. Era formato da siepi di bosso, disposte su vari livelli, intagliate in modo da formare i nomi di molti poeti, antichi e moderni, mentre sulla sommità del rilievo si trovavano una copia dell'Apollo di Belvedere, tra le Muse e i busti di Virgilio, Omero, Tasso e Camoëns. Questa originalissima creazione è testimoniata da almeno due descrizioni.

Lo stesso Bonaparte ricordava così le sue scelte: “Nous traçons à l'envi l'un de l'autre dans les taillis des bois légèrement éclaircis, des allées régulières et autres plus ou moins capricieuses, aux quelles nous donnons les noms des statues qui les décorent. A quelques exceptions près, ces statues sont celles des principaux dieux et déesses mythologiques, excellentes copies des chefs-d'œuvre antiques qui se fabriquent à Carrare d'où elles me sont expédiées [...]. Le côté le plus élève et le plus voisin de la maison, en face du grand vallon occupant à lui seul la petite façade latérale au levant, me donne l'idée de l'organiser en mont Parnasse. Ainsi, après avoir placé au sommet de cette petite colline, la statue d'Apollon entourée de celles des neuf muses, j'établis, le long du versant, une ligne de démarcation formant une allée droite et moutante, pour figurer la route que les poètes ont à parcourir pour arriver le plus près d'Apollon, à côté duquel

ils se maintiennent depuis des siècles dans l'ordre de supériorité qui leur est généralement attribué au moyen de leurs bustes [...]. Ainsi Homère se trouve placé à droite d'Apollon, suivi du buste de Virgile, tandis qu'à gauche et précisément en parallèle avec Homère, triomphe le buste du Tasse, mon auteur favori, suivi du Camoëns [...]. Pour le moment je fais provisoirement inscrire en buis verdoyant, le nom de classiques grecs tragiques, ceux des poèmes épiques renommés de toutes les nations et enfin les noms de nos tragiques français le plus célèbres, sans oublier les poètes qui ont, après eux, le plus de renommée dans le genre lyrique et comique également français”¹⁵.

Oreste Raggi, nel 1844, presenta così il Parnaso: “è una collinetta che scende in dolce pendio chiusa dall'una banda e dall'altra da fitti lauri con un viottolo da ambo i lati per chi voglia scendervi o salire; piccole pianticelle di mirto segnano come sopra tanti gradini i nomi dei più chiari poeti di tutti i tempi, di tutti i popoli. Leggi dal basso in alto, alcuni degli stessi viventi troverai o dei più prossimi a noi: Luigi Biondi è pure fra questi, e poi indistintamente fra loro collocati secondo il genere di poesia che trattarono, Sofocle, Euripide, Voltaire, Maffei, Alfieri, Shakesperare, Goldoni, Calderon, Metastasio, Giovan Battista Rousseau, Delille, Petrarca, Ossian, Tasso, Guarini, Addison, Schiller, Gessner, La Martine, Tibullo, Silio Italico, Lopez De Vega, Marini, Virgilio, Anacreonte, Teocrito, Dryden, Esiodo, Pindaro, Omero e tanti altri onore e gloria non di un municipio, ma dell'uman genere [...]. Sul vertice di questa collina è una copia in marmo dello Apollo di Belvedere (secondo antichità) Dio dei Poeti. Questo, la copia della Venere nel bagno che vedresti nella nicchia di una fontana al di sopra del palazzo, ed altri, furon lavori commessi da Buonaparte al Marchetti di Carrara,

¹⁵ T. IUNG, *Lucien Bonaparte et ses mémoires 1775-1840*, Paris 1882-1883, III p. 61.

nello studio di cui lavorava allora giovanetto un suo nipote tale, che oggi invidiato da molti, non imitato da alcuno, siede principe della statuaria e di cui è pure un qualche colpo di scalpello su questa copia dell'Apollo ... tu intendi di chi parlo, del comune amico a cui non lascerai mai di ricordarmi"¹⁶.

Vincenzo Pacetti, nel maggio del 1806, ricordava di aver fatto portare alla Rufinella sei grandi statue di marmo che il principe aveva fatto fare a Carrara, e nel corso dei mesi successivi inviò lui stesso altre statue in marmo e in gesso nella villa, anche se non sappiamo esattamente ove furono collocate¹⁷.

Già nel 1878 Clara Wells ricordava il trasferimento della copia dell'*Apollo di Belvedere* (fig. 3) e di una *Venere* nella villa Lancellotti a Frascati, fatto comprensibile visto che Elisabetta Aldobrandini Lancellotti comprò la Rufinella nel 1871¹⁸. Potremmo ipotizzare che il Parnaso fosse parzialmente in rovina o che motivi di tutela suggerissero il trasferimento in un luogo più protetto delle sculture.

L'idea di inserire un piccolo Parnaso, sotto forma di un insieme di statue, in una dimora con giardino non è certamente nuova e ne esistono svariati esempi sin dal XVI secolo. L'aggiunta, direi didascalica, dei nomi dei letterati antichi e moderni, non raffigurati, ma ricordati attraverso i nomi "incisi" nella natura

¹⁶ O. RAGGI, *Sui Colli Albani e tuscolani lettere al cavalier Luigi Poletti*, Roma 1844, p. 95.

¹⁷ M. NATOLI, (a cura di) *Luciano Bonaparte le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, Roma 1995, p. 387 ha ricordato il Parnaso e l'attività di Pacetti, sulla quale vedi ora: V. PACETTI, *Roma 1771-1819: i giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. CIPRIANI ET ALII, Pozzuoli 2011, sopr. pp. 290, 292, 357.

¹⁸ È noto che anche altre statue furono trasportate dalla proprietà del principe di Canino a villa Lancellotti, ma non le ho prese in considerazione in questa occasione.

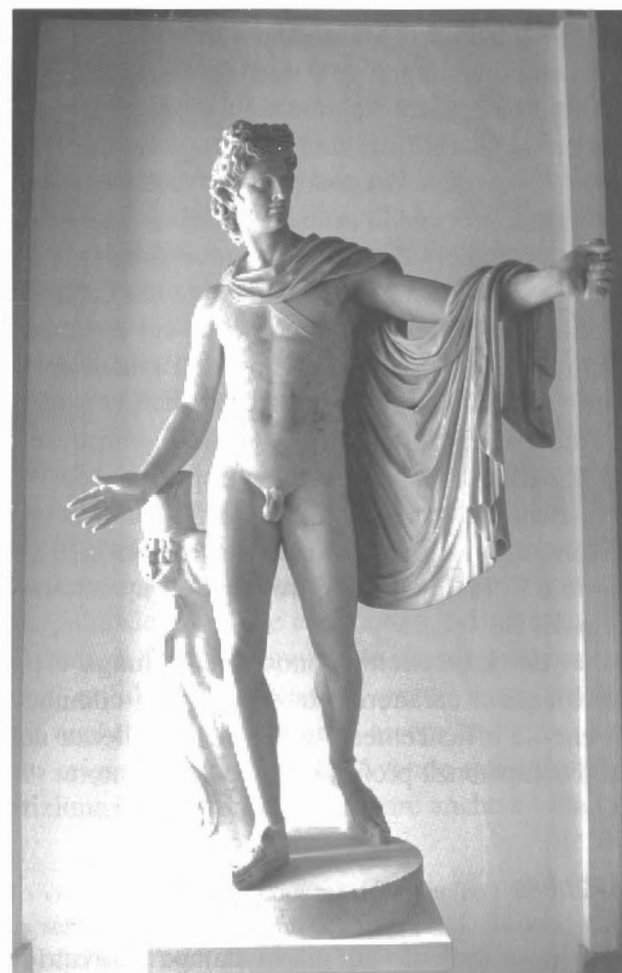


Fig. 3 – P. Triscornia, Apollo di Belvedere (copia dalla scultura antica). Frascati, villa Lancellotti, proveniente dal Parnaso di villa Rufinella.

stessa, nonché disposti come una sorta di coro su un immaginario palcoscenico teatrale, è invece un elemento di grande novità. Come abbiamo visto fu Raggi ad attribuire la copia della

statua di *Apollo* a Pietro Marchetti, scultore allora ancora vivente, ipotizzando una collaborazione del giovane nipote Pietro Tenerani, notizie entrambe ripetute nella bibliografia successiva.

Nonostante la plausibilità dell'affermazione essa è risultata errata poiché sulla statua in questione è invece inciso il nome di Paolo Tricornia, sebbene la notizia sembri essere ancora inedita. D'altro canto l'opera è stata collocata sino agli anni Settanta del Novecento nel Teatro delle acque della villa Lancellotti, ove non era certamente visibile il nome inciso sul retro del tronco, mentre l'attuale ubicazione all'interno dell'immobile permette di osservarla con più agio e da vicino¹⁹.

Paolo Andrea Tricornia (1757-1833) era carrarese come il Marchetti e particolarmente celebre proprio per le sue copie dall'antico, richieste sino dalla corte degli zar. Ancor oggi in Russia restano molti suoi significativi lavori, anche d'invenzione, e proprio a S. Pietroburgo si trova un'altra versione firmata dell'*Apollo del Belvedere*²⁰.

La statua dei Lancellotti, nonostante la lunga esposizione all'aperto, è ancora caratterizzata da una non comune finezza esecutiva che dà efficacemente conto della bellezza dell'originale e della competenza professionale del suo autore.

Post scriptum

Quando questo articolo era già in stampa ho avuto la possi-

¹⁹ Ringrazio sentitamente le proprietarie della villa che mi hanno permesso di fotografare e pubblicare l'opera.

²⁰ S. ANDRÓSOV, *Gli scultori carraresi e la Russia del Settecento*, in M. BERTOZZI (a cura di), *I marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Peterhof*, catalogo della mostra (Carrara, Accademia di Belle Arti, 13 aprile-23 giugno 1996), Milano 1996, pp. 39-67, sopr. pp. 57-64.

bilità di visitare il castello Lancellotti a Lauro, trovandovi una inaspettata e gradita sorpresa.

Il principe Filippo Massimo Lancellotti, marito di donna Elisabetta Aldobrandini, promosse nel castello di Lauro (Avellino), pesantemente devastato nel secolo precedente, imponenti lavori di ricostruzione e decorazione intorno al 1872²¹. Per quello che qui interessa, nel Salone delle armi fece dipingere un fregio in cui, tra l'altro, sono inserite rappresentazioni delle sue proprietà, accompagnate da cartigli esplicativi. Vi compare la *Rufinella*, da poco acquistata, e un giardino accompagnato dalla scritta: "Il Monte Parnaso/ nella *Rufinella*/ dei SS.ri Lancellotti/ in Frascati".

L'immagine (*fig. 4*) mostra le pendici del colle con alcuni alberi sulla sommità che fanno da sfondo ad una statua, verosimile allusione all'*Apollo*, mentre i veloci segni che suggeriscono la presenza della vegetazione sul fianco del rilievo non restituiscono l'idea delle siepi tagliate con i nomi dei letterati. Ciò nonostante si tratta di un'immagine molto interessante per cominciare a formarci un'idea più precisa di questo singolare angolo del giardino, anche se non possiamo essere certi che corrisponda allo stato originario del Parnaso. Avendo questa raffigurazione a disposizione è stato facile identificare anche a villa Lancellotti

²¹ Ho visitato il castello, proprietà del principe Pietro Lancellotti che ringrazio sentitamente, grazie alla fattiva collaborazione dell'avv. Pasquale Colucci e dell'arch. Giuseppe Mollo, ai quali va ugualmente la mia gratitudine.

La decorazione pittorica del castello è studiata nella tesi di dottorato di T. KRASILNIKOVA, *La ricostruzione del castello nel contesto del paese di Lauro fra Ottocento e Novecento*, Università Federico II di Napoli, XXIV ciclo, 2011, integralmente leggibile *on line* all'indirizzo www.fedoa.uni-na.it/8647/1/Krasilnikova_Tatiana_24.pdf

Tornerò in altra occasione sul problema attributivo di questa immagine e sul rapporto con la decorazione di villa Lancellotti a Frascati.