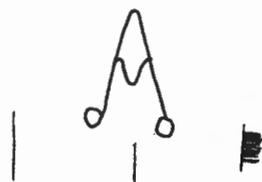




Fig. 4 – *Il Parnaso di villa Rufinella*, c. 1872. Lauro, castello Lancellotti, Salone delle armi.

a Frascati, nella stanza che rappresenta le proprietà di famiglia, analoga immagine posta all'estremità sinistra della parete dedicata alla dimora tuscolana<sup>22</sup>.



Filigrana FN 507 (4143)

<sup>22</sup> Per villa Lancellotti rimando M.B. GUERRIERI BORSOI, *Le ville tuscolane ... cit.*, pp. 195-218 e ad un più ampio saggio di imminente pubblicazione.

## Bottega Mortet: cesellatori romani da 120 anni

LAURA LALLI

La storia della Bottega Mortet inizia intorno alla metà dell'Ottocento quando Aurelio Mortet, di origine francese della Côte d'Or, lascia la Borgogna per giungere in Italia, a Firenze<sup>1</sup>. Fondatore della dinastia di cesellatori, nel capoluogo Toscano, egli apre una bottega presso via dei Serragli e si specializza nell'arte dell'intaglio e del cesello lavorando nel quartiere fiorentino di San Frediano. Nel 1890, si trasferisce a Roma con tutta la famiglia: la moglie Laura Neri e i sei figli Ida, Alfredo, Alberto, Mario, Armando e Dante. Tuttavia, solo Armando e Dante decidono di proseguire l'attività di cesellatori. Gli altri tre maschi, dei quali tuttavia abbiamo solo lontani ricordi familiari, continuano a seguire la linea dell'intaglio. La bottega di Calvi in via Sistina – all'epoca la via degli orafi – è il teatro dell'apprendistato dei due fratelli cesellatori.

Siamo ai primi del Novecento, in pieno periodo *Liberty*, ove l'arte si manifesta soprattutto nell'architettura e nelle arti applicate le quali richiamano gli eleganti motivi fitomorfi ispirati alla natura. Entrambi si affidano allo studio di Calvi e nel frattempo frequentano l'Istituto di Arti Ornamentali in via di San Giacomo e l'Accademia d'Arte di via di Ripetta<sup>2</sup>. L'evento infausto

<sup>1</sup> Questo articolo è frutto dell'incontro avvenuto con Arturo Mortet e il figlio Dante, nel maggio di quest'anno presso la loro Bottega.

<sup>2</sup> Presso l'Istituto di Arti Ornamentali loro insegnante fu Antonino Calcagnadoro, noto pittore reatino.

della Prima Guerra Mondiale fa da sfondo alla docenza dei due fratelli presso le Accademie d'arte di Palermo e di Napoli. Nell'immediato dopoguerra, si trasferiscono in una bottega di piazza Barberini che comunque non avrà gran fortuna. Le strade si dividono: Armando apre una bottega nel quartiere di Trastevere, in via degli Orti d'Alibert che condivide col cesellatore Bortolotti<sup>3</sup>. Armando Mortet è un artista dal carattere impegnato tanto che nella bottega, durante le ore notturne, autorizza la stampa di giornali e volantini antifascisti e socialisti. Nota in questo periodo è la collaborazione con l'argenteria Brandizzi, di via dei Coronari. Di lui, si ricordano le preziose porte cesellate dell'altare che accoglie il *Bambinello* nella basilica romana di Santa Maria dell'Ara Coeli.

Dante, dal canto suo, apre uno studio in via delle Sette Sale, al Colle Oppio per trasferirsi successivamente in via Equizia. In questo periodo, si realizzano opere di grande pregio artistico: la Spada della Vittoria con l'elsa in oro cesellato destinata a Vittorio Emanuele III, oggi custodita al Museo del Vittoriano, le lampade in bronzo per la tomba della Regina Margherita conservate nel Pantheon, l'Urna del Santo Sepolcro con il calice della messa della Natività tuttora usato a Betlemme durante le celebrazioni religiose. Dante si specializza nel *Liberty* soprattutto nel campo dell'arredamento d'interni allestendo con raffinata eleganza il

---

<sup>3</sup> Citiamo alcune opere realizzate da Armando Mortet conservate presso il Medagliere Vaticano: Fusione in bronzo del modello della medaglia del comune di Montereale (AQ) celebrativa di Margherita d'Austria (mm. 200 x 140), Medaglia del comune di Montereale (AQ) celebrativa di Margherita d'Austria (argento fuso, mm. 53 x 39), Riproduzione del tondo raffigurante l'allegoria della Carità posto al fianco del portone d'ingresso di Palazzo Montecitorio a Roma, realizzato per conto della Camera dei Deputati (argento coniato, mm. 60, Bronzo argentato, mm. 60). Ringrazio Eleonora Giampiccolo per le indicazioni in merito.

famoso negozio Venchi Unica, marchio di eccellenza della cioccolata sito in via Veneto.

La dimensione ludica e di svago che ritempra dal duro lavoro della bottega non è mai sottovalutata. Dante condivide la passione di artista-artigiano assieme ad altri sodali quali il poeta Cesare Pascarella, il pittore Duilio Cambellotti e l'architetto Pietro Lombardi, suo testimone di nozze. Come da tradizione romana, questi sodalizi amicali avvenivano *a fiume*, precisamente in quello slargo nell'ansa del Tevere sotto l'Ara Pacis presso il porto di Ripetta. In quegli anni, la Società Romana di Nuoto, la prima società italiana, diviene luogo d'incontro di personaggi noti nel *milieu* artistico e culturale romano<sup>4</sup>. Negli anni '30 del Novecento, Dante si fa assiduo frequentatore. Infatti, il galleggiante della Romana finisce per essere il teatro dell'incontro con la sua amata futura moglie Giuseppina Willy-Bonatti<sup>5</sup>.

Il declino economico, provocato dalla grande depressione del 1929, coinvolge in modo drastico l'attività di Armando mentre Dante, intorno al 1933 chiude la bottega per iniziare un lungo e frammentato cammino: dapprima si sposta a Palazzo del Drago, successivamente negli anni '50, si localizza a Rione Ponte, zona nota per la vendita orafa e d'arte sacra. Dante e Giuseppina hanno quattro figli: Virgilio, Clementina, Aurelio che morirà a tre anni e trasmetterà idealmente il nome al quarto fratello, Aurelio.

Virgilio e Aurelio proseguono l'arte paterna. Mentre Virgilio già vive l'artigianato come principio della sua identità manuale,

---

<sup>4</sup> Per approfondimenti, si veda M. IMPIGLIA, *Società Romana di Nuoto, 1889*. Roma, 2009. Ringrazio il Romanista Marco Impiglia per avermi presentato il *Sor Arturo*.

<sup>5</sup> Giuseppina fu testimone *in situ* della nascita dello Stato Vaticano dopo il Concordato: figlia di Christoph Willy, Comandante delle Guardie Svizzere, e di Clementina Bonatti, a sua volta figlia di Pietro Bonatti, custode della Cappella Sistina e Paolina.



Aurelio frequenta la Scuola di Arti Ornamentali e insieme iniziano il loro apprendistato presso importanti laboratori di arte sacra come Leclerc e Del Vecchio. Tuttavia, entrambi si ritrovano a vivere la *città eterna* in un momento storico molto complesso. Nel 1943, i bombardamenti alleati lasciano cumuli di macerie sparsi nei vari quartieri di Roma, *città aperta*. Negli anni '50, dapprima Virgilio – seguito a breve distanza da Aurelio – avviano il sodalizio artistico. La bottega, sita in via dei Portoghesi 18 nel cortile del Palazzo della scimmia, è cogestita dai due fratelli in modo sorprendente. Con il tempo, si distingue per l'impronta di gusto rinascimentale che caratterizza l'insegna dei *Fratelli Mortet*. La Torre della scimmia diviene simbolo della loro arte tanto da rappresentarne il marchio distintivo.

Questi sono anni molto fruttuosi. La bottega è attiva, i ceselli tintinnano sui pezzi di metallo, il nome Mortet inizia ad imporsi sul mercato ecclesiastico e dell'alta borghesia romana. Aurelio

e Virgilio si lasciano conoscere come artisti del cesello a pieno titolo. A questo periodo, risalgono alcune medaglie, oggi conservate presso il Medagliere Vaticano, la penna in oro con cui Papa Giovanni XXIII firmò la prima enciclica; il gioielliere Cartier, a Londra, accoglie nelle sue ricche e sfavillanti vetrine le medaglie raffiguranti lo zodiaco, disegnate e realizzate dai Mortet<sup>6</sup>.

Negli anni '70, si uniscono i nipoti, Armando Mortet e Paolo Pugelli: due ragazzi rispettivamente figli del fratello Virgilio e della sorella Clementina<sup>7</sup>. Sempre in questi anni, dopo un lungo intervallo di condivisione dell'attività, Virgilio lascia la capitale per trasferirsi ad Oriolo Romano<sup>8</sup>. I due fratelli, sebbene distanti, continuano a collaborare ma la bottega romana finisce per essere gestita totalmente nelle mani di Aurelio, meglio noto nel Rione Ponte come *sor Aurelio*, e dai suoi nipoti collaboratori Armando e Paolo. Tra gli importanti progetti che si avviano in questo periodo, i due più significativi sono la Croce Pettorale assieme all'anello per il pontefice Paolo VI e la Statuetta in oro, donata in occasione del prestigioso premio cinematografico "Rodolfo Valentino"<sup>9</sup>. Bisogna attendere gli anni '80 per assistere all'arrivo a bottega dei suoi due figli, Dante e Andrea, i quali ancora

<sup>6</sup> Elenco delle medaglie conservate presso il Medagliere Vaticano: Michelangelo (bronzo fuso, mm. 170), Papa Giovanni XXIII (bronzo fuso, mm. 200), Medaglia commemorativa della collocazione nella cattedrale di Taranto il 4 maggio 2003 della statua di S. Cataldo (oro fuso, mm. 77 x 64), Medaglia commemorativa del V centenario di fondazione della Guardia Svizzera Pontificia, 1506-2006 (argento fuso, mm. 60).

<sup>7</sup> Successivamente, negli anni '90, Armando lascerà la Bottega dello zio per tornare al laboratorio del padre Virgilio ad Oriolo Romano.

<sup>8</sup> Virgilio si trasferì ad Oriolo Romano e proseguì la sua attività con i figli Armando e Laura. Per approfondimenti, si veda <http://www.mortet.it/index.htm>.

<sup>9</sup> Oggetto artistico, che fino agli anni 2000, ha decorato gli studi dei più grandi attori italiani e stranieri.

oggi lo accompagnano nella prosecuzione dell'attività. Con l'ingresso delle nuove generazioni, il prestigio dei Mortet resta inalterato così come il livello della committenza. Infatti, proprio nella seconda metà del Novecento, i maestri cesellatori realizzano pregevoli opere destinate a personalità di rilievo appartenenti al mondo laico e religioso.

Siamo giunti agli anni '80. Il *sor* Aurelio, appassionato del suo lavoro, con grande generosità intellettuale avvia la docenza di cesello e modellazione in cera presso la Scuola dell'arte della medaglia della Zecca dello Stato con l'intento di risvegliare, nelle menti delle nuove generazioni, gli antichi fasti rinascimentali romani magistralmente rappresentati dalle opere di Benvenuto Cellini: maestro dei cesellatori, degli orafi e degli argentieri che alimentò il fuoco dell'antica arte. Il Cinquecento, racconta Aurelio, fu il secolo d'oro del cesello<sup>10</sup>. In quel tempo nell'*Urbe*, la lavorazione dei metalli, assieme all'oreficeria, viveva un periodo molto florido dovuto alla presenza di numerose committenze provenienti dai palazzi nobiliari, dalle chiese e dalle corti papali. Il metallo, sia prezioso che semplice, dava un forte impulso all'arte dell'arredo con la produzione di oggetti di uso quotidiano oppure di uso meramente decorativo. L'attività della bottega, racconta oggi Aurelio, si è sempre ispirata al grande artista Cellini non solo per la sua maestria artistica ma anche per il fascino della sua irrequieta personalità che probabilmente riusciva a domare solo nella modellazione raffinata delle sue creazioni: le sue mani furono complici di omicidi ma al contempo

---

<sup>10</sup> Ricordiamo che l'invenzione della stampa avvenne intorno alla seconda metà del Quattrocento dal genio di un orefice magontino Johann Gutenberg il quale, con la lavorazione dei metalli, riuscì a creare i caratteri tipografici grazie ai quali il pensiero occidentale ebbe modo di modificarsi e diffondersi più velocemente.

crearono oggetti decorativi unici, conservati oggi nei più grandi musei del mondo.

Da sempre, i Mortet dialogano con una vasta clientela che, inizialmente, spazia all'interno del *milieu* romano mentre, successivamente con le nuove generazioni, si offre a tutto il mondo. Nei primi anni '90, i Mortet sono gli artefici dell'ostensorio per papa Giovanni Paolo II in occasione della Giornata Eucaristica Internazionale di Seul e della Corona ebraica con i *Ramonim*, le custodie in argento ove si conservano i *Sefer Torah*, i rotoli tradizionali esposti oggi nel Museo ebraico d'arte sacra a Roma. Alla fine degli anni '90, i Mortet realizzano per volontà del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi – per il quale collaborano lungo tutto il settennato – due busti in bronzo effigianti Giuseppe Garibaldi e Giuseppe Mazzini<sup>11</sup>.

La tradizione Mortet, in quegli anni, progredisce rapidamente verso il futuro coniugando creatività ed innovazione. Dante, figlio di Aurelio, conferma che si consolida il rapporto professionale e culturale con prestigiose istituzioni italiane e straniere. I Mortet iniziano a diffondere il loro sapere artigiano su invito dell'Istituto Italo Latino Americano (IILA) nel tentativo di recuperare antichi saperi manuali sulla lavorazione artistica e sulla fusione dei metalli. Sono momenti davvero importanti per lo sviluppo della bottega: l'Istituto propone loro la possibilità di tenere una serie di seminari pratici in Messico, Perù, Ecuador i quali – grazie all'attività che dura ormai da quindici anni – favorirono l'istituzione della prima Scuola di cesello ed argenteria fondata a Potosi in Bolivia. Dante racconta che moltissimi allievi provenienti dalla Grecia, dagli Stati Uniti, dal Giappone

---

<sup>11</sup> I due busti in bronzo furono esposti nello studio presidenziale in occasione del messaggio di fine anno 2003.

e dalla Cina ancora oggi visitano la bottega mossi da un forte spirito di apprendimento della tradizione artistica<sup>12</sup>.

Nel 2004, per i cinquant'anni di attività, il Comune di Roma consegna loro l'attestato di Bottega Storica<sup>13</sup>. L'ambasciata di Spagna invita Virgilio Mortet, accompagnato dal nipote Dante, a partecipare ad una mostra sul tema *Roma e le sue acque d'argento* in collaborazione con l'Istituto Culturale Italiano di Madrid. Fiore all'occhiello della loro produzione, antica e moderna, sono infatti le fontane romane riprodotte in argento e bronzo che richiamavano sia l'amicizia familiare con il Tevere sia l'antico sodalizio del nonno con l'architetto Lombardi, l'architetto delle fontane rionali<sup>14</sup>. A tal proposito, Dante ricorda alcuni aneddoti sulla riproduzione della fontana del *Tritone* – realizzata dallo zio Virgilio – e donata a Gorbaciov da Giulio Andreotti in occasione della sua prima visita in Italia. Una vicenda accaduta nell'anno 2008 merita un breve approfondimento: i protagonisti furono i due candidati alla presidenza degli Stati Uniti d'America, Barack Obama e John McCain. La National Italian American Foundation (Niaf) commissiona per entrambi un ricordo simbolico rappresentativo della tradizione storica e culturale dell'Italia, in particolare di Roma<sup>15</sup>. La scelta cade sul *Pulcin della Minerva*, la famosa scultura progettata da Gian Lorenzo Bernini e realizzata da Ercole Ferrata nel 1667, che vede ergersi in piazza della Minerva un elefantino a sostegno di un piccolo obelisco egiziano.

<sup>12</sup> Tra i collaboratori ricordiamo Angelo Lazzarini, Gianni Giannotti, Toshie Usui.

<sup>13</sup> Nel 2011, il laboratorio ad Oriolo Romano diretto da Virgilio fu insignito dalla Regione Lazio della qualifica di Bottega Artigiana d'eccellenza.

<sup>14</sup> Alcuni esemplari sono, ormai, diventati parte del patrimonio di noti personaggi come il Cardinale Fiorenzo Angelini, il Senatore Giulio Andreotti e il Re Juan Carlos I di Spagna.

<sup>15</sup> Si veda [www.niaf.org](http://www.niaf.org).

È noto che l'elefantino è il simbolo del Partito Repubblicano mentre l'asinello *donkey* è il simbolo dei democratici americani. Una riproduzione fedele dell'opera venne dunque consegnata al candidato McCain, mentre ad Obama venne donata una versione variante con l'asinello, il cui dorso fu coperto da un elaborato pannello a stelle e strisce noto come l'*Asinel della Minerva*, cesellato all'insegna dei Mortet!

Oggi nel 2014, il *sor* Aurelio, assieme al figlio Dante, spiega che la concezione della bottega è rimasta così come in passato: impostata già con un impianto di tipo rinascimentale ovvero luogo-fulcro nel quale convergono varie competenze manuali, artistiche, chimiche e manageriali. Ancora oggi, il *Magister* è il cardine intorno al quale girano le maestranze scelte, specializzate nell'ambito delle arti ornamentali. Egli continua a comunicare i segreti e le tecniche che, a loro volta, si rinnovano e mutano pur rimanendo nel solco della tradizione. La bottega è ancora oggi quella affacciata sul cortile di Palazzo della scimmia in via dei Portoghesi. Dante racconta che, il primo ambiente fu preso in affitto dal *babbo* e dallo zio nel 1954 e fu adibito alla fusione e al cesello: è ancora visibile la fonderia annerita, alcuni bacili con le soluzioni chimiche e i banchetti da lavoro ricolmi di mezze sfere ricoperte da pece nera per la rifinitura a cesello, da ceselli artigianali dalle svariate fogge dette tecnicamente profilo, rigatino, ferri a pelle, da mazzette e compassi: il tutto incorniciato da pareti ricoperte di foto antiche, schizzi di opere realizzate e *in fieri*, sonetti romani e frasi celebri a memoria dell'antico passato esperienziale. Di lì a poco, fu acquistato un secondo locale che precedentemente aveva accolto l'attività di un astucciaio. Poco illuminato con travi a vista, oggi vi alloggiavano una scrivania sovrastata da un soppalco di legno pieno di calchi di lavori antichi realizzati dagli avi. Una scrivania centrale è affiancata da un banco rialzato attrezzato per la modellazione della cera e, in un angolo, giace una sobria e antica cassaforte cinquecentesca per



custodire i metalli e le pietre preziose. Sulla parete di destra, si appoggia uno storico armadio-vetrina con alcune opere e calchi, sulla sinistra una libreria con alcune pubblicazioni accatastate e un'antica bilancia. Un terzo locale, acquisito negli anni '90, oggi è adibito sia alla lavorazione che all'inventariazione delle opere: attrezzi ammonticchiati e pezzi inventariati, custoditi dalle pareti grezze che reggono pregevoli disegni e modelli assieme a foto di opere realizzate e ricordi di famiglia. Per lavorare comodi ma senza dimenticare lo stile elegante che contraddistingue la bottega, tutti i lavoranti indossano dei camici grigi di antica manifattura, disegnati e cuciti in famiglia, anch'essi tramandati di generazione in generazione.

La condivisione e la convivenza crea l'*humus* ideale ove si esplicita l'unione emotiva dei partecipanti: di tanto in tanto, il lavoro impegnativo cede il passo allo svago. Così come il nonno

Armando Mortet, ancora oggi il figlio Aurelio e i nipoti Dante e Andrea – una volta anche i cugini Armando e Paolo – si recano *a fiume*, al galleggiante sotto l'Ara Pacis, sia per divagarsi dall'arduo lavoro quotidiano sia per continuare a mantenere l'anima 'fiumarola' fondamentale per conservare e perpetuare l'antica tradizione romana. Si partecipa ancora attivamente alla vita della Società Romana di Nuoto. Aurelio entrò come socio, assieme al fratello Virgilio, nel 1963 e, dal 1974 ricopre l'incarico di Tesoriere. Il figlio Dante ne è socio dal 1983 e dal 2011 ne è il Presidente, il fratello Andrea socio dal 1986, dal 2011 è il Responsabile-Commissario di Bordo<sup>16</sup>. Il contatto e l'affinità con il Tevere sono continuamente rinnovati come un'esperienza di vita e il galleggiante della Romana è per la loro famiglia un luogo pieno di ricordi che tuttora caratterizzano momenti significativi. Dante racconta che, da più di cento anni, le dinamiche del gioco e della creatività risiedono ancora con forza in tutto il gruppo Mortet. L'unione, egli afferma, emerge soprattutto nei momenti di crisi affrontati durante il corso del tempo. Il segreto che custodiscono con cura i Mortet è alimentato da una suggestione di intenti portati avanti dal forte senso di sacrificio, di rispetto e di rigore insiti nel laborioso lavoro artistico e manuale<sup>17</sup>. La fusione in cera perduta o 'cera persa' è una tecnica antichissima che permette di trasformare una scultura, modellata in cera tutt'otondo o in bassorilievo di dimensioni contenute, in metallo, bronzo, oro e argento. La scultura viene inserita in un cilindro vuoto leggermente più grande di questa in senso verticale ovvero in altezza. Si cola poi nel cilindro un gesso refrattario, resistente alle alte temperature, e si attende che il gesso faccia presa. A questo punto, avremo la scultura imprigionata in un

<sup>16</sup> M. IMPIGLIA *op. cit.*, pp. 137-138.

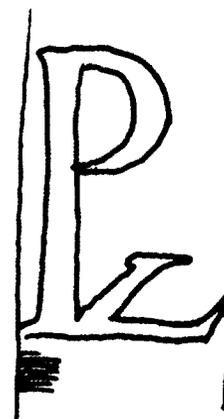
<sup>17</sup> Per approfondimenti, si veda *Bottega Mortet: sbalzo e cesello*. Roma, Ed. Infantiae.Org, 2011.

cilindro di gesso duro. In una delle due estremità, si scaverà con precisione e delicatezza un piccolo imbuto fino a raggiungere la scultura in cera. Successivamente, con l'imbuto capovolto e grazie all'uso di vapore acqueo, la cera si scioglierà e uscirà dal cilindro lasciando la sua impronta nel gesso. Il vuoto nel gesso sarà riempito con il metallo fuso per colata. Una volta raffreddatosi, si intaccherà il gesso ed uscirà fuori la scultura in metallo. Ora interviene il cesellatore che, con la dovuta maestria, rifinirà la "fusione" nei particolari. In questo modo, inizia a prendere forma un sogno, un'idea, un desiderio.

Ancora oggi, i metalli lavorati dai Mortet sono quelli cosiddetti preziosi: oro, argento e bronzo. Le idee prendono vita quotidianamente grazie alla forte collaborazione degli artisti-artigiani assieme ai clienti che frequentano il luogo da anni. Essa è un punto di riconoscimento della tradizione artigiana, un luogo d'incontro per numerosi artisti, collaboratori e semplici curiosi. Dante rinnova l'idea paterna che a bottega si convive e si condividono sentimenti, paure e creatività. Il cesello è un *medium* grazie al quale si veicolano le emozioni e si trasmette una rara qualità artistica manuale. I fratelli Dante e Andrea, eredi del patrimonio culturale radicato da secoli nella loro famiglia e nella loro città, coadiuvati dal *babbo* Aurelio, dal cugino Paolo Pugelli e da Michele Monaco, continuano a realizzare opere di grande valore artistico<sup>18</sup>. Il lavoro si vive come una missione: portare avanti tenacemente lo stile Mortet! Una mentalità perfettamente in linea con l'idea rinascimentale coltivata nel corso dei secoli: anche secondo Dante, l'artista è colui che rende un sogno realtà grazie alla creatività, alla conoscenza delle tecniche e alla sorprendente manualità. Dai segni e dai simboli selezio-

<sup>18</sup> Nel 2011, Michele Monaco, giovane e valente apprendista, dopo essersi specializzato sotto la docenza di Aurelio Mortet, entra a pieno titolo a far parte della famiglia Mortet.

nati, traspare una dimensione socialmente impegnativa, descrittiva e rappresentativa dell'opera. Gli artisti-artigiani devono essere molto abili a non spezzare il sottile filo che lega l'antico al nuovo come sua testimonianza tangibile. Dante afferma che attraverso l'uso opportuno della mano artigiana si sviluppa un "pensare artigiano" e una società senza artigiani è arida e destinata a scomparire<sup>19</sup>. Tra gli interessanti progetti che la bottega promuove da anni, ne emerge uno in particolare davvero affascinante: scolpire, e quindi rendere eterne, le mani di personaggi che hanno migliorato oppure caratterizzato la società. L'uso della mano, racconta Dante, è fondamentale per il progresso. La mano è il *trait d'union* tra il cuore e la mente: il simbolo senza tempo dell'attività umana dalla più pregevole alla più snaturata, proprio come fu la mano del grande maestro Benvenuto Cellini!

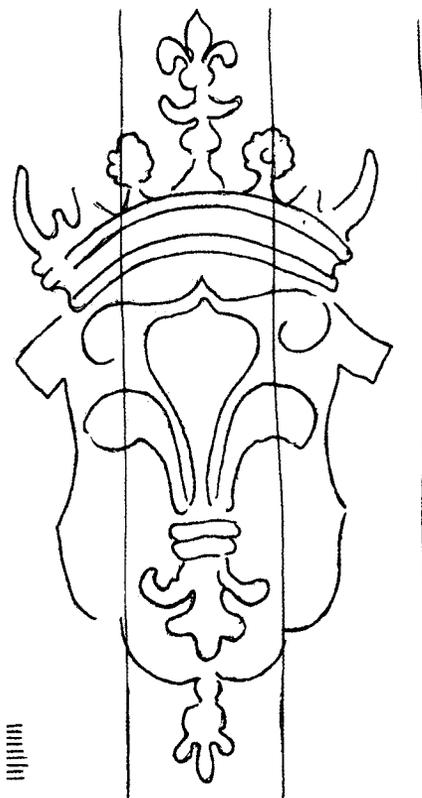


Filigrana FN 1244

<sup>19</sup> Si veda <http://www.bottegamortet.com/index.php>.

# Un aspetto singolare di due difese di Roma, 1849 e 1870

ELIO LODOLINI



Filigrana FN 69 (16157)

Dopo la proclamazione del Regno d'Italia, fra il territorio rimasto a costituire lo Stato pontificio (Roma e gran parte dell'attuale Lazio) e le altre province già pontificie (Bologna e la Romagna, le Marche, l'Umbria, una parte minore dell'attuale Lazio e Benevento) si verificò una specie di scambio degli elementi più politicizzati della popolazione.

Dalle province entrate a far parte del Regno d'Italia affluirono a Roma coloro che non accettarono il nuovo stato di cose e specialmente gli impiegati pubblici rimasti fedeli a Pio IX come sovrano, e che furono accolti, per la verità, con scarso entusiasmo dal Governo pontificio per motivi di bilancio. Vi si rifugiarono altresì disertori del Regio Esercito italiano e coscritti che volevano sfuggire al servizio militare obbligatorio, non solo dalle province ex pontificie, ma anche da quelle meridionali.

Per contro, si allontanarono da Roma per rifugiarsi nel Regno d'Italia esuli politici, inquisiti, condannati sfuggiti alle carceri pontificie, sospetti.

Il fenomeno fu favorito anche dalle stesse autorità romane, che spesso preferirono inviare in esilio – cioè a poche decine di chilometri da Roma, al di là del confine – elementi sospetti, anziché processarli e condannarli, in quanto con questa procedura ottenevano il risultato di liberarsi di quegli elementi senza

riempire le carceri. Nel 1970 Fiorella Bartoccini ha valutato in diecimila il numero degli esuli dallo Stato pontificio<sup>1</sup>. Si tratta di una percentuale altissima, praticamente della totalità dei potenziali avversari, se si tiene presente che si trattava per lo più di elementi giovani, in grado di portare le armi e tutti politicamente qualificati, su una popolazione di Roma che si aggirava sui duecentomila abitanti<sup>2</sup>.

Nel 1866 furono altresì numerosi i romani che emigrarono dallo Stato pontificio al Regno d'Italia per arruolarsi volontari nella terza Guerra di indipendenza, seguendo le orme di coloro che li avevano preceduti nella campagna nel Veneto del 1848. L'archivio della Polizia pontificia, nell'Archivio di Stato in Roma, è ricco di notizie al riguardo.

Una notazione singolare, che ho già avuto occasione di mettere in rilievo in altra sede<sup>3</sup>, ma che merita un cenno ulteriore, si riferisce a due momenti distinti e di segno opposto: la difesa di Roma, capitale della Repubblica Romana, nel 1849, contro una coalizione di più Stati (Austria, Francia, Spagna, Regno delle Due Sicilie), ma – per quanto riguarda l'Urbe – essenzialmente

---

<sup>1</sup> Fiorella BARTOCCINI, *Il problema di Roma capitale e i Romani*, in *La fine del Potere temporale e il ricongiungimento di Roma all'Italia. Atti del XLV Congresso di Storia del Risorgimento italiano (Roma, 21-25 settembre 1970)*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, 1972, pp. 593-612.

<sup>2</sup> Nel 1870 Roma aveva appena 220.000 abitanti, mentre non molti anni prima, al 31 dicembre 1853, ne aveva 171.629 “stabili” e 4.373 “mutabili”, quindi in totale 176.002: *Statistica numerativa delle popolazioni di tutti i Comuni e appodiati dello Stato pontificio alla fine del 1853* .... pubblicata dal Ministero dell'Interno con l'Ordine circolare del 14 novembre 1857 ...., Roma, nella tipografia della Rev. Camera Apostolica, 1857.

<sup>3</sup> Intervento al citato XLV Congresso di Storia del Risorgimento italiano, pp. 612-614.

contro i francesi, e la difesa di Roma, capitale dello Stato pontificio, nel 1870, contro il Regno d'Italia.

L'esercito che difese la Repubblica Romana del 1849 era, sostanzialmente, l'esercito già pontificio, rimasto compatto nei ranghi<sup>4</sup>, salvo alcune sostituzioni al vertice, l'esercito che aveva già partecipato, nel 1848, alla prima Guerra di indipendenza italiana, nel Veneto, contro l'Austria, con un corpo d'armata formato da due divisioni, una di truppe regolari ed una di volontari.

Per i dati numerici rinvio al fondamentale volume di Piero Pieri:

“Le forze della repubblica erano formate da reparti dell'esercito pontificio, reparti di guardie nazionali mobili, che già s'erano battute nel Veneto l'anno prima, e da reparti di volontari, fra cui un battaglione universitario e la Legione italiana, ossi la legione formata da Garibaldi in Romagna dapprima con elementi volontari, in parte reduci d'America e di Lombardia, cui s'erano aggiunti anche 300 volontari raccolti in Toscana da Giacomo Medici e consolidata durante la permanenza a Terni. Nominalmente, 11 reggimenti di fanteria, la Legione italiana di circa 1000 uomini e due battaglioni sciolti, più un battaglione del genio”. “Il totale delle forze con capacità operativa era di 17.000 o 18.000 combattenti”.

Nella Repubblica Romana ci furono, come è ben noto, anche molti volontari, a cominciare dalla camicie rosse di Garibaldi e compresi addirittura alcuni stranieri, ma si trattò di una modesta

---

<sup>4</sup> PIERO PIERI, *Storia militare del Risorgimento. Guerre e insurrezioni*, Torino 1962, nella nuova edizione della Commissione italiana di Storia militare, con una *Presentazione* del Col. Matteo Paesano, Presidente della CISM e un capitolo introduttivo del Prof. Piero Del Negro, Ordinario di Storia militare presso l'Università degli studi di Padova, *La Storia militare del Risorgimento* di PIERO PIERI, Roma 2010, pp. 415-416.

percentuale delle forze repubblicane (mille uomini, su un totale di 17.000 o 18.000, come scrive Pieri). Il grosso delle truppe della Repubblica era costituito da reparti romani, dall'esercito romano, ex pontificio. Altrimenti non si comprenderebbe, fra l'altro, come, non appena cessati gli asperri combattimenti che portarono all'occupazione di Roma da parte delle truppe francesi, il generale Oudinot abbia emesso un proclama in cui si diceva che le "truppe romane stanziato in città" (cioè quelle che avevano combattuto contro i francesi, esclusi i corpi volontari) "avendo quasi tutte prestato atto d'intiera sommissione all'Autorità Militare Francese" sarebbero state considerate come "truppe alleate".

La successiva epurazione ("censura") fu opera del Governo pontificio restaurato, e riguardò soprattutto i comandanti di corpo.

Nel 1870 l'esercito che difese Roma contro gli italiani fu l'esercito pontificio, cioè gli stessi reparti che avevano difeso la Repubblica Romana ventuno anni prima. In vari casi, in quei reparti militavano addirittura le stesse persone fisiche. In questo caso, non possiamo utilizzare il volume di Pieri, che giunge soltanto al 1867, ma soccorre quello di Attilio Vigeveno<sup>5</sup>.

Alla vigilia del 20 settembre 1870 c'era stata persino una collaborazione fra truppe italiane e truppe pontificie nella lotta contro il brigantaggio meridionale, che aveva ormai soltanto caratteristiche criminali, avendo perduto quelle di carattere politico dei primi anni dopo il 1861, nei quali, anzi, era stato sostenuto da Roma, o quanto meno dai Borboni rifugiatisi a Roma.

La collaborazione militare, in alcuni casi, giunse sino allo scambio della parola d'ordine e di cifrari, come avvenne fra un

---

<sup>5</sup> Colonnello ATTILIO VIGEVANO, *La fine dell'esercito pontificio*, Roma, Stabilimento per l'Amministrazione della Guerra, 1920. Reprint by Ermanno Albertelli editore, Parma 1994.

reparto della Gendarmeria pontificia, comandato dal maggiore Lauri, ed un battaglione di bersaglieri italiani, comandato dal maggiore Pagliari. I bersaglieri sono detti "piemontesi" nei documenti dell'archivio del Ministero pontificio della Armi, conservato nell'Archivio di Stato di Roma: collaborazione militare sì, ma riconoscimento dell'esistenza del Regno d'Italia no. Il 20 settembre 1870 Lauri parteciperà alla difesa di Roma contro gli italiani, Pagliari cadrà alla testa dei suoi bersaglieri nell'assalto alla breccia di Porta Pia.

Il Capo di Stato Maggiore dell'Esercito pontificio, che nel 1870 sottoscrisse la capitolazione, maggiore Fortunato Rivalta, aveva combattuto nelle fila dell'Esercito della Repubblica Romana del 1849.

Il Comandante in capo della Marina pontificia nel 1870, Alessandro Cialdi<sup>6</sup>, era stato Comandante in capo della Marina della Repubblica Romana del 1849.

L'ufficiale pontificio cui nel 1870 era affidata la difesa di un settore del Gianicolo, Roversi, aveva difeso la stessa posizione nella Repubblica del 1849.

Nel campo opposto, il generale italiano che comandò la piazza di Civitavecchia dopo la conquista, Cerroti, era stato ufficiale dell'esercito pontificio e si era distinto nel 1848 nel Veneto e nel 1849 nella Repubblica Romana.

Anche in campo civile, gli impiegati dei vari Ministeri pontifici nel 1849 rimasero sostanzialmente ai loro posti quando quei ministeri da pontifici divennero repubblicani e quando da repubblicani tornarono ad essere pontifici (salvo, anche qui, l'epurazione o censura).

Naturalmente, questo fenomeno non riguardò tutti i militari

---

<sup>6</sup> Su Alessandro Cialdi, marinaio e scienziato, cfr. la relativa voce, di Marina de Marinis, nel *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana (Treccani), 1981.

e impiegati civili dopo il 20 settembre 1870; alcuni non accettarono i mutamenti. Presso la famiglia di mio nonno, Alessandro Lodolini, nato a Roma nel 1855, e della moglie Laura Diamantini, abitò un parente scapolo, zio di mia nonna, il capitano Nicola Pierluchi<sup>7</sup>, figlio di Luigi Pierluchi e di Giovanna Battista Tognetti, già ufficiale dei Carabinieri, poi denominati Gendarmi, pontifici, che non aveva aderito al Governo italiano. Era parente per via materna di un congiunto di opposti sentimenti, Gaetano Tognetti, autore, con Giuseppe Monti, di un attentato alla caserma del reggimento degli Zuavi pontifici, che provocò vari morti fra i militari di quel reggimento, in concomitanza con la spedizione garibaldina del 1867, e con Monti condannato a morte e decapitato.

C'è dunque da chiedersi come mai gli stessi reparti e addirittura, almeno in parte, gli stessi uomini abbiano difeso Roma da assalitori di segno opposto, nel 1849 e nel 1870. Le motivazioni possono essere state molteplici e diverse per alcuni da quelle per altri, e non è facile identificarle.

Ma forse la più comune è la continuità delle istituzioni, civili e militari, fra regimi diversi ed opposti, così come è avvenuto anche in tempi più vicini a noi<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Archivio di Stato in Roma, archivio del Ministero pontificio delle armi, registri e matricole, registro 1529, al numero di matricola 862. Arruolatosi come carabiniere a piedi il 29 luglio 1848, fu promosso vicebrigadiere già il 1° gennaio 1851 e brigadiere il 21 giugno dello stesso anno, ebbe il distintivo di maresciallo il 24 settembre 1855, il 10 settembre 1856 fu nominato maresciallo onorario e subito dopo, l'11 ottobre, maresciallo effettivo, e il 5 aprile 1862 divenne ufficiale, con il grado di tenente in 2<sup>a</sup>.

<sup>8</sup> Alludo al passaggio dal regime così detto liberale anteriore alla prima guerra mondiale (o meglio, per dirla con Sabino Cassese, "tutt'altro che liberale", ma di "struttura autoritaria, temperata da strutture liberali": Sabino Cassese, *Lo Stato fascista*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 15) al regime fascista (Guido Melis, *Le istituzioni italiane negli anni Trenta*,

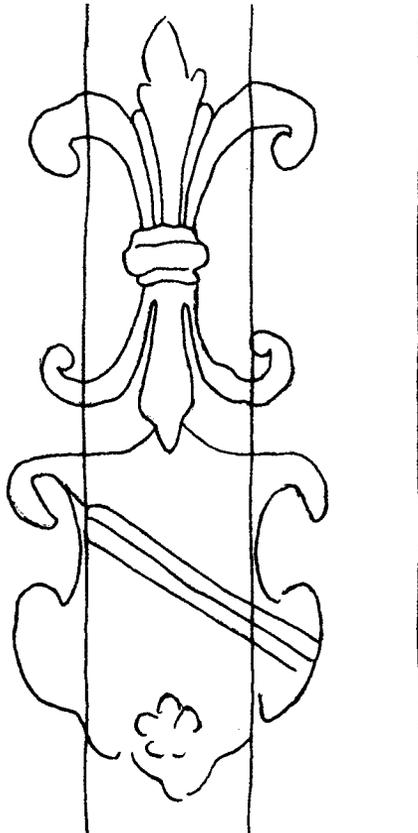


La Rufinella

in *Lo Stato negli anni Trenta. Istituzioni e regimi fascisti in Europa*, a cura di Guido Melis, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 91-107, in cui Melis si chiede quanto siano state "fasciste" le istituzioni fasciste) e da questo all'ordinamento democratico successivo, con una marcata continuità nelle istituzioni. Un settore molto importante della vita pubblica italiana, quello del personale, civile e militare, amministrativo e tecnico, giudiziario e docente, centrale e periferico, presenta, ad esempio, una continuità assoluta dall'ottima riforma del 1923, "Ordinamento gerarchico delle Amministrazioni dello Stato" addirittura sino al 1956-57, nonostante la contrapposizione dei regimi politici in cui operò questo ordinamento, in gran parte con le stesse persone fisiche, anche in questo caso con la così detta "epurazione", l'equivalente della "censura" ottocentesca. Su questo tema, rinvio ad un recente studio: Elio Lodolini, *Una struttura del pubblico impiego in vigore dal 1923 al 1956-57: l' "Ordinamento gerarchico delle Amministrazioni dello Stato"*, in "Le Carte e la Storia", rivista di storia delle istituzioni, n. 1 del 2014, pp. 47-62.

# I graffiti di Tor di Nona

PIERLUIGI LOTTI



Filigrana FN 5695

Via Tor di Nona è una strada emarginata, infossata, senza nobili architetture, che non parte da nessuno luogo e non porta a nessun luogo.

Lunga poco più di cento metri, è una realtà poco conosciuta: i romani a volte la confondono con il vicino omonimo lungotevere; i turisti, anche i più meticolosi, la trascurano nei loro itinerari, privilegiando l'assai più nobile percorso di via dei Coronari.

Eppure è stata per lungo tempo, e fino a tempi relativamente recenti, una strada molto frequentata e di primaria importanza.

In origine il tracciato stradale aveva un ben più ampio sviluppo: comprendeva le attuali via di Ripetta, via Montebrianzo, via Tor di Nona e costituiva il collegamento diretto tra l'accesso a Roma dalla Porta Flaminia ed il cuore della città, gravitante sul rione di ponte S. Angelo. Si trattava di un percorso naturale, che costeggiava il Tevere, e che ben rappresentava quel continuo rapporto della città con il suo fiume, radicalmente in seguito interrotto dalla costruzione dei "muraglioni".

Non sorprende quindi che lungo il percorso si siano concentrati nel tempo edifici e attività d'ogni tipo, e che di questi non sia quasi rimasta traccia <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ne delinea un significativo efficace quadro Rinaldo Santini in un articolo apparso anni fa su questa Strenna: R. SANTINI, *La "zampa d'oca", Tor di Nona e l'Arco di Parma*, in "Strenna dei Romanisti", XLVII 1986, pp. 515-529.

Volendo limitarci alle memorie presenti solo sulla via attuale, è da ricordare anzitutto il tratto delle Mura Aureliane, affacciato sul Tevere, che proteggeva questa zona del Campo Marzio. Qui era anche una posterula, detta nel medioevo *de pila*. Il nome derivava da un possente pilone, quasi una sorta di molo sporgente sul Tevere, utilizzato in età romana per lo sbarco dei marmi; il rudere venne studiato in più occasioni e fu rappresentato, tra gli altri, dal Piranesi e dal Lanciani<sup>2</sup>. Su tale rudere sorse in seguito la Tor di Nona, corruzione di una più antica *Turris Annonae*, struttura connessa ad un deposito di vettovaglie e quindi alla gabella imposta a chi scaricava merci in questa zona; torre ed attività erano allora gestite dagli Orsini che ebbero appunto il titolo, e l'incarico, di "Prefectus Annonae". Nel 1408 la Camera Apostolica destinò la torre a carcere (tra gli altri vi furono rinchiusi Benvenuto Cellini e Giordano Bruno) e qui era anche il "Loco de giustizia". Nel 1645, con la costruzione delle "Carceri Nuove" di Via Giulia, il fabbricato venne adattato ad alloggio. Una più radicale trasformazione in teatro avvenne qualche decennio più tardi, su sollecitazione della Regina Cristina di Svezia. Il Teatro Tor di Nona, inaugurato nel 1670, nei suoi due secoli di vita fu più volte ricostruito ed ingrandito (si fanno i nomi di Carlo Fontana, Domenico Gregorini, Pietro Passalacqua, Felice Giorgi, Giuseppe Valadier, Nicola Carnevali); viene anche ricordato per la rappresentazione della "Vedova spiritosa" di Carlo Goldoni (1758), del "Poliuto" di Donizetti (1862) e, soprattutto, per le prime del "Trovatore" (1853) e di "Un ballo in maschera" (1859). Un problema ricorrente per il teatro erano però gli allagamenti: si racconta che, dopo uno spettacolo, gli spettatori fossero stati costretti a uscire in barca.

Le inondazioni sono state per la città, e qui in particolare, ben più che un'emergenza. Una memoria singolare, e impressionan-

<sup>2</sup> C. D'ONOFRIO, *Il Tevere e Roma*, Roma 1970, p. 123.

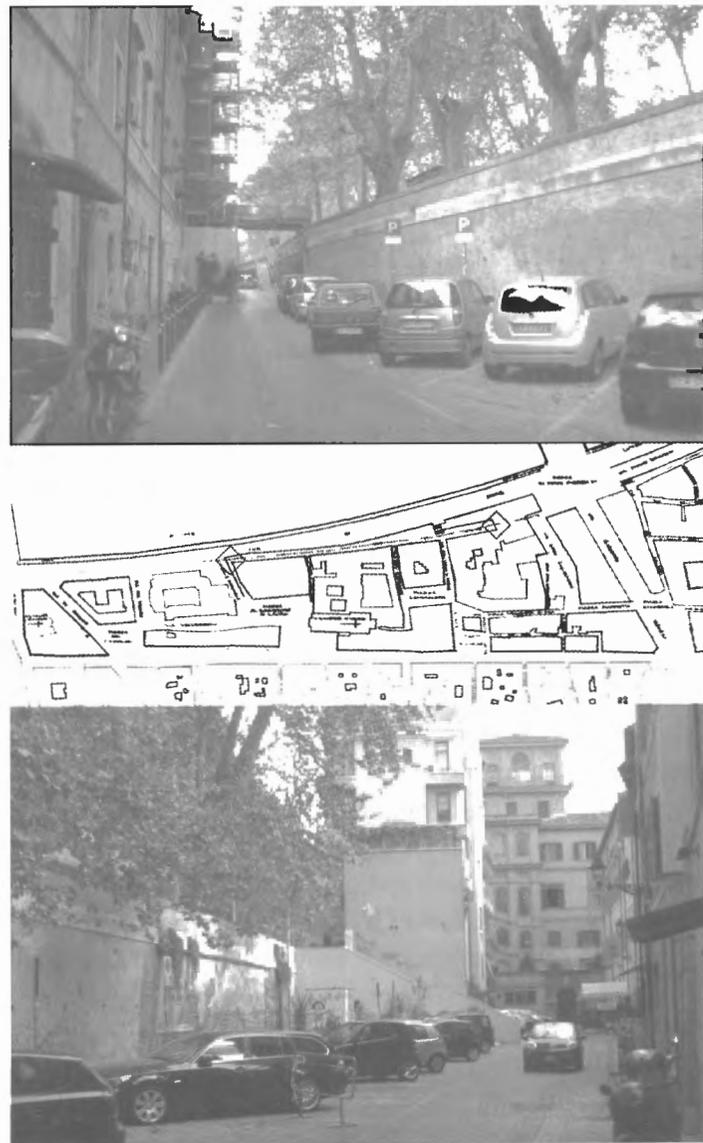


Fig. 1 – L'aspetto della Via di Tor di Nona dopo le trasformazioni urbanistiche della fine '800.

te, di questo evento si ha proprio in via Tor di Nona, in angolo con Via dell'Arco di Parma: qui, alzando lo sguardo, si vede una lapide che indica il livello raggiunto dall'acqua in occasione dell'alluvione del 28 dicembre 1870. Per Roma fu quella una delle piene maggiori: si consideri che allora l'acqua raggiunse i 17,22 metri e che la quota della piazza del Pantheon, per fare un esempio, è 13 metri.

Fu in seguito a quell'evento che venne decisa l'arginatura del fiume e che la via Tor di Nona subì la sua più radicale trasformazione. I "muraglioni" comportarono l'abbattimento del Teatro Tor di Nona e di tutti gli edifici sul lato che affacciava sul Tevere; il nuovo lungotevere determinò una strozzatura ad imbuto all'estremità ovest della via, mentre l'apertura di via Zanardelli creò uno sbarramento edilizio all'altra estremità.

Inizìò in tal modo quel declino della zona che ne ha segnato le vicissitudini per gran parte del '900. Così si presentava agli inizi del secolo: "... le tre vie consecutive, Fontanella di Borghese, Monte Brianzo, Tordinona, erano ingombre di veicoli e di pedoni, strettissime, contorte, con quelle nere botteghe di ferravecchi, di cartoleria, tutte sporche e polverose, con quei portoncini angusti, con quegli angiporti paurosi"<sup>3</sup>.

Al fine di avviare un risanamento della zona, con il Piano Regolatore di Roma del 1931, venne previsto l'allargamento di alcune strade nel cosiddetto Quartiere del Rinascimento, la demolizione dei vecchi edifici sul lungotevere e l'edificazione di nuovi palazzi affacciati sul fiume. L'operazione fu solo iniziata nel 1939, con gli espropri ed il trasferimento degli abitanti, ma rimase interrotta con la guerra.

In quei difficili anni '40 andò così a incrementarsi il degrado della zona e via Tor di Nona divenne l'equivalente di "borsa

nera". Sono gli anni definiti da Miriam Mafai del "pane nero", ovvero il pane di qualità scadente, razionato e garantito alla popolazione dalle tessere annonarie, ma anche un sinonimo del cibo procurabile sul mercato clandestino.

«Il mercato nero ufficiale era a Tor di Nona. In ogni casa c'erano donne che conservavano sotto i letti sacchetti di farina o di pasta, bottiglie d'olio, sigarette, persino il formaggio; sui ballatoi, a malapena coperti da qualche straccio, si intravedevano interi quarti di carne o i capretti, appena macellati, che grondavano di sangue.

Quello che trovavi, compravi. Una volta a Tor di Nona mi offrirono una forma di ricotta fresca. Me la portai a casa e per tre giorni o quattro mangiammo solo ricotta.

Chi ha argenteria, ori, lenzuola, biancheria ricamata, orologi, oggetti antichi li vende per poter comperare farina, olio, zucchero. Le transazioni sono complicate. In tempo di carestia il valore delle merci può cambiare giorno per giorno. Un apparecchio radio può essere scambiato con due litri d'olio o due chili di formaggio o un sacchetto di fagioli. L'argento vale meno della farina... Ed è già una fortuna aver trovato qualcuno disposto allo scambio: sei asciugamani di lino contro dodici uova, due lenzuola ricamate contro mezzo chilo di carne»<sup>4</sup>.

Nel dopoguerra migliorarono fortunatamente le condizioni di vita e l'alimentazione dei romani, ma Tor di Nona, con le sue vie puntellate e le sue case dalle porte murate, rimase segnata da un degrado edilizio, e dal conseguente degrado sociale, destinato a durare ancora a lungo. Passeggiando oggi per le vie del quartiere, animate da negozi d'antiquariato e gallerie d'arte, sembra

<sup>3</sup> M. SERAO, *La conquista di Roma*, Napoli, 1910.

<sup>4</sup> M. MAFAI, *Pane nero – Donne e vita quotidiana nella seconda guerra mondiale*, Milano 1987.

incredibile che quelle stesse vie siano state quasi un sinonimo di malavita.

Il decadimento, prodotto dal lungo abbandono, ha termine alla fine degli anni '60. Ricorda Carlo Pietrangeli, a proposito di Via dei Coronari: «Ora la strada è in piena ripresa e vi si è insediato un qualificato commercio antiquario mentre le abitazioni si stanno progressivamente restaurando»<sup>5</sup>. Sulla via dei Coronari il recupero è stato probabilmente facilitato da una prevalente proprietà privata e da una maggiore disponibilità economica. Più complesso si presentava il risanamento degli edifici sulla via Tor di Nona, trattandosi di una proprietà pubblica per di più sottoposta ad una incerta normativa urbanistica.

In base al Piano Regolatore del 1931, il risanamento di via Tor di Nona venne regolato dal Piano Particolareggiato n. 23 del 1933, che prescriveva una ricostruzione intensiva (con altezze fino a 28 metri) degli isolati verso il lungotevere; nel 1939 si era proceduto all'esproprio degli immobili, che furono così inglobati nel patrimonio del Governatorato, poi Comune, di Roma. A causa degli eventi bellici non si era dato seguito al progetto di demolizione e di ricostruzione.

La situazione era rimasta in una posizione di stallo fino alla metà degli anni cinquanta, quando il Comune, al fine di procedere alla demolizione, dichiarava pericolanti le case di Tor di Nona ed intimava lo sfratto agli abitanti rimasti che venivano trasferiti ad Acilia. Benché avesse traversato tante peripezie, la via, con la sua edilizia storica minore, era rimasta "murata" nella condizione che presentava alla fine dell'800, quasi fosse un'area archeologica. La demolizione delle case era giustificata da una vecchia pianificazione ancora in vigore, ma, nel corso degli an-

<sup>5</sup> C. PIETRANGELI, *Itinerari pedonali - I° - Via dei Coronari*, Roma 1969.



Fig. 2 – Gli edifici di Via di Tor di Nona come apparivano nel 1976 e nel loro aspetto attuale. Il graffito con *l'asino che vola* è l'unico residuo originario.

ni, era mutata la sensibilità artistica e il concetto stesso di Bene Culturale. Sorse allora un movimento di opinione contrario ad ogni iniziativa devastatrice della via. La questione, denunciata inizialmente dalla stampa, ebbe il sostegno di associazioni ed il conforto degli organi di tutela prima di essere infine recepita dal Comune mediante la nomina di un'apposita Commissione. Tor di Nona, pur rimanendo aperto il problema del suo restauro, veniva così sottratta alla demolizione integrale e ad una successiva ricostruzione intensiva.

Iniziava adesso la lunga odissea del restauro.

Nel 1965 veniva adottato un nuovo piano particolareggiato, che modificava quello precedente e poneva un vincolo di risanamento e di restauro conservativo. A questo punto nasce però un'opposizione da parte dei vecchi proprietari: poiché le case erano state espropriate in base al Piano del 1933 che ne prevedeva la demolizione, e poiché la variante del '65 vietava le demolizioni, cadeva la ragione prima dell'esproprio e, in base a una legge del 1865, diveniva possibile la *retrocessione* delle proprietà originarie. A questa già complessa situazione giuridica si aggiungeva nel 1970 l'istituzione delle regioni, con nuovi poteri in materia urbanistica e conseguenti interferenze tra Stato, Regione e Comune.

Sono aumentati i protagonisti: Giunta e Consiglio comunale, Assessorato regionale all'urbanistica, Assessorato comunale per gli interventi nel centro storico, Soprintendenza alle Antichità, Ministero dei Lavori Pubblici, Istituto Autonomo Case Popolari, Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, Ministero dell'Interno, Provveditorato alle opere pubbliche, Corte dei Conti...

Si sono moltiplicate azioni e passaggi: assessorati che dispongono, sezioni che definiscono, uffici che ratificano, provveditorati che obiettano, ex proprietari che rivendicano, associazioni che si oppongono, cittadini che protestano...

Si è arricchito il vocabolario: leggi, regolamenti, piani particolareggiati, decreti, esami, approvazioni, pareri, opposizioni, eccezioni, osservazioni, controdeduzioni, varianti, nulla osta, termini di legge, vincoli, parere favorevole, fondi, stanziamento, finanziamento, trasmissioni di atti, pronunce, competenze, disposizioni di legge, pubblicazione di atti, motivazioni, competenze, provvedimenti...

Un sistema ed un linguaggio che rende la vita difficile agli italiani e l'Italia incomprensibile agli stranieri!

Alla metà degli anni '70 il complesso di Tor di Nona si è quindi salvato dalla demolizione prevista quarant'anni prima; nel frattempo, col protrarsi dell'abbandono, il degrado è progredito in maniera considerevole. L'aspetto della zona (case diroccate, muri a sperone, puntellature lignee, travature poste di traverso sui vicoli) denota uno stato di emergenza permanente, come se la guerra fosse appena finita.

L'opinione pubblica torna a lamentarsi perché il Comune, dopo aver effettuato gli espropri, e nel succedersi degli avvenimenti, non ha ancora provveduto al restauro e all'utilizzo del comprensorio. Alcuni giornali temono che si verifichi una occupazione delle case abbandonate che riporti il problema in alto mare; altri giornali temono che invece sia la speculazione edilizia a riappropriarsi delle case e a vanificare un così lungo dibattito.

La denuncia più clamorosa della situazione viene però rappresentata da una serie di pitture, o meglio di "graffiti", che nel 1976 appaiono sulle case della via. Anche tale avvenimento viene diversamente interpretato: per alcuni una bizzarra manifestazione di "hippies", poco più di un vandalismo sui vecchi muri scrostati; per altri l'espressione di una volontà politica, una presa di posizione sul problema dei centri storici.

Nel frattempo si è ulteriormente ampliato il concetto di Bene

Culturale, particolarmente nel campo dell'architettura: non più un singolo edificio da restaurare come opera d'arte in se stessa, monumento che prescinde da ogni contesto; non più e non solo un nucleo urbano storico, insieme di architettura "alta" e di edilizia minore da conservare, ma l'intero centro storico come parte di una più vasta dimensione urbanistica, con la quale interagisce e insieme alla quale va considerato. In conformità a tale accezione l'intervento di risanamento deve ora mirare alla conservazione della struttura edilizia tradizionale e, al tempo stesso, del suo tessuto sociale; il recupero del centro storico può e deve costituire un'alternativa all'incontrollato sviluppo urbano che consuma e corrode il territorio.

Nel 1978 viene dunque presentato un progetto esecutivo che fa propria tale dottrina e che sarà finalmente quello realizzato.

L'iniziativa coinvolge numerosi gruppi di progettisti, sia del Comune che dell'IACP. L'intervento interessa l'intero isolato, disabitato e sempre più fatiscente, compreso tra il lungotevere Tor di Nona, via degli Amatriciani, via dell'Arco di Parma e piazza Lancellotti. Un complesso di 55.000 metri cubi che include una dozzina di edifici: da questi saranno ricavati 113 alloggi, 42 fra negozi e botteghe artigiane, alcuni servizi sociali. Sarà un restauro di tipo conservativo con la demolizione delle superfetazioni, il consolidamento delle strutture murarie, la sistemazione di solai e coperture, la bonifica degli interni, l'adeguamento e il rinnovo degli impianti tecnologici. Tutta l'operazione viene divisa in tre lotti, con successive fasi di attuazione ed una previsione di trenta mesi per la sua realizzazione.

Nel 1984 viene completato un primo edificio, sulla piazza Lancellotti, da utilizzarsi durante i lavori come «casa parcheggio» per non dover allontanare gli abitanti del quartiere.

I problemi tuttavia non sono finiti: nel 1985 una cinquantina di persone occupa abusivamente alcuni locali destinati ai nego-



Fig. 3 – I graffiti di Via di Tor di Nona del 1976 con tutti i miti, i simboli e le aspirazioni dell'epoca.

zi, al pianoterra della via Tor di Nona, e qui abiterà per anni in condizioni di degrado e di illegalità. Inutile un primo tentativo di sgombero degli abusivi. Inutile un altro tentativo alla vigilia del Giubileo del 2000: gli occupanti continuano ad occupare, dando anche luogo a fenomeni di microcriminalità.

Il *Corriere della Sera*, nel gennaio 2001, denuncia il silenzio su questo lembo dimenticato di “terra di nessuno” a ridosso di via dei Coronari. Circolano anche le voci di una resa del Comune, che avrebbe intenzione di procedere a vendite separate di alcuni edifici: al Ministero degli Interni (per farne una residenza per le famiglie di poliziotti, carabinieri e vigili del fuoco caduti in servizio), al Senato (per farne un parcheggio multipiano).

Nel dicembre del 2003, dopo le numerose proteste (e i due inutili tentativi nell’arco dei venti anni trascorsi), la polizia municipale provvede a notificare l’ordinanza di sgombero delle 12 botteghe a pianoterra occupate illecitamente. Inutili le proteste delle famiglie occupanti. Il sindaco Veltroni assicura: «Provvederemo facendo attenzione alle persone. Da parte nostra c’è disponibilità, se necessario, ad usare i luoghi delle emergenze... Il Comune vuole dare un taglio netto con un pezzo di città sequestrato e si ripropone di riqualificarlo con attività che stanno scomparendo»<sup>6</sup>.

E così, finalmente, nel 2004 le botteghe possono essere assegnate agli artigiani e si riesce a far uscire la zona dal lungo abbandono. Negli anni successivi nelle strade viene realizzata un’operazione di arredo urbano, con una nuova pavimentazione e illuminazione, e la delimitazione delle zone pedonali. Soprattutto

---

<sup>6</sup> P. BROGI, *Una settimana per lasciare «libera» Tor di Nona – Ultimatum del sindaco agli occupanti delle botteghe*, *Corriere della Sera*, 3 dicembre 2003, p. 51.

tutto si punta ora alla rinascita artigianale della zona, quasi un “Borgo dell’artigianato”, recuperando la tipica struttura degli edifici d’epoca, con le residenze in stretto raccordo con le botteghe a piano terra. La rinascita di via di Tor di Nona può infine dirsi, se non compiutamente realizzata, almeno positivamente avviata.

\* \* \*

Di tutta la complessa vicenda vissuta dalla via nel corso dell’ultimo secolo resta la curiosa memoria costituita dalle pitture che per anni hanno ricoperto le facciate degli edifici ed il muraglione posto di fronte ad esse.

Si tratta di disegni connessi ai fatti del 1976, allorché alcuni giovani vollero manifestare una protesta di fronte al degrado della zona e più generalmente nei confronti della società. Erano quelli gli anni della “contestazione”, che diventeranno anche gli “anni di piombo”, ma che qui fortunatamente si espressero in una forma innocua e goliardica, con uno dei primi esemplari di murali nella città. Ne fu autore un gruppo di giovani extraparlamentari, perlopiù studenti di architettura, alcuni anche con cognomi illustri, che oggi sono personaggi ormai “integrati al sistema”. Li ha ricordati la cronaca del *Corriere della Sera* quando, nel settembre 2006, in occasione del trentesimo anniversario, venne organizzata una mostra di fotografie che riuni i ragazzi di allora<sup>7</sup>. Così nell’intervista rievoca i fatti uno di loro, Giuseppe Roma: «Volevamo comunicare. I nostri graffiti furono fatti con questa intenzione, verso la città. Abitavamo nei pressi, io al Governo Vecchio, Carlo Zaccagnini di fronte al Senato, Lorenzo Mammì alle Coppelle, Luisa Ago in vicolo Savelli.

---

<sup>7</sup> P. BROGI, *Quando non erano writers – Mostra fotografica a Tor di Nona*, *Corriere della Sera*, 15 settembre 2006.

Facevano parte del gruppo Roberto Federici detto «Diavolo», artista rimasto a San Lorenzo... Paolo Ramundo, anche lui architetto... Isabella Rossellini, che partecipò all'impresa immortalando il suo cane bassotto.

Ci colpiva quella situazione di Tor di Nona. Nacque ingenuamente quel disegno che immaginava il posto come sarebbe stato bello se fosse stato abitato. Un disegno che ha fatto scuola, è perfino nella guida all'architettura di Roma del Politecnico di Zurigo»<sup>8</sup>.

È interessante notare che i “graffiti di via Tor di Nona”, per la loro datazione, sarebbero uno dei primi esempi di tale tecnica artistica in Europa. Non solo, ma oggi quell'opera estemporanea sarebbe definita “street art”, ed i suoi autori “writers”.

\* \* \*

Il corrente termine inglese *graffito* riprende impropriamente quello originale italiano che designava una tecnica molto in voga agli inizi del '500.

Era una forma di decorazione delle facciate, basata sulla sovrapposizione di strati d'intonaco di differente colore, normalmente un intonaco bianco al di sopra di uno scuro. “Graffiando”, ovvero asportando lo strato superiore, veniva alla luce quello inferiore, colorato a contrasto, ed era come disegnare su un foglio bianco: si potevano tracciare segni e figure di vario tipo ed il tutto poteva poi essere integrato o completato con la pittura tradizionale.

Le strade del Quartiere del Rinascimento, come la stessa via Tor di Nona nella parte demolita, presentavano diversi esempi di questa tecnica. Molti di quei graffiti non sono ora più leggibili:

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

resi evanescenti dal tempo, alterati dalla caduta dell'intonaco, distrutti dalle demolizioni edilizie.

I graffiti sulle facciate potevano essere semplicemente decorativi (come finti bugnati, greche, maschere, foglie di acanto), simbolici (trofei, stemmi ed emblemi araldici), figurativi (putti, virtù, divinità, imperatori). Alcune volte erano rappresentati anche temi storici o mitologici (*l'Orgoglio di Niobe*, *l'Amore di Orfeo*, *il Ratto delle Sabine*, *l'Eroismo di Muzio Scevola*,...) e la decorazione poteva essere integrata da brevi motti filosofici. Nell'insieme una tematica figurativa che era tipica espressione del mondo umanistico, ben diversa dai temi caratterizzanti oggi i murali.

Nel mondo anglosassone il termine *graffito* indica invece i segni realizzati sui muri o sui mezzi pubblici, per lo più illegalmente, con varie motivazioni e con diverse tecniche; una pratica definita anche *Street Art*, ovvero “arte di strada” o “arte urbana”.

Il fenomeno nasce insieme alla musica hip-hop attorno ai primi anni settanta, nei quartieri emarginati di New York, quando, sulle mura e sui vagoni della metropolitana, iniziano a comparire sigle o motivi astratti come espressione di protesta e di critica alla società; gli autori sono in origine anonimi, spesso agiscono in gruppo ed adoperano una tecnica elementare basata sull'uso di pennarelli e di vernici spray. L'avvenimento crea inevitabili problemi all'amministrazione newyorkese, ma nello stesso tempo inizia ad attrarre il pubblico. Con gli anni emergono le prime personalità autonome (Haring, Basquiat, Rammellzee), le tecniche si raffinano (gessetti, aerosol, plastiche, adesivi, stampini), l'iconografia si arricchisce (nuvole, lettere tridimensionali, figure umane, animali). Anche gli artisti estranei alla *Street art* comprendono che, al di là di ogni valore estetico, vi è un alto valore sociale per questa espressione artistica, che può godere di

un pubblico vastissimo, molto più ampio di quello della critica specialistica o della tradizionale galleria d'arte.

Con gli anni ottanta il movimento diventa quindi parte integrante della cultura ufficiale americana: attira l'interesse di mercanti e delle gallerie, si afferma nelle esposizioni internazionali, è presente nell'insegnamento delle Scuole d'arte, ispira il mondo della moda, della pubblicità, del design. Negli anni '90 il movimento si propaga anche in Europa, ad iniziare dalla Francia e dalla Germania, ed influenza la grafica pubblicitaria, le campagne di marketing, il gusto dei giovani, anche se la strada rimane il suo campo d'azione privilegiato. Oggi la presenza della *Street art* è molto diffusa anche in Italia, sebbene non tutti rimangono convinti del suo valore artistico; dubbio legittimo quando si considerino talune espressioni di questa arte, come il *Back to Back* (graffito che copre la carrozza di un treno dal punto iniziale a quello finale), lo *Scratching* (graffito sul vetro dei finestrini), il *Top to Bottom* (graffito che copre un vagone dall'alto in basso)!

\* \* \*

Dei graffiti realizzati nel 1976 a via Tor di Nona oggi resta poco: sul muraglione che sostiene il lungotevere vi è un murale ripreso nel 2013 con molte integrazioni; sulle facciate degli edifici, dopo il rifacimento degli intonaci, non residua che un frammento con *L'asino che vola*. L'unica documentazione rimasta dell'insieme decorativo dei prospetti è quella testimoniata dalle foto sui giornali del tempo ed è comunque tale da permettere alcune considerazioni sull'iconografia delle pitture.

Nell'intenzione degli autori l'insieme doveva indicare una riappropriazione della città, sia con una rappresentazione realistica (le botteghe affollate, le persone alle finestre, i muratori al lavoro), sia con una figurazione fantastica (un volo di farfalle, di pesci, di gabbiani e di altri animali favolosi).



Fig. 4 – Gli attuali graffiti sul muraglione di Via di Tor di Nona che riprendono quelli originari.

La figura emergente del complesso era un gigantesco volto che copriva l'intero prospetto di un edificio; l'immagine si caratterizzava per i due enormi occhi spalancati, disegnati al di sopra delle due finestre centinate, poteva essere guardata anche da lontano e per lunghi anni fu sotto la vista delle migliaia di automobilisti in transito sul lungotevere.

Le altre pitture, realizzate sulle porte e sulle finestre tamponate, raffiguravano una serie di personaggi e di animali che interagivano tra loro e con l'osservatore. Alcune scene (la bottega del macellaio, una famigliola che passeggia, bambini che giocano, un girotondo) erano un riferimento a come poteva essere la vita quotidiana in un quartiere a misura d'uomo. Un individuo che si arrampica lungo un tubo era forse un simbolo delle occupazioni abusive dell'epoca.

Altri personaggi, più interessanti, erano quasi una datazione dell'epoca, una sintesi di miti, tematiche e valori di un certo mondo d'allora. Il più riconoscibile un *Garibaldi* che guardava affacciato a una finestra: un mito ed un emblema della sinistra sin dalle prime votazioni della Repubblica Italiana. Ad una porta era invece una ragazzina che urlava "*Io sono mia!*"; era chiaramente un'espressione del prorompente aggressivo femminismo dell'epoca che veniva qui rappresentato da *Mafalda*, celebre personaggio delle strisce a fumetti creato in quegli anni dall'artista argentino Quino. Seduto al bancone di un bar un altro personaggio dei fumetti, apparso per decenni sul quotidiano *Daily Mirror* e in Italia su *La Settimana Enigmistica: Andy Capp*, un fannullone appassionato di calcio e della birra, forse qui proposto quale esponente di una classe operaia che non ha ancora preso coscienza di sé. Da una porta usciva un "capellone", alla Lucio Battisti o meglio alla Jimi Hendrix, che ci dà quasi la colonna sonora del tempo.

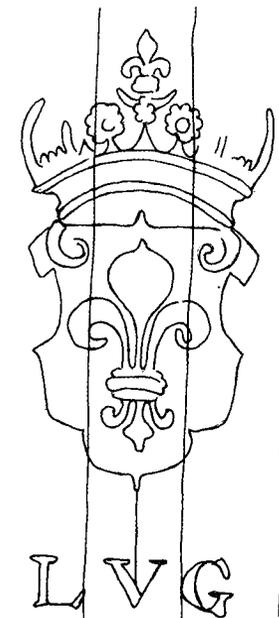
Le altre figure che popolavano la scena erano animali in volo: uccelli e farfalle, ma anche pesci e un asino alato: quest'ultimo unico frammento originario rimasto.

Rivoluzione, femminismo, occupazione, presa di coscienza, musica pop; di tanti miti e di tante aspirazioni un po' velleitarie di quegli anni '70 rimane pressoché solo il ricordo.

E rimane un graffito, l'*asino che vola*, quasi simbolo delle utopie di un'epoca.

#### REFERENZE FOTOGRAFICHE.

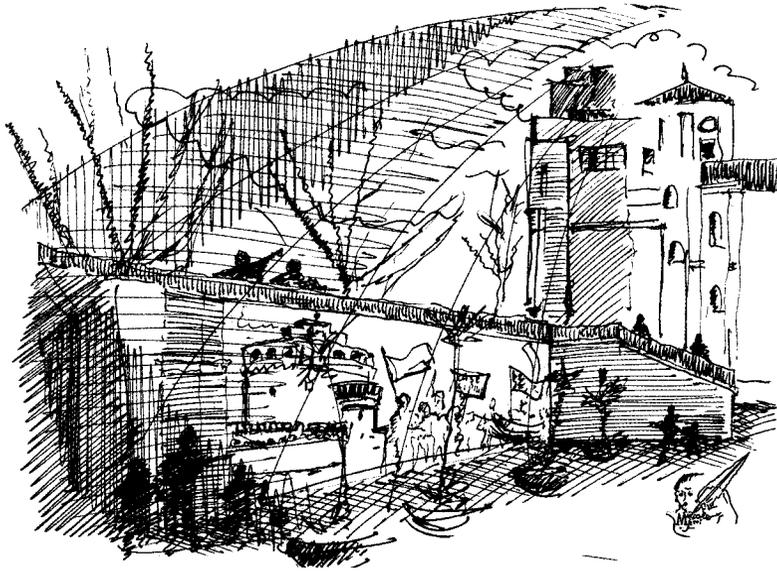
Le immagini d'epoca sono state ricavate dai giornali contemporanei (*Il Tempo* del 21.07.76 e *Il Tempo* del 22.01.78). Le foto originali sono state scattate durante un sopralluogo dell'Associazione Culturale *Alma Roma*.



Filigrana FN 72 (18953)

# Una confessione italiana

RENATO MAMMUCARI



I graffiti di Tor di Nona

I padri non dovrebbero pagare la “colpa” di aver generato figli migliori di loro. Questo modo di dire, che ribalta come uno specchio deformante il più ben noto proverbio, bene si adatta al caso di Johann Caspar Goethe (1710-1768), la cui vicenda umana e artistica per anni è stata ingiustamente oscurata dalla più grande figura del prodigioso figlio.

Il nonno di Caspar era stato un maniscalco proveniente dalla Turingia mentre suo padre Friedrich Georg, dopo aver fatto il sarto da donna prima a Francoforte e poi a Lione, dovette tornare precipitosamente nella città natale poiché, essendo stato revocato l’editto di Nantes, in quanto ugonotto rischiava di rimanere in Francia. Sposata in seconde nozze una ricca vedova di un collega, che gli portò in dote il più rinomato albergo di Francoforte il *Weidenhof*, cambiò mestiere dedicandosi al commercio del vino, ben più redditizio della prima attività, che gli consentì di accumulare una grande fortuna e nel 1710 la sua casa venne allietata dalla nascita del primogenito, Johann Caspar appunto.

Questo ricco mercante riversò sul figlio Caspar ogni sua ambizione: lo fece studiare, laureare in giurisprudenza a Giessen e, imitando così le usanze della nobiltà, gli consentì di completare la formazione culturale col classico viaggio in Italia. Tornato in patria Caspar cercò di entrare nell’amministrazione ma, rimasto deluso e offeso da un netto rifiuto, si ritirò a vita privata prima ancora di aver iniziata quella pubblica a cui aspirava, malgrado avesse acquistato a tale scopo il titolo di *Rat*, ossia di consigliere

imperiale, che se da un lato lo assimilava ai ceti sociali superiori dall'altro lo escludeva però da ogni carica cittadina.

Alla soglia dei quarant'anni si sposò con la diciassettenne Katharina Elisabeth Textor che, pur non avendo una dote, proveniva però da una stimata famiglia di giuristi – il padre era borgomastro di Francoforte – e così nel 1749 nasceva Johann Wolfgang e l'anno successivo l'altra figlia, Cornelia, non “bella senza essere decisamente brutta”, che doveva morire appena ventiseienne.

Di lei ci rimane solamente l'immagine in un olio di J. K. Seekatz del 1762 che riprende l'intera famiglia Goethe in un paesaggio arcadico pieno di significati e di richiami agli interessi culturali di Caspar; sulla sinistra si riconoscono i coniugi Caspar ed Elisabeth con accanto i due figli Johann Wolfgang e la sorella Cornelia; sul margine destro alcuni puttini rappresentano i piccoli fratelli morti appena nati.

Caspar incrollabile nei principi, di invitta coscienza, disposto a sacrificare l'umore gaio che aveva per natura all'imperativo rigido che gli batteva nel cuore, austero in apparenza, di dura scorza, ma in fondo tenero e tutto calato nell'anima dei suoi intimi, come ce lo ricorda Johann Wolfgang, da intellettuale “illuminato” si dedicò alle collezioni di libri e di quadri, che senz'altro influenzarono suo figlio la cui fama avrebbe finito per oscurarlo.

La stessa sorte subì il manoscritto di quell'italico *Viaggio* che per Caspar rappresentò «la somma delle sue esperienze nell'età più florida, il tesoro delle più care rimembranze»; quegli appunti, infatti, presi alla fine del 1739, scritti direttamente in italiano e che lo rivelano latinista abilissimo, esperto delle lingue antiche, lettore attento dei classici al punto da “parlare” familiarmente con Virgilio ed Orazio, quelle 1096 pagine pazientemente e diligentemente elaborate al ritorno in patria rimasero per quasi due secoli dimenticate da tutti.



Ritratto di Johann Caspar Goethe, olio di un artista anonimo del Settecento.

Sembra ancora di rivedere l'anziano studioso nel silenzio delle tranquille stanze della sua casa intento ad ordinare il “turbinio delle memorie” nella forma scorrevole e più leggibile delle epistole, quasi in una disperata corsa contro il tempo, l'età e gli acciacchi della vecchiaia e forse intuendo quella paralisi che nel 1768 doveva impietosamente colpirlo e portarlo alla morte. Se riuscì a terminarne la rilettura non ebbe il tempo per dedicarsi alla stampa per cui il manoscritto – dopo essere passato alla moglie e poi al figlio, che nel 1794 portò con sé quella “reliquia” assieme ad alcune centinaia di volumi della biblioteca paterna, successivamente venduta e dispersa – finiva per essere “seppellito” nel *National Museum* di Weimar e avrebbe dovuto attendere Arturo Farinelli che nel 1932, quasi duecento anni dopo la sua

stesura, per “incarico della Reale Accademia d’Italia” doveva darlo finalmente alle stampe dedicando “l’opera dissepolta del padre di Goethe” alla città di Francoforte.

Finalmente quella “grande confessione italica” goethiana – per dirla col Farinelli, vero e proprio «maestro di lingua postumo del padre di Goethe» – veniva pubblicata in una elegante edizione in due volumi. E così come in un *flash-back* della memoria, *foto-finish* dell’anima, questo vero e proprio fervore di classicismo, che anticipava di qualche anno la grande stagione del Winckelmann, otteneva un pur tardivo risarcimento per l’autore avendo rappresentato un seme fecondo per il grande figlio poiché lo esortò a leggere l’*Etica* dello Spinoza, i *Carmi* di Catullo e le opere di Tibullo e Propertio direttamente nei rispettivi testi latini componendo così, durante il soggiorno romano, con altrettanta facilità e serenità le sue *Elegie*.

Il “felice ingresso in Roma” di Caspar viene salutato «dalla magnificenza e dallo splendore che si riverbera da ogni parte» e quindi, dopo essersi riposato dalle fatiche del viaggio, accompagnato da un buon antiquario, passa a descrivere «Piazza del popolo, primo oggetto della mia curiosità, e perciò degno di principiarvi il mio filo delle cose maravigliose di Roma, regina di tutte le città ed anfiteatro del mondo. Entrato che fui la prima volta per la suddetta porta, stupii del magnifico prospetto che vi fa una piazza assai spaziosa, colla preziosissima guglia in mezzo a tre lunghissime strade tirate a linea, con due chiese uguali ad ambe le parti, come la stampa ne rende testimonianza, benché imperfetta. Non v’è chiesa più celebre e più frequentata in Roma, quanto quella della Madonna del Popolo presso la porta dello stesso nome ancor detta Flaminia, prima fabbricata dal popolo sotto Pasquale Pontefice».

Prosegue poi con la descrizione dell’Obelisco posto in mezzo alla piazza, eretto da Sisto V e proveniente dal Circo Massimo, ricordando non solo la macchina con la quale fu innalzato – sia



*La famiglia Goethe in abiti pastorali*, olio di J. K. Seekatz del 1762.

questo che gli altri sulle piazze di San Giovanni in Laterano, di Santa Maria Maggiore e di San Pietro – ma anche che per tale operazione furono impegnati centosessanta cavalli e ottocento uomini; vede la chiesa di San Carlo al Corso da lui giudicata una delle più belle di Roma, quella di Santa Maria Maddalena detta “avvocata delle peccatrici” di cui ammirò soprattutto la facciata, la bella e vaga chiesa di Santa Maria dell’Umiltà, di Santa Maria de’ Miracoli, di cui riporta un’iscrizione d’indulgenza plenaria situata sopra l’altare e di Santa Maria della Minerva; passando davanti alla statua di Pasquino annota tre sonetti di cui uno dedicato alla *Corsa del pallio in Conclave* ed un altro alla Signora duchessa de’ Tursi e ciò «per provar la gran malizia de’ Romani, con che si burlano delle cose e delle persone di primo grido».

Si tratta in definitiva di un lungo elenco di chiese, monumenti

## Ricordo del vecchio Borgo

ANTONIO MARTINI

e biblioteche, con l'aggiunta di qualche dato sulla costruzione dei palazzi e degli edifici più significativi o sulle opere d'arte in essi conservate, senza aggiungervi giudizi o commenti e, nell'accomiarsi da Roma, con grande umiltà e rassegnazione ammette che: «Giunto dunque al fine di questo minuto racconto delle più considerabili meraviglie di Roma moderna ed in parte dell'antica, e girato conseguentemente abbastanza per le chiese, piazze, monasteri, tempi, ospedali, circhi, palazzi, librerie, ecc., non voglio però dir con ciò, che non ci siano ancora altre cose parimenti rimarchevoli a veder di quelle da me toccate, mercecché questo luogo n'è così abbondante, così pieno, che non c'è caso di dar conto del tutto; almeno ci vorrebbe più tempo di quel che mi fu concesso».

Si deve tuttavia riconoscere che nelle memorie del suo "viaggio italico", come con grande sensibilità ha ricordato Arturo Farinelli, nell'introduzione a quell'ormai introvabile edizione promossa dall'Accademia d'Italia, «Gusto, tendenze, inclinazioni, abitudini di vita, tutto v'è rivelato. Il cavaliere vagante nei lidi del suo sogno era allora nel fiore degli anni, nella piena robustezza dello spirito, e poteva concedersi, espandersi, senza il tormento dei doveri e degli obblighi che gli imporrà la famiglia costituita. Coltissimo, ricco di beni di fortuna, il viaggio non è per lui un perditempo, ma il mezzo migliore per allargare il suo mondo di idee e di sentimenti, e un grande sollievo. L'impressione è schietta – continua con partecipazione il Farinelli – e sarebbe immediata anche l'espressione, se non tiranneggiasse la lingua italica straniera, che J. C. Goethe sostituisce alla propria tedesca natia. Bizzarra idea, eroica costrizione, ma lo spirito di questa lingua, anche mirabilmente posseduta, non può tutto palesarsi, il tono s'affievolisce e si ammorza per necessità; l'ingenuità va perduta; e troppe cose si sacrificano, non riuscendo la parola ad afferrarle, la parola che deve essere respiro dell'anima».

Pe'... pe'... è il Sor Vittorio che, passato l'arco, con una stonata trombetta, segnala la sua presenza nel vicolo spingendo il carrettino con lo stemma del Comune di Roma, SPQR, non Roma Capitale, perché questa dignità è stata scoperta recentemente quando si era persa la secolare memoria di *Roma Caput Mundi*.

Il carrettino sembra quello del gelataio, bello, pulito, bianco lucido col Sor Vittorio con bustina in capo e camice bianco, tutto l'insieme di una rassicurante igiene, contiene, infatti, i recipienti del latte della Centrale. Chi ha bisogno di questo magico alimento scende in strada *cor secchietto der latte* e ne acquista il suo fabbisogno, spesso limitato dallo scarso borsellino.

Siamo ai primi miei ricordi, dopo la metà degli anni Venti, in Borgo, al vicolo del Farinone, l'arco è quello del Passetto, il Sor Vittorio viene da via dei Corridori. Un ragazzo, Oreste, scende da casa e prende il latte – forse non più di un quarto – e spiega, a chi gli ha chiesto qualche cosa in proposito, che... *Assuntina ne prenderà un bel bicchierone e io un bel goccettone...*, ma cosciente della sua condizione è allegro e sorridente: sa che sua sorella ha bisogno di una sostanziosa alimentazione. È tempo in cui i polmoni della povera gente sono esposti a grave rischio.

Improvvisamente, una voce eccitata... *Sora Terè... Sora Terè, annamo che sta pe' nasce... Indò stai? Chi sei?... A 'e Palline, sò er marito de Anna. Ho capito arivo subito*. Sora Teresa, la *Mamma*, dopo pochi minuti esce da casa con il suo borsone professionale e rapidamente s'avvia per Borgo Pio verso vicolo delle Palline. Figura caratteristica, scrupolosamente dedita

alla sua *missione*, ha già visto nascere una notevole quantità di *Borghiciani*, figura particolare, un pò appesantita dalla mezza età, ma conserva efficienza, sveltezza, ha la fiducia delle future mamme:... *annamo che n'è gnente...*, basta per rassicurare le sue pazienti. Convive con un distinto signore, per l'epoca è offesa alla morale, la gente di qui, povera di soldi, ma ricca d'umanità, prende atto della situazione e rispetta l'amica e la professionista.

Sono comprensivi, ma, non rinunciano a tradizionali scherzi: l'11 novembre si festeggia S. Martino – tutti fanno i meriti di quel Santo, e la protettrice concessa a chi soffre di così delicata situazione coniugale – quel giorno, piccoli gruppi di ragazzi sotto la finestra di qualcuno, scuotendo rumorosamente vecchi bidoni, intonano l'antico... *Oggi è la festa de li cornuti, tuzza Martì... tuzza Martì*. Il soggetto di tali attenzioni ha diverse scelte di comportamento: fa finta di niente e non compare, si affaccia ridendo dello scherzo, la prende a male e auspica per i molesti ragazzacci immediata morte violenta, ricorda con poco rispetto la memoria dei loro defunti e mette seriamente in dubbio l'onorabilità delle loro madri.

Quel giorno e altre rare occasioni portano qualche scompiglio, per solito la vita nel vicolo scorre tranquilla anche se a volte rumorosa per il passaggio di qualche rara carrozza o carretto con i cerchioni di ferro che rotolano sul selciato.

Un rumore è ormai noto e accettato, verso le nove entra al Farinone dal solito arco, con una veloce curva spericolata, Argante, aiutante giovane *carettiere*, fascia alla vita, smisurata frusta, in piedi, con aria spavalda, sul suo *stracino*, blocca il cavallo che scivola fragorosamente sul selciato, davanti casa sua dove fa colazione dopo consegnata la merce dei mercati generali. Forse non sa di imitare il suo omonimo tassiano guerriero saraceno.

L'attenzione degli abitanti a volte è richiamata dal trasporto di campane che escono da una fonderia, infatti, tra i civici 33 e 35 del vicolo, *Lucenti Francesco fonditore di metalli e campane*,

con piccoli modesti caratteri sul muro scrostato, fa conoscere orgogliosamente l'esistenza della sua officina. Non ha bisogno di appariscenti insegne, fa parte della storia, esiste dal '500, ha partecipato alla fusione del baldacchino di Bernini, ha fuso campane per S. Pietro e tante altre sparse nelle chiese non soltanto di Roma. Quando qualche grossa campana è pronta per la consegna, i vicini, dalle finestre, si godono l'inconsueto spettacolo delle lunghe e delicate operazioni di carico. Su un vetusto carrello la grande brillante campana, difesa da un'incastellatura di legno, esce dalla fonderia, si pone sotto un fascio di catene e carrucole assicurate ad una robusta trave di ferro che sporge dalla parete al disopra della porta. Quell'ingegnoso strumento è capace di alzare notevole peso con minimo sforzo, è un solo uomo che, manovrando una catena, alza molto lentamente la campana dal carrello fino al livello del pianale del camion che riceve dolcemente e senza scosse il pesante carico, atteso da qualche lontano campanile. Gli spettatori soddisfatti dal lento e solenne spettacolo tornano alle loro ordinarie occupazioni.

Prosegue la mattinata, arriva er *materazzaro*, per farsi aprire il portone dal cliente batte con l'apposito *patocco che sta sur portone, un tocco per primo piano, due per seconno e così via*, una signora s'affaccia in finestra e, rassicurata, tira una corda che attraverso pavimenti e solai del palazzo apre il portone. Sale, carico dell'attrezzo per cardare la lana, non so come definirlo, è uno strano sgabello irto di chiodi ricurvi che mordono la lana, ormai ridotta a dure palline per il lungo uso, che con i precisi colpi su quell'arnese torna in vita in ariosi e leggeri batuffoli. Dopo qualche ora, stanco e impolverato con qualche *liretta* in saccoccia, il *materazzaro*, affardellato del suo sgabello chiodato, continua il giro nella certezza che i suoi clienti dormiranno meglio.

A proposito di rumori: bambini e bambine – allora erano

tanti – passano il tempo libero per la strada, il vicolo è stretto, grida, canti risuonano gioiosi. Le femmine, calme e aggraziate, giocano a campana, girotondo e altri passatempi di cui sono parte conte, filastrocche e ingenue canzoncine:... *amba rabbà cicci cocò... anghingò tre galline e tre cappò... o quante belle figlie madama doré... per andare alla cappella c'era una ragazza bella...* Tutte un pò sconclusionate, nessuno ne conosce bene le parole, Gigi Zanazzo non è noto *a le regazzine de Borgo*, ma loro le cantavano così. Per il nostro orecchio assuefatto, questo rumore è una gioiosa armonia di piccole donne spensierate anche se con le vestarelle piene di toppe a colore.

I maschi, più rudi e pesanti, qualcuno atteggiato a bullo, preferiscono *acchiapparella, sarto a la quaia, schiaffo der sordato, nizza*, che battuta con troppo entusiasmo rompe qualche vetro. Più tranquillo, un gioco per cui, a turno, in un prestabilito percorso segnato col gesso, si manda avanti, con una *schicchera*, un tappeto della birra, la vittoria è di chi arriva in fondo senza uscire dal percorso. Quando altri giochi lo richiedono, si affida la sorte alla moneta: *arma e santo*, è uno strascico della sudditanza pontificia, *arma* è lo stemma del papa, *santo* è il santo padre: *queli regazzini* – dopo oltre quarant'anni – non hanno ancora preso atto della testa del re e della croce sabauda.

Non ci sono frigoriferi, la ghiacciaia sta solo dal macellaio e nelle osterie, solo pochi alimenti sono contenuti in recipienti adatti alla conservazione, le signore, che, anche su documenti ufficiali, sono definite *ddc*, donne di casa, devono provvedere alle necessità alimentari giorno per giorno. Sono circa le 10, le pulizie sono fatte, i bambini giocano per la strada guardati dai nonni in finestra, le signore si avviano verso i negozi di Borgo Pio, dopo il 1928 c'è anche il mercato rionale a piazza dell'Unità, ma è lontano, ... *e poi mi madre, e pure mi nonna, faceveno 'a spesa a Borgo Pio...* Il motivo, forse più vero, di questa scelta è... *tutte l'amiche stanno qua e se nun le trovo co' chi chiacchie-*

*ro...*, la spesa è il momento della socializzazione, dei colloqui con scambi di notizie, informazioni, pettegolezzi, indispensabili per non rimanere isolate. Queste madri di famiglia, quasi nello stesso momento escono dal Farinone, dalle Palline, dal Falco, dai Tre Pupazzi, con la borsa vuota appesa al braccio e il borsellino in mano, entrano a Borgo Pio.

All'angolo del Mascherino, Adelino Cioccolini *er pizzicarlo*, nursino doc, gestisce un ordinato bazar di generi alimentari: esclusa la carne fresca e frutta e verdura, c'è tutto. Il prezioso olio d'oliva – semplicemente così, non si era ancora glorificata la verginità di questo nobile prodotto – è contenuto, nel mezzo del locale, in una capiente, panciuta giara, *vettina* si dice, a disposizione le misure per la mescita nella *bottija dell'olio* del cliente, un quinto, un quarto, mezzo litro, c'è anche il litro, ma poco usato: l'olio è caro. Prosciutto, per le occasioni, di montagna, affettato a mano, S. Daniele, Parma e altre raffinatezze sono totalmente sconosciute. Più gettonati prodotti di minor costo: prosciutto cotto, mortadella, coppa, sfrizzoli quando è la stagione della lavorazione del maiale, salami e tante altre cose che oggi considereremmo nocive, il colesterolo è ancora ignoto al popolo di Borgo. Nessuno esce da quel negozio senza lardo normale, grasso e magro, quello bianco-candido di Colonnata arriverà molto dopo, quando saremo tanto raffinati da snobbare quello dei maiali umbri di Adelino. Vedremo più tardi il motivo della universale preferenza per questo grasso. Un grande scaffale contiene vari formati di pasta lunga, i cassetti quella corta, tutta sciolta in piena vista, all'aria e alle non infrequenti visite delle mosche, servita arrotolata nella carta paglia se lunga, in cartoccio se corta, dalle sapienti mani di Adelino o del suo personale.

Alcune macellerie, tra le migliori Nino Celli al Falco, Orazio Pietrella a Borgo Pio, c'è anche quella equina, non ricordo dove, ma devo aver mangiato quella carne allora ritenuta salutare

per i giovani. L' *abbacchiario* mostra, appeso fuori del negozio, un bell'assortimento di carni: abbacchi, polli, galline – di cui è molto gradito il brodo con la *stracciatella* –, piccioni, anitre e cacciagione ancora molto apprezzata.

Sulla stessa strada, Borgo Pio, dove fanno la spesa le signore al di qua del Passetto di Borgo, quelle al di là la fanno a Borgo Nuovo, esiste un posto magico: frutta e verdura di *Nerone*. Non il cattivo incendiario, è solo un soprannome, *questo magari nun ha dato foco a gnente, ma quanto a buona grazia è come quell'antro, quello cantava poesie, questo strilla parolacce*, conosce però il suo mestiere, ha buona merce con prezzi adatti al popolo di Borgo. All'angolo con piazza del Catalone, vicino a quella caratteristica fontanella con vaschetta per abbeverare animali da tiro, sono in bella vista frutta e verdure d'ogni genere. Sorgono difficoltà linguistiche, non so se oggi tutti capirebbero gli urli di *Nerone* che magnifica la sua merce... *persiche spaccarelle a na lira... guarda 'e puntarelle capate da 'a sora Maria... ste bbrugne se 'e pò magna' pure mi nonna senza denti... falli a 'la giudia sti carciofoli*, e altre simili battute. La frutta che compare in mostra a seconda della stagione, sono *briccocole, bbrugne, persiche, cerase, portogalli, sorbe e genzole*, d'estate non manca il *cocomero* il cui vecchio nome offre ancora una discreta resistenza ad anguria, mentre la *pera* l'ha orgogliosamente conservato aiutata anche dal *peracottaro* che propaganda le... *pere cotte calle calle*. Frutta e verdura di *Nerone* sono strettamente di stagione, non per suo particolare merito, ma per il mercato normale non esistono serre, non si pratica l'importazione se non, credo agli inizi degli anni Trenta, per le banane pubblicizzate come molto nutrienti quindi osannate, glorificate e rispettate come cosa preziosa, anche se il prezzo è relativamente accessibile. Qualche frutto esotico e rarità fuori stagione si trovano in negozi specializzati che la gente chiama *fruttarolo der re*.

Continua il rifornimento per la tavola con una visita dal

*pastarellaro*, da Chirico a Borgo Pio: uova e pasta all'uovo. Un ambiente pulito e decoroso dove la Sora Maria, giovane, bella, rigogliosa, fa da cassiera su una specie di cattedra. Tra un incasso e l'altro *spera* le uova e le divide per qualità e misura in categorie a prezzi diversi. Uova da galline ruspanti, l'allevamento in batteria non era praticato, con prezzo modesto per cui largamente usate: *da beve, ar tegamino, toste, a frittata, in trippa, a stracciatella, a zabbajone co' la marzala e pe' fa' la pasta all'ovo*, anche come *pasta grattata* per il brodo.

Il fornaio, dispensatore del pane, il sacro cibo ancora fondamentale nell'alimentazione nella forma standard di *sfilatino* da due etti, più o meno ben cotto, caldo è delicato, ma invecchia presto: *rifatto* è meno gradevole perciò si approvvigiona ogni giorno la quantità necessaria, se qualche pezzo rimane diventa *pangrattato* per friggere. Nella parte di Borgo Pio, verso via del Mascherino, c'è *Boldrini*, il vaporeforno dalla bocca a vista da cui irrompe e si diffonde nei dintorni il profumo del pane appena sfornato e poi, oggetto di vivo desiderio, le lunghe strisce di pizza romana – non c'è niente di più romano – bianca con lievi striature brune golosamente croccanti. Qualcuno sfornava qualche pagnotta, ma poco richiesta: aleggia ancora nell'inconscio il ricordo del pane a bajocco? Non vorrei suscitare travolgenti desideri ricordando *pizza calla co' preciatto e fichi*, anche allora non molto diffusa, il prosciutto costava caro, era più comune con la mortadella o, nella giusta stagione, soltanto con i fichi.

Lentamente le "ddc" tornano nelle loro abitazioni, levano gli acquisti dalla borsa, chi ha avuto dal macellaio qualche ritaglio di trippa lo dà al gatto che manifesta riconoscenza con sommessi miagolii. Hanno acquistato anche il carbone a pezzi e la *cinice* – tritumi di carbone, dice *Chiappini* – necessaria per ravvivare la brace che cova sotto la cenere dalla sera prima.

Si accingono a dedicarsi alla cucina, è arrivato il momento

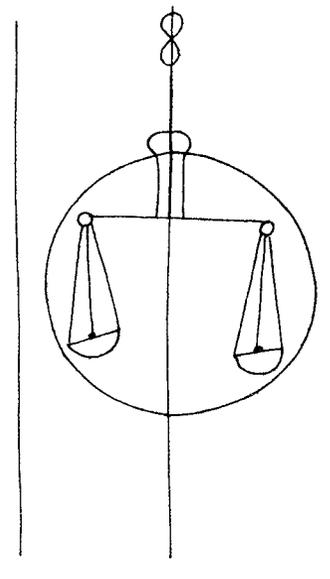
del trionfo del lardo, è un rito, il *battuto* per il sugo finto: sulla *battilonta*, *lardo*, *cipolla*, *radica gialla*, *sellero*, *erbetta*, ripetutamente e velocemente *battute* con un pesante coltello preriscaldato sul fornello a carbone. Il gas in quella zona di Borgo non è ancora arrivato. Quando tutto è amalgamato si versa nel *tegame di coccio* – solo questo materiale si usava allora nelle modeste cucine domestiche – intanto si stempera, per unire al *battuto*, il concentrato di pomodoro, la *conserva*: molto comune la marca “Pasquino”, venduta sfusa. Il nostro parlante scontento non c’entra, era prodotta a Parma, sul barattolo da cinque chili c’è raffigurato Ercole. Nel *tegame di coccio*, *lardo*, *conserva*, odori amalgamati e curati da mano esperta danno una magica miscela dal sapore pieno, completo con cui diventa stuzzicante la pasta, con una spruzzata di pecorino, il minestrone o le minestre allora molto in uso: pasta e patate, pasta e broccoli, riso e piselli e altre combinazioni suggerite dalle varietà di verdure sul banco di Nerone.

Il pomeriggio scorre tranquillo: le “ddc” accudiscono alla casa e ai figli, i bambini giocano per la strada. Gli uomini rientrano dal lavoro, molti in quella zona sono dipendenti del Palazzo Apostolico e della Fabbrica di S. Pietro, siamo al tramonto, dalla feritoie del Passetto escono le *nottole*, piccoli pipistrelli che vi nidificano in notevole numero, veloci, volando a livello degli ultimi piani delle case, con sommessi fischi, vanno a caccia di insetti, in estate specialmente mosche e zanzare che numerose infestano la zona.

Nel Rione tante ospitali osterie accolgono gruppi di amici che si riuniscono per la *fojetta* – per solito consumata in due – ma soprattutto per chiacchierare, socializzare, a volte giocare a carte. Non ricordo d’aver mai visto giocare alla famosa *passatella*, ricordata così largamente nel folclore romano da bancarella e nelle rime degli epigoni domenicali del Belli, tanto da sembrare che i romani non avessero altro passatempo, per solito concluso

a coltellate. Più tardi, qualche famiglia si riunisce all’osteria dove consuma la cena portata da casa. L’oste si contenta di servire vino per i grandi e gazzosa per i bambini.

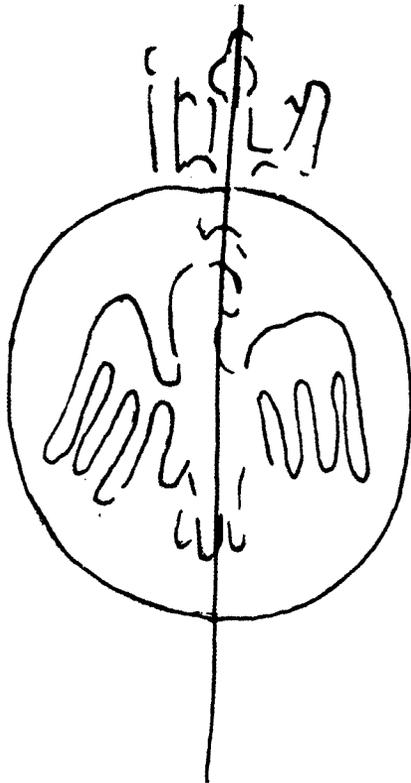
Il silenzio cala presto, quando l’oscurità si fa profonda la gente si ritira in casa dove le poche lampadine, molte ancora a filamento di carbone, sono subito spente: anche la *corente* costa cara.



Filigrana FC 127615

# Anna Colonna Barberini, il nunzio Rospigliosi e il dito di Santa Teresa

ANGELA NEGRO



Filigrana FC 125647

Nell'universo femminile della Roma secentesca una delle figure più importanti, per rango e personalità, è stata senza dubbio Anna Colonna Barberini, Prefetessa di Roma.

Decima figlia di Carlo I Colonna e Lucrezia Tomacelli, questa nobilissima quanto volitiva signora si trovò sbalzata sul palcoscenico mondano dell'urbe nel 1627 grazie al matrimonio con Taddeo Barberini, nipote del papa regnante Urbano VIII e destinato a perpetuare la progenie della famiglia.

La sua figura indomita che attraversa tutta la prima metà del secolo (nata nel 1601, morirà nel 1658) è stata messa in luce sotto vari aspetti da studi recenti<sup>1</sup> ma l'importanza del personaggio non cessa di fornire nuovi spunti di ricerca.

<sup>1</sup> P. Pecchiai, *I Barberini*, Roma, 1959 pp.182-189; G. SACCHI LODISPOTO, *Anna Colonna Barberini ed il suo monumento nel monastero di Regina Coeli*, in "Strenna dei Romanisti" 1982, pp. 460-479; F. GUGLIELMI, *La successione di Anna Colonna Barberini*, in "Alma Roma", 1992, nn.3-4, pp. 75-96; A. LO BIANCO Scheda su G.F. Romanelli *Transverberazione di Santa Teresa*, in "Quadri dal Silenzio", catalogo della mostra, Roma 1993, pp. 22-24; M. DUNN, *Piety and Patronage in Seicento Rome: two Noblewomen and Their Convents*, in "The Art Bulletin", vol-76, dic. 1994, pp. 644-662; M. DUNN, *Women as Convent Patrons in Seicento Rome*, in "Women and Art in Early Modern Europe" a cura di C. Lawrence, University Park, 1997, pp. 166-177; M.T. RUSSO BONADONNA, "Donna Anna Colonna Barberini fra mondanità e devozione" in "Strenna

Rimasta prematuramente orfana della madre, nel 1622, Anna Colonna venne mandata dal padre, con la più giovane sorella Vittoria, presso il monastero agostiniano di S. Giuseppe dei Ruffi a Napoli, dove già erano la sorella maggiore Ippolita e la loro zia materna Caterina Tomacelli.

Le lettere della ventunenne Anna inviate al padre dal monastero<sup>2</sup> conservate nell'Archivio Colonna, fanno trapelare ben presto lo scarso entusiasmo per la vita claustrale della giovane: le celle sono piccole ed umide, le lettere a casa sottoposte al controllo delle monache...Anna desidera ardentemente un "accomodamento" (ossia un matrimonio) che le permetta di uscire dal monastero.

Nel novembre 1623, appena un anno dopo il suo ritiro a Napoli, la richiesta al padre si fa più che mai esplicita: "Sono sicurissima che V.E. come padre amorevole tiene particolarmente pensiero di accomodarmi et io non prego altro dio benedetto, che dia vita et salute a V.E. che...posso star sicura che mi cavarà un giorno da questo monastero non essendo questa stanza da farci tuta la vita, mentre Nostro Sig.re non mi chiama alla religione"<sup>3</sup>.

Le smanie di Anna, che contrastavano con la quieta disciplina della più giovane Vittoria (destinata a diventare la grande misti-

---

dei Romanisti" 1999, pp. 475-496; M. FUMAROLI, *Nicolas Poussin. Sainte Françoise Romaine annonçant à Rome la fin de la peste*, Paris, 2001, pp. 63 e segg.; C. NATIER CARTIER, *Zwischen Konvention und Rebellion*, Zurich, 2011, pp.65-145; M.G. BARBERINI in "Nobildonne romane del Seicento tra pratiche mondane e austera spiritualità", in "Tre cardinali e un monumento" a cura di M.G. BARBERINI e C. GIOMETTI, Roma 2014, pp.138-140. Sono grata a Maria Giulia Barberini per le notizie e i testi fornitemi, con l'amicizia di sempre, per la stesura di questo articolo. Un grazie anche a Maria Teresa Russo Bonadonna e a padre Oscar I.Aparicio Aheda, archivista dell'Ordine dei Carmelitani Scalzi.

<sup>2</sup> NATIER CARTIER, cit. p. 71 e segg.

<sup>3</sup> NATIER CARTIER, p. 77 n. 215.



Fig. 1 – Francesco Contini – Gabriele Renzi, *Monumento funebre di Anna Colonna Barberini*, già chiesa di Regina Coeli alla Longara, oggi Buffalo (N.Y.) Albright- Knox Gallery

ca carmelitana Chiara Maria della Passione) ebbero fine quando venne concluso il matrimonio con Taddeo Barberini, necessario per assicurare alla sua famiglia di recente ricchezza una alleanza con la più alta nobiltà romana.

Il matrimonio fu celebrato con gran pompa dallo stesso papa Urbano VIII, zio dello sposo, nella cappella del Palazzo Apostolico di Castel Gandolfo, il 24 ottobre 1627<sup>4</sup>.

La poco avvenente Anna, rivestita per l'occasione di tela d'argento e ricoperta di gioielli, portava in dote la cifra spropositata di 180.000 scudi.

L'unione ebbe presto i suoi frutti: all'atteso erede maschio Carlo, nato nel 1630, seguirono altri tre figli: Maffeo (1631), Lucrezia (1632) e Nicolò (1635).

Anna, che era entrata nella famiglia Barberini senza mai rinunciare alla sua "alterezza colonnese" si tuffò nella vita pubblica sia religiosa che mondana come moglie di Taddeo Barberini, nominato nel 1631 dal papa Prefetto di Roma, una dignità che gli attribuiva il primo posto nella scala sociale dell'urbe<sup>5</sup>. E Prefetessa sempre Anna si considerò orgogliosamente, firmando come tale anche la sua corrispondenza privata.

Insieme ai suoi doveri mondani, molto forte emerge dalla sua corrispondenza del 1633 la vocazione materna e la preoccupazione costante per la salute dei figli: "Li travagli che mi danno questi figlioli sono innesplichabili". Ne scrive a Taddeo lontano, lamentandone l'assenza nel marzo 1633: "Sono stanca con questi figli et me ne sento più con l'absenza di V. E. dal quale ricevo in simili ochasioni sollevamento et aiuto, ora sono sola"<sup>6</sup>.

Proprio alla nascita difficoltosa del figlio Carlo nel 1630, An-

<sup>4</sup> G. GIGLI, *Diario di Roma*, a cura di M. BARBERITO, Roma 1994, v. 1 p. 167; E. BONOMELLI, *I papi in campagna*, Roma 1953, p. 55.

<sup>5</sup> RUSSO BONADONNA, cit. p. 480.

<sup>6</sup> NATIER CARTIER, cit. p. 95 n. 298; p. 96 n. 301.

na (che perse nel 1631 la prima bambina Camilla, nata nel 1628) ebbe la prima idea di fondare un monastero femminile, che sarà quello di Regina Coeli alla Longara, come voto alla Vergine se l'avesse assistita nel parto<sup>7</sup>.

Una scelta che si mantenne incrollabile negli anni che seguirono, orientandosi verso l'ordine delle Carmelitane Scalze Riformate, verso cui l'aveva indirizzata il padre Giovanni Tommaso Eustachio dei Filippini di Napoli, sua guida spirituale dai tempi del soggiorno partenopeo<sup>8</sup>.

Negli anni belli del pontificato di Urbano VIII, che le garantirono visibilità e potere, Anna scelse col papa il luogo dove doveva sorgere il monastero a Via della Longara e ottenne da lui un Breve confirmatorio che la portò il 21 novembre 1643 alla posa della prima pietra alla presenza del cardinal Francesco Barberini, suo cognato, e del fratello cardinal Girolamo Colonna<sup>9</sup>.

Nel frattempo si era trasferita a Roma nel 1628, divenendo carmelitana presso il convento di S. Egidio in Trastevere come Suor Chiara Maria della Passione la sorella Vittoria, insieme alla

<sup>7</sup> BIAGIO DELLA PURIFICAZIONE, *Vita della Ven. Madre Suor Chiara Maria della Passione...fondatrice del monastero di Regina Coeli, nel secolo donna Vittoria Colonna*, Roma, 1681, p. 162. Testo sostanzialmente ripreso più tardi da L.I. ORSOLINI, *Vita della venerabile madre Suor Chiara Maria della Passione, carmelitana scalza...nel secolo donna Vittoria Colonna...nuovamente scritta*, Roma 1708. Si tratta delle due più importanti fonti a stampa sulla fondazione del convento.

<sup>8</sup> BIAGIO DELLA PURIFICAZIONE, cit. p. 163; RUSSO BONADONNA, cit. p. 486.

<sup>9</sup> BIAGIO DELLA PURIFICAZIONE, cit. p. 165. In precedenza il duca Salviati aveva ceduto l'area su cui doveva sorgere il convento adiacente ad un casino e giardino già di proprietà di Donna Anna del 3 agosto 1643 (Pianta presente nell'attuale convento delle Carmelitane Scalze di Regina Coeli).

più anziana Ippolita, che da agostiniana era passata anch'essa alla regola del Carmelo.

Non c'è dubbio che accanto ad un'autentica devozione, rientrasse nei progetti di Anna l'idea di erigere con la sua munificenza, ma anche grazie al nome suo e delle sorelle, un santuario "tutto colonnese" per la Vergine, forse in segreta competizione con il monastero dell'Incarnazione (o delle Barberine) fondato dalla poco amata suocera Costanza Magalotti lungo la via Pia, poco lontano da Palazzo Barberini alle Quattro Fontane<sup>10</sup>.

La fondazione del nuovo monastero era però avvenuta a ridosso della morte di Urbano VIII (28 luglio 1644) e della conseguente rovina dei Barberini, invisi all'opinione pubblica e al nuovo papa Innocenzo X Pamphilj, a causa delle gabelle straordinarie imposte per la guerra di Castro.

Vale la pena di ricordare che Anna sola si era opposta alla guerra con termini inequivocabili rivolti ad Urbano VIII, unica persona, forse, ad intravedere la prossima rovina della famiglia: "Ricordatevi, Padre Santo che nelle vene di casa Barberini...v'è mescolato ancora il mio sangue, quale se potessi cavarlo e riportarmelo a casa mia, lascerei loro altri signori ne' guai, e starei quieta e muta, ma non essendo ciò possibile, mi si permetta ch'io parli"<sup>11</sup>.

Questa straordinaria tempra, quasi virile, doveva trovare il suo banco di prova quando nel 1646 la rovina finanziaria e politica dei Barberini apparve ineluttabile, e il 16 gennaio la stessa Anna accompagnò a Campo de' Fiori il marito e i figli, di dove, con la scorta di molti "soldati e vassalli di Casa Colonna" partirono per la Francia<sup>12</sup> per mettersi al riparo sotto la protezione del cardinal Giulio Mazzarino, primo ministro del giovane Luigi

<sup>10</sup> BARBERINI, cit. p. 140.

<sup>11</sup> RUSSO BONADONNA, cit. p. 482

<sup>12</sup> GIGLI, cit. p. 462-463.



Fig. 2 – Francesco Contini – Gabriele Renzi, *Monumento funebre di Anna Colonna Barberini*, già chiesa di Regina Coeli alla Longara, oggi Buffalo (N. Y.) Albright- Knox Gallery (particolare).



Fig. 3 – Ignoto pittore sec. XVII, *Ritratto di Anna Colonna Barberini*, oggi Convento delle Carmelitane di Regina Coeli.



Fig. 4 – Nicolas Poussin *Santa Francesca Romana annuncia la fine della peste*, Parigi, Museo del Louvre (particolare).

XIV. All'indomita Anna restava il compito di mettere a salvamento ciò che restava delle ricchezze familiari e di difendere con una sua "memoria" dinanzi ai Conservatori Capitolini le sorti della Casa Barberina<sup>13</sup>.

Seguirono mesi durissimi di sconforto e miseria, come risulta dalle lettere di Anna al figlio Carlo a Parigi<sup>14</sup>. Alla disperazione per la rovina dei Barberini si aggiunge il dolore per essere separata dai figli e per la freddezza del marito nei suoi confronti: "mi vo accorgendo che vostro padre non vuole ch'io venga dove siete voi altri, come se dopo avervi io allevati, dovessi essere discacciata"<sup>15</sup>.

Nell'aprile del 1646, Anna può finalmente ricongiungersi alla sua famiglia a Parigi: un soggiorno che si concluderà col ritorno a Roma nel giugno 1647 e nel quale, nonostante le mutate condizioni dovute alla benevolenza della Corona francese ed in particolare della regina Anna d'Austria, la Prefetessa continua a mantenere vivo il desiderio di completare il monastero di Regina Coeli, sollecitando coloro ai quali aveva affidato il compimento della fabbrica, progettata dal suo architetto di fiducia Francesco Contini: "era oltremodo bramosa ritornarsene quanto prima a Roma per sollecitare con la sua presenza il compimento della fabbrica". Ed ottenne così il beneplacito alla partenza dal marito, Don Taddeo e dalla regina<sup>16</sup>.

Insieme allo straordinario fervore per il compimento del suo monastero Anna coltivava un'altra sfrenata passione, quella per

<sup>13</sup> GIGLI, cit. p. 464; S. FECCI-M.A. VISCEGLIA, *Tra due famiglie. Anna Barberini Prefetessa di Roma*, in "I linguaggi del potere in età barocca" vol. 2, "Donne e sfera pubblica" a cura di F. CANTÙ, Roma 2009 pp. 298-304.

<sup>14</sup> PECCHIAI, cit. p. 184-186; S. FECCI-M.A. VISCEGLIA, cit. pp. 257-327.

<sup>15</sup> PECCHIAI, cit. pp. 184-185. Sul suo stato di melanconia in lontananza dai figli anche FECCI-VISCEGLIA, cit. pp. 307-309.

<sup>16</sup> BIAGIO DELLA PURIFICAZIONE, cit. p. 167.

le reliquie. Già nel 1638, al culmine del potere, la Prefetessa era riuscita ad ottenere una costola dei resti di San Filippo Neri, nonostante la viva opposizione degli Oratoriani. Ma durante il soggiorno parigino, quando la fabbrica del monastero alla Longara era il centro delle sue aspirazioni, Anna sollecita Monsignor Giulio Rospigliosi, nunzio apostolico a Madrid dal 1646 al '53 (e futuro Clemente IX) a procurarle una reliquia di Santa Teresa d'Avila.

Possiamo immaginare quanto al pensoso, meditativo e coltissimo monsignore poco si addicesse un simile compito, ma egli era più che mai una "creatura barberina" avendo condotto tutta la sua carriera ecclesiastica e di intellettuale di punta della corte romana, nella cerchia della famiglia di Urbano VIII.

Come informa una relazione finora inedita conservata presso l'Archivio Generale dei Carmelitani Scalzi<sup>17</sup> Giulio ottenne dal Padre Generale della Congregazione di Spagna Juan de Jesus Maria di rimuovere da un convento carmelitano una insigne reliquia di Santa Teresa "che fu il Dito intero con la sua carne et unghia, che mostra si l'Indice con che la S.ta scrisse la sua mirabil opera"<sup>18</sup>.

Ma far recapitare la reliquia alla bramosa Anna era tutt'altro che facile: fra Spagna e Francia esisteva infatti una situazione politica tesissima che rendeva difficili le comunicazioni a causa del prolungarsi della Guerra dei Trent'anni e delle mire espansionistiche della Francia a danno della Spagna, ed in particolare della Catalogna<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> A.G.O.C.D. pluteo 88 C, "Sucinta e sincera relatione della Fondazione del Monastero delle Carmelitane Scalze Teresiane intitolato Regina Coeli, Fatto in Roma e fondato dalla Ill.ma et Eccell.ma Sig.ra Donna Anna Colonna Barberini. Alli 14 Maggio 1654".

<sup>18</sup> Ibidem, c. 3.

<sup>19</sup> L. OSBAT, *Clemente IX*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 26, 1982, pp. 282-293.

Stando alla relazione, Anna chiese a S. Teresa come segno di consenso, per il suo ritorno a Roma e il compimento del monastero, l'arrivo della reliquia a Parigi, nonostante le difficoltà.

Venne accontentata da una coincidenza quasi miracolosa. Essendo morto (provvidenzialmente) un figlio del re di Spagna, nipote quindi della regina di Francia "in tale occasione andando un corriere a Parigi, portò ivi la reliquia mandata dal Nontio di Spagna (Rospigliosi) a quello di Francia (monsignor Guidi Di Bagno)<sup>20</sup>.

E il prezioso cimelio giunse alla corte francese proprio quando Anna, sul punto di ripartire per Roma aveva deciso di trattenersi altri due giorni solo per assistere, su invito della regina, "ad una tragedia che le faceva fare". Ottenuta la reliquia la Prefetessa "vedendo che S.ta Teresa gli aveva voluto dare il segno da lei aspettato di che tornasse a Roma à finire il suo monasterio, ne sortì straordinaria consolazione, et subito si mosse in viaggio et portò sempre seco la Reliquia del dito della S.ta sì nella Galera per Mare, come nella letica p. terra, tornando sicura con si buona compagnia..."

Tornata a Roma nel giugno 1647, Anna si dedicò con cura quasi ossessiva al completamento del monastero, che avvenne nel 1654. Il 16 maggio di quell'anno l'edificio era pronto per ospitare tre suore carmelitane (fra cui la sorella di Anna, Chiara Maria della Passione, nuova priora), che vi si trasferirono dal convento trasteverino di Sant'Egidio. Ad accompagnarle, con i cardinali Antonio e Francesco Barberini e Girolamo Colonna, ed un corteo di trenta carrozze gremito di gentiluomini e dame, c'era ovviamente Anna che pose nelle mani della sorella la preziosa reliquia: "Entrarono le Monache nella carrozza portando seco questo sagra tesoro e era con esse Donna Anna, quale

<sup>20</sup> A.G.O.C.D. pluteo 88 C " *Sucinta e sincera relatione...*" c.4.



Fig. 5 – Nicolas Poussin, *Santa Francesca Romana annuncia la fine della peste*, Parigi, Museo del Louvre.

sopraffatta da un estremo giubilo intuonò con voce sommessa l'inno *Te Deum laudamus...*"<sup>21</sup>.

Terminato il convento nell'anno successivo, 1655, venne

<sup>21</sup> *Ibidem*, c.5.

completata la costruzione della chiesa adiacente<sup>22</sup> ma solo dopo la morte della Prefetessa, nel 1658 il più fedele dei suoi figli Nicolò, sue erede universale, rispettando la volontà della madre fece decorare i tre altari con due dipinti di Giovan Francesco Romanelli: la “Transverberazione di Santa Teresa” in cui è ben in vista il famoso dito che brandisce la penna, e la “Presentazione di Maria al tempio”, dove dietro la Vergine spicca con gran rilievo la figura di S. Anna. Le tele sono ancora conservate presso l’attuale, moderno convento di Regina Coeli alla periferia di Roma, mentre manca il terzo, la “Morte di Sant’Anna” copia dal Sacchi ad opera di Fabrizio Chiari<sup>23</sup>. Quadri nei quali il riferimento alla nobile fondatrice era palmare.

È il cronachista carmelitano Biagio della Purificazione a raccontarci le “suntuosissime esequie” volute per Anna dalla sorella Chiara Maria della Passione, priora del monastero<sup>24</sup>. Il ricchissimo catafalco allestito nella chiesa di Regina Coeli era sovrastato da una cupola: al di sotto era un cuscino sorreggente una corona dorata su cui salivano quattro api barberine. Ma ben al di sopra di esse troneggia una colonna d’argento, a sottolineare “l’orgoglio colonnese” di Anna che, a discapito delle api, trova ancora una volta la sua affermazione.

Nell’apparato scenografico, probabilmente studiato dall’architetto della Prefetessa Francesco Contini, comparivano “4 paggi vestiti a bruno e 9 zitelle vestite con manti a lutto, con una torcia accesa in mano. La quantità di lumi era eccedente, sporgevano dal cornicione della chiesa braccialetti negri, quali sostentavano torcie accese sin al numero di centocinquanta;

<sup>22</sup> L. FIORANI, *Monache e monasteri romani nell’età del quietismo*, in “Ricerche per la storia religiosa di Roma” 1, Roma 1977, p.96.

<sup>23</sup> Per le varie fasi della costruzione DUNN, cit. p.645 e ss. Per i pagamenti dei tre dipinti cfr. LO. BIANCO, cit. p. 22-23.

<sup>24</sup> BIAGIO DELLA PURIFICAZIONE, cit. pp. 241-242.

sopra la cupola della già detta mole erano dugento candelieri d’argento con candele accese... Il lutto insomma accoppiato a tante fiamme spandiva da per tutto una splendida e grave magnificenza; si ché eccettuatone i Pontificij funerali, non havevane Roma veduta altra più maestosa...”<sup>25</sup>.

Nella nuova chiesa Anna volle che fosse eretto il suo ricco monumento sepolcrale, in marmo nero con un busto in bronzo dorato, su architettura di Francesco Contini e con l’intervento dello scultore Gabriele Renzi, fatto erigere per volontà della madre dal suo erede Nicolò Barberini<sup>26</sup> (fig. 1). Fra le tante elargizioni di Nicolò, in ricordo di Anna, è una sequenza di preziosi reliquiari, per racchiudere i cimeli lasciati dalla Prefetessa al convento, come un frammento del velo della Vergine, uno del manto di San Giuseppe, un pezzo della Croce, e naturalmente il dito di Santa Teresa che fu racchiuso in una nuova custodia d’argento<sup>27</sup>.

Quando l’intero complesso monastico venne requisito dallo Stato italiano dopo il 1870 e poi demolito per costruirvi l’attuale carcere giudiziario, il monumento venne restituito ai Barberini, e fu poi venduto in America nel 1946. Si trova oggi presso la Albright Knox Art Gallery di Buffalo (fig. 1).

I quadri superstiti e molti degli arredi (fra cui il reliquiario con il dito) si trovano invece, come si è detto, presso il convento

<sup>25</sup> Per il valore della luce nelle esequie reali cfr. M. MOLI FRIGOLA, *Donne, candele, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell’Italia del Seicento*, in “Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l’effimero, l’allegoria” a cura di Marcello Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1985, pp. 135-158.

<sup>26</sup> SACCHI LODISPOTO, cit. p. 460-478. Per il busto anche W.A. VALENTINER-E.P. RICHARDSON, in “Art Quarterly”, IX, 1946, pp. 270 e ss. Da notare anche la minuziosa descrizione del monumento che ci dà BIAGIO DELLA PURIFICAZIONE, cit. p. 246.

<sup>27</sup> DUNN, cit. p. 649 n. 60.

delle Carmelitane Scalze in via del Monte Carmelo a Roma, fatti oggetto di un'accorta schedatura, per la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, di Ilaria Toesca nel 1972. Qui si conserva un ritratto di Anna Colonna (con tanto di iscrizione che ne definisce in modo indubitabile il soggetto), molto simile, nelle arcigne fattezze senili al busto funerario oggi negli Stati Uniti (figg. 2-3).

Conscia forse della sua scarsa avvenenza, Anna rifuggiva dal farsi ritrarre. Il testo di Biagio della Purificazione ci informa però che il giorno seguente la sua morte "fu mandato dal Contestabile D. Marcantonio suo fratello un eccellente pittore acciocché ne facesse il ritratto, atteso che mentre visse mai per sua modestia consentì che si facesse"<sup>28</sup>.

È forse questo (o una copia?) il dipinto conservato oggi presso il convento delle Carmelitane (fig. 3). In esso le fattezze sembrano rispecchiare la rigidità della morte, ma coincidono sia con quelle del busto, che con il ritratto di Anna che secondo la felice intuizione di Marc Fumaroli figura nello splendido dipinto di Poussin, appartenuto non a caso a Giulio Rospigliosi (protettore del pittore normanno e intimo dei Barberini) e oggi al Louvre (figg. 5-6)<sup>29</sup>.

Il dipinto, che era sempre stato identificato (anche nelle incisioni che ne sono derivate) come una "Santa Francesca Romana che supplica la Vergine di allontanare da Roma la peste" (del 1656), prende secondo Fumaroli una connotazione particolare e cortigiana: la città, vessata dal morbo, è rappresentata con le fattezze di Anna Colonna Barberini, Prefetessa di Roma e il ritratto del monastero di Regina Coeli conferma l'ipotesi.

Sempre ad Anna, idealizzata ed ingentilita nella fisionomia, può, a mio giudizio, riferirsi un dipinto conservato nella chiesa dell'Annunziatella, in via di Grottaperfetta, che era sul percorso

<sup>28</sup> BIAGIO DELLA PURIFICAZIONE, cit. p. 239.

<sup>29</sup> FUMAROLI, cit. passim.



Fig. 6 – Gerolamo Troppa (?), *Nobildonna (Anna Colonna Barberini?) in preghiera dinanzi a S. Carlo Borromeo*. Roma, Chiesa dell'Annunziatella.

dei pellegrinaggi delle nuove chiese, e fu interamente restaurata nel 1640 dal cardinal Francesco Barberini e nuovamente riconsacrata nel 1657<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Novara 1968 (ed. critica della

Il dipinto, di cui ho curato il restauro nel 1993, eseguito da Ivy Gabrielides (fig. 6) raffigura una nobildonna in vesti vedovili (Taddeo Barberini era morto in Francia nel novembre 1647) in preghiera dinanzi a San Carlo Borromeo. Anna, come tutti i Colonna, era particolarmente devota a San Carlo, fratello della sua nonna paterna Anna Borromeo.

La tela, per la gamma cromatica tenebrosa si avvicina ai modi di Pier Francesco Mola, senza averne la gravidanza realistica. Lo stesso viso della devota è risolto con una sorta di idealizzazione, e generico è il gruppo di piccoli angeli che irrompono dalle nubi. Per questo motivo propongo dubitativamente l'attribuzione ai primi anni romani di Gerolamo Troppa, pittore reatino documentato a Roma, non ancora ventenne nel 1656. Il suo stile iniziale si muove in un tenebrismo molto affine, come chiave sentimentale, al Mola, ma le fattezze addolcite del viso sembrano rispettare il classicismo, vagamente sacchiano, della prima fase del pittore<sup>31</sup>.

Se l'ipotesi attributiva fosse valida, il dipinto andrebbe posto nella seconda metà degli anni '50 del Seicento o nel 1657 anno della riconsacrazione della chiesa, prima della morte di Anna (1658) o subito dopo, fatto eseguire "in memoriam" da lei stessa o da qualche intimo o familiare.

---

Guida di F. MARTINELLI, 1660-1663), p. 21, n.16. M. MARONI LUMBROSO-A MARTINI, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma 1963, p. 205.

<sup>31</sup> Per Troppa si confronti il dipinto con *La Madonna, il Bambino e Santi* firmato e datato 1678 in "Pittura del 600 e 700, Ricerche in Umbria" eseguite da V. CASALE, G. FALCIDIA, F. PANSECCI, B. TOSCANO, Treviso 1976, tav. XXXIV e pp. 102-103. Anche G. SESTIERI, *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, vol. I p.177 (con bibliografia precedente, vol. 3, foto 1104-1106).

## La tappa romana del *grand tour* di Paul Heyse, futuro Premio Nobel

FRANCO ONORATI

### L'ANTEFATTO

Quel giovane che il 21 settembre 1852 varca per la prima volta il confine italiano dava inizio a un rapporto intenso con la "terra promessa" che doveva accompagnarlo per tutta la vita.

Paul Heyse nasce a Berlino il 15 marzo 1830: ha dunque appena 22 anni quando prende avvio il suo *grand tour*, ma può vantare non solo l'appartenenza ad un ambiente familiare abiente e culturalmente rilevante, ma anche un robusto *curriculum* di studi. La sua famiglia aveva dato alla Filologia due grandi studiosi: Karl, suo padre, che nel 1829 era diventato professore ordinario di filologia classica all'Università di Berlino; e Theodor, suo zio, traduttore in tedesco dal latino e dal greco, traduzioni nel cui ambito spicca la versione delle poesie di Catullo.

Il 10 giugno 1852 si era laureato in Filologia romanza all'Università di Bonn, sotto la guida del Professor Friedrich Diez, fondatore della disciplina in Germania, discutendo la dissertazione *Studi romanzi. Parte I<sup>a</sup>*, e nel settembre dello stesso anno era giunto in Italia con una borsa di studio di 500 talleri concessagli dal Ministero Prussiano per un progetto di ricerca sulle poesie provenzali inedite giacenti presso le biblioteche italiane; frutto di tali ricerche sarebbe stata la pubblicazione *Inediti romanzi raccolti nelle biblioteche italiane*. Nei suoi diari Heyse ricostruirà con ricchezza di particolari le tappe delle sue

ricerche filologiche condotte presso le biblioteche Vaticana, Barberiniana e Casanatense di Roma; Laurenziana, Riccardiana, Magliabecchiana e Marucelliana di Firenze; Estense di Modena; Palatina di Parma; Marciana di Venezia: percorso che di per sé conferma l'acribia del giovane ricercatore.

Suo compagno di viaggio fu Otto Ribbeck a cui l'Accademia di Berlino aveva accordato un sussidio per collazionare i manoscritti esistenti presso le biblioteche italiane con lo scopo di realizzare una nuova edizione delle opere di Virgilio; ricerca che poi confluì nella pubblicazione *P. Vergili Maronis auctores et imitatores*.

Le fonti per ricostruire le tappe del suo viaggio in Italia e, in particolare, del soggiorno romano, sono gli scritti dello stesso Heyse. Anzitutto i primi due dei suoi diari, che coprono il periodo 21 settembre 1852-30 agosto 1853; e qui valga una prima osservazione: lo scrittore ha lasciato ben 28 diari, relativi all'intera sua vita, l'ultimo dei quali fu scritto 14 giorni prima della morte. Si tratta di circa 7.700 pagine: alle quali va poi aggiunta una sterminata produzione letteraria<sup>1</sup>, nota in vita ma che, caduta in oblio, ha recentemente ripreso la strada della diffusione. Pochi altri scrittori, forse il solo Thomas Mann, possono vantare in Germania una così vasta impresa di scrittura.

Disponiamo poi della autobiografia *Un anno in Italia*, sezione dei *Ricordi giovanili e confessioni*, cui egli mise mano 47 anni dopo il suo *Italienische Reise*, utilizzando – e dando loro forma narrativa – gli appunti diaristici che con una sistematicità sorprendente – vorrei dire “teutonica” – in un viaggiatore ventenne, egli annotava quotidianamente.

<sup>1</sup> Heyse scrisse 216 novelle in prosa o in versi, 74 opere drammatiche, 8 romanzi, liriche, memorie, tradusse in tedesco opere di poeti e scrittori italiani, spagnoli e inglesi, compose fiabe, canti popolari e tenne, infine, un carteggio immenso.



Paul Heyse all'età di 26 anni. Foto di Franz Hanfstaengl (1856).

Il 22 settembre 1852 Heyse entra dunque in Italia, attraverso la dogana di Isella; queste le sue prime annotazioni: «Il mite sole autunnale della Lombardia ci indorò anche il giorno seguente, durante il quale superammo il Lago Maggiore e le sue due isole magnificamente in fiore, raggiungendo Sesto Calende. Poi, ancora un viaggio al chiaro di luna, dalle nove di sera fino alle tre del mattino, in uno stretto omnibus a dieci posti e, al buio del mattino, arrivammo a Milano.»

Dove si possono cogliere le tipiche reazioni ricorrenti nel viaggiatore che dal Nord si trova per la prima volta al contatto con l'Italia: da una parte il sole e i fiori a scandire clima e paesaggio della terra “dove fioriscono i limoni”, per dirla con Goethe; e dall'altro la sorpresa di dover viaggiare in condizioni disagiate, talora avventurose.

Milano, Genova, Firenze le tappe principali del suo viaggio verso Roma: in tutte le città in cui sostò, non solo fece visita ai principali monumenti e musei, ma trascorse quasi tutte le serate a teatro. Basti pensare che nel breve soggiorno milanese, durato 5 giorni, si recò a teatro tre volte: il secondo giorno del suo arrivo, va al teatro Carcano ed ascolta il melodramma di Vincenzo Fioravanti *Il ritorno di Columella*; l'indomani è la volta del teatro alla Canobbiana dove assiste alla rappresentazione di un melodramma di Carlo Pedrotti, *Fiorina o la fanciulla di Glaris*. Due giorni dopo, infine, è al teatro di S. Radegonda, ove è in scena *Don Pasquale* di Donizetti, ed annota: «Il pubblico applaude furiosamente.» Non fanno eccezione Genova, dove si reca al teatro Carlo Felice; e Firenze, che al teatro Ognissanti presenta il rossiniano *Barbiere*.

In prossimità di Roma, dove giunge il 14 ottobre 1852, così annota la diversa reazione dei viaggiatori: «Tuttavia, quando la mattina dell'ultimo giorno di viaggio ci apparve finalmente Roma, e dai colli della strada maestra spiccò la cupola di San Pietro, il loquace francese ammutolì, mentre un inglese, che finora non aveva proferito parola, si dilungò a parlare con entusiasmo eloquenza della città eterna, noi due, invece, facemmo il nostro ingresso in silenzio e commossi attraverso Ponte Molle e Porta del Popolo.»

L'aver rimesso mano, dandogli struttura narrativa, a 47 anni di distanza, ai suoi diari, gli consente di fare un raffronto fra la Roma del 1852 e quella di mezzo secolo dopo: «Era [quella del 1852] ancora la vecchia Roma, quasi immutata, com'era stata all'epoca del Rinascimento, in ogni caso la Roma di Winckelmann, di Goethe o di Wilhelm von Humboldt, la Roma dei papi e della corte ecclesiastica, degli innumerevoli ordini monacali di ogni regola, la Roma dei vicoli stretti, sporchi e tortuosi e quella di un popolo tanto caratteristico, con tutte le sue usanze buone e cattive, spiritoso, patetico, cinico, bigotto e mangiapreti, quale si



Pio Spezi (da: Giulio R. Ansaldo, *La figura romana di Pio Spezi*, «Roma, rivista di studi di vita romana» settembre, 1940).

può riscontrare e ascoltare nel suo divertente dialetto dai 2.000 sonetti di G.G.Belli». Ma a metà Ottocento come alla fine del secolo il viaggiatore che s'immaginava una città costituita meramente da costruzioni monumentali di grande stile e da enormi rovine di palazzi e templi, rimane stupito nel percorrere il Corso tra due file di case del tutto prive di gusto e di stile. Questo iniziale disincanto fra la Roma delle mille illustrazioni e litografie e quella della realtà, non è destinato a durare a lungo, si capisce subito che – così egli scrive in *Un anno in Italia* – «[...] questo stato di abbandono e di miseria che si accompagna alle imponenti vestigia di epoche di maggiore importanza, sparisce di fronte all'impressione prodotta dagli edifici di rilievo.» Insomma, e

conclude: «[...] anche a Roma l'occhio del novizio si abitua ben presto a non soffermarsi su sovrapposizioni di un'epoca più tarda priva di carattere ed è in grado di decifrare, senza sforzo alcuno, il solenne palinsesto della Roma antica.»

E proprio un profondo disincanto il giovane viaggiatore dovette provare quando fu invitato dallo zio Theodor, che lo aveva da tempo preceduto a Roma, ad essere ospitato nel suo alloggio. Così egli descrive il primo impatto con la città: «Quando giunsi a Roma, trovai “zio Catullo”<sup>2</sup> (2) in un alloggio inospitale, al pianterreno di via Sant'Andrea delle Fratte, composto da cinque stanze, una cucina e una loggia con pittoresca vista su vari cortili del vicinato, abbastanza soleggiato, tanto da poterci coltivare non poche piante sempreverdi.»

L'agiato giovin signore, abituato a ben altri alloggi, fa presto buon viso a cattivo gioco: anche perché all'iniziale delusione fa subito seguito la scoperta di un personaggio tipicamente romano: la cuoca Pia., il cui capolavoro era la *frittata con mele*. Di questa donna così scrive: «Pia era un'autentica romana di Roma, salvo nella bellezza e nella prestanza fisica di cui era totalmente priva, con tutte le più imperscrutabili superstizioni e incredibile mancanza di formazione scolastica, sia pur minima. Pia era però una brava cuoca e teneva le camere e tutti gli effetti personali dello zio in un ordine e in una pulizia esemplari, cosicché egli stava meglio con lei che se si fosse preso in moglie una romana del ceto medio, una di quelle che stanno a letto fino alle dieci, si fanno portare la cioccolata dal marito, poi lo mandano dal macellaio e al mercato a fare la spesa.»

Se aggiungiamo che il marito di Pia scontava in galera certe “pratiche di coltello” e che l'unico loro figlio era uno sfaticato

---

<sup>2</sup> Così chiama lo zio Theodor con evidente riferimento alla di lui passione per il poeta romano. In un passo dell'originale tedesco Heyse fa scherzosamente ricorso al romanesco “Sor Teodoro”.

e perdigiorno, abbiamo qui un primo bozzetto di interno romano, con una malmaritata che ben figurerebbe fra i tanti sonetti belliani.

#### ALLA CONQUISTA DI ROMA

A partire dall'indomani del suo arrivo, Heyse inizia una esplorazione sistematica e capillare della città: fa impressione leggere nei suoi diari la meticolosità e l'attenzione onnivora con cui questo ventiduenne visita chiese, musei, palazzi, biblioteche, annotando scrupolosamente titoli e autori di quadri o sculture, corredando le annotazioni con giudizi estetici, e mettendo sullo stesso piano il resoconto minuzioso delle sue esperienze estetiche e le osservazioni sugli aspetti più significativi, per lui straniero e benestante, della vita materiale in Italia e in particolare a Roma. Così, per esempio, a Milano accosta il dettaglio delle opere d'arte ammirate nel museo di Brera a frasi del tipo: «Collazione in un caffè sudicio. Prime tristi esperienze sullo stato dei cessi locali.» O, a Roma, riferendosi all'acquacetosa: «Assaggiata l'acqua della fontanella dal sapore piacevolmente acidulo.»

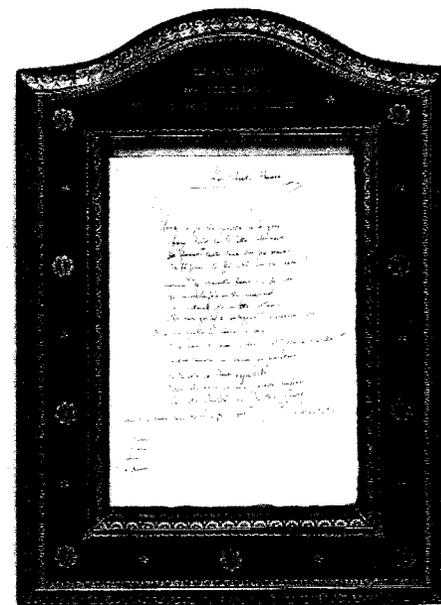
Alle cure dello spirito affianca quelle del corpo: in una sorta di Guida Monaci *ante litteram* troviamo in rassegna tutta la struttura della ristorazione allora funzionante a Roma. Anzitutto i caffè: da quello degli Scacchi al più celebre Caffè Greco, dal caffè delle Belle Arti al Caffè Francese, dal Caffè Nazzari al Caffè della Costanza. Non meno esaustiva la mappa delle trattorie: dal Lepre al Falcone, dal Fiano al Gabbione, fino alle piccole osterie come quella della Palombella dove si poteva bere un buon Orvieto.

A proposito del cibo c'è da notare che nella versione originale, in tedesco, dei suoi diari, Heyse annota in italiano o in romanesco termini o espressioni dell'alimentazione o della cucina; qualche esempio: «Non imparerò mai a mangiare i *pomodoro*»,

«Colazione in casa con *caldarroste e frutta*», «Pranzato con *polenta, abbacchio e funghi*» «Orvieto e *pangiallo*» «Cammin facendo acquistati formaggio, *maiale*, sigari» «Al ritorno beviamo un po' di buon vino dell'*osteria*» «*Un gallinaccio, insalata e stracchino* con gli amici.» «[...] bevuta una *foglietta* vicino a Fontana di Trevi.», «[...] la mattina assaggiate per la prima volta le ciambelle di quaresima, *maritozzi*, rancide per l'olio.» «*Piselli e carciofoli fritti* dalla mano maestra di Pia.» Che sono anche riprove della sua sensibilità linguistica: dotato di un talento naturale per le lingue straniere, tra cui emerge l'italiano, egli familiarizzò ben presto, come vedremo più avanti, anche col romanesco.

Raramente Heyse è solo: la colonia degli artisti tedeschi a Roma è talmente folta che tra conoscenze vecchie e nuove, è quasi sempre in compagnia. La sua minuziosità ci consente di entrare nel vivo in questa folta compagine, probabilmente la più numerosa fra quelle degli stranieri residenti a Roma. Sono decine gli artisti, i pittori, gli scultori, gli storici, gli archeologi che dalla natia Germania sono calati a Roma, vi si sono installati, magari hanno anche preso moglie, e in molti casi vi troveranno l'estrema dimora. Impossibile citarli tutti; basterà limitarsi a pochi nomi, scelti fra quelli più noti: il pittore Arnold Böcklin (Basilea, 1827 – Fiesole, 1901), lo storico Ferdinand Gregorovius (Neidenburg, 1821 – Monaco, 1891), il pittore Johann Friedrich Overbeck (Lubecca, 1789 – Roma, 1869), e lo scrittore Jacob Burckhardt (Basilea 1818 – 1897). E la frequentazione dei tanti connazionali è così continua, da far nascere non il sospetto ma la certezza che in fondo egli si ritaglia a Roma un mondo tutto suo, un circuito vorrei dire autoreferenziale, nel quale scarsi ed occasionali sono gli incontri con gli intellettuali italiani.

Come nelle altre città d'Italia, anche a Roma va spesso a teatro; dal Valle all'Argentina, dal Capranica al Metastasio, sembrano interessarlo non tanto testi classici quanto commedie



Autografo del sonetto di G.G. Belli, *La Beata Chiara*, uno dei 121 ritrovati da Pio Spezi e da lui spedito in dono per l'ottantesimo compleanno a Paul Heyse, insieme al sonetto *San Zilvestro*; cfr. lettera 166 del 12 marzo 1910. (Heyse-Archiv presso la biblioteca Statale di Monaco di Baviera – BCB).

e farse in dialetto, spettacoli cioè che, inframezzati da ginnasti e pantomime, offrivano allo straniero un campionario divertente e ridanciano, tipicamente italiano. Così leggiamo con una certa sorpresa che il 22 gennaio l'autorevole, austero e serio Gregorovius<sup>3</sup> viene a prenderlo per andare al Teatro delle Marionette vicino a piazza Montanara. Non si fa mancare anche la buona

<sup>3</sup> I due non simpatizzarono mai, troppo diversi erano di carattere e formazione. Di Gregorovius così Heyse scrive alla data del 21 marzo: «Più tardi è giunto Gregorovius con un'espressione da padre confessore e curatore d'anime [...]»

musica: ha la fortuna – ma la novità gli sfugge– di assistere ad una replica del *Trovatore* che proprio in quel periodo – gennaio-febbraio 1853 – era stato messo in scena in prima esecuzione a Roma. Questo il suo commento: «Alle 7 e 1/2 andato al Teatro Apollo nei pressi di Ponte Sant’Angelo; il primo che impressioni per grandezza e decoro dell’allestimento scenico. Eravamo seduti accanto al palco dei Torlonia, al quale sono attigui i loro saloni con vista sul Tevere. Il *Trovatore* di Verdi, composto con energia e il libretto scritto con grande abilità. Il tenore Carlo Baucardé ha dato il massimo in quanto a forza e delicatezza, mai sentito un altro simile prima d’ora.»

Infine, di Roma apprezza anche taluni aspetti del folklore: dalle incursioni natalizie dei *pifferari*, alla benedizione degli animali il 17 gennaio per la festa di Sant’Antonio Abate, a cui partecipa con il cagnolino Fido dello zio Theodor; fino alla partecipazione al carnevale che giudica però severamente («Il carnevale: grossolano e con tanto sterco.»). E quando alle tradizioni popolari su uniscono cibi d’occasione, come il 19 marzo, non si lascia sfuggire questa annotazione: «S. Giuseppe. In suo onore, botteghe sulle strade abbellite ovunque con alloro e fiori, nelle quali si friggono *frittelle*.»

C’è poi un passo del suo diario nei giorni precedenti la Pasqua che richiama alla memoria il famoso sonetto di Belli *Er giro de le pizzicarie* scritto appena vent’anni prima; leggiamolo: «*I pizzicagnoli* di piazza Rotonda avevano splendidamente illuminato già da alcuni giorni le loro botteghe. Fiori tra i prosciutti, *mortadelle* appese a forma di cupola, parti grasse coperte a zig zag con strisce di carta dorata e argentata.»

ESPULSO DALLA VATICANA

È nella Vaticana che Heyse comincia le sue consultazioni

alla ricerca di quegli inediti provenzali per i quali s’era messo in viaggio. Ma qui ben presto cominciarono i guai. Secondo il regolamento di quella biblioteca era vietato copiare qualsiasi documento senza averne prima ottenuto il permesso, ci si doveva limitare a “studiare sopra i codici” e a prendere qualche appunto. Egli ignorò tale divieto e iniziò a trascrivere di nascosto un’intera poesia inedita: ma fu scoperto, perché all’improvviso piombò su di lui un custode della biblioteca che lo accusò di violare i regolamenti. Da quel momento venne sorvegliato a vista finché una volta, sorpreso ad annotare alcune varianti di un testo su fogli singoli, venne espulso: così annota nel diario in data 8 gennaio 1853: «Vaticana. Presi appunti per una mezz’ora. Martinucci mi porta via il foglio, mi chiude il codice sotto il naso e mi indica la porta. *Questo è il mio ordine!*» L’ordine di Mons. Pio Martinucci, secondo custode della Vaticana, fu poi ratificato dallo stesso Card. Giacomo Antonelli, che a voler credere ad Heyse avrebbe detto: «*Scacciatelo subito!*»

Sembra che a determinare la sua espulsione dalla Vaticana concorsero, oltre alla violazione del regolamento, anche altri elementi: la pubblicazione della sua *Francesca da Rimini* lo aveva messo in cattiva luce agli occhi dell’ottusa censura clericale, che lo riteneva per ciò un giovane immorale; tanto più che le sue ricerche erano rivolte ai poeti provenzali, non di rado proclivi a versi scostumati. Ci si trovava poi in presenza di un giovane berlinese che oltre ad essere ritenuto dissoluto, era anche protestante! Insomma ce n’era di che giustificare, nell’ottica sospettosa degli ambienti vaticani, l’allontanamento.

Nel giudizio del giovane intellettuale, abituato alla più liberale gestione delle biblioteche frequentate in patria, quell’espulsione venne considerata un immotivato sopruso; furono attivati persino canali diplomatici a sostegno di una petizione per la sua reimmissione nella Vaticana, ma senza esito. Comunque,

superata l'amarezza del primo momento, Heyse se ne fece una ragione e allargò il campo delle sue indagini ad altre biblioteche.

#### L'IMMERSIONE NELLA LETTERATURA ITALIANA

Le giornate di questo breve soggiorno romano <sup>4</sup> sono piene d'incontri, escursioni, scampagnate, frequentazioni delle biblioteche, serate brillanti, sedute di disegno a riprodurre volti di modelli femminili e maschili: ma l'onnivoro intellettuale riesce ad inserirvi una lunga serie di letture dove prevalgono testi italiani. Dante anzitutto, di cui durante quei giorni traduce sei liriche dalla *Vita Nova*, e sarà questo il fausto *incipit* della sua vasta impresa di traduzioni dall'italiano; ma poi Petrarca, Metastasio, di cui traduce l'aria *L'onda dal mar divisa* dal terzo atto del dramma *Artaserse*, Boccaccio, Boiardo, Alfieri, Manzoni, Pinelli.

Il suo *Grand tour*, ma soprattutto il soggiorno romano lo hanno a tal punto inserito nel cuore dell'identità culturale italiana, che dell'Italia farà la sua seconda patria, soggiornandovi a lungo nell'arco della sua vita<sup>5</sup> e dedicando alla letteratura italiana un impegno traduttivo che fa di lui il più grande italianista di tutti i tempi.

Nell'ultima pagina del suo *Ein Jahr in Italien* così leggiamo: «Ciò che portai con me come frutto di quell'anno di peregrinazioni furono nuovi criteri per distinguere ciò che era veramente

---

<sup>4</sup> Questi i due periodi trascorsi da Heyse a Roma: nel viaggio di andata dal 14 ottobre 1852 al 30 marzo 1853; nel viaggio di ritorno dal 23 maggio all'8 giugno 1853.

<sup>5</sup> Heyse soggiornò dieci inverni (1901-1910) nella villa che aveva acquistato a Gardone e che aveva chiamato "Villa Annina" in omaggio alla sua seconda moglie Anna Schubart, o "Villa delle rose" dal suo fiore preferito.

puro e potente nell'arte, l'intramontabile amore per il grande stile della Natura, così come mi era apparso nel carattere del popolo e nel paesaggio italiano; di tutto questo ho reso conto in modo così vario durante la mia vita e, in questa sede, posso risparmiarmi il dubbio tentativo di tirare le somme su impressioni tanto ricche e profonde.»

Come a dire: la mia esperienza dal viaggio in Italia non può essere affidata a parole sia pure entusiastiche ed elogiative, ma è riflessa in tutta l'opera della mia vita. E così è stato: come ha scritto il suo più importante biografo<sup>6</sup> «Il costante impegno di Heyse nel diffondere in Germania la letteratura italiana mosse dalla convinzione che l'avvicinamento e l'amicizia tra i popoli dovessero necessariamente passare attraverso il canale della cultura.»

#### HEYSE TRADUTTORE DI BELLI

Non è questo il luogo per ripercorrere il ricco catalogo delle traduzioni italiane di Heyse: merita invece un cenno il suo impegno per far conoscere in Germania la poesia di Belli, un capitolo che gli studiosi di poesia in dialetto romanesco conoscono bene.

Fu il saggio biografico-critico di Domenico Gnoli, *Il poeta romanesco G.G.Belli e i suoi sonetti inediti* <sup>7</sup> ad attirare l'atten-

---

<sup>6</sup> Mi riferisco a Roberto Bertozzi, autore de *L'immagine dell'Italia nei diari e nell'autobiografia di Paul Heyse*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2011, volume dal quale traggio notizie e citazioni.

<sup>7</sup> Il saggio comparve nel 1877 sul fascicolo VI della «Nuova Antologia» e fu poi pubblicato l'anno seguente nel volume *G.G.Belli e i suoi scritti inediti*, Firenze, Le Monnier.

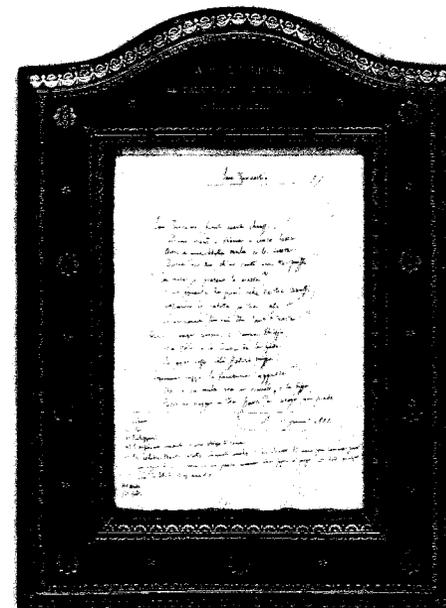
zione di Heyse sul poeta romano, del quale comprese ben presto la grandezza, dedicandogli poi una serie di saggi e traduzioni che lo impegnarono per oltre trent'anni, dal 1878 al 1905.

All'interno di questa lunga esperienza si inserisce poi l'incontro – rimasto nel solo ambito epistolare – con Pio Spezi<sup>8</sup> apostolo *ante litteram* della divulgazione di Belli, a cui va tra l'altro riconosciuto il merito di aver scoperto i famosi 121 sonetti, inediti rispetto all'edizione Morandi, scoperta avvenuta effettuando ricerche tra le carte di Mons. Vincenzo Tizzani, custodite nell'Archivio Generale dei Canonici Regolari Lateranensi in S. Pietro in Vincoli.

Dei circa 800 sonetti, fin'allora conosciuti in Germania, Heyse ne traduce complessivamente 92, fornendo così ai suoi connazionali un campionario sufficientemente articolato della produzione belliana. Significativo anche il fatto che nella sua più ampia e impegnativa raccolta di traduzioni di poeti italiani, cinque volumi ciascuno di 400 pagine, pubblicati fra il 1889 e il 1905, egli inserisca Belli accanto a Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni e Leopardi, dedicando al poeta romano un'intera sezione in cui, sotto il titolo *Poeti satirici*, gli pone accanto Giuseppe Giusti.

Ai 92 sonetti tradotti, bisogna accostarne altri due, *La Bbeata Chiara* e *San Zirvestro*, entrambi scritti nel gennaio 1833, che

<sup>8</sup> Pio Spezi (1861-1940) intrattenne con Heyse un lungo carteggio, durato dal 1893 al 1914, che è stato pubblicato a cura di Italo M. BATTAFARANO e C. COSTA. *Il carteggio Paul Heyse-Pio Spezi: Un'amicizia intellettuale italo-tedesca tra Ottocento e Novecento*. (Quaderno 14/2009 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma). Ma prima di questa pubblicazione è stato Giulio R. Ansaldo a riconoscere i meriti storici dello Spezi nella promozione della conoscenza della poesia belliana. Suo l'articolo *Pio Spezi e Belli* comparso nella XXV edizione della *Strenna dei Romanisti* (1964), non a caso ripreso fra gli scritti inseriti nella *Strenna belliana* edita nel 1992 in occasione del bicentenario della nascita del Poeta.



Autografo del sonetto di G.G. Belli, *San Zirvestro*, uno dei 121 ritrovati da Pio Spezi e da lui spedito in dono a Paul Heyse, insieme al sonetto *La Beata Chiara*; cfr. lettera 166 del 12 marzo 1910. (Heyse-Archiv presso la Biblioteca Statale di Monaco di Baviera – BCB).

Heyse si vide recapitare in originale dall'amico Spezi con questa lettera del 12 marzo 1910 inviata a Heyse in occasione del suo ottantesimo compleanno: «Nella lieta solennità, tra le grandiose onoranze che ricevete spero non sdegherete un piccolo dono romano che io e la mia famigliola vi mandiamo. Tra le cose mie più care e che son care anche a voi, ho scelto due sonetti autografi e inediti del grande Belli che voi pure amate e stimare; e ve li mando. Così anche Belli sarà presente alla festa vostra e si unirà, vivo nel suo autografo, con quei poeti contemporanei che dall'Italia vi hanno mandato il loro omaggio.»

L'autografo belliano è rimasto in Germania, nel fondo Heyse

della Biblioteca di Monaco<sup>9</sup>: singolare, suggestiva testimonianza del rapporto vivo e fecondo che lo scrittore ebbe con la nostra città; e se a lui andò nel dicembre 1910, primo fra gli scrittori tedeschi, il premio Nobel per la letteratura, fu per la complessiva sua attività in cui, accanto alle novelle, ai drammi, ai romanzi, alle poesie si collocava, non da ultimo, l'imponente impresa traduttiva grazie alla quale s'era diffusa in Germania e nel nord Europa la conoscenza del massimo poeta romano.

Al generoso Spezi – che naturalmente aveva trattenuto una copia di suo pugno dei due sonetti – così rispose Heyse: «[...] cosa potrei dire per farvi sentire quanto sono stato commosso da questo graditissimo regalo Belliano, di cui so che vi fu carissimo come a un credente la reliquia d'un santo? Vi stringo la mano, caro amico, colla più viva gratitudine e guarderò questo prezioso testimonio della nostra amicizia fra i miei più cari tesori. Addio e un bacio di cuore!»



Paul Heyse

<sup>9</sup> Monaco di Baviera, Biblioteca Statale, Heyse-Archiv.

## Partirono da Roma nel 1914, prima che altrove, i volontari garibaldini

UGO ONORATI

Può sembrare scontato, ma Roma ha avuto anche un altro primato, fra i tanti: quello di aver fornito i primissimi volontari (garibaldini) accorsi in aiuto della Serbia aggredita dall'impero austroungarico, all'origine del primo grande conflitto mondiale. Tranne che a pochi studiosi specializzati in questo periodo storico, la vicenda è ancora molto poco conosciuta.

All'attentato mortale del 28 giugno 1914 dell'arciduca d'Austria erede al trono Francesco Ferdinando da parte dello studente serbo irredentista Gavrilo Princip, seguì il 23 luglio un ultimatum dell'Austria e poi l'aggressione di questa alla Serbia il 28 luglio seguente, data che per convenzione segna l'inizio della prima guerra mondiale.

Nell'arco di questo mese a Roma il parlamento fu immobilizzato dall'ostruzionismo dei deputati della sinistra per i dibattiti seguiti alle manifestazioni della cosiddetta "settimana rossa", promosse agli inizi di giugno in varie città italiane. Terminato l'ostruzionismo, il 5 luglio, i deputati partirono per le vacanze estive, non curando di approvare il bilancio dell'esercizio finanziario 1914-1915 per la guerra di Libia e nemmeno le spese straordinarie richieste dal ministro della guerra Domenico Grandi. Il governo, presieduto da Antonio Salandra, veniva portato a conoscenza dell'ultimatum alla Serbia dagli austroungarici il giorno 24 e non preventivamente, come stabilito dagli accordi dell'Alleanza. Dopo l'annessione della Bosnia

e dell'Erzegovina nel 1908 l'Austria sperava di ripetere il colpo di mano, conquistando la Serbia in un paio di mesi e concludere prima che l'opinione pubblica e la diplomazia europee iniziassero a discutere<sup>1</sup>.

La sonnolenta estate romana era tenuta desta a stento dai resoconti dei giornali. Il gran dibattito fra interventisti e neutralisti, che dominerà le piazze e il parlamento fino all'entrata in guerra dell'Italia il 24 maggio 1915 non era ancora acceso. Gli unici che si mobilitarono furono i repubblicani, che costituirono comitati a sostegno degli aggrediti e la massoneria del Grande Oriente d'Italia, che soltanto il 12 agosto promosse una raccolta di adesioni per un arruolamento di volontari da inviare in soccorso della Serbia, mediante un duplice biglietto di sottoscrizione con formule diverse, uno riservato ai propri aderenti, l'altro a socialisti, radicali e sindacalisti rivoluzionari. La prevista legione accomunata dalla camicia rossa sarebbe stata posta ai comandi di Ricciotti Garibaldi. I primi a sottoscrivere furono il Gran maestro Ettore Ferrari ed Ernesto Nathan<sup>2</sup>.

Il volontarismo garibaldino non era nuovo a questo tipo di imprese fuori d'Italia<sup>3</sup>, ma in tale frangente l'intenzione dei

---

<sup>1</sup> Governo e opinione pubblica furono distratti anche da altri accadimenti. Il primo luglio morì all'improvviso il capo di stato maggiore Alberto Pollio, cui subentrò il generale Luigi Cadorna il successivo 10 luglio. Quasi contemporaneamente a Roma moriva papa Pio X e saliva al soglio papa Benedetto XV.

<sup>2</sup> Cfr. A. ZARCONI, *I Precursori. Volontariato democratico italiano nella guerra contro l'Austria: repubblicani, radicali, socialisti riformisti, anarchici e massoni*, Roma 2014, p. 34-35.

<sup>3</sup> Nel 1871 Giuseppe Garibaldi formò una brigata internazionale in soccorso della Francia aggredita dalla Germania, riportando nella terza battaglia di Digione l'unica vittoria della democrazia sui Prussiani. Così pure aveva fatto suo figlio Ricciotti Garibaldi nel 1897, accorrendo a sostegno della Grecia contro i Turchi.

promotori era di lanciare al di là dell'Adriatico "trecento giovani e forti" da votare alla morte. Si voleva forzare la mano sul governo, provocando un incidente diplomatico con l'impero asburgico, con il quale l'Italia era stretta da un mal tollerato trattato di alleanza. Di contro il governo stava ben attento che non si ripetessero azioni militari di questo genere<sup>4</sup>, tali da mettere a repentaglio i suoi rapporti internazionali. Per questo aveva allertato la polizia, al fine di contrastare e, all'occorrenza, arrestare eventuali teste calde nei porti di imbarco.

In questo contesto di diffidenze e di rivalità, di discussioni e di annunci roboanti, senza seguito, un'avanguardia di sette volontari garibaldini partì da Roma alla volta della Serbia il 29 luglio 1914. Essi furono i primissimi in tutta la storia della prima guerra mondiale e precursori di quella parte dell'interventismo laico e democratico, che intesero l'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Francia contro l'Austria, come una quarta guerra d'indipendenza, come il proseguimento e il compimento del processo risorgimentale contro gli autocratici e militaristi Imperi Centrali. Quindi non solo per riunire al sacro suolo le terre ancora irredente di Trento e Trieste, ma anche per realizzare il dettato

---

<sup>4</sup> Nel marzo 1911 era scoppiata un'insurrezione antiturca in Albania. Mentre Ricciotti Garibaldi temporeggiava, a causa del suo filellenismo, il repubblicano Felice Albani organizzò un comitato Pro Albania per una spedizione di volontari. In tale frangente il presidente del consiglio italiano Luigi Luzzatti diramò un dispaccio alle prefetture per impedire arruolamenti di volontari garibaldini e imbarchi sospetti per la zona balcanica, tali da mettere in difficoltà i rapporti diplomatici tra lo stato italiano e la Turchia. Il successivo 29 settembre l'Italia avrebbe dichiarato guerra alla Turchia per l'occupazione coloniale della Cirenaica e della Tripolitania. L'avventura coloniale italiana in Libia avrebbe modificato l'equilibrio dei rapporti con l'Austria proprio nell'area balcanica, cfr. E. CECCHINATO, *Camicie rosse. I garibaldini dall'Unità alla Grande Guerra*, Bari 2007, pp. 264-266.

mazziniano di un'Europa di nazioni finalmente libere ed uguali di fronte alla storia. Insomma sarebbe stata l'ultima guerra per conquistare una pace duratura.

Chi decise di non porre tempo in mezzo e partire immediatamente per la Serbia, in attesa dell'arrivo del contingente garibaldino, fu Cesare Colizza, trentenne, che aggregò intorno al suo progetto il fratello Ugo di due anni più grande e Arturo Reali di 22 anni, quindi lo studente diciottenne Nicola Goretti, Francesco Conforti di 23 anni, il diciannovenne Vincenzo Bucca e Mario Corvisieri di 29 anni<sup>5</sup>. Goretti, figlio di Bartolomeo e Maria Tocchi, sebbene nativo di Sutri, viveva a Roma, forse per motivi di studio, ed era erede di una famiglia di illustri patrioti custodi delle memorie della gloriosa Repubblica Romana del 1848; viene ricordato come un attivo organizzatore delle forze giovanili repubblicane nell'Alto Lazio e capeggiatore di agitazioni studentesche, che si svolgevano a Roma e in provincia contro l'Austria per le terre italiane irredente; sulla facciata della sua casa natale a Sutri una lapide ricorda il sacrificio a favore della nazione serba<sup>6</sup>. Conforti, figlio di Carlo e di Margherita Amato, era nativo di Salerno, ma viveva a Roma, essendo anche lui studente; professava idee repubblicane; indossò la prima

<sup>5</sup> Cesare Colizza (Marino, 16.10.1884-Babina Gora, 20.8.1914); Ugo Colizza (Marino, 5.10.1882-Roma, 15.4.1946); Arturo Reali (Marino, 25.4.1892-ivi, 23.7.1966); Nicola Goretti (Sutri, 12.8.1896-Babina Gora 20.8.1914); Francesco Conforti (Salerno, 21.9.1891-Babina Gora 20.8.1914); Vincenzo Bucca (Castellammare del Golfo, 20.10.1895-Babina Gora 20.8.1914); Mario Corvisieri (Castel Madama, 8.8.1885-Babina Gora 20.8.1914). Cesare e Ugo Colizza con Arturo Reali erano nativi e residenti a Marino, nei Castelli Romani, Vincenzo Bucca residente a Velletri, Mario Corvisieri era romano.

<sup>6</sup> Queste e le successive notizie biografiche sono tratte da A. MANNUCCI, *Volontarismo garibaldino in Serbia nel 1914*, Roma s.d. (ma 1960) e dal cit. libro di ZARCONI.

volta la camicia rossa nel 1912 inquadrato nel battaglione italiano dei volontari garibaldini partiti per la guerra greco-turca; in una fotografia di gruppo (1912-1913) appare insieme ad altri combattenti, fra i quali Cesare Colizza e Mario Corvisieri; era intimo amico di Ricciotti e dei figli di questo: Beppino e Sante Garibaldi, oltre che di Camillo Marabini. Anche Vincenzo Bucca, nativo non di Palermo, come a volte viene erroneamente riportato, ma della provincia di Trapani, viveva tra Roma e Velletri (via Santa Chiara n. 3) con i genitori Francesco e Cleofe Giannelli; da un capo all'altro della Penisola svolgeva la sua intensa attività in qualità di segretario generale della gioventù repubblicana italiana, ma in particolar modo era in contatto con i circoli della capitale e dei Castelli Romani, Marino e Genzano soprattutto. Corvisieri era nato a Castel Madama, luogo di villeggiatura dei genitori Alessandro e Filomena Bongarzone, ma era romano, come la sua famiglia; aveva avuto, come si è detto, il suo battesimo di fuoco a Drisko in Grecia nel dicembre 1912 insieme a Cesare Colizza, a Francesco Conforti e a forlivese Aldo Spallicci loro intimo amico, il quale così lo ricorda: "...lo incontrai più volte a Roma nel 1913. Lo rivedo e lo risento: con la mano destra alla nuca, spostando il padiglione dell'orecchio come per ascoltarsi meglio, intonare il suo arrogante: «*Lassatece passà semo romani...*», aveva in sé l'animo del popolano, l'aspetto sincero e scanzonato da fanciullone, ma con l'impeto di Ciceruacchio. Lo potevi incontrare di sera, in impeccabile abito da società. Quando mi invitava da «*Beppe*» a gustare un goccetto abboccato delli Castelli, mi diceva con nostalgia e con speranza: «*Noantri semo sempre pronti a mòvese...*». E mi batteva una mano sulla spalla avvisandomi: «*Statte attento, Spallì, che tra poco ce richiameno...*».

Ed io, conoscendone l'animo, la volontà, la fede, ero certo che al primo segnale d'allarme, richiamato o non richiamato, avrebbe staccata dal chiodo la vecchia sciabolona di Drisko

ed indossata la Camicia Rossa”<sup>7</sup>. Bucca, Corvisieri e Goretti erano tesserati del Partito Repubblicano presso lo stesso circolo romano intitolato a “Ciceruacchio”, mentre Mario Corvisieri era fratello di loggia di Camillo Marabini e di Ugo Colizza<sup>8</sup>. La mente di quell’avanguardia fu il marinese Cesare Colizza, un attivista politico sorvegliato speciale della polizia, che nei suoi primi trenta anni di vita aveva conosciuto più volte l’arresto e la prigione per gli accalorati comizi in piazza e per l’attività sovversiva. Egli non era un agitatore, o un banale facinoroso. Colizza era un attento studioso delle questioni sociali, leggeva giornali e libri, si informava di politica e di questioni internazionali. Si professava anarchico individualista e seguace del filosofo tedesco Max Stirner, di cui aveva letto *L’Unico e la sua proprietà*. Aveva un atteggiamento esistenzialista, tanto contrario alle ideologie, quanto alle religioni. Figlio di Giovanni e di Alberica Testa, apparteneva, come il fratello Ugo, a una famiglia benestante di agricoltori marinesi di tendenze repubblicane. Era cresciuto in famiglia con un viscerale rispetto degli ideali di giustizia e di libertà, di amore per l’Italia e di simpatia per le nazioni oppresse. Per carattere e per convinzione era in guerra contro tutto e contro tutti. La sua divisa garibaldina era un manifesto contro il capitalismo sfruttatore e forse anche contro la massificazione del socialismo. Era contro i Turchi che opprimevano i Greci e gli Albanesi, ma soprattutto era avverso agli Austriaci, che volevano impedire l’emancipazione dei popoli balcanici alla ricerca di un loro risorgimento nazionale. Non era un pacifista, secondo quanto risulta dal suo foglio matricolare. Partì volontario nel 1903, arruolato nel 13° reggimento di arti-

<sup>7</sup> Cfr. Prefazione di A. SPALLICCI a *Volontarismo garibaldino* di A. MANNUCCI, cit., pp. 7-9.

<sup>8</sup> C. PREMUTI, *Come Roma preparò la guerra*, Roma 1923, p. 82. Sulla fratellanza di loggia, ZARCONE, cit., p. 45.

glieria, e fu esonerato più volte dal richiamo per aggiornamento, essendo regolarmente iscritto a un circolo di tiro a segno. Nello stesso foglio dell’esercito si annotano vari rilasci di nulla osta per l’espatrio: il 25 gennaio 1906 per Paterson nel New Jersey; poi il 5 novembre 1910 di nuovo per il Nord America passando per Parigi; il 13 aprile 1911 e il 3 aprile 1913 per New York; ma infine - e deve essere stata una finzione per sviare le attenzioni della polizia - una richiesta di nulla osta per l’espatrio a Rio de Janeiro in data 11 luglio 1914, cioè quando doveva aver ben maturato il suo progetto insieme ai suoi compagni. Tanti viaggi all’estero per quei tempi, che, come ci hanno confermato i suoi discendenti, non erano a scopo di lavoro o di divertimento. Con tutta probabilità erano finalizzati a mantenere contatti con gruppi anarchici d’oltreoceano. Basti dire che Paterson era la città in cui viveva Gaetano Bresci, da dove questi partì per il mortale attentato a Monza del re d’Italia Umberto I. A sua volta Ugo per carattere non era facilmente influenzabile dal fratello più piccolo Cesare, tuttavia la sua militanza repubblicana (era presidente del Circolo “Pietro Barsanti” di Marino dal 1905) e la sua maggiore esuberanza lo portarono a condividere la proposta del fratello Cesare. Sia Cesare, sia Ugo avevano un notevole curriculum massonico. Il primo era stato iniziato il 25 marzo 1908 apprendista libero muratore nella loggia “Concordia” di Monte Compatri obbediente al Grande Oriente d’Italia. Il 15 febbraio 1912 fu elevato al grado di Compagno e il 21 febbraio 1912 a quello di Maestro. Il secondo l’11 ottobre 1911 risultava essere già Maestro nella loggia “Lazio” di Castel Gandolfo, obbediente anche questa al Grande Oriente d’Italia. Dopo la tragica esperienza serba, radicalizzò le sue convinzioni garibaldine irredentistiche in senso interventista. Partì volontario il 14 giugno 1915 e fu assegnato al 51° reggimento di fanteria “Alpi”. Diversa è l’ estrazione sociale del terzo volontario garibaldino marinese: Arturo Reali, secondogenito di Vittorio e di Eleonora Mecozzi, figlio di

un trasportatore di vino. Cessò la sua attività di carrettiere dopo essersi sposato con Gina Quattrini ed essersi trasferito a Roma per gestire un negozio di alimentari nel popolare quartiere San Lorenzo. Pur non essendo iscritto a logge massoniche, sicuramente frequentava il medesimo circolo repubblicano di Marino, presieduto da Ugo Colizza, e forse per questo si unì al gruppo di volontari per la Serbia. Di carattere riservato, dedito al lavoro e alla famiglia, in seguito non aderì al fascismo e seppe resistere a tutte le blandizie del regime. Di lui Asterio Mannucci ci fornisce a distanza di anni un ritratto lusinghiero, quello di un uomo coerente con i valori della giustizia e della libertà, che avevano animato in gioventù il suo slancio generoso a fianco del popolo serbo. Il 7 giugno del 1915 si arruolò volontario nella prima guerra mondiale, combattendo nel secondo reggimento bersaglieri. Il 16 gennaio 1916 restò mutilato della mano sinistra nella battaglia di Oslavia e per questo fu congedato.

Secondo Spallicci fu Mario Corvisieri a sollecitare l'amico Cesare Colizza a prendere un'iniziativa nelle more inconcludenti di Ricciotti Garibaldi e di Ettore Ferrari, secondo altri fu Cesare Colizza, fin dalla consegna dell'ultimatum dell'Austria alla Serbia, a progettare un piano di soccorso per i serbi con un manipolo di propri volontari in camicia rossa<sup>9</sup>. Il giorno stesso della dichiarazione di guerra alla Serbia da parte dell'Impero Austroungarico, 28 luglio 1914, i tre marinesi partirono per Roma, dove si congiunsero con gli altri quattro, che li attendevano, e la sera del 29 da Roma si diressero tutti e sette in treno verso Bari per l'imbarco. Segnalati con telegramma dalla questura di Roma, a Bari non riuscirono a eludere la sorveglianza degli agenti di polizia, per cui separatamente si diedero appuntamento a Brindisi, dove il primo agosto salirono clandestini, insieme a un altro volontario di nome Vincenzo Polli di Vicenza, sul

<sup>9</sup> Cfr. MANNUCCI, cit., p. 8 e ZARCONÉ, cit., p. 43.

piroscafo greco *Minxhae*<sup>10</sup> alla volta di Atene. Giunti al Pireo il 3 agosto, sostarono un giorno nella capitale greca, al fine di ottenere dalle autorità locali un lasciapassare per la frontiera con la Serbia e dove si unirono a un gruppo di giovani dalmati e di studenti slavi, che avevano disertato l'esercito austriaco per combattere a fianco dei serbi. Oltre ai visti le autorità gli offrirono anche dei soldi, che però rifiutarono, dichiarando di non essere mercenari, ma "volontari garibaldini". La mattina del 4 agosto, prima di salire sul treno per Salonicco, dove giunsero il 5 seguente<sup>11</sup>, appresero il precipitare degli eventi. Le cinque maggiori potenze europee: Impero austroungarico, Impero germanico, Impero russo, Francia e Gran Bretagna, si erano scambiate le dichiarazioni di guerra e i loro eserciti erano già in movimento. Inoltre le armate asburgiche stavano penetrando in profondità nel territorio serbo. A Salonicco stabilirono un contatto con l'Italia. Scrissero a Mario Ravasini, incaricato di tenere i rapporti con i volontari garibaldini, indicando la loro posizione e solleccarono l'arrivo del contingente atteso dall'Italia. Ravasini li informò che il 6 agosto il generale Ricciotti Garibaldi aveva

<sup>10</sup> MANNUCCI, cit., riporta il nome *Mikale*. ZARCONÉ, cit., a p. 44 cita: *Minxhae*. Di Vincenzo Polli abbiamo soltanto la menzione di PREMUTI, cit., p. 79, anche qui il piroscafo è denominato *Mikale*.

<sup>11</sup> Alcune date sono discordanti. Per ZARCONÉ il gruppo raggiunse Salonicco il 6 agosto, per MANNUCCI e PREMUTI l'8 seguente. Noi ci siamo basati sulle date della corrispondenza, come termine *ante quem*. Infatti una lettera di Cesare Colizza al fratello Camillo di Marino fu spedita il 5 agosto su carta intestata dello Splendid Palace Hotel di Salonicco. Mentre una cartolina postale con la firma di tutti e sette i volontari ormai intenzionati al martirio fu spedita da Kragujevac il 9 agosto all'amico di partito Vezio Mancini di Ariccia, ove vergarono una sola programmatica e sintetica frase in latino: "Morituri te salutant". Tutte le notizie relative agli spostamenti successivi e allo scontro finale li abbiamo raccolti dal cit. libro di ZARCONÉ.

diramato una nota, con la quale sconsigliava qualsiasi ulteriore partenza per la Serbia, ordinava l'immediato rientro in patria degli eventuali volontari già partiti e asseriva che non sarebbe sopraggiunto alcun ulteriore corpo di volontari. I sette presero una decisione sofferta e risposero che non sarebbero comunque tornati indietro, che sarebbe spettato a loro testimoniare l'aiuto e la vicinanza dei garibaldini agli amici serbi, anche a costo della vita. Il giorno 7 ripartivano attraverso Scoplic per Nisch, dove arrivarono l'8 e da qui con il permesso dalle autorità raggiunsero il 9 agosto la meta finale di Kragujevac. A nome di tutti Cesare Colizza presentò il 10 agosto le legittimazioni politiche del suo gruppo e alcuni attestati del governo greco al colonnello serbo Ceda A. Popovich. Costui, infatti, insieme al colonnello Dragomir Dimitrijevic, fin dal precedente 21 luglio, era responsabile della raccolta e della formazione delle legioni volontarie dette "comitagi", truppe irregolari destinate a fiancheggiare l'esercito serbo con azioni di appoggio, o di guerriglia. I sette "romani" più altri tre volontari garibaldini italiani di cui non conosciamo il nome<sup>12</sup>, furono inquadrati nella terza Legione Sumadja al comando del capitano Wladimir Bajn. Furono loro consegnate le divise, che avevano più del cacciatore, che del militare, e una minima, oltre che scadente, dotazione di armi: fucili bulgari Manlichen con un po' di munizioni e qualche bomba a mano. A loro fu consentito di scrivere ad amici e parenti su cartoline postali, prima di avviarsi al fronte. In una di queste, che sarà recapitata solo a tragedia conclusa, Cesare Colizza scrisse il 17 agosto a Ravasini, rammaricandosi che invece degli stivali dovevano calzare le "openke", una specie di ciocie, che avevano a

---

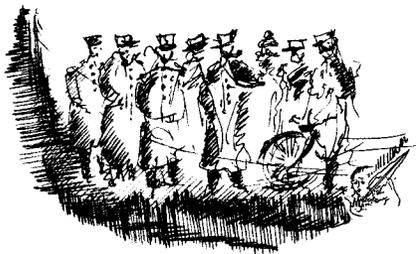
<sup>12</sup> Uno di questi potrebbe essere il già menzionato Vincenzo Polli di Vicenza. Per il resto sappiamo soltanto che si presentarono in dieci davanti al colonnello Popovich, così come è riportato in un'intervista fatta a quest'ultimo dal quotidiano "Il Piccolo della Sera" del 18 marzo 1924.

disposizione solo qualche bomba a mano e un fucile scadente, ma quel che era peggio non potevano mostrare la camicia rossa. Per ovviare a ciò avrebbero recato al braccio una fascia di seta rossa per distinguere il loro manipolo dagli altri combattenti. Con il comandante di plotone Stojan Radicevic presero posizione presso Veliki Storaz con il compito di infiltrarsi nelle linee nemiche per azioni di disturbo. L'offensiva austriaca, però, si fece più pesante e allora si decise di impegnare i volontari anche in prima linea. Le bande vennero inviate a presidiare monte Zer nei pressi del fiume Drina, a venti chilometri da Visegrad in una località nota con il nome di Babina Gora<sup>13</sup>. All'alba del 20 agosto la Legione dei "comitagi", che contava qualche centinaio di effettivi, avrebbe dovuto contenere a qualsiasi costo l'avanzata di tre battaglioni austriaci, forte di circa tremila soldati, dotati di mitragliatrici e artiglieria. I volontari esaurirono l'armamento in dotazione e avanzarono combattendo all'arma bianca. Fu a quel punto che il comandante del plotone serbo ordinò di attestarsi e di non tentare più assalti. Invece i garibaldini disattesero gli ordini, incitando gli altri a seguirli in un disperato attacco, nel corso del quale rimasero quasi tutti falciati dal fuoco nemico. Cesare Colizza fu colpito al petto e prima che sopraggiungesse un secondo proiettile alla testa avrebbe gridato: "Viva l'Italia" per poi accasciarsi tra le braccia del fratello Ugo. Questi, insieme a Vincenzo Polli e ad Arturo Reali, ingaggiarono con il nemico un furioso corpo a corpo, posizionandosi dietro la fronte nemica, che avanzava. In tal modo si disimpegnarono, riuscendo

---

<sup>13</sup> Preferiamo il termine Babina Gora a quello di Babina Glava, perché ci sembra più vicino alla situazione geografica descritta dalle testimonianze: la vicinanza del centro abitato di Visegrad, il fiume Drina, che invece distano da Babina Glava circa cento chilometri. Al momento non saprei spiegare come sia nato questo eventuale scambio tra le due località, che pure si riscontra in quasi tutte le pubblicazioni.

poi di nascosto a filtrare indenni fra le linee nemiche, camminando fino al 24 agosto, quando si ricongiunsero nella località di Ougiste. I sopravvissuti furono instradati a Salonicco, dove si imbarcarono sul piroscafo Giava, che fece rotta per Messina<sup>14</sup>. Da qui gli unici due superstiti del gruppo romano, Colizza e Reali, tornarono a Roma in treno. Nella capitale il 14 settembre repubblicani, radicali, democratici, anarchici si riunirono nella Casa del popolo per festeggiare i vivi e per commemorare i morti, caduti per la libertà della Serbia<sup>15</sup>. I resti mortali, in un primo momento sepolti in fretta dentro un canneto, non furono mai più ritrovati. Il governo serbo, oltre a conferire a tutti e sette la medaglia d'oro al valor militare, eresse nel cimitero di Belgrado un monumento con i nomi dei cinque martiri garibaldini italiani, da loro considerati eroi nazionali. Se l'Italia, invece, li ha pressoché dimenticati, incurante di inserirli perfino sull'Albo d'Oro dei caduti della prima guerra mondiale, le autorità ministeriali serbe hanno incaricato in questi giorni la società cinematografica Zavasta film di realizzare un lungometraggio su *I sette coraggiosi*, che da Roma partirono per condividere le sorti di un popolo oppresso all'alba di una Grande Guerra.



Volontari garibaldini

<sup>14</sup> Altrove si riferisce Siracusa.

<sup>15</sup> Cfr. "L'Illustrazione Italiana", 20 settembre 1914, pp. 262-263.

## Musica e musicisti all'oratorio del Caravita

ANDREA PANFILI

La storia che sto per raccontare ebbe inizio una sera di novembre dell'anno 2011. Mi ero recato nella basilica di S. Ignazio di Loyola per assistere ad un concerto nell'ambito del Festival Internazionale di Musica ed Arte Sacra, appuntamento che per me era ormai consueto nell'autunno musicale romano. Promosso dalla Fondazione "Pro Musica e Arte Sacra", il Festival ha fatto ascoltare esecuzioni musicali di altissimo livello nelle più belle basiliche romane e, al contempo, ha presentato una serie di progetti, sostenuti finanziariamente dalla medesima Fondazione, mirati al recupero e alla salvaguardia dei beni culturali e delle opere d'arte delle stesse basiliche. Tra le varie lodevoli iniziative, quella sera si annunciava anche il restauro dell'organo dell'oratorio del Caravita, situato proprio accanto alla basilica di S. Ignazio. Avevo più volte adocchiato fuggevolmente questo strumento, collocato nell'elegante cantoria sopra il portale di ingresso, in occasione di concerti tenutisi negli anni precedenti nell'oratorio, ma non ne avevo mai ascoltato il suono, poiché l'organo era ormai silente da vari decenni. La notizia dell'imminente restauro mi incuriosì molto, tanto che, terminato il concerto, mi presentai subito al rettore della basilica, padre Francesco De Luccia, per avere da lui ulteriori notizie sullo strumento. La risposta non fu molto esauriente: non si conosceva né la data né l'artefice dell'organo. Dai rilievi svolti nella fase preliminare al restauro se ne era attribuita la costruzione ad Ignazio Priori, or-

ganaro attivo a Roma tra il 1777 e il 1803. Purtroppo, null'altro si sapeva a riguardo.

Nei giorni seguenti, non ebbi più modo e tempo di approfondire la questione: l'organo del Caravita rimase l'oggetto latente delle mie curiosità inappagate. Solo alla fine del 2012 decisi di intraprendere approfondite ricerche a riguardo. Due erano i motivi che mi spingevano ad interessarmi nuovamente a tale strumento: l'approvazione senza riserve da parte del coordinatore del corso di dottorato in Italianistica indirizzo Musica, a cui ero stato recentemente ammesso, di un mio progetto di ricerca triennale inerente a Pietro Pantanella, figura di spicco nell'organaria romana dell'Ottocento; e poi l'aver saputo per tempo dell'approssimarsi della conclusione del restauro, effettuato dall'organaro Michel Formentelli, a cui avrebbe seguito una solenne cerimonia di inaugurazione con tanto di concerto tenuto dal M° Francesco Saverio Colamarino. Come studioso di organologia mi sentivo deontologicamente in dovere di effettuare ricerche a riguardo, e il dottorato in Musica mi dava i mezzi e gli strumenti adeguati per svolgere le necessarie indagini, ricerche che non esulavano molto dai miei piani, poiché erano comunque propedeutiche e in parte attinenti all'oggetto dei miei studi triennali; mentre la conclusione del restauro e l'imminente cerimonia inaugurale mi invogliava a fornire al rettore e a tutti i presenti curiosità e notizie inedite sull'organo.

Dopo aver facilmente avuto accesso all'Archivio Romano della Società del Gesù tramite una lettera di presentazione da parte dell'Università, mi sono reso subito conto della complessità della ricerca che andavo ad intraprendere. Il fondo archivistico dell'oratorio del Caravita era assai lacunoso e solo parzialmente inventariato, in modo oltretutto piuttosto sommario. Sarebbe stato veramente difficile trovare notizie sull'organo, dal momento che non avevo neppure una data precisa a cui fare riferimento. Come poteva prevedersi, dopo alcuni giorni di pazienti ricerche,



Fig. 1 – L'organo di Filippo Priori (1839-1840) dell'oratorio del Caravita.

la documentazione rinvenuta riguardo all'organo era piuttosto esigua: bastava a dare una data e una paternità sicura allo strumento, ma null'altro. L'organo venne realizzato, in sostituzione di uno strumento più antico, tra il 1839 e il 1840 da Filippo Priori (figlio di quell'Ignazio al quale era stato attribuito in fase di restauro) per una somma complessiva di 420 scudi, più altri 20 scudi e 40 baiocchi dovuti al pittore Angelo Bettini per averne decorato la cassa. Purtroppo, non è stato possibile ritrovare il contratto, stipulato il 29 agosto 1839 tra Filippo Priori e i deputati dell'oratorio, documento che avrebbe sicuramente fornito preziose informazioni sia sulla struttura originaria dell'organo che sulle modalità della sua costruzione.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Allo stato attuale, lo strumento dispone di una tastiera di 50 note

La lunga e paziente ricerca ha, però, inaspettatamente prodotto altri frutti non meno interessanti. Scorrendo i numerosi fascicoli, ho rinvenuto alcuni documenti che testimoniano quanto fosse fervida l'attività liturgico-musicale all'oratorio del Caravita nell'Ottocento. Caso piuttosto raro e in controtendenza, dal momento che, all'epoca, si andava manifestando un generale declino della produzione e dell'attività musicale nelle chiese di Roma, dovuta sia alla netta preponderanza del genere teatrale su quello sacro, che ai grandi stravolgimenti di carattere sociale, politico ed ideologico avvenuti nel XIX secolo. Pertanto, anche se l'operazione non era proprio attinente alle finalità della mia ricerca, ho creduto opportuno raccogliere, trascrivere e analizzare tali documenti e di darne il resoconto in questo articolo.

Agli inizi dell'Ottocento, l'oratorio disponeva sia di un organista, regolarmente stipendiato con uno scudo al mese, più due scudi di gratifica annuale, che di un maestro di cappella, pagato all'occorrenza, per l'esecuzione e direzione di musiche vocali e strumentali nella ricorrenza di festività particolarmente solenni. Organista era Francesco Batti,<sup>2</sup> maestro di cappella Pietro Terziani.<sup>3</sup> Nel 1832, i confratelli dell'oratorio pensarono

---

in avorio ed ebano (estensione  $Do_1 - Fa_3$ ), con prima ottava corta, di una pedaliera di 9 pedali (dal  $Do_1$  al  $Do_2$ ) e dei seguenti 20 registri: *Principale 16' bassi*, *Principale 16' soprani*, *Principale 8' b.*, *Principale 8' s.*, *Principale II s.*, *Ottava*, *Duodecima*, *Quintadecima*, *Decimanona*, *Vigesimaseconda*, *Vigesimasesta*, *Repliconi 3 file*, *Tromba 8' b.*, *Tromba 8' s.*, *Flauto in selva 8' s.*, *Flauto in Ottava s.*, *Ottavino s.*, *Viola 4' b.*, *Clarino 8' s.*, *Bassi 8' al pedale*, per un numero complessivo di circa 760 canne.

<sup>2</sup> Francesco Batti fu organista anche nella chiesa del Gesù e in S. Carlo al Corso.

<sup>3</sup> Pietro Terziani (Roma, 1765 – ivi, 1831) fu direttore della cappella Pia in S. Giovanni in Laterano dal 1821 al 1831 e organista e maestro di cappella in S. Ignazio di Loyola, S. Luigi dei Francesi e S. Silvestro in Capite.



Fig. 2 – Interno dell'oratorio del Caravita.

di assumere una persona che potesse svolgere l'incarico sia di organista che di maestro di cappella. La scelta cadde su Francesco Borrani, al quale successe nel 1837 Filippo Vinciguerra<sup>4</sup> e poi, nel 1860, Settimio Battaglia.<sup>5</sup> Essendo assai numerosi e complessi i servizi musicali che i suddetti maestri dovevano svolgere, si pensò bene di redigere un'*apoca*, ossia una scrittura

---

<sup>4</sup> Filippo Vinciguerra (Roma, 1789 – ivi, 1860) fu attivo come organista e maestro di cappella in una dozzina di chiese romane, tra cui S. Girolamo della Carità, il Gesù, S. Anastasia, Gesù e Maria, S. Angelo in Pescheria, S. Maria in Campitelli e S. Onofrio al Gianicolo.

<sup>5</sup> Settimio Battaglia (Cave, 1815 – Roma, 1891) fu organista e maestro di cappella in S. Maria Maggiore, S. Lorenzo in Damaso, S. Maria dell'Orto, S. Carlo al Corso e in altre chiese romane.

privata firmata da entrambe le parti interessate. Tale documento è di importanza estrema, poiché testimonia lo svolgersi di un'intensa attività liturgico-musicale nell'oratorio. Da esso non solo si desumono tutte le festività che venivano puntualmente celebrate con musica vocale e strumentale, ma si ricavano anche preziose informazioni riguardo alle modalità di esecuzione, agli organici impiegati, ai repertori in uso e ai corrispettivi compensi da elargire.

Si inizia col definire gli obblighi del maestro di cappella. Costui, in occasione delle feste della Madonna della Pietà (nel mese mariano), di S. Michele Arcangelo (29 settembre) e S. Francesco Saverio (3 dicembre), doveva eseguire le *Litanie della Beata Vergine* a quattro voci con accompagnamento di organo e contrabbasso, più un *Tantum ergo* concertato a più voci, il tutto dietro compenso di tre scudi e cinquanta baiocchi. Nella notte del 24 dicembre doveva dirigere le sinfonie strumentali utilizzando un organico di 4 violini, 1 viola, 2 clarinetti, 1 flauto, 2 corni, 1 trombone e 1 contrabbasso, per un compenso totale di otto scudi.<sup>6</sup> Piuttosto impegnativo l'elenco delle musiche per la quaresima, che prevedeva il canto a tre voci durante la *Via Crucis* nel Venerdì di Passione della quinta settimana di quaresima, mentre il Venerdì Santo, oltre alla consueta *Via Crucis*, si svolgeva la suggestiva cerimonia delle *Tre ore di agonia*, in cui si eseguivano le commoventi *Sette ultime parole di Cristo sulla croce* a tre voci con accompagnamento di pianoforte e contrabbasso, alternandole con altrettante riflessioni pronunciate da un predicatore.

«Nel Venerdì di Passione, nel dopo pranzo alle ore 22, il Maestro di Cappella farà eseguire le stazioni della *Via Crucis*, a tre voci con

<sup>6</sup> Anche nella chiesa di S. Carlo al Corso vi era la consuetudine di eseguire sinfonie strumentali nella notte di Natale.

Organo e Contrabbasso. L'Oratorio dovrà sborsare al Sig. Maestro per questa *Via Crucis* scudi tre e bajocchi cinquanta.

Nel Venerdì Santo farà eseguire la musica delle Tre ore di Agonia comprese ancora le strofette dello Stabat Mater dopo ognuna delle Sette parole conformi all'uso dell'Oratorio da tre voci con accompagnamento di Pianoforte e Contrabbasso. L'Oratorio penserà a provvedere al Pianoforte, e pagherà al Sig. Maestro scudi dieci e bajocchi cinquanta in tutto e per tutto, e niente in più.

Nel Venerdì Santo a sera farà eseguire le stazioni della *Via Crucis*, a tre voci con accompagnamento di Pianoforte e Contrabbasso. L'Oratorio pagherà al Sig. Maestro per questa Musica scudi tre e bajocchi cinquanta».<sup>7</sup>

È curioso notare che in questo genere di funzione si utilizzava un pianoforte a sostegno delle voci, forse per limitare al massimo l'uso dell'organo, che era sconsigliato nel periodo di quaresima. Il pianoforte veniva appositamente preso in affitto e collocato in oratorio.<sup>8</sup> Per non dover affrontare ogni anno le

<sup>7</sup> Archivio Romano della Società del Gesù, *Fondo Caravita*, "Di quanto deve eseguirsi dal Maestro di Cappella dell'Oratorio della SS. Comunione Generale detto del Caravita e degli oneri che si devono pagare", D1-5, pacco 3.

<sup>8</sup> Ho ritrovato ricevute di affitto di un pianoforte per la celebrazione delle *Tre ore di agonia* anche nelle chiese di S. Andrea delle Fratte (Archivio di Stato di Roma, *Congregazioni religiose maschili, Minimi Paolotti in S. Andrea delle Fratte, Introito ed esito della sacrestia anni 1849-1861 e 1861-1873*, b. 39 e 41) e di S. Lorenzo in Damaso (Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Capitolo S. Lorenzo in Damaso, Giustificazioni di sacrestia anni 1900-1901*, b. 286), mentre nelle chiese di S. Marcello al Corso e S. Tommaso in Parione si usava il pianoforte per accompagnare le *Lamentazioni quaresimali* (A.S.R., *Congregazioni religiose maschili, Servi di Maria in S. Marcello al Corso, Uscite di sacrestia anni 1846-1861*, b. 20 e A.S.V.R., *Arciconfraternita del SS. Sacramento, Regina dei*

spese del noleggjo, il 18 giugno 1832 i confratelli decisero di acquistare per la somma di 30 scudi un *Pianoforte romanesco a tavolino per uso delle funzioni del Venerdì Santo*.<sup>9</sup> Alla suggestiva celebrazione delle *Tre ore di agonia* fa cenno anche una guida pratica di Roma del 1843:

«Da parecchi anni, nelle Chiese del Gesù, di S. Andrea della Valle, di S. Maria del Suffragio, dell'Oratorio del Caravita, ed in altre ancora si è introdotta la divozione del beato Alfonso Messia gesuita delle Tre ore dell'agonia di Gesù Cristo per meditare le Sette parole da Lui pronunziate sulla Croce, il che si eseguisce con lugubre e commoventissima musica».<sup>10</sup>

Sempre presso l'Archivio Romano della Società del Gesù, ma nel fondo relativo alla chiesa del Gesù, ho rinvenuto un metodo per la celebrazione delle *Tre ore di agonia* del Venerdì Santo del 1834. Ne riporto un estratto per dimostrare quanto partecipata e suggestiva doveva essere tale funzione:

---

*Martiri e S. Maria Addolorata in S. Tommaso in Parione, Miscellanea amministrativa*, b. 16).

<sup>9</sup> A.R.S.I., *Fondo Caravita, Libro mastro*, A1-5, Vol. V. Il pianoforte a tavolino aveva quattro gambe ed era a forma rettangolare. Per le sue esigue dimensioni, l'estrema praticità ed il costo piuttosto contenuto, ebbe grandissima diffusione tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento. Rispetto al pianoforte a coda, il funzionamento della meccanica e dei martelletti era il medesimo, ma le corde erano posizionate parallelamente alla tastiera. Questi strumenti furono soppiantati nella seconda metà dell'Ottocento dai moderni pianoforti a muro o verticali.

<sup>10</sup> *Il Mercurio di Roma, ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti, dei professori di scienze, lettere, ed arti; de' commercianti, degli artisti ecc.* Roma, Tipografia delle Scienze in via delle Convertite n. 194, anno 1843, pag. 14.

«Acceso il Predicatore sul palco e tutti genuflessi, dice "Actiones nostras". Quindi i musicisti intonano "Già trafitto in duro legno". Recita poi il Predicatore l'introduzione, la quale finita senza far lettura si replica immediatamente "Già trafitto in duro legno". Terminata la strofa, il Predicatore levato in piedi pubblica ad alta voce la prima parola, tutti siedono, ed il novizio legge distintamente l'analoga meditazione fintanto che il predicatore, fattogli cenno di cessare, non comincia a parlare in proposito, ed infine si genuflette col popolo, dopo di che i musicisti cantano "Di mille colpe reo" e quindi il novizio a chiara e posata voce dice a vicenda col popolo "Credo in Dio". Ciò seguito e tutti levati, il Predicatore pubblica la seconda parola, e così di mano in mano tutte le altre.

Primieramente si noti che la musica esige incirca un'ora, per cui conviene bilanciare la lettura e i discorsi in modo da misurare il tempo determinato per non incorrere nella soverchia brevità o lungaggine solita in genere biasimarsi in tale funzione [...].

Pubblicata e letta l'ultima parola, al battere delle ore 21, il Predicatore, colto il punto opportuno, deve in uno slancio annunciare la morte del Redentore, e ciò fatto, tutti genuflessi, i musicisti cantano "Jesus autem" e dopo un minuto ripigliano "Gesù mori".

Finita tale strofa, se il Predicatore ha saputo profittare del tempo, metta fuori quanto ha e sa di forte e di commovente per ritrar frutto dalla funzione negli ultimi più potenziali momenti e non trascorso al sono più di mezzo quarto dopo le 21 faccia dare la Benedizione, nel qual tempo i musicisti cantano "O Crux ave spes". Si regolarmente e fruttuosamente terminerà la funzione».<sup>11</sup>

Tra gli altri doveri del maestro di cappella vi era quello di dirigere le musiche per le *Quarantore*, che si tenevano negli

---

<sup>11</sup> A.R.S.I., *Chiesa del Gesù, "Metodo per le tre ore di agonia del Venerdì 28 Marzo 1834"*, b. IV, fasc. 643.

ultimi tre giorni di carnevale, e quelle per la festa di S. Luigi Gonzaga (21 giugno). Tali obblighi non erano però contemplati nell'*apoca* citata, poiché la spesa per l'esecuzione di queste musiche, che richiedevano un cospicuo numero di cantori e strumentisti, variava annualmente in base alle possibilità finanziarie dell'oratorio.

Si passa poi a definire i doveri dell'organista che, come si è precedentemente detto, dal 1832 aveva assunto anche le mansioni di maestro di cappella. Costui, per un compenso di uno scudo al mese, doveva suonare l'organo alla messa dei confratelli nelle mattine dei giorni festivi, alle messe delle *Quarantore* e durante le due sere dell'esposizione del SS. Sacramento, alle litanie e benedizione nella festa del Sacro Cuore e del beato Leonardo e nelle mattine in cui si celebravano le ricorrenze della Madonna della Pietà, di S. Michele Arcangelo e di S. Francesco Saverio. La lista termina con una nota in cui si raccomanda al maestro di servirsi di cantanti abili, esperti e graditi al prefetto dell'oratorio. Ogni cantante doveva cantare esclusivamente la propria parte: non erano ammessi cambiamenti e passaggi di parti tra le voci. Il maestro provvedeva personalmente al pagamento dei cantanti, degli strumentisti, dell'addetto ai mantici dell'organo e di altri aiutanti con i denari ricevuti ogni volta dal prefetto:

«N.B. Il Sig. Maestro non solo per i servizi suddetti, ma ancora per altri straordinari che occorressero e che non sono compresi in questa scrittura, dovrà servirsi di professori di canto e di suono abili ad eseguire con soddisfazione la loro parte, mostrandone prima e per tempo la lista al Padre Prefetto: dal quale quando sarà escluso alcuno dei suddetti resterà sempre obbligato il Sig. Maestro a sostituire un altro in luogo di chi fu escluso, sempre con l'approvazione del Prefetto.

Nelle musiche a più voci farà sempre in modo che ogni parte venga cantata nella propria voce, senza che i Tenori, o i Bassi cantino ri-

spettivamente la parte dei Soprani o dei Contralti. Egli deve pensare a pagare i Professori che eseguiranno le musiche, e a supplire tutte le spese occorrenti di Bidello, trasporti e Tiramantici: per modo che niuno dei suddetti Professori, Bidello e Tiramantici o altri dei quali il Sig. Maestro credeva servirsi per i sopra enunciati servizi di Musica Vocale, o Istrumentale abbia, né possa avere, né pretendere azione alcuna contro l'Oratorio a titolo di queste musiche [...].

Nelle musiche del dopo pranzo e della sera l'Oratorio dovrà provvedere un sufficiente numero di candellette o moccoli per uso del Sig. Maestro e dei professori che eseguiscono».<sup>12</sup>

È naturale che un'attività musicale così intensa creò l'esigenza di rinnovare, nel 1839, l'organo dell'oratorio. Alla manutenzione dello strumento si avvicendarono gli organari Filippo Priori, poi il figlio Girolamo e infine il nipote Attilio.<sup>13</sup> Quest'ultimo operò fino al 1887, quando fu improvvisamente sostituito dall'organaro Pietro Pantanella,<sup>14</sup> forse a causa di dissapori avuti con qualche confratello dell'oratorio. Infatti, nel libro di amministrazione, in data 4 gennaio 1887 si legge: «*All'Organaro Priori che un'altra volta non si deve più chiamare, £ 4*».<sup>15</sup>

Alla morte di Settimio Battaglia, avvenuta nel 1891, si succedettero alla carica di organista e maestro di cappella Pietro Gentili, Cesare De Angelis e Giuseppe Giannini. La fervida attività liturgico-musicale al Caravita proseguì fino agli anni Trenta del Novecento. In seguito, con l'affievolirsi dell'attività liturgica,

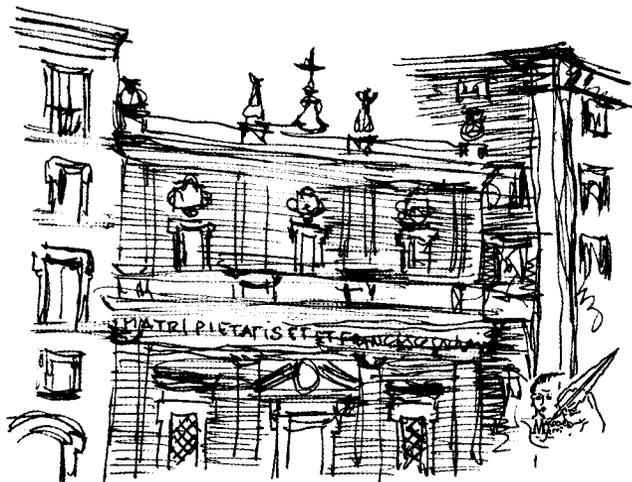
<sup>12</sup> A.R.S.I., *Fondo Caravita*, "Di quanto deve eseguirsi dal Maestro di Cappella dell'Oratorio...", D1-5, pacco 3.

<sup>13</sup> Nel 1876 Attilio Priori ricostruì il mantice dell'organo per 125 lire (A.R.S.I., *Fondo Caravita*, *Amministrazione anni 1885-1898*, D1-7, vol. 21).

<sup>14</sup> Nel 1890 Pietro Pantanella restaurò lo strumento per 100 lire (*Ibidem*).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

l'oratorio ha continuato ad ospitare eventi e manifestazioni musicali di vario genere. Mi auguro che in futuro esso possa continuare ad essere, in linea con la sua ricca tradizione e grazie al recupero del suo organo, luogo privilegiato di esecuzioni musicali nell'ambito del panorama culturale romano.



Oratorio del Caravita

## 1905: una festa principesca nel teatro di Villa Torlonia fuori Porta Pia

ROBERTO QUINTAVALLE

Nel dicembre 2013 è stato aperto al pubblico il teatro di Villa Torlonia sulla Nomentana, dopo un lungo ed accurato restauro sponsorizzato dalla Pirelli cultura s.p.a. e realizzato da un gruppo di operatori altamente specializzati.

L'occasione è motivo di alcuni approfondimenti sulla vicenda storica di questo autentico gioiello di struttura architettonica dell'Ottocento, destinata a feste e spettacoli pubblici e privati.

Il teatro, attualmente visibile con visite guidate, salvo l'inserimento nel progetto culturale della "Casa dei teatri" ed in eventi vari è stato illustrato nei suoi aspetti, specialmente artistici, da vari studiosi.<sup>1</sup>

Restano comunque da sottolineare le frasi progettuali e costruttive del complesso, legate alle vicende familiari di Alessandro Torlonia e dei suoi eredi e resta da indagare sulle occasioni che lo videro effettivamente utilizzato.

È noto che nel programma di rinnovamento della Villa nomentana ereditata dal padre Giovanni nel 1829, Alessandro

<sup>1</sup> V. in particolare l'articolo di M.G. MASSAFRA in *Guida di Villa Torlonia* Roma 2006 pp. 120-141 e gli studi pubblicati in *Ricerche di storia dell'Arte-Villa Torlonia, l'ultima impresa del mecenatismo romano* nn. 28 - 29 Roma 1987 pp. 18 sgg. e pp. 70 a 73.

Torlonia aveva dapprima affidato le opere al novarese Giovan Battista Caretti (1803-1878) architetto, ma anche pittore e decoratore, che lavorò per quasi dieci anni e che dopo il contenzioso che sfociò nella perizia Agricola del 1844, furono chiamati due nuovi architetti, Giuseppe Jappelli e Quintiliano Raimondi.

Mentre il primo si occupò del settore meridionale della Villa, che Giovanni Torlonia aveva acquistato nel 1828 da Filippo Pozzi,<sup>2</sup> il Raimondi progettò il teatro, che peraltro era già stato previsto dallo Jappelli nel disegno progettuale per la sistemazione del parco, del 1839, conservato nella biblioteca civica di Padova. Nelle “annotazioni” a margine del disegno si legge infatti al punto FF: “teatro e aranciera del sign. Raimondi”.

Quintiliano Raimondi (Nerola 1794 – Roma 1848) sulla cui biografia e attività si hanno poche notizie, salvo che fu allievo di Raffaele Stern e membro delle Accademie di S. Luca e dei Virtuosi al Pantheon, era già noto ai Torlonia. Egli infatti aveva lavorato nella Villa di Castel Gandolfo denominata “Carolina” dal proprietario don Carlo Torlonia, fratello di Alessandro, ed operò nel palazzo di Piazza Venezia, nel teatro Apollo a Tordinona, ma soprattutto nella Cappella di famiglia in S. Giovanni in Laterano, dove poi fu deposto per volere dei committenti quando morì prima del compimento dell’opera.<sup>3</sup>

L’inizio della costruzione del teatro di Villa Torlonia (1841) seguì poco dopo il matrimonio di Alessandro con la principessa Teresa Colonna Doria i cui stemmi figurano nell’interno, così come sono affiancati sulla testata del fabbricato dell’aranciera (o limonaia) anch’essa opera coeva del Raimondi.

<sup>2</sup> R. QUINTAVALLE *La Villa nomentana dei Torlonia; le sue origini, i precedenti proprietari, le successive acquisizioni*, in *Strenna dei Romani-sti* Roma 1999 pp. 430-32.

<sup>3</sup> V.G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastico*, Venezia 1845 vol. C p. 317.



Il teatro lato sud  
(da “l’Illustrazione Italiana” del 21-5-1905).

I lavori però si interruppero dapprima nel 1848 per la morte dell’architetto e successivamente per le sfortunate vicende familiari di Alessandro (la grave malattia mentale della moglie Teresa, la morte del fratello Carlo e di una figlia) che lo indussero sempre più a ritirarsi dagli interessi mondani, fino alla liquidazione del Banco nel 1872.

Il 1872 segnò però anche un evento lieto e cioè il matrimonio di Anna Maria Torlonia figlia di Alessandro con don Giulio Borghese, al quale fu concesso con R.D. 7 marzo 1875 di cambiare il proprio cognome in quello di Torlonia per assicurarne la continuazione.

L’evento ebbe ampia risonanza sulla stampa italiana ed estera e fu celebrato dal giovane Giovanni Pascoli con una canzone.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Il testo dattiloscritto della “Canzone” di Pascoli con le parole iniziali: “al chiaror delle tede nuziali”, datato 24-10-1872 si trova in ARCHIVIO

Esso costituì un incentivo alla ripresa dei lavori nel teatro che si conclusero nel 1874 come attestano le iscrizioni poste sotto il portico.

L'entusiasmo però anche questa volta fu breve poiché nel 1875 si spense, dopo una lunga malattia, curata invano dai migliori medici d'Europa, la principessa Teresa.

Durante gli anni di interruzione e di completamento dei lavori del teatro non si può escludere comunque che esso, per la sua funzione polivalente sia stato talvolta coinvolto in eventi mondani.

Riferisce infatti l'archivista Angelo Gabrielli che fu chiamato nel 1915 da Giovanni Torlonia figlio di Alessandro a riordinare le sparse carte dell'archivio di famiglia che, dopo le grandiose feste popolari del 1842 per l'innalzamento dei due obelischi, la Villa di via Nomentana, e i saloni del Palazzo in Borgo (p. Scossacavalli ora via della Conciliazione) si aprirono tra il 1852 ed il 1854 a feste e ricevimenti vari<sup>5</sup>, onde non sembra estranea l'ipotesi che anche le strutture del teatro già realizzate siano state in qualche modo utilizzate.

Peraltro, nel regesto della Biblioteca Nazionale, volume 2°, è riportato un documento di spesa del 31 agosto 1844 relativo a 230 scudi pagati al pittore Giuseppe Venico "a saldo lavori di scene per il teatro della Villa fuori Porta Pia con obbligo

---

CENTRALE DELLO STATO, *fondo Torlonia*, busta 143 fasc.74 n.30. Esso è stato anche stampato nel 1872 dalla tipografia Malvolti di Rimini ed è compreso nelle "poesie varie raccolte da Maria" edite da Zanichelli nel 1923. V. anche il testo nella collana delle *Poesie di G. Pascoli*, vol. VII p.10 Bologna 1951.

<sup>5</sup> La notizia è tratta da BIBLIOTECA NAZ. CENTRALE DI ROMA, Fondo Ceccarius "Regesti dell'Archivio Torlonia" vol.1 p.134. I "regesti" riportano in parte le relazioni del citato fondo Torlonia in ARCH. CENTR. STATO e in parte forniscono più ampia documentazione di notizie già segnalate in tale fondo.



La sala durante lo spettacolo del 1905  
(da "l'Illustrazione Italiana" del 21-5-1905).

*di dipingere altre scene a 26 scudi l'una*", il che dimostra che già a quella data si era almeno organizzata o ideata una serie di spettacoli.

Un evento di grande rilievo che ebbe a suo centro il teatro, si svolse comunque in data certa, cioè il 6 maggio 1905, come attestano le cronache dell'epoca, che dettero ampio spazio alla descrizione del ricevimento offerto alla nobiltà romana ed estera e dello spettacolo curato da personaggi anch'essi della nobiltà.

Giovanni Torlonia, che aveva allora trentatré anni, era già inserito nella vita politica e nella attività imprenditoriale per la gestione del patrimonio di famiglia, essendo l'unico figlio maschio della principessa Anna Maria, spentasi nel 1901 a soli quarantasei anni.

Egli, sull'esempio del nonno Alessandro, volle dare impulso alla Villa, con nuove costruzioni e con l'apertura dei suoi spazi all'eclettica società mondiale che si apprestava a vivere, forse inconsapevolmente, il tramonto della breve, ma intensa stagione della "belle époque".

La festa del 6 maggio e lo spettacolo che ne fu il centro, richiesero un'adeguata preparazione, sia per il restauro del teatro dopo anni di abbandono, sia per l'organizzazione di quanto necessario allo straordinario avvenimento.

Nell'analitica descrizione contenuta nei registri d'archivio si dà conto anzitutto delle spese sostenute per i lavori eseguiti (pittori, muratori, falegnami, tappezzieri etc..) per gli impianti elettrici e del gas realizzati e si elencano poi le spese per il servizio di guardaroba, per scene, costumi, suggeritore, per lezioni di ballo date dalla nota scuola Pichetti, nonché per parrucchieri, stampa di biglietti e programmi, riparazioni livree e vetture ed altro per un totale allora certamente rilevante di 17.043,17 lire.<sup>6</sup>

Alle 21.30 di quella sera una gran folla di spettatori era con-

<sup>6</sup> ARCH. CENTR. STATO, *Fondo Torlonia*, registro 262, 1906 pp. 76-78.

venuta nella sala di stile impero del teatro, illuminata nei palchi del primo ordine da lampadari ora non più esistenti e da lampade varie che ne mettevano in risalto ogni particolare fino all'arcoscenio nel quale campeggia, in una lunetta dipinta con figure allegoriche, lo stemma dei Torlonia.

Riferisce il cronista del "Giornale d'Italia", Domenico Oliva nel numero dell'8 maggio 1905 che *"all'allegria esterna della sala rispondeva l'allegria del pubblico...; prima che s'alzasse il sipario, che rappresenta un tempio pagano, scoppiavano applausi in platea e nelle loggie: la giovane generazione tumultuava lietamente; il pubblico festeggiava l'ospite principesco e sé stesso; e aveva ragione, perché le dame più avvententi di Roma erano convenute fra quegli archi e quelle colonne, in magnifiche acconciature da ballo, ed era uno sfavillare d'occhi e di gioielli, e v'erano piume candide e spalle marmoree e sorrisi e profumi"*.

Il "Messaggero" del 7 maggio 1905 fa un lungo elenco dei nobili presenti tra i quali spiccavano rappresentanti delle grandi famiglie romane, i Massimo, i Borghese, i Colonna ed altre. Vi era il corpo diplomatico e l'aristocrazia bianca e nera e *"quanto ha di meglio e di più affascinante, la colonia straniera"*.

L'occasione dell'incontro fu la rappresentazione di un vaudeville in tre atti dal titolo *Il profilo di Agrippina* composto da due nobili, il conte Antonio Pietromarchi per la musica ed il marchese G. Sommi Picenardi per le parole.

Non si è rinvenuto finora il testo del libretto e della musica, né si hanno notizie biografiche degli autori, onde ci limitiamo a riportare quanto riferirono le cronache ed in particolare il citato numero del "Giornale d'Italia" nel quale si legge che *"l'on. Sommi - Picenardi ha disposizione naturale per le cose del teatro"* e che la musica del Pietromarchi era *"vivace spigliata e carina.... fertile di bei motivi, di piacenti arie di danza"*.

Il protagonista dell'operetta era un ricco americano che vo-



Nobildonne in costume ciociaro  
(da "l'Illustrazione Italiana" del 21-5-1905).

leva condurre a Chicago un'autentica principessa romana da sposare in seconde nozze e ne cercava una che avesse il profilo dell'imperatrice Agrippina il cui ritratto figurava in una moneta attaccata alla catena del suo orologio. La trovò nella duchessa Farnese (rappresentata nello spettacolo dalla principessa di Paternò) e credendola vedova se ne innamorò promettendole di adempiere ad ogni suo volere.

Scoperto l'inganno e sfumato il matrimonio, la Duchessa tuttavia, forte della promessa ricevuta, chiese all'americano che aveva due ricchissime figlie, che esse sposassero due aristocratici italiani, Spina e Pecorani, ed ottenuto il consenso, il lieto fine del matrimonio concludeva la tenue trama dello spettacolo.

Esso si svolgeva al primo atto sul panoramico terrazzo della

allora famosa trattoria "al Castello di Costantino" dove un gruppo di ciociarette impersonate da nobili dame, improvvisava un saltarello, al secondo atto nel salotto della duchessa Farnese ed al terzo nella hall del Grand Hotel con il ballo negro del *Kake Waker*, e con la quadriglia.

Alla riuscita dello spettacolo contribuirono l'estro di uno scenografo improvvisato, il conte Folchi, l'arredamento con i mobili di casa Torlonia, nonché i cori sapientemente istruiti e diretti, mentre il ricco buffet offerto agli invitati nelle sale adiacenti a quella del teatro, completò il sontuoso ricevimento.

Come risulta dai commenti di cronaca, la commedia era in sostanza una serie di quadri che rispecchiavano situazioni e personaggi del grande mondo dell'epoca ai quali la presa in giro, lungi dall'irritarli, piacque molto sicché si associarono agli applausi generali ed all'acclamazione degli autori e dei dilettanti attori.

La festa ebbe un epilogo fuori del teatro dinanzi alla grande vasca posta al centro dell'esedra a vetri e delle serre che la circondano; esse erano illuminate da una luce verdastra sovrastata nel buio della notte dai bagliori dei fuochi artificiali in onore dei protagonisti e degli spettatori accalcati sulle gradinate dell'esedra, mentre le rosse vampate dei bengala segnavano la conclusione dell'eccezionale serata.

L'"Illustrazione Italiana" che riferì ampiamente sull'evento il 21 maggio 1905 fornì anche la documentazione visiva di esso, grazie al noto giornalista e disegnatore Dante Paolucci che usava la macchina fotografica come album di appunti per fissare gli avvenimenti.<sup>7</sup>

Il principe Torlonia aveva promesso ai suoi invitati di riaprire la Villa per altre feste, ma qualche anno dopo cominciarono ad

<sup>7</sup> P. BECCHETTI, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, 1983 p. 330.



Gli artisti escono dal teatro  
(da "l'Illustrazione Italiana" del 21-5-1905).

addensarsi sull'Europa gli eventi che avrebbero portato nel 1914 alla "grande guerra" con le successive ben note vicende.

La Villa, venne ceduta nel 1923 in uso gratuito a Benito Mussolini, nuovo Capo del Governo, e don Giovanni Torlonia, rimasto celibe, si ritirò nella "Casina" che aveva fatto ristrutturare sul tema ricorrente della civetta, continuando nella vita politica e nell'amministrazione e valorizzazione del patrimonio avito, che gli valsero i titoli di Senatore del Regno e di Principe nel 1929 per la bonifica della zona di Porto.

Nella "Casina delle Civette" don Giovanni morì per "uremia" come attestano gli atti della parrocchia di S. Giuseppe<sup>8</sup>, il mattino dell'8 aprile 1938 e la salma, rivestita della divisa di Ministro di Stato, venne composta nella camera ardente apprestata in una sala a pianterreno della Villa.

Due giorni dopo, il feretro, accompagnato da un solenne corteo venne portato nella chiesa di S. Giuseppe in via Nomentana per il rito funebre.

Di quel corteo vi è la descrizione nei giornali del tempo, ma ne resta la memoria sia pure sbiadita in chi scrive queste note, per avervi assistito dalle finestre della propria abitazione di via Torlonia e per averlo associato nel ricordo, ad un altro corteo funebre, meno solenne, ma più vicino ai suoi affetti, che aveva accompagnato pochi giorni prima, il 23 marzo del 1938 nella stessa chiesa, il proprio nonno Raffaele Quintavalle, primo Capitano nella riserva della R. Guardia di Finanza.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Libro dei defunti della chiesa parrocchiale di S. Giuseppe in via Nomentana, volume 5°, atto n.34.

<sup>9</sup> Alle memorie personali del funerale del principe Torlonia si aggiungono quelle riferitemi da don Giuliano Sagasta, che fu sacerdote nella parrocchia per 68 anni. Egli, che suonò l'organo durante la Messa celebrata dal parroco don Giovenale Pascucci, ricordava il lungo corteo funebre formato da frati e da rappresentanze militari, preceduto dal clero della parrocchia, il tiro funebre a sei cavalli, la scorta dei valletti di Came-

La vita di Villa Torlonia non finì con l'ultimo proprietario che vi aveva abitato.

Dopo le tragiche vicende belliche che seguirono e di cui fu anch'essa vittima, Villa Torlonia conosce ora una nuova stagione con l'acquisizione pubblica dei suoi spazi e con il sapiente restauro di gran parte dei suoi monumenti e dei suoi giardini, in un programma di rinascita che ben promette per il futuro.

Ciò è di auspicio che anche il teatro, tornato nelle strutture agli antichi splendori, possa sempre più ospitare eventi degni del patrimonio culturale della Città di cui la Villa è parte essenziale.



Teatro Valadier a villa Torlonia

## A margine della mostra su Luigi Rossini

ANTONIO ROSSINI

Come è nata l'idea.

Mio figlio Fabrizio leggendo nel 2013 le memorie scritte da Luigi Rossini ebbe ad interessare il M.A.X. Museo di Chiasso specializzato in mostre sulla grafica.

La direttrice del Museo dott.ssa Nicoletta Ossana Cavadini accolse con entusiasmo la proposta e sapendo che la raccolta dei rami giaceva presso l'Istituto Nazionale per la Grafica in Roma, coinvolse la direttrice dott.ssa Maria Antonella Fusco per porre in essere una mostra sull'opera di Luigi Rossini.

Conseguentemente la mostra ha avuto spazio e successo al M.A.X. Museo di Chiasso; l'inaugurazione ha avuto luogo il 7 febbraio 2014 e la mostra è rimasta aperta fino al 4 maggio 2014.

Come era stato stabilito fin dall'inizio la dott.ssa Maria Antonella Fusco ha autorizzato il prelievo di alcuni rami custoditi dalla Calcografia e noi eredi abbiamo esposto alcuni disegni preparatori, acquarelli e saggi di architettura. La mostra si è spostata a Roma nello Istituto Nazionale per la Grafica dove è stata inaugurata l'8 ottobre 2014 e rimarrà aperta fino al 17 febbraio 2015.

La mostra è stata vivamente apprezzata ed ha avuto successo di critica e di pubblico. In calce riproduciamo i giornali che hanno dato notizie della mostra con scritti critici.

Corriere della Sera 18.2.14 pag. 37, Corriere del Ticino 10.3.2014, La Repubblica 16.2.2014, Neue Zürcher Zeitung

---

ra e Senato con torce accese, nonché la folla di autorità con la presenza di Mussolini, che assistette alla solenne funzione.

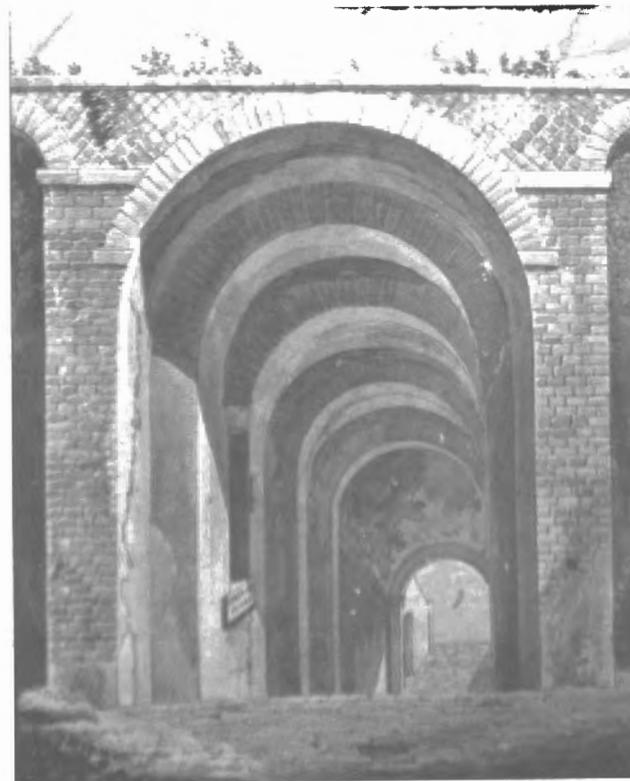
27.2.2014, Il Sole 24 ore 23.3.2014, Extra 6.2.2014, La Regione 6.2.2014, La Stampa.

Ritengo utile far seguire alla nascita della mostra ed al mio scritto sul mio bisnonno (V. *Strenna Romanisti* 2014 pag. 369 e segg.) annotare con umiltà, non essendo io un competente, come Luigi Rossini fosse penetrante nelle opere che ci ha lasciato, ponendo ai dieci volumi di stampe specifiche introduzioni, didascalie, osservazioni, volendo fornire ai lettori ragguagli precisi per apprezzare le vestigia romane descritte.

La cronologia delle opere va esaminata con il periodo storico di loro creazione.

Rossini ha iniziato tra mille difficoltà personali tra le quali la penuria di mezzi, anche di sostentamento, la mancanza di esperienza e di conoscenza del procedimento dell'incisione "*non sapendo bene dare la vernice al ramo o perché era troppo bruciata...*" quando finalmente nel 1817 è stato capace di "*sgraffiare un rame*" questo gli riuscì bene! (v. vita autografa riportata in parte su *Strenna dei Romanisti* 2014). Quindi ha pubblicato, lavorando molto, la prima opera "*Frontespizio dell'antichità di Roma divise in 40 vedute disegnate dal vero dell'architetto Luigi Rossini e da esso incise nel 1817*".

Nel 1818 ha pubblicato "un'opera di prospettive di Roma", incise a contorno e colorate, corredate da notizie storico-artistiche. Il Rossini ha definito queste prime opere come "cose di futuro studio e da principiante" anche se per verità esse costituirono un valido strumento di studio per gli architetti del tempo. Tale opera venne venduta all'editore Scudellari perché Rossini non era ancora in possesso della bolla pontificia che consentiva di stampare e fare commercio. Con il ricavato della vendita dei rami "per tenue prezzo" l'autore iniziò la sua prima opera importante: "*Le antichità romane*", ossia raccolta delle più interessanti vedute di Roma antica, disegnate e incise dall'architetto Luigi Rossini in 101 tavole, pubblicate tra gli anni 1819 e 1823, "che



Disegno preparatorio all'incisione Archi; matita e inchiostro seppia acquarellato.

furono di molto aggradimento e mi fruttarono molte migliaia di scudi". Per tale impresa, come "narra egli stesso... faceva tre disegni e incideva tre rami al mese, non pigliando riposo né pur le notti".

Indubbiamente l'Autore spese molte energie anche fisiche per realizzare questa opera composta da ben 101 stampe, di grande formato. Solo il lavoro di battitura dei rami di notevoli dimensioni offre la misura della fatica.

Le "*Antichità romane*" evidenziano la collaborazione artisti-

ca iniziata fin dal 1817 con Bartolomeo Pinelli, che animò con le figure le riproduzioni delle antichità romane.

Questa collaborazione durò fino alla morte del Pinelli.

Questa opera è il primo vero lavoro di Rossini; essa offre la statura matura dell'artista completa nei suoi aspetti di pittore, studioso dell'architettura e padrone dell'incisione. I disegni preparatori relativi ad alcune stampe offrono elementi di studio e rivelano come l'opera ebbe a godere di grande e giustificato successo.

Da questo periodo in poi le opere di Rossini vennero ambite dai collezionisti, studiosi e turisti viaggiatori (tedeschi, inglesi, russi) stranieri tutti interessati alle vestigia romane; il famoso "Grand Tour"; onde Roma diventò un centro archeologico per eccellenza.

Sicuramente in quel periodo, Rossini si entusiasmò delle ricerche e degli studi archeologici a causa degli scavi praticati nelle aree della Roma antica che portarono alla luce reperti importantissimi sia storici che archeologici.

Non sazio di questi ritrovamenti si recò nelle cittadine del Lazio più vicine a Roma e nel 1826 Rossini pubblicò "*Le antichità dei contorni di Roma ossia le più famose città del Lazio Tivoli Albano Castegandolfo Palestrina Tuscolo Cora e Ferentino*" divise in quattro parti. Sul frontespizio l'autore si è firmato "Architetto Ravennate già pensionato del Regno Italico". L'opera è introdotta da un discorso preliminare ai benigni lettori e preceduta dalle spiegazioni storiche delle tavole "*prese da quei chiari scrittori che ne hanno tanto parlato, e dai viventi, li chiarissimi Signori Fea e Nibby*". Dal testo si ricava che l'opera ha anche una finalità documentaria delle vestigia antiche.

Rossini ebbe a definirsi "pensionato" perché aveva partecipato al concorso indetto dall'Accademia in Roma ove, dopo 11 giorni di prove severe ricevette il primo premio per l'architettura che dava diritto ad essere "pensionato" per quattro anni con re-



Il Monte Palatino e il Foro Romano; matita e inchiostro seppia acquarellato.

sidenza a Palazzo Venezia. A causa della caduta del trono imperiale di Francia venne a mancare la pensione sia a lui che allo scultore Tadolini, suo amico, anche egli pensionato per il premio della scultura. Solo grazie all'intervento di Canova Rossini poté riprendere la tranquillità economica per portare avanti il discorso architettonico documentario.

Finalità che è stata ritrovata nell'opera successiva pubblicata nel 1828-1829 col numero di 33 incisioni "*Sette colli di Roma antica e moderna*". Anche per questa vi è una prefazione storica e la illustrazione delle tavole di grandi dimensioni.

Le trenta tavole rivelano una maturità espressiva che si manifesta anche nell'equilibrata organizzazione dell'impianto compositivo e nelle complesse riprese panoramiche di vasto respiro.

Con la pubblicazione del successivo volume "*I monumenti più interessanti Roma dal decimo secolo fino al secolo decimotavo*, in 56 tavole, disegnati negli anni dal 1818/1830, Rossini,

secondo alcuni critici, pare abbia abbandonato il tema preferito delle antichità ed abbia dimostrato di essere attento alle nuove tendenze costituite dal movimento artistico che, sulla scia dei Nazareni, si interessava al medioevo e alla pittura del millequattrocento, in contrapposizione alle antichità romane.

Nell'opera *Le porte e le mura del recinto di Roma* in 36 tavole, del 1829 l'Autore ebbe a dedicarsi a descrizioni più particolari come risulta dalla descrizione introduttiva in epigrafe.

Negli anni 1830-1831 nella "turbolenza dei tempi in cui si trovava coinvolta praticamente tutta l'Europa" Rossini ha pubblicato "*Le antichità di Pompei*"; opera costituita da n. 75 tavole, assai laboriose e complesse che deve essergli costata molta fatica, come da lui stesso rivelato nella introduzione.

Nel 1836 l'opera "*Gli archi trionfali onorari e funebri degli antichi romani sparsi per tutta Italia*" in 75 tavole ebbe a riscuotere un nuovo successo.

La sua competenza e abilità pittorica e architettonica gli venne riconosciuta con la nomina a socio corrispondente della Pontifica Accademia Romana di Belle Arti di S. Luca nel 1835. A questo titolo se ne aggiungeranno molti altri come vedremo più avanti.

Nel 1839 ha pubblicato l'opera "*Viaggio pittoresco da Roma a Napoli*", in 81 incisioni, opera dedicata all'amico Salvatore Betti.

Rossini ha inteso "guidare i viaggiatori" lungo la Via Appia "*percorrendola colle nostre poste che sono di otto miglia...*" e soffermandosi ad ammirare "*importanti vedute e antichi fuori di via*" presso i quali si era recato "*per ritrarli dal vero con ogni maggior cura*" come ha scritto nel discorso preliminare dell'opera.

Dal 1839 al 1843 l'incisore ha realizzato "*la Scenografia degli interni delle più belle chiese e basiliche antiche di Roma*" in trentuno tavole. Si tratta di stampe di grandi dimensioni.

Nel discorso preliminare si rileva che trattasi della storia delle



Veduta dell'Antica Porta Ardeatina matita e inchiostro seppia  
acquarellato.

primitive chiese cristiane, cosa già fatta da molti dotti archeologi." Ma poi l'autore ha precisato che "*lo scopo mio sia quello di dare una raccolta delle più antiche e più importanti chiese quantunque siano poche quelle che, conservano il loro primitivo carattere...*".

La "*Scenografia di Roma moderna*" comprende le più belle vedute delle principali strade, piazze e fontane di Roma eseguite nei difficili anni tra il 1848 e il 1850; l'opera è composta da diciotto tavole ed è dedicata ai luoghi della città moderna.

Nella biografia, scritta di suo pugno, Rossini dà contezza dei difficili anni 1846-1849 allorché vi furono sommosse di popolo e belligeranze tra coloro che volevano lo Stato laico e i francesi a protezione di quello pontificio.

È chiaro quanto questa turbolenza abbia inciso sulla produ-

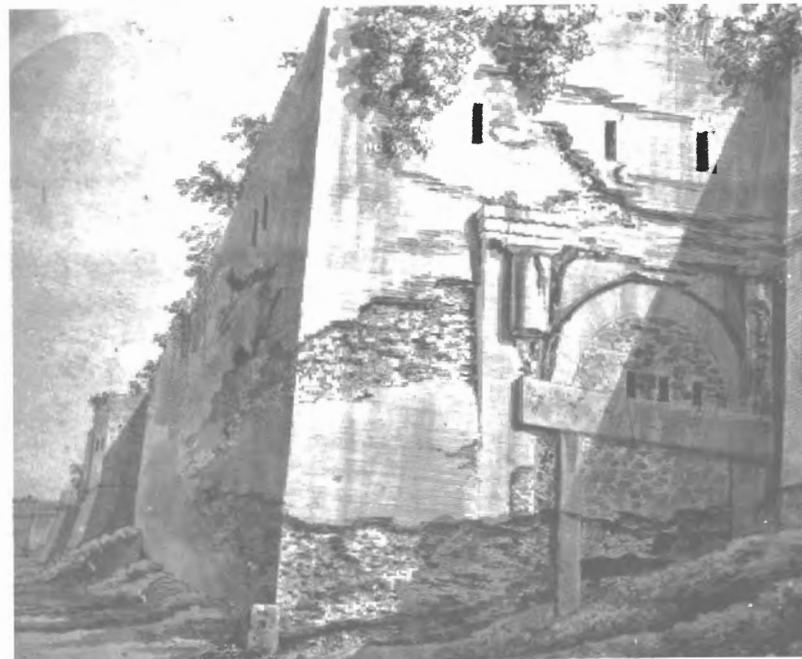
zione pittorica per le difficoltà di riprendere dal vero le antichità romane e per l'impossibilità di comunicare con gli stranieri, il cui flusso era venuto a mancare a causa di così gravi eventi.

Da ultimo la perdita dell'adorato figlio primogenito, Alessandro, dovuto al grave incidente occorso tornando dagli scavi sulla via Appia Antica di cui era sovrintendente e la grave malattia, contratta anche per il faticoso lavoro dell'incisione sui rami di grandi dimensioni, ha impedito al Rossini di portare a termine l'opera da lui tanto auspicata "*I principali fori di Roma Antica*" iniziata nel 1843, di cui ebbe ad elaborare solo 41 tavole a causa della sua morte avvenuta il 22 aprile 1857. Egli è stato sepolto nella chiesa dei Cappuccini a via Veneto.

Nel 1909, in ossequio alla sua volontà di non disperdere la raccolta dei rami, gli eredi li cedettero alla Regia Calcografia, che li acquistò mercé il decreto emesso il 24.7.1909 dal ministro Rava. I rami sono tuttora ivi conservati unitamente ai dieci volumi di stampe più sopra descritte, e in parte sono stati esposti nella mostra presso l'Istituto per la grafica.

Ho parlato dei titoli accademici; al riguardo ho rilevato che il Rossini ha fruito di grandi riconoscimenti a cominciare, fra i più noti, e per quanto da me reperito tra le scartoffie di famiglia, dal titolo di accademico archeologo della Reale Accademia delle Belle Arti di Torino nel 1842; cui seguì il titolo di "accademico residente classe di architettura della Pontificia Accademia Romana della Belle Arti denominata di San Luca. Tale riconoscimento del 1847 fa seguito al precedente titolo di "accademico di merito" del 1837. Nel 1842 gli venne assegnato il titolo di socio corrispondente della Imperiale e Reale Accademia di Scienze Lettere ed Arti della Villa Tiberina Toscana, ove venne nominato per acclamazione.

A questi titoli vanno aggiunti molti altri tra cui quello di merito dell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna.



Veduta dell'antica Porta Ardeatina; matita e inchiostro seppia acquarellato.

Inoltre il conte Carlo Emanuele Muzzarelli – emiliano – chiese a Rossini di pubblicare la sua biografia da inserire nella "*Biografia degli illustri italiani viventi*". Rossini rispose alla cortese e onorata richiesta con la semplicità e umiltà che gli era propria, e ciò ha consentito agli eredi di leggere la sua biografia interessante sia sotto il profilo umano e degli eventi di vita vissuta dall'Autore.

\* \* \*

Due parole sull'uomo, l'artista, l'architetto, l'incisore.  
Rossini ha avuto la fortuna di essere baciato dall'arte che ha

segnato tutta la sua vita ed ha determinato la sua passione per il disegno, la pittura e l'architettura.

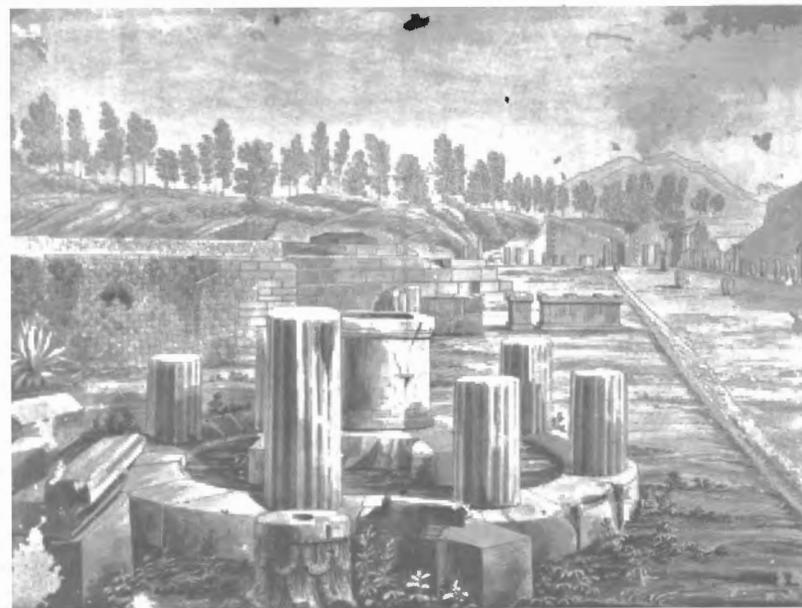
La sensibilità umana di Rossini si coglie in alcuni episodi della sua vita:

il primo è la partenza a 16 anni dalla casa paterna per andare a Bologna a piedi a studiare belle arti: *“Dopo avere percorso quelle belle città e vedute quelle belle prospettive pitturate in fondo ai vestiboli delle case e la bella Accademia”* decise di restare anche se i cinque scudi con i quali era partito da Ravenna, *“cominciavano a finire”*. Questa determinazione risulta imposta dalla passione per l'arte e ci fa comprendere quanto questa sia stata *“la dominante della sua vita”*. Determinazione che ritroviamo quando ha intrapreso lo studio della incisione, che ebbe ad impegnarlo fino a farlo piangere non avendo ricevuto insegnamento adeguato.

La tenerezza delle sue nozze (1822) (v. il mio precedente racconto a pag. 375 *Strenna dei Romanisti* 2014), le preoccupazioni causate dalla rivoluzione romana (1847-1849) e la morte del suo adorato figlio Alessandro (v. la vita di Luigi Rossini del Mordani – Forlì) rendono evidente la sensibilità dell'uomo, sensibilità che ritroviamo spesso nella cura con cui ha realizzato le sue opere che rivelano una attenzione e un approfondimento particolarmente sensibile e affettivo.

Quanto all'artista lo si apprezza di più dai disegni preparatori dei rami, esibiti alla mostra (in piccola parte, perché molti dispersi) nei quali la impostazione, la luce, i chiaroscuri, le prospettive, le angolazioni mostrano una illuminata ricerca espressiva. Egli nel raffigurare i reperti archeologici non si è limitato alla loro descrizione architettonica, ma ha approfondito i temi trattati e ha collocato i reperti archeologici in modo tale da renderli visibili e manifesti al principio della comunicabilità che è precipua caratteristica dell'opera d'arte.

I monumenti che vengono riprodotti sono sempre valorizzati



Viaggio a Napoli; disegno preparatorio seppia acquarellato.

da un contesto vegetale riprodotto con ricerca del contorno che li valorizza; l'immagine acquista profondità rendendola preminentemente artistica oltre che descrittiva.

Stupefacente poi è il lavoro dello architetto, che ha arricchito le opere del pittore con un carattere scientifico, di base per la incisione.

Concludo con le parole di Vincenzo Pacifici (Vincenzo Pacifici *Luigi Rossini le città del Lazio in Studi e Fonti per la Storia della Regione Tiburtina* – 1943): *“Né fu soltanto l'artista, fu un paziente scienziato. Morto il Nibby descrive con acume indagatore, con chiara e levigata comunicativa, egli rende con l'immagine la fatica delle sue osservazioni. E non dice – andate e osservate – dice sfogliate e ammirate: ecco il classico visto da me”*.



Viaggio a Napoli.

Rossini è stato sovente ignorato in tutti i campi da lui sperimentati, sia come pittore, architetto, archeologo, ed è passato dall'estremo periodo illuminista in altre fasi dell'arte, fino al romanticismo, lasciandoci un patrimonio culturale ricco di forme e di contenuti ineguagliabili.

## Le scommesse sui cavalli nella Roma dell'800

DOMENICO ROTELLA

Fin dai loro primordi le corse di cavalli hanno avuto sempre un'intima connessione con le scommesse. A ben considerare non poteva essere altro che così, poiché l'ingrediente basilare di ogni corsa era la sfida, il desiderio di saggiare il valore di un cavallo facendolo misurare con altri suoi simili. La scommessa pertanto era già tutta qui, ossia nel far convergere la fiducia su un soggetto anziché su un altro, verificando altresì la propria competenza in fatto di cavalli. Stando così le cose era naturale che, occorrendo un segno tangibile di tale fiducia, si ricorresse alla pietra di paragone cui tutto il mondo si riferisce: il denaro.

Nella Roma imperiale le corse, all'acme della loro popolarità, si svolgevano dall'alba al tramonto, dando ampio modo ai Quiriti di palesarsi accaniti e stravaganti scommettitori. Ma con la caduta dell'impero scese la notte anche sulla passione ippica, occasionalmente ravvivata da fenomeni puramente folcloristici tipo i palii o le corse dei barbari. In età moderna, come è noto, le corse ippiche furono introdotte a Roma dagli inglesi ed in particolare da lord Chesterfield che, nel 1844, in appendice alla prima stagione di caccia alla volpe da lui stesso istituita volle far disputare anche due giornate di corse. Naturalmente anche le scommesse fecero la loro apparizione, tanto più che gli inglesi sono sempre stati profondi cultori dell'arte di tentare la sorte.

Ma esaminiamo un po' più da vicino cosa erano esattamente le scommesse in questione. Contrariamente a quanto accade og-

gi, gli scommettitori non erano altri che gli stessi proprietari dei singoli cavalli, desiderosi di veder prevalere il proprio soggetto su quello di un diretto rivale. In Inghilterra questo genere di corsa nacque ufficialmente nel 1756 con il nome di “*handicap match*”. Il termine “handicap”, oggi notissimo anche al di fuori del mondo ippico, nacque in modo assai semplice. I due proprietari, stabilita di comune accordo la distanza su cui far gareggiare i rispettivi cavalli, si strinsero la mano (“hand”) e posero ognuno la propria scommessa nel berretto (“cap”) di un terzo amico che, godendo della fiducia di entrambi, aveva stabilito a suo giudizio i pesi per i due cavalli. Per i non esperti aggiungo che la differenziazione dei pesi da portare in corsa (mediante imbottiture aggiuntive della sella) serve a dare ai cavalli – pur diversi fra loro per potenza e struttura fisica – la medesima *chance* di vittoria.

In Italia questo genere di disfida assunse il nome di “match particolare”, o “scommessa” *tout-court*. A Roma, in quel lontano esordio del 1844, quasi certamente si svolsero alcune corse così concepite, ed il condizionale è d’obbligo poiché le fonti d’archivio sono assai avare al riguardo. È invece sicura la scommessa stipulata nel 1845 fra due nobiluomini e che, sia pure senza esito pratico dato che la gendarmeria pontificia proibì la disputa delle corse di quell’anno, attualmente rappresenta il primato assoluto in fatto di scommesse ippiche nella Roma moderna.

La testimonianza è del tutto inedita ed è tratta dal diario manoscritto di Nicola Roncalli: “1845, 5 aprile – *Le Corse degli Inglesi furono in realtà proibite. Nella prima corsa doveva aver luogo una scommessa di 1.000 Luigi fra il Principe di Canino, ed il Conte Branischi Cognato di Odescalchi, assai ricco Signore Polacco. Però all’insaputa ne fu eseguita una fuori Porta Pia senza tale scommessa*”. Poiché stiamo parlando di un evento per certi versi storico è bene indugiare un po’.

Il principe di Canino in questione era Carlo Luciano Bonaparte (1803-1857), figlio di Luciano e pertanto nipote del grande

Napoleone. Insigne ornitologo, fece una meteorica apparizione in campo politico allorché, nel 1848, fu deputato dell’effimera Repubblica Romana. Il conte “Branischi” era invece Saverio Branicki, la cui sorella Sofia Caterina aveva sposato il principe Livio III Odescalchi il quale, fra le varie cariche consone al suo rango, era oltretutto presidente della neonata Società Romana per la Caccia alla Volpe.

Ambedue i nobiluomini erano tanto appassionati di cavalli da volersi sfidare in “singolar tenzone” in sella ai propri campioni, mettendo in palio una enorme somma. Infatti i 1.000 *luigi* scommessi erano pari a 20.000 franchi-oro dell’epoca, ossia alcune decine di migliaia di euro odierni. Tale era dunque il desiderio di rispettare l’impegno d’onore assunto che, nonostante la proibizione di monsignor Governatore di Roma, la corsa venne ugualmente disputata, sia pure alla macchia. Comunque la correttezza del *gentleman* imponeva che, stante la precarietà della situazione, si accantonasse l’intenzione di scommettere una cifra così forte. Altri tempi. Ultima annotazione: la località della gara viene indicata in “*fuori Porta Pia*”, dal che si potrebbe intendere come “a ridosso delle mura”. In realtà, nella prosa del Roncalli si trattava di un modo espressivo assai generico che troviamo anche in altri resoconti ippici: nella fattispecie si trattava della tenuta di Redicicoli, nei pressi di Settebagni, al km. 14,500 della via Salaria!

Volendo restare nell’ambito delle gare ufficiali, c’è da dire che anche dopo quel fatidico 1845 le scommesse continuarono ad essere effettuate in forma di sfida fra proprietari, siano stati essi personalmente in sella ai propri cavalli ovvero semplici spettatori allo steccato. Tuttavia tali episodi restarono sempre fenomeni del tutto marginali rispetto al panorama ippico generale, forse perché l’indolente clima romano finiva per frenare anche gli ardori di chi romano non era. Comunque va precisato che il pubblico medio di quelle corse era formato quasi esclusivamente

da aristocratici o al limite da ricchi borghesi (uniche classi che potessero permettersi di possedere cavalli inglesi purosangue) ed il restante era...il personale di servizio: stallieri, cocchieri, valletti, ecc.

Contandosi sulle dita di una mano, possiamo esaminare le singole scommesse. Dopo lo stop subito nel 1845 le corse ricomparvero solo nel 1854, ma per avere un “match particolare” si dovette attendere il 1855. Giovedì 12 aprile Charles Gamgee su “*Sultano*” e Luigi Antonini su “*Doratello*” si misurarono sulla distanza di due miglia romane, poco meno di tremila metri, nel campo di gara (improvvisato, come al solito) allestito nella tenuta della Cecchina lungo l’odierna via della Bufalotta. Vinse Gamgee e si aggiudicò i 100 scudi romani in palio, una cifra aggirantesi attorno ai mille euro di oggi.

Un ulteriore salto ci porta al 1858. Martedì 6 aprile, con un tempo splendido, fu la volta di mister Dalyell in sella a “*Il Bove*” e del capitano Smythe su “*Gaylass*”. Dopo un percorso di un miglio romano mister Dalyell prevalse sul rivale e vinse i 100 scudi pattuiti. Teatro delle corse, la tenuta Tittoni a Settebagni. Le travagliate vicende dell’ippica romana impedirono alle scommesse un adeguato sviluppo, ma occorre tener conto anche di un altro importante fattore, ossia che fino a tutto il 1883 le giornate di corse restarono fissate in numero di due l’anno, con una media di quattro gare per ognuna.

Dopo il 1858 le corse risorsero, quasi inopinatamente, nel 1865, per essere subito dopo nuovamente proibite fino al sopraggiungere del fatale 1870. Le trattative che portarono al ripristino delle corse furono lunghe e laboriose e giunsero in porto senza non pochi compromessi. In particolare monsignor Randi, Governatore di Roma, pretese che tutte le norme tecnico-pratiche relative all’organizzazione ed allo svolgimento delle gare fossero codificate in un apposito Regolamento. Questa circostanza ha permesso che giungessero fino a noi delle informazioni che

altrimenti, affidate alla sola memoria dei protagonisti, sarebbero andate certamente perdute. Per quanto ci riguarda in questa sede, il Regolamento edito nel gennaio 1870 riservava alle scommesse ben 8 dei 55 articoli di cui constava (esattamente dal n° 45 al n° 52).

Di primo acchito colpisce la rilevanza attribuita ad un fenomeno che, fino ad allora, non aveva presentato nulla di eclatante ed anzi era rimasto confinato alla sfida privata fra appassionati. Sono di converso assai interessanti alcuni elementi contenuti in quei pochi articoli e che è bene esaminare, anche perché il documento in sé è virtualmente un inedito<sup>1</sup>.

L’art. 47 così recitava: “*Una Scommessa fatta, terminata la Corsa, con indicazioni o segni non precisi, sarà ritenuta come fraudolenta e nulla*”. Evidentemente una vigorosa stretta di mano non era più sufficiente, pertanto occorreva definire al meglio i termini della scommessa, magari con l’ausilio di un biglietto che li fissasse nero su bianco. L’art. 48 introduceva la possibilità che in una corsa con scommesse vi partecipassero più cavalli anziché i consueti due, ma anche l’art. 49 portava una innovazione. In esso si prevedeva che le scommesse avrebbero potuto essere effettuate anche su corse “*in partita obbligata*”, una formula basata sullo svolgimento di due o più prove ed una eventuale finale. Più in generale si può osservare che ad un ampliamento delle possibilità di scommessa corrispondeva anche l’allargamento della cerchia di scommettitori.

Pur non essendo espressamente statuito, il concetto di scommettitore adombrato nei fatidici otto articoli sembrava tuttavia

---

<sup>1</sup> Questo Regolamento è riportato nel volume di Luigi Andrea Calabrin “*Le corse al galoppo sino alla fondazione del Jockey Club Italiano*” (Roma, 1958) stampato in sole 500 copie numerate. Il prezioso documento, fuori commercio, fu stampato solo grazie alla generosità di una schiera di sottoscrittori, ossia gran parte degli ippodromi italiani.

non più circoscritto ai proprietari interessati, bensì esteso genericamente a tutti coloro che intendevano cimentare le proprie doti di intenditore ippico. Per la cronaca, in quel 1870 non si registrarono corse esplicitamente designate come “scommessa” ma non si può escludere che le gare in programma siano state oggetto di scommesse da parte degli altri presenti.

L’annessione di Roma all’Italia non sortì, da questo particolare punto di vista, novità apprezzabili e per anni e anni le scommesse rimasero un fenomeno forse non più marginale ma certamente assai limitato. Per tale motivo colpisce particolarmente, anche se siamo ormai giunti al 1882, assistere all’esordio sul *turf* romano del primo *bookmaker*. Trattandosi di un evento tanto significativo sarà opportuno cedere la parola a chi ne fu diretto testimone.

Valga, per tutti, il resoconto stilato dal cronista de “Lo Sport” nell’aprile del 1882: *“Quest’anno scorgo una novità. Nella barriera che divide il recinto del peso dalle scuderie ha preso posto il “Book maker”. Chi ha assistito alle corse d’Inghilterra, e a quelle di Parigi, ne avrà visti parecchi di questi Book-makers sparsi per tutto il campo, che ricevono ogni sorta di scommesse dal misero cinque franchi ai mille e mille. Per Roma era una novità e non conoscendo la cosa era naturale che al primo giorno molti diffidassero di quell’uomo, non mai veduto, che dall’apparenza sembrava un jockey<sup>2</sup> a spasso, che faceva da banchiere ambulante. Ma i più ritrosi cominciarono a toccare le scommesse vinte, allora sì che accorrevano numerosi dal Book-maker, a portare il loro obolo [...] secondo le simpatie che si avevano per questo o quel cavallo. Tutti erano stupiti nel vedere con quale attività esso intascava i denari in quell’immensa borza [sic] di pelle nera, con quale maestria sapeva dare il prezzo alle scommesse, le cambiava e le rimetteva. Non ho inteso che*

<sup>2</sup> Termine inglese per indicare un fantino.

*presso il Book-maker vi siano state delle forti perdite, e lo credo perché il temperamento dei Romani in generale è contrario all’arrischiare delle somme forti. Ho visto pagare anche per un cavallo, e perderli, parecchi biglietti da mille franchi, ma non sono state davvero delle somme da rovinare qualcuno. Quello che so di positivo che qui come a Napoli il Book-maker ha fatto degli eccellenti affari”*. Purtroppo non ci è stato tramandato il nome di quello sconosciuto precursore ma certamente si può affermare che era di nazionalità inglese. Per dare un’idea delle somme giocate ricordo che una lira del 1882 è pari a circa 4 euro odierni. Un ulteriore lotto di novità si ebbe nel 1884, l’anno del primo Derby Reale. I *bookmakers* nell’occasione furono ben tre e tutti inglesi: Brittain, Somers e Lamare. Una particolarità, tipicamente anglosassone, fu rappresentata dal fatto che i tre assuntori di scommesse esplicarono la loro attività non solo sul campo di corse, ma anche in città, ad orari determinati, presso il “Caffè Roma” e il “Caffè Morteo”.

Ad uso degli esperti o dei semplici appassionati, due parole sulle quote offerte nella corsa Derby. La favorita Andreina (appartenente allo stesso re Umberto, ma ufficialmente di proprietà del suo allenatore che faceva da prestanome), che poi vinse, fu quotata in principio a 2, poi alla pari, infine a 1 e 1/2; gli altri comprimari erano dati anche a 3, a 5, a 10, a 20 e perfino a 30. Ma le novità portate dal Derby non erano ancora esaurite. Ecco le parole del quotidiano “La Libertà”: *“Fuori dello steccato, dove sono allineate le carrozze, una “agenzia” riceve scommesse da due lire in su, imitando le agenzie dei “paris mutuels” di Parigi. Molte le scommesse”*. In queste poche righe e in punta di piedi faceva l’esordio il totalizzatore. Nel novembre del medesimo anno 1884 la ditta Lèvy & C. annunciava il prossimo impianto, a Roma, del “paris mutuel”, sull’esempio di quanto già era operante nelle principali piazze ippiche d’Europa. Partito in sordina, si apprestava a correre alla grande.

Accanto a tali novità c'è anche da registrare la nota curiosa. Contemporaneamente all'entrata in attività dei due sistemi di accettazione delle scommesse fece la sua apparizione una singolare figura, aggirantesi per il *turf* con fare esperto e rassicurante. Era il "tipster", ingrediente immancabile negli ippodromi, ieri come oggi. Ma chi era costui? Un buon dizionario inglese svela subito il mistero: "*chi fornisce informazioni confidenziali sulle corse o su altre manifestazioni oggetto di scommesse*". Come si vede la figura di quello che a Napoli è chiamato anche "assistito" non è, una volta tanto, invenzione tutta italiana. Comunque sia, il fenomeno delle scommesse si avviò ad una forte ascesa, tanto da indurre il Jockey Club Italiano, anche a causa di quanto stava avvenendo non soltanto a Roma, ad emettere nel 1886 il primo "Regolamento per le scommesse" valido su tutto il territorio nazionale.

Tornando in argomento, per molti anni ancora dopo il 1884 gli assuntori di scommesse in Roma furono stranieri, inglesi anzitutto. Per trovarne di italiani si dovette attendere il 1911, allorché venne inaugurato l'ippodromo dei Parioli. Di uno di quei pionieri conosciamo anche il nome: Romeo Corradini, il cui figlio Marcello fu a sua volta attivo come allibratore negli ippodromi romani degli anni Settanta/Ottanta. Una volta affacciatisi sulla scena, comunque, gli assuntori italiani scalzarono poco a poco il monopolio inglese. I *bookmakers* romani, oltretutto, a differenza dei loro omologhi britannici, non erano dei professionisti bensì persone normalissime in tutt'altre faccende impegnate, ma che per la loro serietà, affidabilità e competenza ippica venivano invitate dalla Società di corse a funzionare da allibratori. Si era ormai alle soglie del primo conflitto mondiale ma tutto ciò aveva ancora innegabile il profumo romantico dell'Ottocento.

Infine, trattandosi di un documento veramente unico – anche se indubbiamente molto "tecnico" – ritengo sia utile

riportare qui la parte del Regolamento datato 1870 inerente le scommesse.

#### DELLE SCOMMESSE

45. Tutte le Scommesse per le quali non verrà data altra norma sono considerate siccome *Correre o pagare (play or pay)*.

46. Ogni Scommessa resta di fatto annullata se dopo conclusa su due designati Cavalli, questi passassero nelle mani di un solo Proprietario, o di altro che gli sia associato. Se viene fatto un reclamo sulla genealogia di un Cavallo o sulla sua qualificazione prima della Corsa, la Commissione ha facoltà di decidere che le Scommesse relative a tale Corsa non siano pagate se non dopo che sia stato risolto il dubbio che diede luogo al reclamo.

Se al contrario ciò avvenga dopo effettuata la Corsa, le Scommesse rimangono ferme, purché non siavi dubbio [sic] sull'età del Cavallo quale venne dichiarata, né siavi altra causa di disqualificazione [sic].

47. Una Scommessa fatta, terminata la Corsa, con indicazioni o segni non precisi, sarà ritenuta come fraudolenta o nulla.

48. In una Corsa di più Cavalli, se gli scommettenti ne designassero uno per ognuno, quante volte lo determinino come Vincitore della Corsa, la Scommessa è nulla se altro Cavallo ottiene il Premio: laddove poi la Scommessa riguardasse tassativamente un Cavallo contro un altro, questa sarà guadagnata da colui che nominava il Cavallo giunto prima dell' altro.

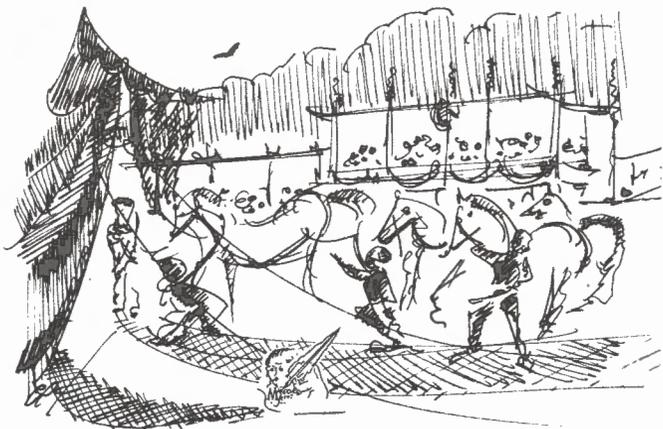
49. Le Scommesse su Corse a partita obbligata subiscono sempre la decisione finale dello Esperimento, anche quando fossero fatte mentre i Cavalli corrono, salvo particolari convenzioni.

50. Le Scommesse fatte dopo essersi eseguita una Prova restano annullate quante volte il Cavallo prescelto non corra di

nuovo, e solamente avranno effetto se stabilite con la condizione di correre o pagare.

51. Se avviene una *Corsa nulla (dead-heat)* [corsa con arrivo in parità al primo posto – N.d.A.] ed i rispettivi Proprietari dei due Cavalli giunti insieme convengono di dividere fra loro il Premio senza ulteriore Esperimento, la somma formata dalle Scommesse esistenti sugli accennati Cavalli sarà divisa fra gli scommettenti nella identica proporzione. Delle Scommesse poi sopra uno dei Cavalli perditori soltanto la metà potrà essere pretesa da chi aveva scommesso per uno dei due Cavalli che giunsero eguali alla meta.

52. Le Scommesse sopra una Corsa che venisse ad effettuarsi più di nove giorni innanzi o dopo la giornata stabilita rimangono annullate.



Corsa dei cavalli a piazza del Popolo



BENIGNO BOSSI  
*La Vergine con il Bambino*  
secolo XVIII  
olio su tavola, cm 60x46  
Inv. n. 319  
Collezione Fondazione Roma





JEAN LE CLERC

*Cristo condotto presso il sommo sacerdote e la Negazione di Pietro*

1620-1622

olio su tela, cm 47x52

Inv. n. 385

Collezione Fondazione Roma



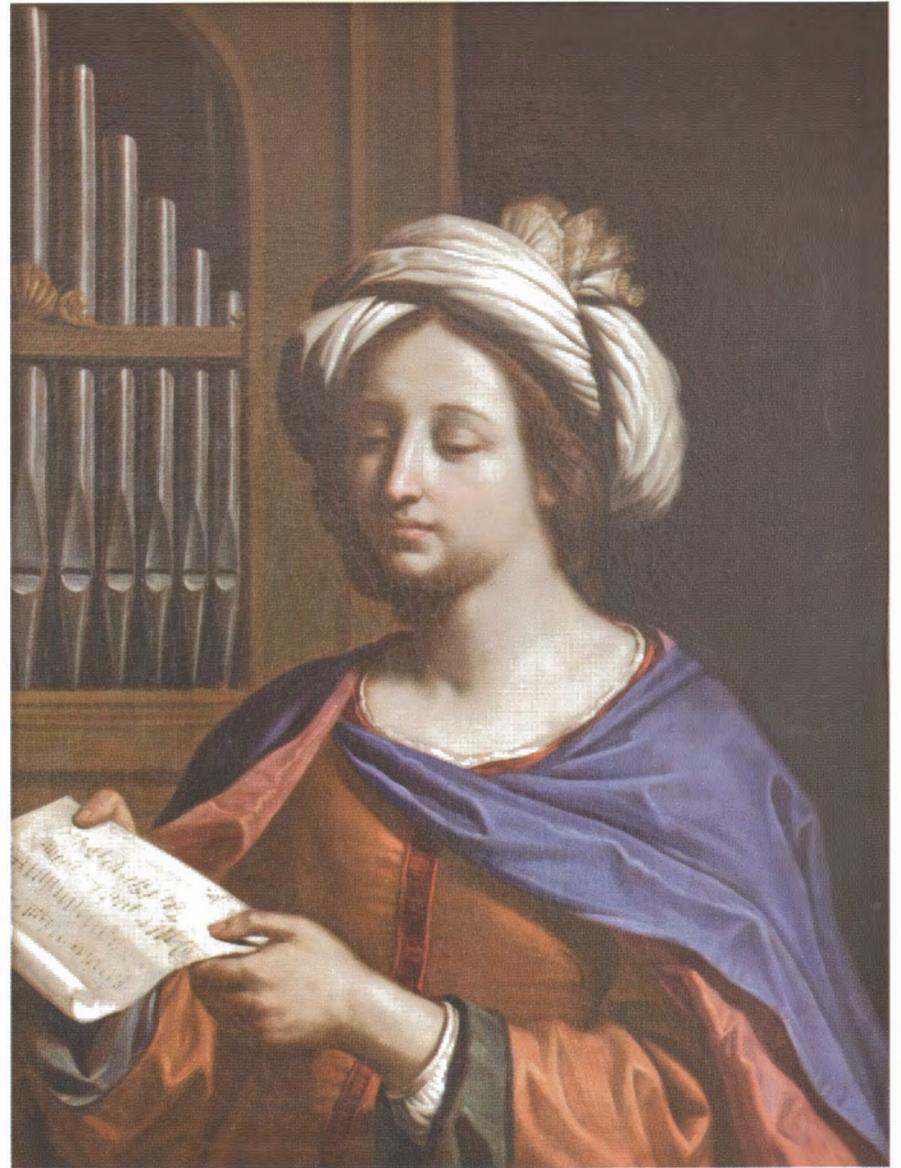
MICHELANGELO CERQUOZZI E ANGELUCCIO  
*Paesaggio con figure*  
Metà del XVII secolo  
olio su tela, cm 71x96  
Inv. n. 308  
Collezione Fondazione Roma



*Ritratto di Gaio Cesare*  
in marmo bianco, 1 – 4 d.C. (alt. 46 cm)  
Roma, Fondazione Sorgente Group



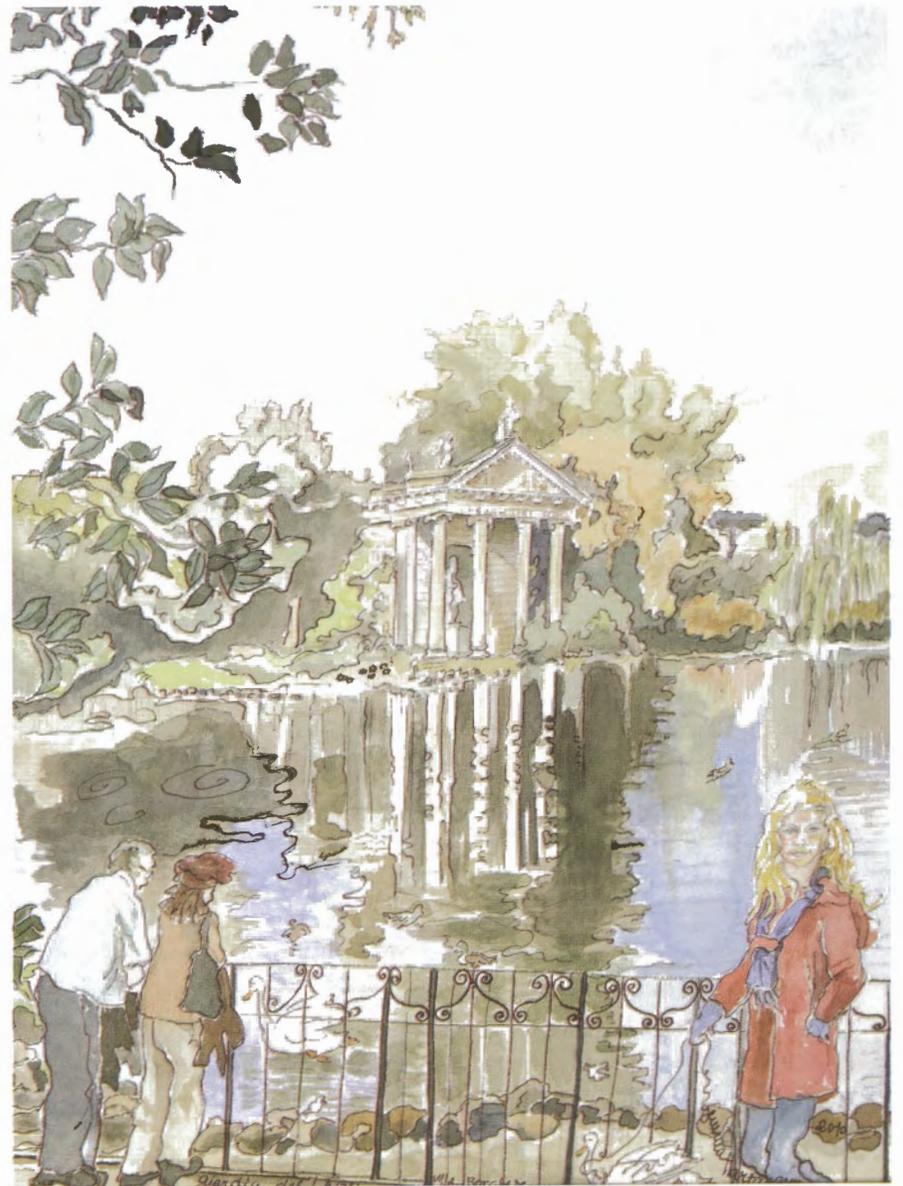
*Statua imperiale loricata*  
in marmo lunense, metà II d.C. (alt. 122 cm)  
Roma, Fondazione Sorgente Group



GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO  
(Cento 1591 – Bologna 1666)  
*Santa Cecilia*  
Olio su tela, cm 89x67,5  
Eseguito nel 1658  
Roma, Fondazione Sorgente Group



BERNARDINO DI BETTO DETTO IL PINTURICCHIO  
(Perugia 1456 ca – Siena 1513)  
*Madonna con Bambino benedicente*  
Tempera su tavola, cm 57x43  
Eseguito alla fine del XV sec.  
Roma, Fondazione Sorgente Group



# Le immagini di S. Maria del Sole a Roma

GIOVANNI SICARI

Nessuna città al mondo può vantare, come Roma, tanti luoghi di culto dedicati alla Vergine. Oltre alle decine di chiese, di cappelle, di edicole, la capitale possiede, da sempre, un vasto patrimonio artistico composto dalle raffigurazioni di Maria, in molti casi, danneggiato dall'incuria e spesso oggetto di furti.

Il culto di Santa Maria del Sole, i luoghi dove si praticava, ormai sconsciati, le immagini scomparse a Lei dedicate, sono un esempio, tra gli innumerevoli, di rovina irreversibile che ha subito e purtroppo subisce ancora la nostra Città.

Il dotto gesuita tedesco Guglielmo Gumpfenberg (1609-1675) insegnò scienze umane, teologia e filosofia; per quattro anni ricoperse il compito di penitenziere in Vaticano, predicò in Germania per un trentennio. Nonostante i suoi numerosi impegni, scrisse varie opere, tra queste, la più complessa, fu sicuramente quella pubblicata in due volumi da *Iaecklini*, a Monaco nel 1657-1659: "*Atlas Marianus sive de Imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis*". L'autore ricorda nella prefazione come dal 1652 iniziò a raccogliere notizie dai padri provinciali di tutta Europa, da lui sollecitati circa le Madonne venerate nei luoghi da loro spiritualmente dipendenti. L'"*Atlas*", edito in due volumi, è appunto il risultato di questa ricerca. Non solo l'opera è corredata da cento figure in rame, firmate con il monogramma Gawg, ma anche da un indice meticolosamente



Fig. - 1.

suddiviso, nel quale ad esempio, vengono indicati: il materiale usato nelle raffigurazioni originali, la specifica iconografica mariana, le particolari forme di culto locali.

L'autore, in questa prima rara edizione, riporta la storia di cento santuari dedicati alla Madonna, e tra questi ne ricorda sei di Roma. L'opera ebbe molto successo; venne pubblicata in varie lingue, la traduzione italiana fu curata a Verona solo nel 1839. Gumpfenberg nel 1672 pubblicò, con lo stesso editore, un altro testo, sempre sullo stesso argomento, non illustrato: "*Atlas Marianus quo Sanctae De Genitricis Mariae imaginum miraculosarum origines*" nel quale amplia il contenuto della precedente edizione, portando a 1.200 le storie della Vergine.

La Madonna del Sole (fig. 1), secondo quanto riporta Gumpfenberg nell'indice, era l'unica "*in Charta... opera Typogra-*

*phici... Innatarunt aquis... in Flumine*", la sola tra quelle venerate in Italia "*cum Sceptro*"; veniva particolarmente venerata "*A Nobilibus... Virginis rusticae*". La tipologia dell'immagine è del tutto inusuale: la Vergine, assisa su di un trono di nuvole, tiene con la mano destra uno scettro e con la sinistra sorregge il Bambino, seduto sulle sue ginocchia, che mostra una corona d'alloro. Lo scrittore gesuita riporta la leggenda del ritrovamento dell'effigie, basandosi su quanto precedentemente scritto da Ottavio Panciroli "*I Tesori nascosti dell'Alma città di Roma*", del 1600.

Il fratello di tal Girolama Lentini, passeggiando lungo il Tevere, notò galleggiare sull'acqua un foglio di carta con impressa l'immagine della Vergine. Dopo averlo raccolto e portato a casa, ne fece dono alla sorella, che lo ripose in una cassa. Successivamente Girolama vide diffondersi per la stanza dei bagliori accecanti, paragonabili a raggi solari. Per giorni fu un accorrere di popolo, alcuni fedeli ottennero grazie particolari, fatti miracolosi che esortarono a trasformare parte della casa in luogo di culto. La casa-oratorio di S. Maria del Sole era situata ai piedi della scalinata del Campidoglio, nella Via Teatro Marcello, accanto al monastero delle Oblate di S. Francesca Romana. La piccola chiesa accolse le spoglie della sua fondatrice, morta intorno al 1555, e le custodì fino al 1637. In questo anno (il luogo di culto non era più ufficiato), i resti di Girolama furono traslati nel nuovo Oratorio dell'Arciconfraternita del SS.mo Crocifisso, proprietaria di quella casa, unitamente alla lapide che raffigurava la defunta, andata perduta nei lavori del 1888. Di essi, però, oggi si conserva memoria all'ingresso. Conseguentemente l'immagine della Madonna del Sole avrebbe dovuto accompagnare la traslazione della fondatrice, ma nell'Oratorio del SS.mo Crocifisso veniva venerata, sempre con lo stesso titolo, una immagine ben differente. Questa, rubata nel 1984, era dipinta su tela ad acquarello e raffigurava una Madonna "nera" che allatta il Bambino



Fig. - 2.

(Fig. 2). L'immagine (Fig. 3), riprodotta da P. Bombelli nella "Raccolta delle Immagini della B.ma Vergine ornate della Corona d'Oro", edita nel 1792, raffigura però una Madonna simile, coronata dal Rev. Capitolo di S. Pietro nel 1658.

Nel grande chiostro rinascimentale del monastero delle Oblate di Tor de' Specchi esisteva una porta a vetri settecentesca, con sopra una finestra ovale, che introduceva ad una cappellina dedicata alla Madonna del Sole. All'interno, il soffitto era formato da una finta lanterna, l'altare era in stucco, sovrastato da un sole raggiante, recante la scritta "Electa ut Sol", con l'affresco della Vergine con il Bambino sulle ginocchia di stile pomarancesco. Della piccola cappella e dell'affresco si è persa traccia, l'ultima citazione scritta risale al 1983, nella guida breve "L'Oratorio del SS.mo Crocifisso".



*La Madonna del Sole, nel Oratorio di S. Stefano alle Carrozze in Roma. Dipinta nel 1665 dal Rev. Capitolo di S. Pietro in Vaticano nel 1658.*

Fig. - 3.

Ad aumentare la controversa tipologia dell'immagine concorsero molti insigni scrittori di cose romane (Angeli, Armellini, Nibby, Roisecco) che indicavano la Madonna posseduta da Girolama Lentini in quella esposta agli inizi del XVII secolo nella chiesa di S. Stefano alle Carrozze. Tesi abbracciata dal C. Cecchelli che pubblicò nei suoi "Studi e Documenti sulla Roma Sacra": "...affresco d'arte romana dei primordi del sec. XV (o fine XIV) molto rovinato dalle ridipinture." Anche questa immagine (Fig. 4) è riprodotta da P. Bombelli, dove l'incisione raffigura una Madonna coronata dal Rev. Capitolo di S. Pietro nel 1665, con Bambino che tiene con il braccio sinistro il globo cimato da una crocetta. La chiesa di S. Stefano alle Carrozze, dedicata nel XVII secolo a S. Maria del Sole, è oggi tornata ad essere il Tempio



di Ercole Vincitore, nel quale si conserva traccia dell'antico affresco, unica testimonianza sopravvissuta di un culto che per quattro secoli è stato dedicato a questa particolare immagine mariana.

#### BIBLIOGRAFIA

MANCINI P., SCARFONE G., *L'Oratorio del SS.mo Crocifisso (Guida breve)*, Roma 1975; per la bibliografia aggiornata vedi la seconda edizione del 1983.

## I buoni pesci del Tevere e un possibile antico toponimo della sponda trasteverina

ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI

Gli autori antichi sembrano concordi nell'affermare, direttamente o indirettamente, come i migliori pesci del Tevere, in particolare il luccio (o *lupus*), il più pregiato e costoso, fossero quelli che si potevano pescare in un tratto del fiume indicato con l'espressione "tra i due ponti" (*inter duos pontes*).

Così Orazio (*Sat.* II, 2, 31-33), quando chiede al suo interlocutore donde gli venga la capacità di capire se un pesce "è un lupo del Tevere o è stato preso in alto mare" e "se è stato sballottato tra (i) due ponti o alla foce del fiume" (*unde datum sentis lupus hic Tiberinus an alto / captus hiet? pontisne inter iactatus an amnis*).

Così Plinio il Vecchio (*N.H.* IX, 54, 168), quando conferma l'ottima qualità dei pesci pescati nel Tevere "tra i due ponti" (*sicut lupi pisces in Tiberi amne inter duos pontes ...*).

Così Macrobio (*Saturnales* III, 16, 12-14 e 16-18) che cita una satira di Lucilio nella quale un personaggio dice di preferire il pesce (*catillo*) "preso tra i due ponti nel Tevere" (*hunc pontes Tiberinos duo inter captus catillo*); poi, un discorso pronunciato dall'oratore Gaio Tizio a favore della "legge Fannia" contro gli eccessi del lusso, del 161 a.C., in cui viene, ugualmente, vantato il pesce "che è stato pescato tra i due ponti (... *de lupo inter duos pontes capto*); infine, Varrone il quale, dopo aver enumerato

le risorse di cibo offerte dalle diverse parti d'Italia, assegna la palma ai pesci del Tevere e, tra questi, in particolare, al *lupus* "catturato tra i due ponti" (*qui inter duos pontes captus esset*).

Con la medesima espressione, tuttavia, pare sia stata indicata, in seguito, anche l'Isola Tiberina; almeno secondo Plutarco il quale scrive (*Popl.* 8,6) che essa "viene chiamata nella lingua latina, in mezzo ai due ponti (*Touto nun nesos ... kaleitai de phoné te Latinon meson duoin ghephùron*). Ma poi, più tardi, stando anche al *Liber Pontificalis* (CLXII: *in Insula Lycaonia... intra duos egregii Tyberis pontes*) e ad altri testi altomedievali (*insula quae inter duos pontes sita est*).

È invece piuttosto improbabile, contrariamente a quel che si è soliti fare, "ricostruire" quell'espressione, nella sua interezza, in alcuni frammenti della Pianta Marmorea Severiana – la cosiddetta *Forma Urbis* (per la quale si veda E. Rodriguez Almeida, "Forma Urbis Marmorea. Aggiornamento 1980", tav. XXIV) – tra loro avvicinati ma non contigui (come dovrebbero essere) e con le scritte, integrate, (IN)SUL(A) e (INTER DUOS) PONTES, che risultano lontane tra loro, di diversa misura e dall'andamento del tutto difforme (tanto che nella rassegna delle iscrizioni e nell'indice epigrafico della grande pubblicazione *La pianta marmorea di Roma antica*, 1960, pp. 169, 171, 172 e 253, esse sono elencate ed esaminate distintamente) (v. Fig.1).

In ogni caso, mentre quando si tratta dell'Isola il riferimento può essere correttamente inteso riguardo ai due ponti, Fabricio e Cestio, lo stesso non si può fare allorché ci si trova di fronte alle citazioni relative ai pesci. Prima di tutto, e ... banalmente, perché pescare tra i due ponti dell'Isola significherebbe farlo "al centro" dell'Isola stessa. Poi, più ... seriamente, perché l'espressione, come si evince dai passi sopra riportati, era già in uso, nella prima metà del II secolo a.C., cioè assai prima che i

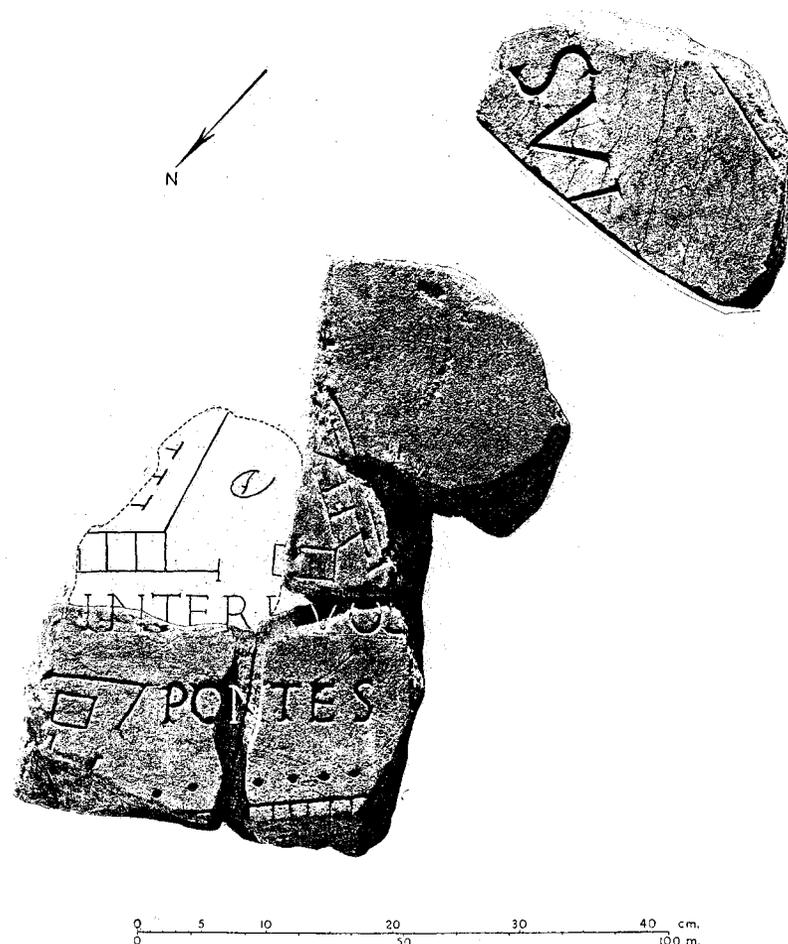


Fig. 1 – I frammenti della *Forma Urbis* con le scritte (IN)SUL(A) e (INTER DUOS) PONTES nel loro possibile e reciproco posizionamento.

ponti dell'Isola, Fabricio e Cestio, fossero costruiti, tra il 62 e il 46 a.C.

Ma lasciamo pure l'Isola Tiberina e vediamo se e fino a che punto è possibile localizzare il tratto di fiume tanto ripetutamente – e puntualmente – menzionato. L'unica possibilità sta nel rivolgersi ai due unici ponti esistenti al tempo cui si riferiscono le citazioni, i quali erano – a valle dell'Isola – il vecchio ponte Sublicio e il ponte Emilio, realizzato, com'è noto, tra il 179 a.C. (durante la censura di M. Emilio Lepido e M. Fulvio Nobiliore) quando furono costruiti i piloni in muratura e gettata una passerella lignea, e il 142 a.C. quando furono costruite (ad opera dei censori Scipione Emiliano e Lucio Mummio), le arcate lapidee.

In tal modo ci si è generalmente orientati, a partire da O. Richter (*Topographie der Stadt Rom*, 1901, p. 191) e tranne qualche eccezione, come quella di M. Besnier (in *L'Île Tiberine dans l'antiquité*, 1902, pp. 60, 61, nota 2) che indica – anacronisticamente – i ponti Fabricio e Cestio e pensa che i pesci venissero catturati “ai bordi” dell'Isola.

E non fa soverchia difficoltà la notizia di Tito Livio (XXXV, 21, 5) che nel 192 a.C. – cioè quando il ponte Emilio ancora non esisteva – una piena del Tevere, più violenta di quella dell'anno precedente, “travolse due ponti” oltre a “molti altri edifici, soprattutto nella zona della Porta Flumentana (*Tiberis infestiore quam priore anno impetu illatus Urbi duos pontes, aedificia multa, maxime circa Flumentanam Portam, evertit*). È vero, infatti, che lo specifico riferimento liviano alla porta Flumentana induce a collocare, dalle parti di quella, i due ponti travolti – non indicati con il loro nome, essendo evidentemente unici e ben noti. E il ponte Emilio a quell'epoca non c'era. Ma non è detto che l'espressione “tra i due ponti” fosse già in uso agli inizi del II secolo a.C. e si riferisse pertanto a un ponte diverso dall'Emilio. Mentre, in ogni caso, non sarebbe impossibile pensare (con F.

Coarelli, *Il Foro Boario dalle origini alla fine della repubblica*, 1992, pp. 140-146) a un ponte Emilio anteriore a quello del 179 a.C. (magari ricostruito proprio in seguito ai danni subiti dalla piena del 192) al quale potrebbero ricondurci indizi e testimonianze varie riferibili a un altro personaggio della famiglia degli *Aemilii Lepidi* e a un anno intorno al 240 a.C., più o meno in corrispondenza con l'apertura della via Aurelia, nel 241 a.C.

Detto questo, e sempre a proposito di localizzazione, si potrebbe andare anche oltre. Ad esempio, supporre che l'espressione *inter duos pontes*, originariamente riferita esclusivamente al fiume – reso particolarmente pescoso in quel tratto dallo sbocco in esso della Cloaca Massima (come confermato ancora in tempi recenti dalla presenza di numerosi pescatori “della domenica”, e, oggi, dai gabbiani che s'affollano, in agguato, sulla spalletta del ponte Palatino) – sia passata in seguito anche a designare, nel tratto corrispondente, una delle due sponde del Tevere. Come, del resto, è stato scritto da G. Berruti (in *Fontes ad Topographiam Veteris Urbis Romae pertinentes*, II, V-VIII, 1953, p. 136: *Secundo atque primo a.C. saeculo locus 'inter duos pontes' dicebatur pro ripa inter pontes Sublicium et Aemilium posita*). L'idronimo, insomma potrebbe essere diventato, col tempo, un vero e proprio toponimo. E questo, da localizzare sulla sponda destra del Tevere, come induce ragionevolmente a fare il passo del Cosmografo *Aethicus* (I, 83, citato da Gronovius nella sua edizione di Pomponio Mela, Lejde, 1722, p. 716) dove si legge che il Tevere “... attraverso l'Urbe Sacra si divide e forma un'Isola, nella regione quattordicesima, lì dove vengono chiamati i Due ponti” (... *per urbem sacram geminatur et facit insulam regioni quartae decimae ubi duos pontes appellantur*): citazione che non ci porta nel tratto del fiume denominato “tra i due ponti”, ma in quel settore della regione XIV chiamato “i due

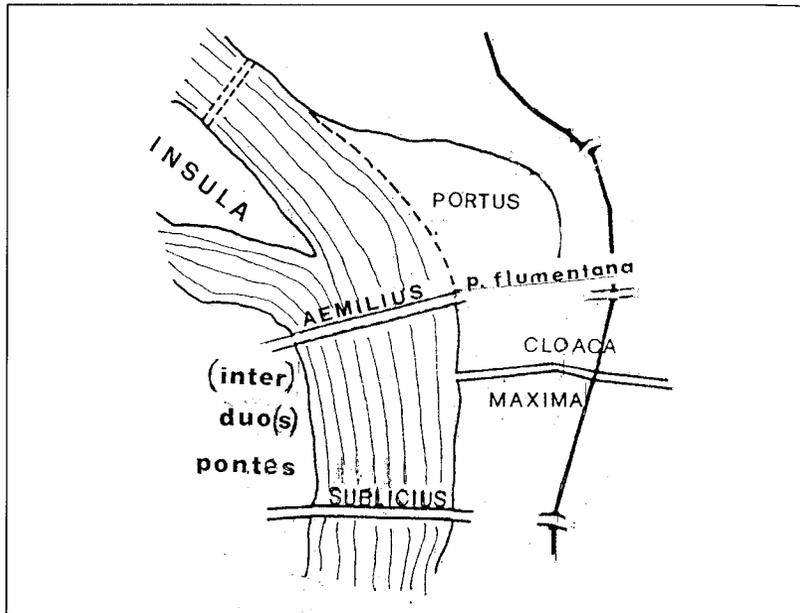


Fig. 2 – Localizzazione della sponda transtiberina dei “due ponti”.

ponti”! Con un’espressione del tutto plausibile per una “località” e una “sponda fluviale” (Fig. 2).

La Regione XIV è, com’è noto, il Trastevere e la località menzionata non può che corrispondere alla sua sponda, che è, per l’appunto, quella destra visto che essa, a differenza della dirimpettaia sponda sinistra (dove i possibili riferimenti toponomastici erano più d’uno, dal *Portus Tiberinus* al *Forum Boarium* al Santuario di Ercole, fino alle *Salinae*), non era altrimenti facilmente denominabile, essendo rimasta a lungo “suburbana”. Col riferimento ai due ponti, unici esistenti, sarebbe risultata invece ben definita.

Quanto all’Isola Tiberina, ubicata leggermente più a monte, il fatto che, col tempo, – e con la trasformazione in senso urbano del Trastevere – si passasse a indicarla “tra i due ponti” potrebbe

giustificarsi in quanto essa era situata proprio all’altezza del luogo già designato con quella espressione o nelle sue immediate adiacenze (*ubi duos pontes appellantur*). Tanto più che, in tempi ormai avanzati, andato definitivamente perduto, anche per via dell’intensa urbanizzazione, il senso dell’originario riferimento topografico (o idrografico) – e venuto meno, in ogni caso, il suo valore specifico, già dopo la costruzione del ponte Fabricio – poteva essere abbastanza logico (anche se pleonastico e del tutto inutile) attribuire all’Isola una denominazione che facesse capo alla presenza dei ponti Fabricio e Cestio rimasti, se non gli unici superstiti, certamente tra i più importanti e utilizzati dalla Città. È però significativo che in una bolla del papa Giovanni XVIII, del 1005, relativa ai molini sul Tevere, si legge che questi (erano) .... *positis Rome regione inter duos pontes in capite de insula quae vocatur Lycaonia*, dove, mentre l’Isola è indicata con l’ulteriore – e ben noto – nome di Licaonia, con l’espressione “tra i due ponti” si torna a definire e circoscrivere un luogo (*regione*) a valle (*in capite*) dell’Isola stessa.

Per concludere, si potrebbe anche pensare, con tutta verosimiglianza, che fosse proprio il tratto di sponda così individuato il luogo dove si svolgevano, con giochi e manifestazioni di vario genere, i *Ludi Piscatorii*, del 7 giugno, stando alla testimonianza di Festo (278L) che parla, per essi, del Trastevere (... *qui quotannis mense iunio trans Tiberim fieri solent*).

Infine, è appena il caso di osservare come il recuperato antico toponimo “trasteverino” – oggi da porre all’altezza del lungotevere Ripa (e Porto di Ripagrande) – non sarebbe una rarità, essendocene esempi analoghi, in luoghi “di periferia” e senza altre peculiarità, sia in antico, come per il *Tripontium* della via Appia (l’odierna Tor Tre Ponti, all’inizio del canale lungo il *Decennovium*), sia in età moderna, fino ai tempi nostri, come

# Giuseppe Ceracchi fra arte, storia e letteratura

DONATO TAMBLÉ



Fig. 3 – la stazione “Due Ponti” dell’odierna ferrovia metropolitana Roma-Viterbo.

per “I due ponti” della zona suburbana di Roma, poco oltre Tor di Quinto, compresa tra la via Flaminia e il Tevere (coi ponti sui fossi dell’Acquatraversa e della Crescenza, prossimi alla loro confluenza) (Fig. 3).



Pescatori sul Tevere

Questo breve intervento vuole riproporre all’attenzione dei Romanisti la figura del grande scultore e patriota giacobino Giuseppe Ceracchi – cui è dedicata una strada di Roma – sottolineando alcuni momenti e aspetti della sua vita, così come sono stati visti in diversi periodi, sia in sede storica, che in sede letteraria.

Artista cosmopolita e fecondo, Ceracchi ha operato in Italia, Germania, Olanda, Austria, Francia e Stati Uniti d’America realizzando varie sculture e ritratti delle più importanti personalità della sua epoca. Paradigmatico figlio dell’Illuminismo, paladino della libertà e dell’indipendenza dei popoli e dell’abbattimento dei troni, fu sostenitore delle rivoluzioni americana e francese e della Giacobina Repubblica Romana, e tentò di fermare Napoleone nel suo percorso verso il Cesarismo, finendo per questo sulla ghigliottina.

Due articoli di Fabio Clerici, pubblicati rispettivamente nel 1959 e nel 1963 proprio sulla *Strenna dei romanisti*, hanno trattato in particolare di due opere artistiche di Ceracchi, dando un breve cenno biografico incentrato sull’episodio dell’attentato a Bonaparte e della condanna a morte di quattro presunti cospiratori fra cui Ceracchi<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> F. CLERICI, *Quattro statue a Villa Borghese ed un complotto contro Bonaparte*, in “Strenna dei romanisti”, XX (1959) pp. 202-205; Id, *Ceracchi*

Renzo De Felice, autore di un fondamentale saggio<sup>2</sup> che ha segnato la moderna riconsiderazione storica di Ceracchi, lamentava che fosse trascorso “oltre un secolo d’oblio” e che nonostante “il risveglio d’interesse e il processo di revisione in atto ... sul giacobinismo italiano”, si “aspetti ancora una biografia degna di questo nome”, quasi ci fosse una sorta di *damnatio memoriae* nei confronti di un uomo condannato alla ghigliottina per il tentato assassinio di Napoleone.

In realtà di Ceracchi si è parlato e si è scritto, sin dall’Ottocento<sup>3</sup>, dapprima a livello di cronaca e di memorialistica<sup>4</sup> e successivamente di storia, ma trattando soprattutto del suo intransigente giacobinismo e della sua parabola verso l’estremismo cospiratore. La fase finale della sua vicenda è quella però che ha maggiormente catalizzato l’interesse degli scrittori, oscurando in gran parte la sua rinomanza artistica e limitando la stessa piena comprensione della sua attività politica.

Giuseppe Ceracchi nacque a Roma il 4 luglio 1751 in via del Pellegrino presso il luogo detto la Madonna di stucco ed il giorno successivo venne battezzato a S. Lorenzo in Damaso, avendo

---

*chi e un busto di Bernadotte*, in “Strenna dei romanisti”, XXIV (1963), pp. 143-145.

<sup>2</sup> R. DE FELICE, *Giuseppe Ceracchi*, in “Rassegna storica del Risorgimento”, XLVII, fasc. I, gennaio-marzo 1960, pp. 3-32, ristampato in *Id*, *Italia giacobina*, Napoli 1965.

<sup>3</sup> Ricordiamo fra l’altro, la monografia commemorativa di G.I. MONTANARI, *Della vita e delle opere di Giuseppe Ceracchi, scultore romano: elogio storico*, Rimini 1841, che rimanda ad opere precedenti.

<sup>4</sup> Ceracchi è ampiamente citato nelle memorie e negli scritti dei principali protagonisti della storia francese dell’epoca, dallo stesso Napoleone a Barras, da Fouché a Talleyrand, dal quale prese spunto la duchessa d’Abrantès, per le sue celebri memorie.



John Trumbull, *Ritratto di Giuseppe Ceracchi*.

per madrina l’ostetrica Benedetta Delfini, e ricevendo i nomi di Giuseppe, Filippo, Gaspare.

Era figlio d’arte, infatti erano orafi rinomati il padre Domenico (nato a Roma nel 1702) e il nonno paterno Domenico (a sua volta figlio dell’orafo Silvestro, originario di Cori e di Elisabetta Bicchierari, figlia dell’orafo Pompeo), nonché il nonno materno Bartolomeo Balbi. Orafi erano pure i suoi fratelli maggiori Silvestro e Bartolomeo. Anche Giuseppe era quindi destinato a una carriera artistica, però si orientò ben presto verso la scultura sotto la guida di Tommaso Righi e Andrea Bergondi e si perfezionò poi all’Accademia di San Luca, dalla quale ottenne un premio nel 1771.

In quello stesso anno si trasferì a Milano, dove eseguì un busto ed alcuni gruppi mitologici per il ministro plenipotenziario e

governatore generale, conte Karl Joseph von Firmian, patrono e collezionista delle arti.

Passò quindi a Firenze e qui, su richiesta della famiglia Albani che lo ospitava, realizzò un busto del Principe Albani ed un gruppo marmoreo con i due figli.

Nel 1773 si recò a Londra, con le autorevoli raccomandazioni di Matthew Nulty, un antiquario e pittore inglese espatriato a Roma, e di Horace Mann, inviato straordinario britannico a Firenze. Accolto nella casa e bottega dello scultore genovese Agostino Carlini, in King's Square Court, familiarizzò subito con i migliori artisti – fra cui gli italiani Francesco Bartolozzi e Giovanni Battista Cipriani, gli americani Benjamin West e John Singleton Copley e soprattutto il grande pittore inglese sir Joshua Reynolds, che si fece da lui ritrarre in un mezzo busto e lo introdusse negli ambienti dell'alta società e dell'aristocrazia. Ceracchi ottenne così importanti committenze e fama crescente, che lo portarono ad esporre alla *Royal Academy* ed a realizzare numerose opere. Famosi tra l'altro i busti di Augustus Reginald van Keppel, del Conte Ludovico Barbiano di Belgioioso, di Lord William Shelburn, di John Manners Marchese di Granby, oltre a centosettanta bassorilievi disseminati in accademie e ville gentilizie dell'*hinterland* londinese.

Particolare rinomanza ebbe il ritratto in marmo a figura intera della sua allieva Anne Seymour Damer, che raffigurò in forme neoclassiche come musa della scultura con una statua del Tamigi in mano. La familiarità con la Seymour, che dopo le sue lezioni apparve fortemente influenzata dal suo stile, destò anche chiacchiere e forse contribuì alla sua decisione di lasciare Londra, decisione attribuita ufficialmente alla diminuzione di commesse artistiche per la guerra con le colonie nordamericane. Ceracchi, dopo un passaggio in Olanda e in Prussia, nel 1779 si stabilì a Vienna, sotto l'alta protezione e ospitalità del cancelliere, principe Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, ottenuta



Giuseppe Ceracchi, *Anne Seymour Damer*.

tramite l'ambasciatore d'Austria a Londra, conte di Belgioioso. Anche qui ebbe grande successo. La stessa imperatrice Maria Teresa gli commissionò il busto del Kaunitz.

Nella capitale austriaca Ceracchi visse per circa sei anni; realizzò fra l'altro il busto dell'imperatrice Maria Teresa, dell'Imperatore Francesco I, e successivamente di Giuseppe II, oltre a busti di vari illustri personaggi fra cui i Feldmarescialli Franz Moritz von Lacy ed Ernst Gideon von Laudon. In questo periodo gli giunse anche una proposta di nomina imperiale come maestro e direttore della Scuola di scultura, ma Ceracchi, desideroso

di sentirsi libero e indipendente, non accettò. A Vienna inoltre aderì a una loggia massonica – *Auf wahrenen Eintracht* (“Vera Concordia”), la più importante della città<sup>5</sup> – per la cui biblioteca e sala di riunioni nel 1783 eseguì il busto del gran maestro, il celebre mineralogista e geologo Ignaz von Born<sup>6</sup>. Iniziava così un percorso politico-filosofico che l’avrebbe condotto ad abbinare arte e ideologia, lavoro e impegno per gli ideali massonici e illuministi di fratellanza, libertà, uguaglianza, che sarebbero stati portati avanti dalle rivoluzioni americana e francese. Infine sempre a Vienna si sposò con Therese Schliesahan, da cui ebbe sei figli, due dei quali, Giovanni e Romualdo, nati a Vienna, furono incisori.

Ma il desiderio di novità, di ottenere nuove commesse, lo spingeva a viaggiare, a spostarsi continuamente, inseguendo mirabolanti progetti artistici e forse già effettuando missioni politiche, incarichi segreti finalizzati alla diffusione delle idee democratiche e progressiste – e collegati anche alla sua appartenenza massonica – avvantaggiato dalla notorietà della sua arte che lo metteva facilmente a contatto con i potenti e costituiva un valido lasciapassare per ogni paese. Lo troviamo così a Berlino,

---

<sup>5</sup> Per inciso ricordiamo che questa loggia fu frequentata anche da Mozart che il 26 marzo 1785 vi conseguì il grado di compagno (era stato iniziato nella loggia *Zur Wohltätigkeit* – “Beneficenza” – confluita nella *Zur Wahrheit Eintracht* in seguito al *Freimaurerpatent*, il decreto riduttivo e regolamentatore delle officine massoniche emanato da Giuseppe II l’11 dicembre 1785).

<sup>6</sup> Ignaz von Born, consigliere aulico di Giuseppe II, aderiva all’Ordine degli Illuminati, fondato nel 1776 da Adam Weishaupt. È probabile quindi che Ceracchi, che all’epoca rivestiva il grado di compagno (ovvero il secondo grado nella seconda classe dell’Ordine, quella detta propriamente “massonica” e precedente la terza classe o “misterica”) abbia recepito il radicalismo filosofico, l’utopismo rivoluzionario e il riformismo politico degli Illuminati.

dove eseguì il busto di Federico il Grande, ad Amsterdam dove nel marzo 1785 fu incaricato del monumento allo statista Jan van der Capellen de Poll<sup>7</sup>, quindi nello stesso anno a Roma, dove prese alloggio in via del Corso n. 18, nel palazzo in cui, tra il 1786 ed il 1788, dimorò anche Goethe (che si era registrato come Filippo Miller)<sup>8</sup>. I due artisti si frequentarono, condividendo anche, nel 1788 per un periodo, lo studio-*atelier* e Goethe ordinò all’amico romano un busto di Winckelmann per la propria casa a Weimar.

A Roma lavorò ai busti di Papa Pio VI, del Cardinale Albani e di altri porporati, e di Pietro Metastasio. Il mancato pagamento della somma pattuita di 440 scudi per il busto del Papa, commissionato dal principe Braschi, provocò una reazione orgogliosa dell’artista, che non volle consegnare l’opera al committente per un importo inferiore di 40 scudi e la mise all’asta in Baviera ricavandone 700 scudi. Infatti questo nuovo periodo romano fu intervallato dai soliti viaggi che portarono Ceracchi nel 1788 a Milano e in Baviera e poi nel 1789 di nuovo in Olanda, sia per ulteriori dettagli relativi al contratto del Monumento a van der Capellen (che stava eseguendo a Roma) che per i suoi contatti con esponenti e circoli liberali olandesi e francesi (proprio attraversando la Francia in questo viaggio assisté ai primi fermenti rivoluzionari). Sostò anche a Mannheim, presso il conte palatino Karl Theodor von Wittelsbach, che ritrasse in creta abbigliato da imperatore romano e in questa occasione propose anche un maestoso monumento – non realizzato – di chiaro significato politico, per celebrare la riunione della Baviera con il Palatinato, sotto il governo di Karl Theodor. Al ritorno a Roma, si mise

---

<sup>7</sup> Cfr. ARTHUR WESTSTEIJN, *A marble revolutionary. The Dutch Patriot Joan Derk van der Capellen and his Monument*, Roma 2011.

<sup>8</sup> DOROTHEE HOCK, *Via del Corso 18, Roma. Storia di un indirizzo*, Roma 2013.

sempre più in evidenza per le sue idee politiche, prendendo manifestamente parte per i nuovi principi e per gli avvenimenti rivoluzionari in Francia. Le sue ben note frequentazioni e le strette relazioni estere con i democratici e sovversivi lo misero in rotta con le autorità pontificie e lo spinsero, nel maggio 1790, a lasciare la città per Vienna. Qui, lasciata la moglie e i figli presso i parenti, continuò il viaggio sino ad Amsterdam, da dove, sistemati alcuni affari ed ottenuta dalla influente banca di Nicolaas e Jan van Staphorst una lettera di presentazione (datata 11 ottobre) per Thomas Jefferson, partì per l'America. Al principio del 1791 era a Filadelfia, a contatto con i principali esponenti politici della Repubblica – George Washington, Alexander Hamilton, Thomas Jefferson, Benjamin Franklin, John Adams, John Jay, George Clinton, Gilbert du Motier de La Fayette – una trentina dei quali ritrasse e che gli commissionarono varie opere. Durante questo soggiorno fu anche in grande amicizia con i più famosi artisti della giovane Repubblica e si adoperò per la diffusione della cultura artistica. Fra l'altro, insieme a William Rush ed a Charles Willson Peale, iniziò a creare una raccolta di dipinti e sculture allo scopo fondare una scuola superiore d'arte, che fu effettivamente istituita da Peale col nome di *Columbianum* e che sarebbe poi divenuta, nel 1805, la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*. Anche in questo caso manifestò il suo spirito giacobino insofferente di ogni piaggeria e sudditanza rispetto alle autorità, opponendosi alla proposta di dare la presidenza della Scuola al Presidente degli Stati Uniti sull'esempio della britannica *Royal Academy* presieduta da Re. Il suo principale desiderio e il motivo fondamentale per cui era venuto in America era però quello di vincere il concorso per il monumento a George Washington, deliberato dal Congresso nel 1783 e non ancora assegnato. Predispose quindi un modello in terracotta che comprendeva la statua equestre bronzea del Presidente (come stabilito dal bando) e quattro gruppi allegorici in marmo



Giuseppe Ceracchi, *Busto di Pio VI*.

invece dei semplici bassorilievi richiesti. Il modello fu esposto nell'estate del 1792 a Filadelfia e Ceracchi presentò agli esaminatori anche una monumentale terracotta allegorica raffigurante Minerva patrona della Libertà che scendeva da un cocchio tirato da quattro cavalli. L'opera finita doveva essere alta cento piedi e risultava costosissima, per cui non fu accettata, con grande delusione di Ceracchi che decise di lasciare l'America e tornare in Europa. Rientrato a Roma alla fine dell'anno con la famiglia, vi rimase pochi mesi perché il Tribunale del Vicario lo invitò ben presto a ripartire per evitare il deferimento all'Inquisizione. Il suo *atelier* era infatti divenuto il punto d'incontro degli elementi più aperti alle idee rivoluzionarie, in particolare dei filogiacobini e dei francesi. In seguito all'uccisione del suo amico diplomatico francese Hugou de Bassville, il 13 gennaio 1793, e ai disordini

conseguenti, durante i quali il suo *atelier* fu attaccato dalla folla, la situazione divenne per lui insostenibile. Dopo essere andato prima a Monaco di Baviera, poi a Firenze e quindi a Vienna e ad Amsterdam, nell'autunno del 1794, ripartì per gli Stati Uniti, questa volta stabilendovisi con tutta la famiglia. Ma trovò un ambiente a lui meno favorevole rispetto al soggiorno precedente. Lo si riteneva troppo orientato con ambienti radicali, come il settore più oltranzista dell'*American Philosophical Society*, nella quale era stato cooptato il 20 gennaio 1792. Né gli giovavano i legami con i diplomatici francesi in America, come il giacobino capo delegazione Joseph Fauchet. Non essendo riuscito a convincere il Congresso con il suo monumento a Washington, trasformò il progetto in un monumento alla Libertà Americana, vista come una dea, sviluppando il precedente soggetto della Minerva su un carro fra le nubi, con in mano un fascio di dardi, opera sempre di proporzioni colossali e di altissimi costi, da sostenersi questa volta tramite una sottoscrizione, patrocinata da James Madison. Ma anche questa iniziativa fallì, nonostante l'appoggio di Monroe e di altri eminenti politici di idee avanzate, e quindi Ceracchi tornò definitivamente in Europa nell'estate del 1795. Da Londra andò a Parigi, dove approfondì la sua azione politica senza trascurare l'operosità artistica. Qui apprese dello smantellamento del suo studio romano di vicolo del Vantaggio, forzato il 5 marzo 1795 dagli agenti del Governatore, che ne aveva fatto poi mettere all'asta il contenuto<sup>9</sup>.

In Francia si sentiva a suo agio e strinse un sodalizio artistico con Jean Louis David, associandolo anche alla sua idea di innalzare un monumento alla Rivoluzione francese sulla falsariga di quello concepito per l'America. Coltivava intanto importanti

<sup>9</sup> Cfr. MARIA GRAZIA RUGGIERO PASTURA, *Storie intrecciate di progetti interrotti*, in: *Giuseppe Ceracchi scultore giacobino. 1751-1801*, catalogo della mostra, Roma 1989.



Giuseppe Ceracchi, *Busto di George Washington*.

relazioni politiche con Lazare Nicolas Marguérite Carnot, Jean-François Reubell e Paul François Jean Nicolas Barras, Charles-François Delacroix, indirizzando frequenti e copiosi memoriali al Direttorio, che illustravano la situazione italiana e ne auspicavano l'occupazione francese, per crearvi un nuovo ordine repubblicano e redistribuire le ricchezze di nobili e clero. Questi rapporti, particolarmente acuti sotto il profilo militare attirarono l'attenzione di Napoleone che entrò con lui in grande amicizia e ne seguì le linee guida nella sua campagna in Italia. Ceracchi lo seguì con l'Armata e nell'ottobre 1796 era a Milano per farne il ritratto.

Nella primavera del 1797, non senza avere prima richiesto al Direttorio sostegno nelle sue richieste di risarcimento da parte del governo pontificio, tornò a Roma e, forte anche dell'amicizia

con Giuseppe Bonaparte, di cui divenne ascoltato consigliere, fu di nuovo il capofila del giacobinismo locale tanto che, insieme al notaio Giovanni Battista Agretti e al duca Pio Bonelli, capeggiò la sommossa del 27-28 dicembre 1797, che avrebbe dovuto portare alla caduta governo pontificio e che invece lo costrinse alla clandestinità e alla fuga a Parigi. Con la proclamazione della Repubblica romana si riaccessero per lui le speranze e rientrò a Roma con una raccomandazione di Talleyrand, puntando nuovamente ad ottenere, oltre al risarcimento, un'alta carica politica, ma ebbe solo un incarico presso l'Istituto nazionale per le arti figurative. Sentendosi emarginato e isolato dai più moderati commissari francesi a Roma, sospettosi del suo "anarchismo", come lo appellava il Daunou, Ceracchi partì per Milano e vi restò per l'intera l'estate del 1798. Qui fece lega con il generale Guillaume Brune, comandante in capo dell'*Armée d'Italie* nella Repubblica cisalpina, filogiacobino e unitario. S'incontrò allora con Ugo Foscolo, che lo avrebbe definito "scultore liberissimo d'animo e di altissimi sensi"<sup>10</sup>. Ceracchi contava sull'appoggio di Brune e dei suoi amici per ribaltare la situazione romana in senso giacobino e rientrare come trionfatore. Nonostante le critiche e l'avversione nei suoi confronti dei dirigenti francesi, che lo bollavano come un sobillatore, agente dell'anarchia, Ceracchi sembrò esser favorito dalla situazione politica e in particolare dalla temporanea occupazione borbonica dello Stato romano nel novembre-dicembre 1798. Infatti Ceracchi fu riservatamente incaricato di una missione a Parigi presso il Direttorio per ottenere armi e consenso per i giacobini romani e il popolo della città, al fine di reprimere l'insorgenza e realizzare una piena repubblica sovrana e indipendente anche dalla Francia. In teoria la missione riuscì, ma non si realizzò quanto si sperava e si era accordato per il mutare del contesto politico-militare in Italia. A Parigi Ce-

<sup>10</sup> UGO FOSCOLO, *Esame su le accuse contro Vincenzo Monti* [1798].

racchi continuò ad adoperarsi, in particolare con il comandante dell'*Armée d'Italie*, generale Barthélemy Joubert, ma la disfatta dell'*Armée* e la caduta della Repubblica Romana fecero naufragare il progetto. Ceracchi, pur sconsigliato, non demordeva, anzi proclamava con toni sempre più accesi il suo credo politico e lo esprimeva vigorosamente anche con la sua arte. Sono di questo periodo grandi progetti e realizzazioni, come il progetto per un monumento allegorico in onore dell'*Armée d'Italie*, il busto marmoreo di Caterina Nazzari Angelucci moglie del console della Repubblica Romana, due schizzi per monumenti in memoria di Bassville e di Duphot, i busti del generale Brune, di Bernadotte, di Massena, di Berthier. Ma la sua grande speranza era sempre Napoleone, che l'aveva gratificato di una fraterna amicizia. Per lui aveva intrapreso a Roma l'esecuzione di un monumentale busto marmoreo che sarebbe poi stato portato a termine da altri. Ora, a Parigi, aveva l'occasione di ritrarre direttamente il suo Generale e da lui avere il più autorevole appoggio alla causa giacobina e italiana. Ma il colpo di stato del 18 brumaio (9 novembre 1799) e la successiva evoluzione verso il cesarismo da parte del Primo Console cambiarono i rapporti fra i due. Da una parte Napoleone, pur offrendo a Ceracchi – che rifiutò – la carica di primo scultore di governo con un assegno di dodicimila franchi annui, non aveva più con lui l'antica confidenza e si mostrava insuperbito e altezzoso, pretendendo dall'artista toni reverenti e protocollari. D'altro canto Ceracchi si rendeva conto dell'involuzione autoritaria e prendeva le distanze da colui che vedeva ormai nei panni del tiranno, che, oltretutto, stava preferendo a lui il David. Era inevitabile che l'artista neoclassico imbevuto di romanità, che nei suoi ritratti di contemporanei si era spesso ispirato e richiamato a personaggi dell'antica Roma, specie di epoca repubblicana (si pensi a Hugh Williamson, da lui soprannominato e raffigurato come *American Cato*) si guardasse intorno alla ricerca di un Bruto. Non è chiaro se alla fine si trattò

di una personale identificazione con il tirannicida di Cesare o se furono i suoi amici cospiratori ad assegnargli questo ruolo. Forse in definitiva la parte spettava al giovane notaio Giuseppe Diana, con lui arrestato la sera dell'11 ottobre 1800 per un presunto attentato da compiere contro Napoleone, al Teatro dell'Opera, con i pugnali che furono loro sequestrati da cui venne il nome di *conspiration des poignards*. Gli arresti dei giorni seguenti e gli interrogatori confermarono l'esistenza di un complotto più vasto, che vedeva coinvolti gli esuli giacobini italiani ed esponenti francesi dell'opposizione a Bonaparte, forse anche con l'appoggio di militari che puntavano a un'insurrezione parigina. In realtà sembra che il progetto originario dei congiurati prevedesse l'uccisione del Primo Console nel suo palazzo da parte di Ceracchi o di un altro complice durante una posa per completare con alcuni ritocchi un suo busto. Ma Bonaparte non aveva concesso la seduta e, ritenendo che si trattasse di un pretesto per avere un sussidio, aveva fatto recapitare allo scultore seimila franchi. La posizione degli imputati si aggravò poi con la scoperta di una seconda congiura, che si disse ispirata, se non guidata dagli stessi. Infatti la sera del 24 dicembre 1800 (3 nevosio dell'anno IX), una carretta esplosiva, dopo aver sbarrato la strada in rue Saint-Nicaise, a nord delle Tuileries, alla carrozza di Napoleone – che però riuscì deviando a sorpassare e svoltare l'angolo – esplose uccidendo 22 persone e ferendone un centinaio, oltre a devastare 46 abitazioni. Bonaparte e la moglie Giuseppina, che procedeva più indietro in un'altra carrozza insieme alla figlia Ortensia e alla sorella di Napoleone, Carolina, si salvarono per pochi attimi. La repressione della polizia di Fouché scattò con prontezza e furono arrestati 133 giacobini, due terzi dei quali furono inviati ai primi di gennaio alle isole Seychelles nell'Oceano Indiano, mentre i rimanenti finirono alla Caienna. Questo nuovo e più vistoso attentato venne denominato *l'attentat de la rue Saint-Nicaise* ovvero la *conspiration de la machine infernale*. Questa

volta forse c'entravano i realisti, ma furono ipotizzati anche collegamenti giacobini e la sorte di Ceracchi e dei suoi compagni arrestati a ottobre per la congiura dei pugnali fu segnata. Il processo davanti alla corte criminale di Parigi<sup>11</sup> ebbe luogo dal 17 al 19 nevosio dell'anno IX e la sentenza venne confermata dalla Cassazione il 9 piovoso dell'anno IX, determinando la condanna a morte per Arena, Ceracchi, Demerville e Topino-Lebrun e l'assoluzione per Diana, Daiteg, Lavigne, Fumey.

Ceracchi tenne fede sino all'ultimo alla propria ostinazione giacobina ed al proprio personaggio fiero e indomabile. Scrisse alcune lettere dignitose e altere allo stesso Bonaparte (il 20 vendemmiale dell'anno IX), a Bernadotte (sempre il 20 vendemmiale) e a Brune (il 16 nevosio anno IX), raccomandando a quest'ultimo la moglie e i suoi sei figli<sup>12</sup>. Si rifiutò di chiedere la grazia, anche se pare che fosse lo stesso Napoleone a visitarlo in carcere e a chiedergli l'abiura dalle sue idee e la domanda di amnistia che era pronto a concedere – ma esclusivamente a lui – in nome dell'antica amicizia<sup>13</sup>. L'artista rispose che avrebbe chiesto mercé “solo all'Essere Supremo, ad un uomo mai”.

---

<sup>11</sup> Cfr. gli atti a stampa: *Procès instruit par le Tribunal Criminel du Department de la Seine contre D'Emerville, Céracchi, Aréna, et autres prévenus de conspiration contre la personne du Premier consul Bonaparte, suivis des Débats e du Jugement intervenus sur le pourvoi en Cassation des condamnés, recueilli par des stenographés*, A Paris, de l'Imprimerie de la République, pluviôse an IX.

<sup>12</sup> La famiglia – oppressa dai debiti, fu discriminata e considerata con disprezzo a causa della condanna del congiunto – fu costretta a lasciare Roma ed emigrò prima a Firenze poi a Londra. Da una lettera di Thomas Jefferson a Filippo Mazzei, sappiamo che la vedova, trasferitasi a Vienna e in cerca di un posto come governante, si era rivolta per un sussidio agli influenti amici americani di un tempo.

<sup>13</sup> L'episodio è riferito nelle memorie della duchessa d'Abrantès, cfr.: *Mémoires de Madame la duchesse d'Abrantès: souvenirs historiques sur*

Secondo John Thomas Smith (incisore, antiquario e scrittore londinese, soprannominato Antiquity Smith) Ceracchi sarebbe andato al patibolo abbigliato come un imperatore romano su un carro trionfale da lui stesso disegnato. L'aneddoto probabilmente deriva dal fatto che Ceracchi riuscì a farsi acquistare un lungo pastrano per ripararsi dal freddo del carcere, dopo aver ricevuto una somma derivante dalla vendita, fatta dai familiari, di alcune sue opere, e con questo cappotto il 31 gennaio 1801 si recò al patibolo della place de Grève, restando imperturbabile sino all'ultimo, anzi chiacchierando e scherzando con i suoi tre sfortunati compagni. Le sue ultime parole furono il grido di "Viva la Repubblica!".

Come si vede dal breve profilo che abbiamo tracciato, lo spessore storico e artistico di Giuseppe Ceracchi è stato notevole.

Artista itinerante, dalla carriera romantica e turbolenta, dall'indole ribelle e irruente, con una visione politica libertaria, da massimalista giacobino, Ceracchi è stato un personaggio affascinante dalla vita avventurosa, come intitolò un suo saggio Diego Angeli nel 1931<sup>14</sup>, che avrebbe meritato l'attenzione, oltre che degli storici, dei romanzieri. Il soggetto infatti si presta ad essere trattato in modo letterario e narrativo, deborda dalla pagina di storia e dai libri d'arte, accende la fantasia, porta a visualizzare le vicende della sua vita, ad integrarle e magari trasformarle con la creatività individuale.

È quello che ha fatto in parte, proprio al principio degli anni Trenta del secolo scorso, un famoso storico franco-inglese, Hi-

laire Belloc, che in una sua biografia di Napoleone<sup>15</sup> ha dedicato e intitolato a Giuseppe Ceracchi un intero capitolo. Si tratta di un chiaro esempio di storia narrativa, di cui Belloc e gli storici inglesi sono maestri. Il rapporto di amicizia fra Ceracchi e Napoleone è raccontato ed abbellito con particolari senza precisi riferimenti o basati su tradizioni popolari, facendo risalire la loro conoscenza addirittura all'infanzia e considerandoli vicini di età "e in un certo senso anche di sangue". Questa doppia forzatura – una vera e propria licenza poetica – deriva probabilmente dalla *vulgata* di un'origine corsa di Ceracchi, che pur si sapeva nato a Roma, e che si voleva conterraneo e magari lontano parente di Bonaparte, spiegando così la stretta amicizia e confidenza fra i due. Ad appoggiare questa tesi c'era anche il bel busto di Pasquale Paoli realizzato dallo scultore. In realtà Ceracchi, oltre ad essere sicuramente romano di nascita<sup>16</sup>, era più anziano di Napoleone di diciotto anni. Ma Belloc raccoglie anche la voce di una precoce frequentazione fra i due, vedendoli passeggiare assieme negli anni della giovinezza per Parigi e per Marsiglia, quando Bonaparte era ancora agli inizi della sua carriera (un "tenentino") e riferendo altresì che Ceracchi avrebbe soccorso e salvato l'amico, aggredito da una banda di rapinatori in un vicioletto. Storia e leggenda si uniscono così in un racconto che rievoca letterariamente il rapporto fra i due personaggi. Ceracchi fa parte del mito di Napoleone ed anche quando le relazioni fra i due si fanno difficili, sino ad arrivare al dramma finale, è perché il grande Corso non accetta di essere giudicato dal giacobino romano, che vorrebbe riportarlo sulla via della democrazia e che non si piega a chiedere la grazia a chi si sente al di sopra degli altri uomini. Ci sono tutti gli elementi di una tragedia teatrale. Li

---

*Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Paris 1835.

<sup>14</sup> DIEGO ANGELI, *La vita avventurosa di Giuseppe Ceracchi*, in "Il Marzocco", 1931, nn. 31-46.

---

<sup>15</sup> HILAIRE BELLOC, *Napoleon*, London 1932.

<sup>16</sup> Per la sua fede di nascita, cfr. COSTANZA GRADARA PESCI, *Giuseppe Ceracchi, scultore romano*, in "Roma", ottobre 1924.

aveva colti già un secolo prima uno scrittore e filologo inglese, Samuel Naylor (1809-1865), che nel 1839 pubblicò un dramma in versi su Ceracchi, in un libretto che conteneva anche le sue traduzioni dal tedesco di poesie di Goethe<sup>17</sup>. Anche in questo caso la trasposizione letteraria comportava alcune modificazioni e semplificazioni della storia, ma gli elementi essenziali erano inalterati e il dramma del giacobino, che sentiva traditi dall'amico gli ideali della rivoluzione, si sviluppava in crescendo sino alla finale contrapposizione dei due protagonisti, chiusi ciascuno nel proprio orgoglio e nella propria determinatezza. Quella di Naylor è una classica tragedia romantica che mette in scena sentimenti e passioni dei cinque personaggi: Ceracchi, sua figlia Leonora, Topino Le Brun, David e Napoleone. Nella finzione scenica Leonora è innamorata di David e lo convince a denunciare il padre per evitare che porti a termine il suo progetto di attentato, pensando così di salvarlo grazie alla benevolenza di Napoleone. L'atto finale vede Ceracchi in cella visitato segretamente da Napoleone che gli offre il perdono, la fuga e la libertà in cambio della rinuncia a proseguire nel suo progetto sovversivo, ma senza riuscire a convincerlo, nemmeno ricordandogli di aver dato la sua parola alla figlia di farlo evadere. La scena cala sul diniego ripetuto di Ceracchi, l'uscita di Napoleone con un'ultima frase di definitiva condanna e l'ingresso nella cella di un'affranta Leonora, che si accascia tra le braccia del padre mentre entrano silenziosamente gli *officers of justice*.

Nel breve dramma di Naylor ci sono tutti gli elementi di un melodramma romantico, ma la sua rappresentazione non ha avuto seguito.

Eppure è strano che, nell'età del Romanticismo e del romanzo storico, un personaggio così avvincente come Ceracchi, pur

<sup>17</sup> SAMUEL NAYLOR, *Ceracchi. A drama and other poems*, Robinson, printer, Maidenhead (UK), 1839.

citato *en passant* da grandi scrittori come Walter Scott e Alexandre Dumas, non abbia ispirato altre opere letterarie, e che una vicenda così ricca di *pathos* non abbia suggerito ad altri autori una trasposizione scenica o melodrammatica.

Ma, a ben guardare, qualcosa di simile c'è stato: un prodotto derivato, un riflesso, anzi una mutuazione del personaggio di Ceracchi, lo troviamo proprio in una celebre opera lirica.

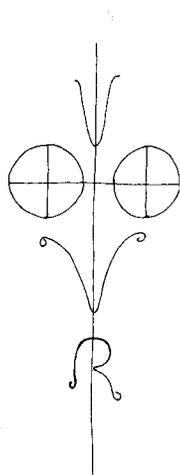
Infatti di recente, dalla musicologa americana Deborah Burton<sup>18</sup>, Ceracchi è stato considerato come possibile fonte di ispirazione del personaggio di Mario Cavaradossi nella *Tosca* di Sardou e nel libretto dell'omonima opera lirica pucciniana. Secondo la Burton il Cavaradossi sarebbe derivato dall'incrocio di due personaggi storici, il romano Giuseppe Ceracchi ed il francese Joseph Chinard (1756-1813), che visse e studiò a Roma – entrambi artisti, amici di David e conosciuti per le loro attività politiche. La Burton sottolinea che “le vite di entrambi presentano dei dettagli o hanno dei tratti caratteriali in comune con la creazione di Sardou. Il Mario Cavaradossi della tragedia, non quello dell'opera, è molto simile a Ceracchi nella sua assenza di emozioni e nella sua determinatezza a restare fedele ai suoi principi anche di fronte alla morte”.

Un ulteriore collegamento è quello con un altro personaggio della *Tosca*, Cesare Angelotti, definito da Cavaradossi “il Console della spenta Repubblica Romana” ed ispirato alla figura storica del medico giacobino Liborio Angelucci (1746-1811). Ebbene, come ricorda la Burton, non solo Angelucci, attivo agitatore arrestato nel 1797 dalle autorità pontificie, era stato effettivamente console della Repubblica romana, ma “Angelucci e Ceracchi si conoscevano di sicuro: Ceracchi aveva scolpito il

<sup>18</sup> Cfr. DEBORAH BURTON, *The Real Scarpia. Historical Sources for Tosca*, 1999 – trad. it.: *Possibili fonti storiche per la Tosca*, in “Nuova Rivista Musicale Italiana”, 4/2, aprile/giugno 2000, pp.199-220.

busto della moglie di Angelucci, Caterina Nazzari Angelucci, che ora si trova al Museo di Roma”.

Da quanto si è detto appare evidente che Giuseppe Ceracchi, con la sua vita operosa, creativa, e politicamente impegnata con determinazione e coerenza fino alla tragica indomita fine, si è conquistato un posto nell'arte, nella storia e nella letteratura, anche se per quest'ultima si attende ancora chi sappia realizzare un'opera all'altezza della statura storica, artistica ed eroica del personaggio<sup>19</sup>.



Filigrana FC 130519

<sup>19</sup> Nel romanzo *Lucina* (Venezia, 2009), Luigi Magni ha inserito in secondo piano e in modo strumentale Giuseppe Ceracchi, facendolo incontrare in varie occasioni con la protagonista, una cantante che si fa passare per castrato per potersi esibire sulla scena aggirando i divieti imposti in quell'epoca alle donne sotto lo Stato pontificio. Il personaggio di Ceracchi è trattato dal regista in modo superficiale e incompleto, omettendo numerosi elementi fondamentali della sua vita e riferendone solo alcuni episodi avvenuti a Roma e alcune sue prese di posizione, che convincono la protagonista alla causa giacobina.

## Note sul palazzo Boncompagni al Largo Goldoni

PAOLO TOURNON

Un libro di ricordi del conte Giuseppe Chiassi, edito dai fratelli Palombi nel 1957, oggi difficilmente reperibile, *La Roma dei miei vent'anni*, è interessante per il profilo che l'autore delinea di molte occasioni mondane in una Roma assai più cosmopolita di quella attuale. Chiassi racconta la sua intensa partecipazione a quelle occasioni, ricordando le persone, gli ambienti, le musiche, gli arredi, gli artigiani predisposti, perché ogni festa desse agli ospiti il migliore ricordo. Nel 1914 la guerra dissipò quel mondo, imponendo ai romani e alle colonie straniere, assai numerose allora, una nuova austerità.

Mi colpì particolarmente la descrizione di un ballo nel palazzo Boncompagni al Largo Goldoni, svoltosi nell'aprile 1913.

«La principessa Arduina amava che gli ospiti uscissero dalle feste a giorno chiaro; i *cotillons* di casa Boncompagni erano famosi; fagiani e vino di tokaj espressamente venuti dall'Ungheria allietavano la cena».

Così i ricordi di Giuseppe Chiassi.

Il particolare del tokaj mi fece ricordare che il fratello di donna Arduina, conte Enrico San Martino Valperga, collega in Senato di mio padre, evocava questo vino che gli giungeva dall'Ungheria.

Qualche notizia su fratello e sorella San Martino Valperga e sul loro padre credo siano utili.

Il conte Guido San Martino Valperga (1834-1916), torine-

se, fu deputato per tre legislature e nel 1886 ebbe il laticlavio. Intorno ai trent'anni sposò una vedova, Rosalia Mayer, suddita austroungarica, che portò nella nuova famiglia una solida tradizione musicale e un competente censo. Nacquero due figli, Enrico e Arduina. Enrico (1863-1947) ebbe importanti cariche nella amministrazione capitolina e un ruolo di primo piano nella esposizione romana celebrativa del cinquantenario dell'Unità (1911). Nominato senatore in quell'anno, si dedicò con pieno successo alla Accademia di Santa Cecilia, di cui fu presidente per quasi mezzo secolo.

Nel 1943 curò un libro di *Ricordi*, oggi assai raro, edito in Roma da Danesi. Sono evocazioni di quanto riuscì a realizzare per Santa Cecilia.

Poche righe riguardano il padre e la madre; questa lodata per le sue notevoli doti musicali.

Arduina, nata a Torino il 14 ottobre 1868, morta a Roma il 25 maggio 1963, era stata così appellata perché i San Martino, divisi in varie linee, sostenevano di essere diretti discendenti del celebre re Arduino.

Arduina sposò il 15 gennaio 1891 il principe Giuseppe Boncompagni Ludovisi, donde due figli, Rosalia e Boncompagno. La sua lunga vita si svolse nel nuovo palazzo Boncompagni a Largo Goldoni.

Quali siano le vicende edilizie, strutturali, economiche, di questo palazzo, altri potrà dire. È di stile eclettico, con ingresso su via Fontanella di Borghese, n° 48. È delimitato da Largo Goldoni, Via Fontanella di Borghese, Via del Leoncino, Via Tomacelli.

Il progetto è di Gaetano Koch (1849-1910). Koch era all'apogeo della sua operosità; un'ottima voce nel dizionario biografico dell'enciclopedia Treccani riassume un'attività intensissima, con opere sparse in tutta Roma e altrove.

Ho recepito la sicura attribuzione nella preziosa opera di

Gianfranco Spagnesi – *Edilizia Romana nella seconda metà del XIX secolo (1848-1905)* – Roma 1974.

La licenza edilizia reca la data 25.5.1901.

La costruzione è assegnata all'anno 1902 – proprietà: principi Boncompagni Ludovisi.

Spagnesi precisa: «Costruzione di un nuovo edificio sui relitti d'area tra Corso Umberto I e sulla Via Tomacelli. La scheda reca il numero 209. Si può supporre che quanto persisteva non avesse un particolare pregio architettonico, stante la conformazione del lotto».

Il palazzo forma dunque “insula”, grande pregio per un palazzo patrizio. Presenta due terrazzi su Via Fontanella, un terrazzo su Largo Goldoni, altro su via Tomacelli. Sottolineo questa presenza di terrazzi, perché le relative mensole, di forma alquanto composita, hanno una rarissima caratteristica; infatti recano nella parte alta e sui due fianchi, elementi araldici.

Per casa San Martino le frecce “impugnate”; esse evocano la unità delle stirpi feudali rivendicanti una comune discendenza: *Sans Despartir* era il loro motto, si dicono “impugnate” come se una non visibile mano le tenesse unite a duplice ventaglio.

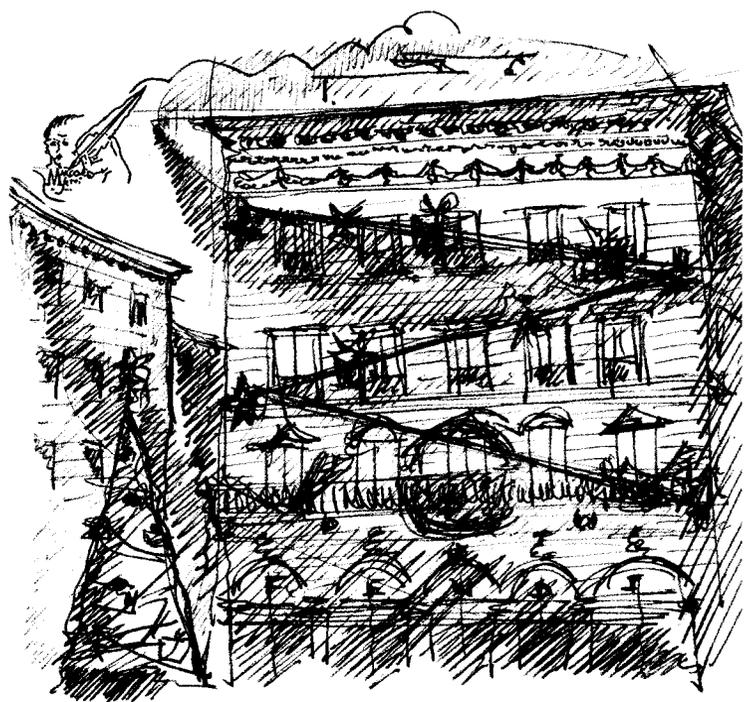
L'altro lato delle mensole reca lo stemma Boncompagni, testa e collo reciso di drago.

Certamente gli archivi romani, notarili e capitolini, mi consentirebbero di precisare quanto preesisteva al palazzo e le complesse vicende della costruzione, ma *vires me deficiunt*.

Mario Zocca nel libro di Luigi Salerno dedicato a Via del Corso si limitò a lodare l'arretramento del palazzo rispetto all'allineamento prima esistente in Via del Corso «così si ampliò notevolmente il Largo Goldoni rendendolo più atto alla nuova funzione di nodo del traffico e facilitando lo smistamento delle diverse correnti».

Chiudo questa breve nota rivolgendo un sentito omaggio alla memoria di Rosalia San Martino Valperga Mayer che con il

suo censo consolidò la famiglia dello sposo italiano e contribuì alla realizzazione di un pregevole palazzo nel centro storico di Roma.



Palazzo Boncompagni

## Pio XI distruttore di libri

(a proposito di Morcaldi, Brunatto e Mannucci)

PAOLO VIAN

I roghi dei libri popolano gli incubi di tutti i bibliotecari (e di tutte le persone dabbene), dall'antichità (recentemente ricostruita in un bel volume di Mario Lentano) sino ai giorni nostri, passando per le distruzioni degli esemplari del Talmud nella Roma cinquecentesca o dei libri ebraici nella Germania nazista o dei volumi religiosi nei regimi comunisti. Il libro, in fondo, altro non è che un veicolo di idee; e chi intende fermarle può illudersi di riuscirci eliminando il mezzo che le trasmette. Un'illusione, perché, come l'acqua bloccata da una parte si ripresenta con più forza da un'altra, così le idee moltiplicano la loro energia proprio quando ne sono ostacolate le vie di trasmissione. E trovano altre strade. Come la memoria, in *Fahrenheit 451* (1951), il racconto di Ray Bradbury che, in epoca di prepotente e inarrestabile dittatura del digitale, sembra avere profeticamente previsto e rappresentato una società che odia e perseguita la carta (per lo scrittore americano a favore della televisione, oggi diremmo, in genere, degli schermi, di qualsiasi dimensione e fattura).

Pio XI fu definito «un bibliotecario divenuto papa e rimasto bibliotecario». D'altra parte aveva vissuto ventisei anni (1888-1914) nella Biblioteca Ambrosiana e quattro (1914-1918) nella Vaticana. A quotidiano e costante contatto con i libri per trent'anni, coltivò sempre con passione un interesse per quei singoli oggetti, impadronendosi di tutti i segreti del mestiere. Nei ricordi di Carlo Confalonieri, che fu suo segretario particolare, Achille Ratti, anche da papa (dunque con pochissimo tempo a

disposizione), li maneggiava con cura, sfogliandoli rapidamente ma con accortezza ed esaminandone subito l'indice (indizio chiaro di persona esperta). Delle moltitudini di volumi che, per i motivi e le vie più diversi, arrivavano (e arrivano) a un papa, faceva periodicamente una cernita attenta, inviando quelli che riteneva utili per gli studiosi in grandi ceste di vimini alla Biblioteca Vaticana, scartando gli inutili e conservando presso di sé quelli che considerava adatti alle esigenze del ministero (formò così una ricca biblioteca di riferimento, con dizionari, repertori, opere di consultazione, collezioni di testi, rimasta sino a poco tempo fa nella prossimità dell'appartamento pontificio, in uso anche dei suoi successori).

Eppure questo papa bibliotecario (l'unico che la storia ricordi, almeno nei secoli più recenti), ritenuto, a ragione, un autentico mecenate e un illuminato protettore delle scienze, delle arti, degli studi e di tutti gli strumenti che li permettono e li favoriscono (*in primis*, le biblioteche e gli archivi), fu anche un convinto e deciso distruttore di libri. E vedremo, in conclusione, come questo aspetto non sia in contraddizione con l'apprezzamento del libro, di cui in qualche modo rappresenta anzi una conferma. Sapevamo già della vicenda del ritiro, drastico, e della sparizione del volume *Monumenti di un pontificato*, pubblicato nel 1934 e reo agli occhi del papa di avere ricostruito in maniera faziosa perché fondamentalmente troppo elogiativa nei suoi confronti le vicende edilizie della costruzione di edifici religiosi fra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, includendovi realizzazioni che col pontificato avevano solo un rapporto di contemporaneità. Una bella prova di amore per la verità storica, perché coinvolto nell'operazione così stroncata vi era anche un nipote del papa, l'ingegner Franco Ratti, figlio del fratello Fermo, funzionario della Banca Commerciale Italiana, ma abile e potente nel Vaticano piano (abituato da secoli alle figure dei cardinali nipoti).

Più recentemente sono venute alla luce altre due vicende che vale la pena di ricostruire per comprenderne meglio il senso. Il 9 novembre 1931 Angelo Mercati (1870-1955), prefetto dell'Archivio Vaticano, si vide recapitare dieci casse provenienti da Monaco di Baviera. Non era un arrivo inaspettato. Mercati sapeva che, appena pervenute le casse, avrebbe dovuto chiedere udienza a Pio XI che gli avrebbe spiegato di cosa si trattava. Così fu. L'udienza si svolse il giorno dopo (e il fatto mostra quanto al papa, in quei mesi alle prese con le tensioni col regime fascista a proposito delle associazioni giovanili cattoliche, la questione premesse e stesse a cuore). Pio XI spiegò a Mercati che si trattava di 1.000 copie (l'intera tiratura) del «libraccio» *Lettera alla Chiesa*, stampato a Lipsia dalla tipografia Spamersche Buchdruckerei nel 1929. Un volume cospicuo, di oltre 430 pagine, con copertina rigida che presentava l'immagine di un flagello e della corona di spine, quasi ad annunciare che la passione di Cristo si ripeteva e continuava in quella dei suoi fedeli. Il papa spiegò a Mercati che i volumi dovevano essere conservati in Archivio in attesa della «definitiva decisione (distruzione o altro)». E consegnò a Mercati «anche i documenti originali» del volume, sequestrati a Monaco di Baviera, «e tre copie ulteriori del libro; approvò la mia proposta di mettere i documenti e le copie – io leggessi pure il libro – nella Cassaforte, deponendo le copie senza aprirle». Il 22 dicembre arrivò un'altra cassa di volumi, da unire agli altri.

Tanta cauta circospezione si spiegava con il contenuto scottante del volume, il cui autore formale, l'avvocato Francesco Morcaldi, podestà di S. Giovanni Rotondo, copriva in realtà la vera identità del suo autore materiale, Emanuele Brunatto, primo figlio spirituale di padre Pio da Pietrelcina, che aveva raccolto una cospicua documentazione (anche riservata) sul conto degli accusatori del cappuccino fra i quali non mancavano autorevoli esponenti della Curia Romana. Il volume era un'energica e ap-

passionata difesa di padre Pio dalle accuse mossegli in particolare negli anni 1922-1923 e che avevano condotto al comunicato del Sant'Offizio del 15 luglio 1923 (che vietava a ecclesiastici e laici di essere ospitati nel collegio annesso al convento di S. Giovanni Rotondo). Brunatto asseriva di aver raccolto la documentazione in numerosi archivi, romani e non, e di averla consegnata in copia nel 1925, su suggerimento di don Luigi Orione, a diversi cardinali di Curia (fra i quali Pietro Gasparri) e ai gesuiti Enrico Rosa e Pietro Tacchi Venturi. Visto il sostanziale fallimento di questa via, Brunatto si era deciso a pubblicare il volume, con riproduzioni e trascrizioni di 281 documenti archivistici, sotto il nome di Morcaldi. La pubblicazione «era destinata alle Autorità religiose, le più importanti della Chiesa» e le 1.000 copie da Lipsia erano state trasportate a Monaco di Baviera e affidate a un amico di Brunatto, Giuseppe De Paoli, gioielliere nella città bavarese. I documenti originali erano invece stati ripartiti in due sedi diverse, una villa di proprietà di Mary Pyle e una cittadina al di fuori della Germania. La Segreteria di Stato vaticana venne a sapere dell'operazione che portava alla luce documenti (anche in riproduzione fotografica) che recavano danni morali a diversi prelati, accusati dal Brunatto anche di colpe gravi (bersagli particolari erano il maggiordomo del papa, il colombiano mons. Riccardo Saenz de Samper y Campuzano [1873-1954], che divenne poi prefetto dei Sacri Palazzi Apostolici, e il maestro di camera, mons. Camillo Caccia Dominioni [1877-1946], creato cardinale da Pio XI nel 1935). I documenti presentavano però una prospettiva parziale delle vicende ricostruite perché non veniva data voce alla difesa degli ecclesiastici censurati. Di fronte a questa faziosa unilateralità, il segretario di Stato Eugenio Pacelli fece intervenire il nunzio apostolico a Monaco, mons. Alberto Vassallo di Torregrossa, che, per i buoni uffici del segretario di nunziatura Giuseppe Brunelli, fece sequestrare al De Paoli l'intera tiratura del volume. Nel sequestro, che riguardò anche

la documentazione originale, fu coinvolto lo stesso Morcaldi al quale, in cambio della collaborazione, pare fu promesso un addolcimento dei provvedimenti a carico di padre Pio.

I volumi (998 su 1.000), i documenti originali e i *clichés* delle tavole fotografiche furono inviati a Roma ove appunto arrivarono il 9 novembre 1931 (sfuggirono al sequestro due copie, probabilmente in possesso degli autori o del De Paoli; e una di queste è oggi conservata nella Biblioteca Nazionale di Lisbona). La «decisione definitiva», già attesa nel 1931, non fu in verità precipitosa. Erano trascorsi quasi dodici anni quando, ormai morto Pio XI, il 1° settembre 1943 si incominciò «la riduzione in minimi frammenti da mandarsi al macero per nuova carta delle 1000 copie di *lettera alla Chiesa* [...]».

La «riduzione in minimi frammenti» si ripete nel secondo episodio che vede per protagonista Pio XI distruttore di libri. Oggetto dei provvedimenti di confisca e distruzione fu, questa volta, un volume che Federico Mannucci (1848-1935), sotto-foriere dei Sacri Palazzi Apostolici per quarantasette anni (1882-1929), aveva pubblicato nel 1935, poche settimane prima della morte. *I miei quarantasette anni di sotto-foriere dei SS. PP. AA.* si intitolava il volume, che raccoglieva i ricordi di quasi mezzo secolo al servizio dei papi, in una posizione defilata ma strategica. Mannucci fu veramente il protagonista della modernizzazione del piccolo mondo Vaticano, rimasto quasi attonito e rattrappito dopo il trauma della breccia di Porta Pia e il brusco ridimensionamento spaziale che aveva dovuto subire. Fu Mannucci a installare la prima centrale elettrica che permise di sostituire l'illuminazione a gas e gli ascensori idraulici, a realizzare una nuova rete idraulica per la distribuzione dell'acqua potabile negli appartamenti vaticani, a sostituire le carrozze a cavallo con le automobili, a potenziare i vigili del fuoco e i mezzi anti-incendio. Un *grand commis* che si impegnò nella carità cristiana e nella protezione civile, occupandosi del ricovero

in Vaticano dei profughi dei terremoti di Messina (1908) e della Marsica (1915).

Naturale quindi che le memorie di Mannucci spazino a trecentosessanta gradi su tutto il mondo Vaticano e si proiettino anche all'esterno, nella città di Roma e in taluni casi anche fuori le mura. La rassegna è onnicomprensiva e rivisita, seguendo un ordine prevalentemente cronologico (non topografico), tutti gli ambiti che furono oggetto di interventi del sotto-foriere: dalla Tipografia Vaticana alle Catacombe di S. Callisto, da S. Giovanni in Laterano a S. Maria Maggiore, dal palazzo della Cancelleria all'Officina elettrica (per citarne solo alcuni). Gli scenari più illustri e aulici – le sale e le cappelle del palazzo Vaticano, le fontane, i cortili, i musei, colonne e monumenti, la basilica di S. Pietro, Castel Gandolfo e Loreto – si mescolano a soggetti più umili e strumentali (officine, ascensori, scuole popolari, abitazioni residenziali), con rapide pennellate e dovizia di particolari tecnici. L'urgenza, quasi la fretta del lavoro memorialistico, forse l'isolamento senza grandi aiuti nel quale fu condotto sembrano risultare nei non rari refusi. L'antico sotto-foriere non pare rievocare il passato sulla base di appunti presi al momento degli eventi ma segue l'ordine dei suoi ricordi, confessando in un caso di non ricordare la data dell'evento e generalmente non abbondando in indicazioni cronologiche. Evidentemente ricorda e scrive senza fare troppi controlli su altre fonti esterne ma affidandosi soprattutto alla sua memoria. A prevalere è lo sforzo di un tono oggettivo, di ricostruzione storica, senza troppe considerazioni e valutazioni personali. Solo qua e là talvolta s'insinua e trapela l'amarezza per mancati riconoscimenti o ingiusti rimproveri, sempre contenuta e mai incontrollata anche di fronte alla crisi definitiva della giubilazione (peraltro non imprevedibile, dopo quasi mezzo secolo di mandato). Non compaiono, nelle memorie di Mannucci, corruzione e immoralità. Non mancano invece incompetenze,

improvvisazioni, resistenze al nuovo, gelose difese di ambiti e interessi privati. Dalle pagine del sotto-foriere non emerge insomma un inquietante quadro da *Vatileaks* ma l'umanissimo ritratto di un mondo spesso attardato nella ripetizione della *routine* e chiuso in uno splendido isolamento. L'intento dell'autore non è diffamatorio o di denuncia. Talvolta anzi si rivela reticente e sibillino, quasi non voglia dire, per onore della bandiera, qualcosa di grave e spiacevole.

Appena nominato sotto-foriere, Mannucci si propose «di prendere il più esattamente possibile cognizione del Vaticano e di tutte le sue dipendenze» per adempiere nel modo migliore possibile il compito de «la custodia, la conservazione e la manutenzione» di tutti i suoi edifici. Il quadro che si delineò presentava «molte deficienze ed uno stato di abbandono generale, necessaria conseguenza dello stato di smarrimento dovuto agli ultimi avvenimenti». Mancava l'acqua potabile negli appartamenti e scarsa era quella per i lavaggi, cortili come quello di S. Damaso e del Maresciallo in più parti erano privi di selciato. Lo stesso appartamento privato del papa era in condizioni precarie, al punto di apparire «un piede a terra, sprovvisto di ogni conforto» nel quale il pontefice nella stagione estiva doveva spostare il letto per trovare conforto e refrigerio. Non migliori apparivano le condizioni dell'appartamento del segretario di Stato, che spingevano il card. Ludovico Jacobini nei fine settimana a trasferirsi nella sua casa di Genzano (proprio durante una sua assenza si verificò un allagamento). Costanti sembrano le «alterazioni e guasti anche di memorie artistiche», quella «noncuranza delle cose d'arte» che induceva (o aveva indotto) a sconciare soffitti a cassettoni, a ricoprire affreschi, a modificare ambienti storici con un'estrema disinvoltura solo preoccupata di garantire una maggiore funzionalità agli ambienti. Nella Sala Regia vi erano infiltrazioni d'acqua dai tetti, mentre il pavimento cosmatesco della Cappella Sistina era in

dissesto e i visitatori ne asportavano facilmente frammenti per conservare un ricordo.

Mannucci non si scoraggiò e poco per volta recò in Vaticano, per quanto possibile, il rigore dell'organizzazione sempre alimentato dalle ultime scoperte scientifiche e tecniche. Simbolica è la sostituzione da parte di Mannucci, la sera della vigilia dell'Epifania 1900, delle candele nell'appartamento pontificio con lumi elettrici, che provocarono l'entusiasmo del papa, il novantenne Leone XIII, che andava ripetendo: «Questo è veramente comodo».

Il pontificato di papa Leone fu senza dubbio il periodo d'oro per il sotto-foriere, che non solo portò l'acqua potabile a Carpineto ma si occupò della residenza estiva del papa alla sommità del colle vaticano, allestendo anche un piccolo vigneto di cui Pecci si interessava continuamente e da vicino. Il «bravo Mannucci» che un giorno il pontefice riservò al sotto-foriere lo ripagò dei tanti odi che nel mondo vaticano aveva suscitato. Trascorsero anche il pontificato di Pio X (all'inizio del quale, il 1° novembre 1903, si verificò un principio d'incendio in Biblioteca Vaticana, del quale Mannucci molto si occupò) e di Benedetto XV (durante il quale Mannucci assunse i provvedimenti per la difesa dalle incursioni aeree) e si giunse a quello di papa Ratti. In ottimi rapporti col sotto-foriere, già prima dell'assunzione al soglio: nella primavera 1920 fu Mannucci a condurre in automobile l'allora nunzio in Polonia in visita a Roma dal segretario di Stato Pietro Gasparri in quel momento a Nettuno e a riportare entrambi a Roma: un viaggio memorabile. Come sicuramente lo fu quello che per la prima volta Pio XI compì in macchina nei Giardini vaticani, avendo quale fedele *chauffeur* ancora Mannucci.

La crisi però covava e non poteva tardare. La cultura del «fare» così squisitamente congeniale al papa brianzolo non era precisamente la stessa del sotto-foriere vaticano, uomo di

scienza prima ancora che tecnico. Il pragmatismo efficientista del papa, che si circondò di uomini come Luca Beltrami, Giuseppe Momo, Leone Castelli e a essi affidò il rimodellamento profondo e radicale della cittadella dei papi, non poteva non entrare in urto con un uomo che nel 1922 (al momento dell'elezione di Ratti) aveva già settantaquattro anni e che nel 1929, al momento della forzata giubilazione, ne aveva ormai ottantuno. Dissensi fra il sotto-foriere e la nuova pleiade di architetti, costruttori e ingegneri spesso calati da nord per una non solo simbolica «conquista del Vaticano» non tardarono a insorgere. Per la scelta del luogo della nuova Pinacoteca (realizzata da Beltrami e inaugurata dal papa il 27 ottobre 1932), per la localizzazione del nuovo ingresso ai Musei Vaticani (che Pio XI inaugurò il 7 dicembre 1932, opera di Momo, con la famosa doppia scala elicoidale ispirata dal pozzo di S. Patrizio di Orvieto, sul lato dell'attuale viale Vaticano, mentre Mannucci lo avrebbe voluto spostato più o meno in asse con via Crescenzio e piazza Risorgimento), per i lavori di ampliamento della Biblioteca Vaticana, che si estendeva occupando le antiche scuderie e lo studio del mosaico nel braccio di Giulio II (o «corridore di levante») nel bramantesco cortile del Belvedere. Proprio su questo punto (ma il temporale aveva avuto una remota preparazione) esplosero le polveri. Nel giugno 1928 Mannucci ebbe un epico scontro al calor bianco col prefetto della Biblioteca Vaticana Giovanni Mercati, in realtà interprete e latore dei sentimenti del papa e del suo *entourage*, sia per i contenuti delle scelte che per i tempi di realizzazione delle opere che dovevano essere rapidi, tempestivi, quasi precipitosi. Non c'era tempo da perdere in indagini e valutazioni, bisognava fare e concludere. Alla vigilia della Conciliazione (11 febbraio 1929) e della nascita del nuovo Stato della Città del Vaticano, la sorte di Mannucci era segnata. E dopo quarantasette anni di servizio quale sotto-foriere dei Sacri Palazzi

Apostolici fu indotto alle dimissioni che non avrebbe voluto dare, perché si sentiva ancora in grado di offrire un contributo alla Santa Sede. Poco dopo il sinistro crollo del Salone Sistino e di parte dell'edificio costruito da Sisto V per la Biblioteca Vaticana (22 dicembre 1931), che trascinò nella morte cinque vite umane, sembrò dare una lugubre conferma alle preoccupazioni e agli avvertimenti inascoltati di Mannucci contro fretta e precipitazione. Ritiratosi in un'abitazione in Vaticano, di cui era divenuto cittadino, Mannucci non rimase però con le mani in mano. Scrisse quel che ricordava e decise di pubblicarlo, nei primi mesi del 1935. Nelle pagine, come si è detto, non vi è animosità o polemica; non ci sono scandali o pettegolezzi; ma c'è la rivendicazione di un acutissimo senso di responsabilità, per la custodia di palazzi che dovevano essere all'altezza dell'eternità. Per questa responsabilità, in uno scenario geologico non privo di problemi come quello Vaticano, Mannucci invocò cautela, circospezione, accortezza in ogni intervento, che doveva essere consapevole della storia e dello scenario naturale. Il libro arrivò presto nelle mani del pontefice, che non si limitò a sfogliarlo ma dovette leggerlo con attenzione e reagì con determinazione e senza titubanze. Per quanto scriveva, soprattutto per gli anni più recenti, le memorie di Mannucci avevano un contenuto potenzialmente esplosivo, perché gettavano una luce di sospetto sul *modus procedendi* e sulle scelte di molte imprese del Vaticano piano. Il libro andava dunque confiscato e distrutto, tanto più che l'autore aveva avuto la buona idea di chiudere gli occhi il 22 maggio 1935, poche settimane dopo l'uscita del volume e prima che la *damnatio* pontificale si abbattesse sulle sue pagine. Mannucci fu sepolto nella chiesa di S. Anna dei Palafrenieri, come aveva meritato per la sua lunga fedeltà ai papi e alla sede di Pietro; ma anche a pochi passi dalla Porta di S. Anna che proprio l'architetto Momo aveva disegnato ed era stata realiz-

zata nel 1931. Insomma, una compagnia quasi beffarda per il sotto-foriere scalzato dal suo ufficio proprio da quel mondo incompatibile e diverso.

Il 6 luglio 1935 (erano passati quasi quattro anni dalla vicenda della confisca del volume di Morcaldi-Brunatto) Pio XI ricevette in udienza Angelo Mercati e gli ordinò di conservare in Archivio Vaticano le 296 copie dell'opuscolo di Mannucci ritirate dal commercio e depositate nei giorni precedenti in Archivio. Il papa raccomandò di «ritirare al possibile le copie già distribuite» (effettivamente più di tre mesi dopo, il 15 ottobre, il governatore del Stato della Città del Vaticano, il numismatico Camillo Serafini, inviò altre quattro copie del volume di Mannucci, da lui individuate). Successivamente (la data precisa non sembra nota), il papa ordinò la distruzione del volume: «L'intero fondo depositato in Archivio Vaticano venne ridotto in frammenti da mandarsi al macero per la Biblioteca Vaticana». Mercati ricevette anche l'originale manoscritto dell'opera, che oggi appare introvabile e si può ipotizzare sia stato anch'esso distrutto. Per quanto ora sappiamo, sopravvissero solo tre copie in Archivio Vaticano e una rimasta in mani private.

Le due vicende presentano tratti analoghi. Il bibliotecario divenuto papa ma rimasto nell'intimo bibliotecario mostra in esse di valutare a pieno il valore dei libri, come mezzo di diffusione di idee, di notizie, di valutazioni, anche pericolose. Perché il libro, nella sua formidabile forza propagatrice, è un'arma a doppio taglio, che può costruire, edificare, promuovere, ma può anche distruggere e seminare confusione. Così la stessa cura dedicata alla conservazione del buon libro si rovescia, con le stesse intenzioni e per lo stesso apprezzamento, nella premura per la distruzione del libro che buono non è ritenuto. Pio XI censore e distruttore di libri è dunque, paradossalmente, un aspetto del papa bibliotecario, della sua stima per uno strumento che all'inizio del XXI secolo sta però cambiando forma e, divenendo sempre

meno fisico e materiale, finisce per essere anche meno perseguibile e più sfuggente. Censure, confische, roghi e distruzioni di libri sembrano sempre meno efficaci e possibili nell'epoca di internet e del labile ma inafferrabile digitale, così come le biblioteche perdono progressivamente valore come luoghi fisici di conservazione dei preziosi oggetti. Un'epoca sta veramente finendo, mentre appena si profilano nuovi scenari dagli incerti contorni.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Il volume ricordato all'inizio di Mario Lentano è *La memoria e il potere. Censura intellettuale e roghi di libri nella Roma antica*, Macerata 2012 (Oche del Campidoglio, 107), da affiancare a F. BÁEZ, *Storia universale della distruzione dei libri. Dalle tavolette sumere alla guerrain Iraq*, Roma 2007 (ed. originale: 2004). Ma ora si veda anche il brillante pamphlet di Pierluigi Battista, *I libri sono pericolosi. Perciò li bruciano*, Milano 2014, che giunge alla conclusione che spesso i più feroci avversari di libri (da Pol Pot a Mao-tze-Tung, da Hitler a Stalin), hanno avuto consuetudine con essi e ne hanno apprezzato la funzione. I ricordi di Confalonieri, sono in C. Confalonieri, *Pio XI visto da vicino*. Nuova edizione con l'aggiunta di due appendici a cura di G. Frasso, Cinisello Balsamo 1993 (Grandi biografie, 2). pp. 150-154. Le disavventure del volume *Monumenti di un pontificato* sono ricostruite in P. Vian, *Monumenti di un pontificato. Pio XI deplora e ritira un volume*, in *Strenna dei Romanisti* 62 (2001), pp. 623-635. Le vicende dei volumi *Lettera alla Chiesa* di Francesco Morcaldi (o meglio Emanuele Brunatto) e *I miei quarantasette anni di sotto-foriere maggiore dei SS. PP. AA.* di Federico Mannucci sono ricostruite da Sergio Pagano, *L'Archivio Segreto Vaticano e la prefettura di Angelo Mercati (1925-1955), con notizie d'ufficio dai suoi Diari*, in *Dall'Archivio Segreto Vaticano. Miscellanea di testi, saggi e inventari*, V, Città del Vaticano 2011 (Collectanea Archivi Vaticani, 84), pp. 3-155: 61-62, 64, 121 (per Morcaldi); 86-87 (per Mannucci). Per la vicenda del volume di Morcaldi-Brunatto, cfr. anche il volume di Francobaldo Chiocci, *L'uomo che salvò padre Pio: vita, avventure e morte di Emanuele Brunatto*, Roma 2003, pp.

71-81. Per la figura di Mannucci, cfr. invece la voce di Pasquale Maffeo, *Mannucci, Federico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIX, Roma 2007, pp. 135-136. Il sotto-foriere compare già ripetutamente in P. Vian, *Un discusso incendio nella Vaticana di un secolo fa*, in *Strenna dei Romanisti* 63 (2002), pp. 673-693: 674, 682, 688. Ho esaminato il volume di Mannucci (di cui tre copie, come si è detto, sono conservate in Archivio Vaticano) sulla base di una quarta copia, sfuggita anch'essa alla distruzione e rimasta in possesso di un antico impiegato della Biblioteca Vaticana, il dottor Alfredo Diotallevi, che me l'ha mostrata e mi ha gentilmente permesso di trarne alcune note.



Pio XI

# Indice



Filigrana FC 129579732

Ghitta Carell fotografa a Roma LETIZIA APOLLONI	pag. 7
Da Vicus Jugarius a Via della Consolazione SANDRO BARI	pag. 25
Botticelle sì botticelle no tradizioni al palo ROMANO BARTOLONI	pag. 41
Bernini e Raffaello: la stima delle copie di arazzi raffaelleschi per monsignor Fausto Poli, maggiordomo di Urbano VIII CARLA BENOCCI	pag. 55
Vittorio Grassi (Roma 17.4.1878 – 22.8.1958) MAURIZIO BERRI	pag. 71
...Ancora ricordi MARIA TERESA BONADONNA RUSSO	pag. 91
Il museo sepolto BRUNO BRIZZI	pag. 103
La ferita del <i>Passero ferito</i> LILLO S. BRUCCOLERI	pag. 115
Navalia DOMENICO CARRO	pag. 119

Roma vista da un futuro Papa in missione nell’America meridionale CLAUDIO CERESA	pag. 135	Il salone di Perin del Vaga in palazzo Baldassini fra rigore del disegno e immaginazione creativa LAURA GIGLI	pag. 259
Felice Trojani Un romano al Polo Nord GIUSEPPE CIAMPAGLIA	pag. 149	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	pag. 285
Scuola e guerra (per gli 80 anni del Liceo – Ginnasio “Giulio Cesare”) MICHELE COCCIA	pag. 167	Bottega Mortet: cesellatori romani da 120 anni LAURA LALLI	pag. 301
La residenza estiva di Letizia Bonaparte ALBERTO CRIELES	pag. 173	Un aspetto singolare di due difese di Roma, 1849 e 1870 ELIO LODOLINI	pag. 315
La Grecia a Roma: Edward Dodwell e Simone Pomardi PIER ANDREA DE ROSA	pag. 195	I graffiti di Tor di Nona PIERLUIGI LOTTI	pag. 323
Il gusto di un’epoca e la Galleria Sangiorgi FRANCESCA DI CASTRO	pag. 203	Una confessione italiana RENATO MAMMUCARI	pag. 343
I Romanisti che ho conosciuto e le Strenne degli anni 1940-1944 GIROLAMO DIGILIO	pag. 217	Ricordo del vecchio Borgo ANTONIO MARTINI	pag. 349
La montagna incantata lungo la Via Salaria Con Antoine de La Sale nel 1420 da Roma ai Monti Sibillini ARNOLD ESCH	pag. 237	Anna Colonna Barberini, il nunzio Rospigliosi e il dito di Santa Teresa ANGELA NEGRO	pag. 359
Una ritrattista settecentesca francese a Roma: Elisabeth Vigée – Lebrun LUCIANA FRAPISELLI	pag. 249	La tappa romana del <i>grand tour</i> di Paul Heyse, futuro Premio Nobel FRANCO ONORATI	pag. 375
		Partirono da Roma nel 1914, prima che altrove, i volontari garibaldini UGO ONORATI	pag. 391

Musica e musicisti all'oratorio del Caravita ANDREA PANFILI	pag. 403
1905: una festa principesca nel teatro di Villa Torlonia fuori Porta Pia ROBERTO QUINTAVALLE	pag. 415
A margine della mostra su Luigi Rossini ANTONIO ROSSINI	pag. 427
Le scommesse sui cavalli nella Roma dell'800 DOMENICO ROTELLA	pag. 439
Le immagini di S. Maria del Sole a Roma GIOVANNI SICARI	pag. 449
I buoni pesci del Tevere e un possibile antico toponimo della sponda trasteverina ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI	pag. 455
Giuseppe Ceracchi fra arte, storia e letteratura DONATO TAMBLÉ	pag. 463
Note sul palazzo Boncompagni al Largo Goldoni PAOLO TOURNON	pag. 483
Pio XI distruttore di libri (a proposito di Morcaldi, Brunatto e Mannucci) PAOLO VIAN	pag. 487

TAVOLE A COLORI:

- I. BENIGNO BOSSI, *La Vergine con il Bambino*
- II. JEAN LE CLERC, *Cristo condotto presso il sommo sacerdote e la Negazione di Pietro*
- III. MICHELANGELO CERQUOZZI E ANGELUCCIO, *Paesaggio con figure*
- IV. Ritratto di Gaio Cesare
- V. Statua imperiale loricata
- VI. GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO, *Santa Cecilia*
- VII. BERNARDINO DI BETTO DETTO IL PINTURICCHIO, *Madonna col Bambino benedicente*
- VIII. GEMMA HARTMANN, *Giardino del lago a Villa Borghese e Prisca*

Alcuni disegni usati come finalini sono di Marco Setti e Niké Borghese.

## Finalini in filigrana

Filigrane inserite nella pagine della Strenna 2015 come finalini. Figure che evocano la semplicità e l'immediatezza del segno della matita di Gemma Hartmann, create dalla docile modellazione del sottile filo di metallo sotteso tra filoni e vergelle nelle antiche carte di stampe e disegni del Gabinetto delle Stampe.

La scelta delle filigrane qui proposte parte dai cataloghi delle mostre e dalle schede di archivio costituitosi, negli anni, all'interno del Gabinetto di Restauro.

Sin dai primi anni dell'attività del Gabinetto delle Stampe in palazzo Corsini, tra il 1895-97, si era avvertita la necessità di organizzare un gabinetto di restauro per far fronte ai bisogni primari dei volumi di stampe e disegni della collezione passati alle cure della nuova istituzione.

Per rispondere alle esigenze conservative indicate delle moderne istituzioni museali, si adottarono nuovi metodi di conservazione, catalogazione e valorizzazione per le opere del Fondo Corsini, estendendoli poi anche alle nuove raccolte del Fondo Nazionale.

Le metodologie adottate si riflettono anche nella scelta dei temi delle prime mostre organizzate dal 1897 in palazzo Corsini, in seguito nella Villa Farnesina, dove la collezione e i suoi uffici si trasferirono nel 1950.

Si inizia con esposizioni a tema monografico, (Bartolozzi, Dürer, Marcantonio, Mantegna), seguite da quelle dedicate agli incisori divisi per scuole regionali (Olandesi, Veneziani, Toscani, Umbri) e per tecniche artistiche. I curatori delle prime esposizioni – come scrive Hermaninn nella Relazione del 1906 – si assumono tutta la responsabilità scientifica dell'organiza-

zione della mostra, “rivendicando un lungo lavoro di scelta, di studio e di catalogazione, oltre a faticose e non brevi operazioni di restauro e montaggio su appositi cartoni” (Cfr. *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e Collezioni 1875-1975*. Roma, 2001, p. 107).

Continuando questo metodo, si arriva, negli anni '70, alle mostre periodiche sulle collezioni corredate dai primi cataloghi con in appendice lo studio delle filigrane. Si crea così all'interno del Gabinetto di Restauro un ricco archivio di filigrane riprese dalle opere del Fondo Corsini e del Fondo Nazionale, negli anni arricchito anche dello studio delle carte della Calcografia e di enti esterni affidate alle cure del gabinetto stesso.

Le filigrane nella Strenna 2015 richiamano in un certo senso quel gusto e piacere della sorpresa che accompagnava i lettori della storica rivista che, dal 1940, erano abituati a cercare tra le pagine quei piccoli disegni ispirati alla città.

Rita Parma

Elenco delle filigrane riprese da stampe e disegni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, oggi Istituto centrale per la grafica, nelle collezioni del Fondo Corsini (FC), Fondo Nazionale (FN) e Calcografia (CL)

#### BIBLIOGRAFIA

- 1947 – Luigi Grassi, Storia del Disegno. Svolgimento del pensiero critico e un catalogo. Roma, 1947.
- 1979 – Disegni Toscani e Umbri del primo Rinascimento dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe. Roma, 1979.
- 1989 – Claude Mellan, gli anni romani un incisore tra Vouet e Bernini. Roma, 1989.
- 1989 – Disegni veneti e Lombardi dal XVI al XVIII secolo. Dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Roma, 1989.
- 1992 – Da Van Heemskerck a Van Wittel. Disegni fiamminghi e olandesi del XVI-XVII secolo dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Roma, 1992.
- 1993 – Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega. Roma, 1993.
- 1995 – Disegni romani dal XVI al XVIII secolo. Roma, 1995.
- 1997 – Pietro da Cortona e il disegno. Milano, 1997.
- 2000 – Cento Capolavori dall'Istituto Nazionale per la Grafica. Disegni dal '500 all'800. Roma, 2000.
- 2001 – Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e Collezioni 1875-1975. Roma, 2001.
- 2006 – L'Artista e il suo Atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica. Roma, 2006.

#### FILIGRANE NELLA STRENNA

- Filigrana FN 10292 Antonio Cavallucci (1752-1795) p. 23  
colomba su tre monti in uno scudo ornato su scritta G INNAMI?  
carta italiana seconda metà sec. XVIII.  
(Bib. 1947, cat.89)
- Filigrana FN15909 Andrea Appiani (1808-1809) p. 39  
Stemma con corona e aquila, scritta illeggibile  
contromarca lett. "F" carta italiana sec. XVIII-XIX  
(Bib. 2006, cat.75)
- Filigrana FN 506 (4142) Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto p. 70  
(1697-1768)  
arma con leone olandese con scritta ' VRYHEYT  
(Bib.2000, cat.79)
- Filigrana FC 31284 (vol. 34H18) Francesco Villamena p. 102  
(1564-1624)  
martello e incudine iscritti in doppio cerchio sormontato da una  
corona e da una croce sottostante scritta Fabriano in un cartiglio  
carta italiana sec. XVI  
(Bib. Claude Mellan..., cit. 1989, n.6)
- Filigrana FN 16794 Scuola fiorentina XVIII sec. p. 147  
(Copia da Gherardo Silvani)  
stemma con corno da caccia sormontato da una corona  
contromarca lettere GR sormontate da una corona  
carta olandese sec. XVIII  
(Bib. 2006, n.45)
- Filigrana FN 2859 (Fondo Pio vol 21) Aegidius Sadeler (1568-1629) p. 148  
carta francese sec. XVII

- |   |   |
|---|---|
| <p>Filigrana FN13159 <i>Ciro Ferri nel Taccuino Odescalchi</i><br/> disegno n. 32 p. 166<br/> cerchio con lettere sormontato da corona su scritta parziale<br/> BERGAM carta italiana fine sec. XVII<br/> (Bib.1997, cat. 14.6)</p> | <p>Filigrana FN69 (16157) <i>Antonio Cavallucci (1752-1795)</i> p. 314<br/> (Arme) Giglio inscritto in uno scudo sormontato da una corona<br/> carta olandese sec. XVIII<br/> (Bib. 1995 cat. 86)</p>                         |
| <p>Filigrana FN 125101 <i>Francesco Pannini (1738-1800)</i> p. 172<br/> fiordaliso posto in uno scudo sormontato da una corona su iniziali<br/> VDL carta olandese sec. XVIII<br/> (Bib. 2000, cat. 76)</p>                         | <p>Filigrana FN5695 <i>Nicolas Didier Boguet (1755-1839)</i> p. 322<br/> stemma con giglio carta olandese sec. XVIII<br/> (Bib. 1995, cat.88)</p>   |
| <p>Filigrana FC130527 <i>Scuola Toscana fine sec. XV</i> p. 193<br/> martelli iscritti in un cerchio<br/> (Bib. 1979, cat. 8 C)</p>   | <p>Filigrana FN72 (18953) <i>Giuseppe Cades (1750-1796)</i> p. 341<br/> Giglio inscritto in uno scudo sormontato da una corona con iniziali<br/> L (Lumbertus) V (van) G (Gerrevink)<br/> (Bib 1995, cat. 85)</p>             |
| <p>Filigrana CL 602/25 (12692) <i>Bartolomeo Pinelli (1781-1835)</i> p. 194<br/> scritta PM Fabriano 1833</p>   | <p>Filigrana FC127615 <i>Andrea del Verrocchio (1435-1488)</i> p. 357<br/> bilancia iscritta in un cerchio carta italiana sec. XV<br/> (Bib. 1979, cat.7)</p>   |
| <p>Filigrana FC125654 <i>Domenico Maria Muratori (1661-1744)</i> p. 236<br/> ancora iscritta in un cerchio con iniziali A e F sormontata<br/> da una stella<br/> carta italiana (veneta) sec. XVI-XVII<br/> (Bib. 1995, cat.70)</p> | <p>Filigrana FC125647 <i>Cristoforo Roncalli detto</i><br/> il Pomarancio (1552-1626) p. 358<br/> Aquila iscritta in un cerchio sormontato da una corona<br/> carta italiana seconda metà sec. XVI<br/> (Bib.1995 cat.14)</p> |
| <p>Filigrana FC128094 <i>Giandomenico Campiglia (1692-1775)</i> p. 257<br/> giglio inscritto in un doppio cerchio sormontato da una lettera V<br/> carta italiana veneta sec. XVII<br/> (Bib.1995, cat.78)</p>                      | <p>Filigrana FC130519 <i>Francesco Pesellino (1422-1457)</i> p. 482<br/> carro a due ruote sormontato da lettera V su lettera R<br/> (Bib. 1979, cat.2)</p>   |
| <p>Filigrana FN1244 <i>Ferdinando Fuga (1699-1782)</i> p. 313<br/> monogramma carta inglese sec. XVIII<br/> (Bib. 1995, cat. 80)</p>  | <p>Filigrana FC129579 <i>Copia da Palma il Giovane</i> p. 500<br/> pellegrino inscritto in un cerchio carta italiana sec. XVI<br/> (Bib. 1989, cat.127)</p>   |

Finito di stampare nel mese di Aprile 2015  
a cura del Consorzio Grafico s.r.l.  
Via Empolitana, Km. 6,400 - 00024 Castel Madama (Roma)  
Tel. 0774 449961/2 - Fax 0774 440840