



# Strenna dei Romanisti

STRENN  
A DE  
ROMANISTI

NATALE DI ROMA  
MMDCCLXIX  
21 APRILE 2016

LXXVII  
2016

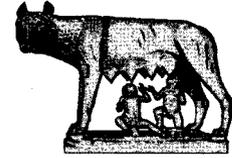
ORDINE VULTVS  
STRAORDINARIO  
MISERICORDIA

PORTA ANCTA

## STRENNA DEI ROMANISTI

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

*Odissea XIV, 183-184*



GRUPPO DEI ROMANISTI

# STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2016

ab U. c. MMDCLXIX

APOLLONI - BARI - BARTOLONI - BENOCCI - BONADONNA RUSSO - BRIZZI - CERESA  
CIAMPAGLIA - COCCIA - COLESANTI - CRIELESÌ - DEBENEDETTI - DI CASTRO  
DIGILIO - DOMACAVALLI - GIGLI-SOLFERINO - GUERRIERI BORSOI - LOTTI  
MARIOTTI BIANCHI - MARTINI - NEGRO - ONORATI F. - ONORATI U. - PANFILI  
QUINTAVALLE - RAVAGLIOLI ROCCIOLO - ROSSINI - ROTELLA - STACCIOLI - TAMBLE  
TOURNON - UGINET - VIAN - WIEDMANN

*In copertina:*

*Misericordiae Vultus. Stampa artistica e celebrativa del Giubileo straordinario della Misericordia.*

Inventata e disegnata da Pierluigi Isola e incisa da Patrizio Di Sciuolo, acquaforte e bulino, Città del Vaticano 2016.

copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana



ROMA AMOR

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

*Consiglio direttivo:*

TOMMASO DI CARPEGNA FALCONIERI *Presidente*

FRANCOIS-CHARLES UGINET *Vicepresidente*

ANTONIO ROSSINI *Segretario*

ALDA SPOTTI *Tesoriere*

MARIA TERESA BONADONNA RUSSO *Consigliere*

ANTONIO MARTINI *Consigliere*

PAOLA PAVAN *Consigliere*

LUCIA PIRZIO BIROLI STEFANELLI *Consigliere*

DONATO TAMBLE *Consigliere*

*Comitato dei curatori della Strenna dei Romanisti:*

TOMMASO DI CARPEGNA FALCONIERI *Direttore*

LAURA BIANCINI *Coordinatore della redazione*

MARIA TERESA BONADONNA RUSSO

LAURA GIGLI

ANTONIO MARTINI

ANGELA NEGRO

FRANCO ONORATI

PAOLA PAVAN

FRANCESCO PICCOLO

FRANCOIS-CHARLES UGINET

*Direttore responsabile:*

ANDREA MARINI DI SUBIACO

*Impaginazione:*

GIUSEPPE SCIROCCO

*Finalini:*

NIKÈ BORGHESE

MARCO SETTI

Gli articoli proposti per la pubblicazione nella rivista sono sottoposti al parere vincolante del Comitato dei curatori.

Si ringrazia la Fondazione Terzo Pilastro - Italia e Mediterraneo e la Fondazione Sorgente Group per aver sostenuto l'edizione 2016. Il Gruppo dei Romanisti ringrazia il Caffè Greco, la Fondazione Marco Besso e l'Istituto centrale per la grafica per la costante collaborazione alle proprie attività.

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

© Roma Amor

Tel. 3495351155

Roma\_amor@virgilio.it

ISSN: 0391-7878



FONDAZIONE TERZO PILASTRO  
ITALIA E MEDITERRANEO

MMDCCCLXIX  
AB VRBE CONDITA

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

*Magistri astronomiae*  
dal XVI al XIX secolo:  
Cristoforo Clavio, Galileo Galilei e  
Angelo Secchi

LETIZIA APOLLONI CECCARELLI

Negli ultimi anni la nostra città, così ricca di opere d'arte quotidianamente visibili in chiese, palazzi, musei e gallerie, sembra affetta da una strana malattia: la "mostrite", acuta sindrome di esposizioni di ogni genere, intense e proliferanti.

Inaugurate e reclamizzate, tali mostre offrono capolavori normalmente accessibili a tutti nelle loro sedi naturali, come pure sono allestite in luoghi già di per sé, vedi i musei Capitolini, ricchi di opere bellissime che si sovrappongono a quelle esposte con effetto distraente e straniante. Viene perciò il fondato sospetto che spesso questa fervida attività organizzatrice sia svolta non tanto per divulgazione della conoscenza o amore per il bello, ma per oscure e diverse finalità, quando non addirittura per inconfessati interessi venali. In tal modo preziose risorse economiche che sarebbero potute servire alla manutenzione, alla conservazione e al restauro delle bellezze di cui Roma è piena, vengono stornate per eventi effimeri ed inutili.

L'aria, per la verità, sembra un po' cambiata negli ultimissimi tempi, per fortuna.

Iniziative talvolta statali o comunali, talvolta private, hanno comunque portato alla luce particolari aspetti artistici, storici o di costume ottenendo grande successo di pubblico, risonanza



Anonimo, *Cristoforo Clavio*, Roma, Biblioteca della Pontificia Università Gregoriana.

sulla stampa e sui media. Si pensi alla Grande Guerra, alla Rai e, in questa stagione, a *La forza delle rovine* di Palazzo Altemps, a quella, tenuta a Montecitorio, su *Le immagini della Prima Repubblica nelle Tribune della Rai* o *Una dolce vita* sul Liberty e il successivo design italiano.

E molte altre purtroppo non adeguatamente divulgate.

Le mostre devono suscitare curiosità e generare emozioni. Altrimenti sono inutili.

Ecco. Curiosità e emozione ha generato in chi abbia avuto la fortuna di visitarla una mostra tenuta a Roma dal 14 novembre 2014 al 31 maggio 2015 dal titolo *Magistri astronomiae dal XVI al XIX secolo*, principalmente dedicata ai documenti autografi



Ottavio Leoni, *Ritratto di Galileo Galilei*, disegno, 1624. Firenze, Biblioteca Marucelliana.

del matematico gesuita Cristoforo Clavio e di Galileo nonché a quelli, più recenti, di Angelo Secchi, iniziatore dell'astrofisica.

A questi rari documenti cartacei sono stati accostati sapientemente pochi antichi affascinanti strumenti scientifici per l'osservazione del cielo concessi dal Museo Astronomico e Copernicano di Roma (INAF) e il famoso Globo Celeste della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: un bellissimo planisfero azzurro, probabilmente commissionato da Cristoforo Clavio nel 1575, dipinto su gesso e finemente miniato, che mostra le costellazioni celesti e la loro posizione nel cielo, per la prima volta secondo misure parzialmente Copernicane, utilizzato per consentire di calcolare l'alba e il tramonto delle stelle in ogni luogo.



Galileo presenta il suo telescopio alle Muse, antiporta in *Opere di Galileo Galilei*, 2 voll., Bologna 1655-56.

Nella sede della Fondazione Sorgente Group, in un bel palazzo Liberty, in via del Tritone, stupendamente restaurato, si apre lo Spazio Espositivo che ha ospitato la preziosa raccolta. Un luogo non grande, raccolto e accogliente, arricchito da pregevoli pezzi marmorei della collezione archeologica della Fondazione, con vetrine ben illuminate che consentono la visione precisa e ravvicinata dei beni in mostra.

Gli esemplari sono diciassette in tutto, uno più bello e interessante dell'altro. Un numero che consente di dedicare tempo e dovuta attenzione ad ognuno, senza quell'affannosa rincorsa che talvolta costringe i visitatori a una maratona che genera solo afflizione, spossatezza e ricordi confusi.

Un documento manoscritto autografo, firmato da Galileo, raccoglie le osservazioni da lui fatte nel 1609 sulla luna e personalmente illustrate con commoventi disegni a penna comprovanti la particolarità della superficie lunare, fino ad allora ritenuta perfettamente omogenea, e che invece allo studioso risulta «aspra et ineguale». Anche il confine tra la parte illuminata e quella oscura della luna ha «un termine molto confuso, anfrattoso et aspro.» Se non nella forma di lettera indirizzata a Clavio, probabilmente si trattava di testo fatto conoscere a quest'ultimo tramite terzi.

Era infatti costui non solo uno dei più autorevoli scienziati ma un illustre sacerdote della Compagnia di Gesù. Già avanti nell'età ai tempi di Galileo, 73 anni, aveva strenuamente combattuto per far introdurre nei corsi dei Gesuiti lo studio obbligatorio della matematica per i seminaristi e c'era riuscito. Il suo insegnamento aveva formato per molto tempo una classe di studiosi nazionali e internazionali di tutto rispetto (Matteo Ricci fu un suo allievo). Una serie di opere di altissimo livello scientifico gli erano valse la più alta considerazione dei contemporanei, presso i quali Clavio era detto "L'Euclide dei nostri tempi".

Certamente era un conservatore e mantenne le concezioni aristoteliche, pur adattandole alle nuove scoperte astronomiche: non si sentiva di tradire la fede nella gerarchia metafisica del cosmo. Quanto alle scoperte di Galileo, fu dapprincipio piuttosto scettico (non concordava ad esempio con le sue osservazioni a proposito della superficie lunare) e soprattutto non volle contestare l'immobilità celeste e tutto ciò «che le sacre scritture insegnano in molti luoghi.»

Anche a proposito degli strumenti telescopici e alla scoperta di quattro nuove stelle, si dimostrò a tal punto incredulo che un suo contemporaneo, Ludovico Cardi da Cingoli, riferisce un salace commento: «Delle quattro stelle se ne rideva, et che

bisognerà fare uno occhiale che le faccia e poi le mostri e che Galileo tenga la sua opinione et egli terrà la sua.»

E tuttavia in un secondo tempo ebbe a ricredersi rendendosi conto dell'importanza delle novità sostenute dall'ardito pisano con cui si incontrò nel 1611 e le cui osservazioni in parte non poteva che condividere. È in mostra una lettera autografa di Galileo a Clavio, appunto del 5 marzo 1611, che gli annuncia il suo prossimo arrivo.

Certamente i due studiosi trascorsero nottate insieme ad osservare le stelle con gli strumenti che si possono vedere esposti nelle vetrine e a scambiarsi opinioni sul cielo stellato.

Galileo cercava l'appoggio dell'accreditato professore per ottenere l'approvazione delle sue scoperte da parte della Santa Sede. Pochi giorni dopo, infatti, la validità delle osservazioni scientifiche di Galileo fu infatti confermata proprio in una pubblica udienza al Collegio Romano. Ma purtroppo Clavio morì nel 1612, né mai si è saputo come andarono a finire le cose.

I rapporti tra Galileo e la Compagnia di Gesù si rovinarono decisamente tanto che i suoi principali avversari furono i gesuiti Roberto Bellarmino e Orazio Grassi. Come ci spiega l'esautivo commento alla lettera dello studioso Lorenzo Mancini nel catalogo della mostra: «Gli anni dello stimolante e franco confronto con Clavio, seppure ancor vicini, erano ormai irrimediabilmente distanti rispetto alle rigide posizioni che l'Inquisizione decise di prendere in riferimento alle nuove scoperte scientifiche di Galileo.»

Certo il documento più emozionante che ci troviamo davanti, a pochi centimetri dai nostri occhi, rimonta ad oltre quattrocento anni fa ed è l'antico testo della *Romani Calendarii a Gregorio XIII P.M. restituti explicatio*, cioè il commento al nuovo calendario gregoriano promulgato nel 1582 da Gregorio XIII con la bolla *Inter gravissimas*. Il testo, volutamente aperto alla pagina

217

Annus	Abbi. Domini. ni.	Passio. m. Calend. Gregor.	Leone. m. Calend. Gregor.	Pascha. Calend. Vetus.	Diff. f. m. m. m. Pascha.	Diff. f. m. m. m. Pascha.						
9	1984	15.10.A	16. A	A	G	22. A	7. A	B	A	9. A	0	27
10	1985	4.9. A	5. A		F	7. A	27. M	G	1. A	7	7	8
11	1986	25.4. M	25. M		E	30. M	15. A	F	21. A	35	19	19
12	1987	13.2. A	13. A		D	19. A	4. A	E	5. A	0	0	*
13	1988	1.10. A	2. A	C	B	3. A	24. M	D	C	28. M	7	11
14	1989	21.9. M	22. M		A	26. M	12. A	B	17. A	35	22	22
15	1990	9.7. A	10. A		G	15. A	3. A	A	2. A	0	0	3
16	1991	30.2. M	30. M		F	31. M	21. M	G	25. M	7	7	14
17	1992	15.23. A	17. A	E	D	19. A	9. A	F	E	13. A	7	25
18	1993	6.8. A	7. A		C	11. A	29. M	D	5. A	7	7	6
19	1994	26.17. M	27. M		B	3. A	17. A	C	18. A	28	17	17
1	1995	14.14. A	14. A		A	16. A	5. A	B	6. A	7	7	29
2	1996	2.23. A	3. A	G	F	7. A	25. M	A	G	1. A	7	10
3	1997	23.8. M	23. M		E	30. M	13. A	F	14. A	28	21	21
4	1998	11.5. A	11. A		D	12. A	2. A	E	6. A	7	2	2
5	1999	31.14. M	31. M		C	4. A	22. M	D	29. M	7	7	13
6	2000	19.12. A	19. A	B	A	23. A	10. A	C	B	17. A	7	24
7	2001	7.21. A	8. A		G	15. A	30. M	A	2. A	0	0	5
8	2002	28.5. M	28. M		F	31. M	18. A	G	22. A	35	18	18
9	2003	16.3. A	16. A		E	20. A	7. A	F	14. A	7	7	27
10	2004	4.12. A	5. A	D	C	11. A	27. M	E	D	29. M	0	8
11	2005	24.21. M	25. M		B	27. M	15. A	C	18. M	35	19	19
12	2006	12.18. A	13. A		A	16. A	4. A	B	10. A	7	7	*
13	2007	2.3. A	2. A		G	8. A	24. M	A	26. M	0	0	11
14	2008	21.12. M	22. M	F	E	23. M	12. A	G	F	14. A	35	22
15	2009	9.9. A	10. A		D	12. A	1. A	E	6. A	7	7	3
16	2010	29.18. M	30. M		C	4. A	21. M	D	22. M	0	0	14
17	2011	19.15. A	19. A		B	24. A	9. A	C	11. A	0	0	25
18	2012	6.1. A	7. A	A	G	8. A	29. M	B	A	2. A	7	6
19	2013	26.9. M	27. M		F	31. M	17. A	G	22. A	35	17	17
1	2014	14.7. A	14. A		E	20. A	5. A	F	7. A	0	0	29
2	2015	3.16. A	3. A		D	5. A	25. M	E	30. M	7	7	10

Pagina 217 del codice del nuovo calendario gregoriano del 1582, in cui sono presenti i calcoli di previsione del giorno di Pasqua per gli anni 2014 e 2015. Il calcolo arriva fino agli anni 5000.

manoscritta in cui si può individuare la data esatta della Pasqua dell'anno 2015, arriva fino al 5000 d.C.

La riforma del calendario fu affidata ad una commissione che lavorò per molti anni sul modello proposto dall'astronomo calabrese Luigi Lilio. Questi morì prima dell'approvazione del progetto che fu portato avanti fino al compimento appunto da Cristoforo Clavio.

Il progetto non ebbe comunque vita facile. Fu osteggiato dai protestanti, assai contrari a che la chiesa di Roma dettasse legge anche sul tempo e la sua misurazione. Ma le loro argomentazioni scientifiche risultarono inconsistenti e in ogni caso facilmente contestabili. L'opera in mostra certifica appunto la fine vittoriosa del dibattito.

Più vicina ai nostri tempi, ma non per questo meno interessante, la documentazione relativa ad Angelo Secchi. Venne inviato a Parigi nel 1870 il manoscritto originale dell'opera *Le soleil*, prima interpretazione astrofisica delle macchie solari: visibili le bozze con le correzioni autografe apportate nella seconda edizione dell'opera stessa e due litografie colorate con acquerello raffiguranti gli spettri di una stella e della cometa Coggia. Infine una litografia che rappresenta il telescopio Merz.

Visti così da vicino emozionano anche gli strumenti. Un cannocchiale e un telescopio-riflettore ci lasciano immaginare le fantastiche sensazioni degli scienziati nostri predecessori intenti a scoprire terre nuove e cieli nuovi. E poi un bellissimo astrolabio di ottone – strumento inventato precedentemente da astronomi arabi per la misurazione delle stelle e per stabilire la posizione del sole e della luna. Altrettanto mirabile un “notturnale”, cioè un orologio notturno.

Un'attrazione ancor più particolare esercita la “sfera armillare” in ottone, meraviglioso intreccio di cerchi concentrici rotanti, utilizzata dagli astronomi per rappresentare il modello della terra, del sole, della luna e dei pianeti allora conosciuti nel loro



Sfera armillare (Adam Heroldt, Roma, 1649).

sistema di movimento. Un insieme di scienza, arte e fantasia, concreta prova dell'ingegno umano in itinere.

Ma come nasce il progetto di questa mostra?

La Fondazione Sorgente Group, che ha per scopo istituzionale l'attenzione all'arte e alla cultura, sapientemente guidata da Valter Mainetti e dalla moglie Paola, ha da tempo dimostrato una particolare sensibilità per la conservazione e la diffusione della conoscenza di quei «figli dimenticati dei beni culturali rappresentati dai beni archivistici.»

Così li qualifica intelligentemente il colto gesuita argentino Martin Maria Morales, direttore dell'Archivio Storico della Gregoriana.

Di solito, per ottenere un facile successo si espongono quadri ed altre bellezze che solleticano il gusto estetico del pubblico. Qui invece è stato attuato un progetto di più lungimirante gitata: consentire, attraverso la conoscenza, la conservazione di questo *Fondo Clavius* che costituisce uno dei nuclei più importanti dell'Archivio e che comprende ben 299 lettere inviate da tutta Europa dai maggiori studiosi del tempo e sette manoscritti autografi.

Spiegano Valentina Nicolucci, della Fondazione Sorgente Group, e Irene Pedretti, dell'Archivio della Gregoriana, che queste due istituzioni «con una sinergia di intenti hanno unito le loro energie per recuperare, restaurare, digitalizzare e far conoscere con le moderne tecnologie informatiche il *Fondo Clavius*».

E descrivono dettagliatamente, nel bel catalogo che accompagna la mostra (edito da De Luca Editori d'Arte), tanto le tecniche degli interventi conservativi che la digitalizzazione resa possibile dal progetto *Clavius on the web*, sostenuto economicamente dalla Sorgente Group e realizzato in collaborazione con l'Istituto di linguistica computazionale "Antonio Zampolli" e con l'Istituto di informatica e telematica del CNR di Pisa.

Questo impegno, in via di conclusione, consentirà alle generazioni future la comprensione dei testi antichi perché – concludono le due studiose - «Valorizzare queste carte significa prendersi una pausa dalla velocità dei tempi moderni per imparare ad osservare quelle tracce secolari che ancora oggi ci parlano».

Avvincenti anche le peripezie delle carte in mostra, così come le racconta il professor Morales, al termine di un excursus sulle vicende dell'insegnamento delle scienze nella Compagnia di Gesù dalle aule del Collegio Romano:

[...] La storia degli oltre 5000 manoscritti conservati oggi in APUG (Archivio Pubblico Università Gregoriana), di cui i documenti esposti sono fra i più significativi, rappresenta un esempio emblematico delle tumultuose vicissitudini che subirono nei secoli i beni di proprietà ecclesiastica e della Compagnia di Gesù in particolare. A causa della soppressione della Compagnia, ordinata da papa Clemente XIV nel 1773, i manoscritti accademici insieme ad altri oggetti preziosi furono murati in un ripostiglio del Collegio Romano dagli stessi gesuiti che nutrivano, evidentemente, la speranza di farvi ritorno.

Circa un secolo dopo, in seguito all'Unità d'Italia e al trasferimento della capitale a Roma, molti dei beni di proprietà degli ordini religiosi furono incamerati dallo Stato italiano che così entrò in possesso del Collegio Romano e della sua preziosa biblioteca tra le cui mura si celava ancora il prezioso ripostiglio. Esso venne riscoperto nel 1873 durante i lavori di adeguamento svolti per adibire l'edificio a sede della nascente Biblioteca Nazionale Centrale di Roma che vi rimase per un intero secolo. Una parte dei manoscritti ritrovati e considerati di "scarsa importanza" finì per essere depositata in una soffitta. Dimenticati per altri 70 anni, i codici rimanenti vennero finalmente restituiti alla Compagnia di Gesù nel 1948 e depositati nella nuova sede dell'Università Gregoriana [...]

La Pontificia Università Gregoriana si trova ora in Piazza della Pilotta, a due passi da Fontana di Trevi, in un palazzo costruito negli anni trenta dello scorso secolo, sulle rovine dell'antico Tempio di Serapide.

La Gregoriana, come usualmente viene nominata dai romani, è una fucina di cultura, non solo religiosa, di altissimo livello. È perciò grande la riconoscenza, anche e in particolare del Gruppo dei Romanisti, verso la sensibilità della Fondazione Sorgente Group per aver saputo valorizzare i documenti in una esposizione-

## Barzilai, nella Storia per due litri

SANDRO BARI



Roma, Pontificia Università Gregoriana veduta attuale della facciata in Piazza della Pilotta.

C'è chi resta nella memoria per atti eroici, chi per leggi impopolari, chi per efferati delitti, chi per buon governo; c'è chi entra nella storia per caso o per onore; c'è chi viene ricordato, invece che per la sua rettitudine, per un particolare quasi insignificante ma... popolare.

Proprio così: di un uomo che visse una vita intensa e pubblica, settantanove anni dei quali quarantanove a Roma, viene oggi ricordato il nome – da pochi – solo collegandolo a una misura di vino. L'avesse saputo, il buon Salvatore, quando passava giorni interi in Parlamento, tutto compreso nelle sue interrogazioni, o nelle sue dichiarazioni di voto: discorsi rimasti negli archivi a memoria esclusiva di pochi appassionati!

Una vita non certo tranquilla, quella di Salvatore Barzilai. Nato a Trieste nel 1860, già a diciotto anni era stato arrestato dai gendarmi austroungarici per una manifestazione di protesta di stampo irredentista: e infatti gli avevano trovato materiale di propaganda antigovernativa. Universitario a Bologna, continuò nella sua attività di propaganda mediante un giornale, *l'Eco del popolo*, che faceva distribuire nella sua Trieste. Bologna gli era congeniale, essendo un fervente ammiratore di Carducci e delle sue idee politiche, allora repubblicane, e lì frequentò attivamente personaggi di spicco dell'epoca, come Giovanni Pascoli, Olindo Guerrini, Aurelio Saffi. Laureatosi presto con una tesi di carattere criminologico, ma appassionato di giornalismo e di politica, divenne corrispondente del giornale triestino *l'Indipendente* e si trasferì dunque a Roma, dove lo attendeva una carriera di tutto

ne che finalmente esce dai furbi canonici e dalle sospette gabbie della "mostrite".



Salvatore Barzilai, 1912 (dal testo citato).

rispetto. Conobbe subito Giuseppe Zanardelli, l'ardente patriota bresciano, attivo combattente nel 1848-49, che affiliatosi alla Massoneria romana ed eletto deputato, nel 1876 era stato nominato ministro nel governo Depretis, ma si era poi dimesso disapprovando la politica del "trasformismo". Tale amicizia gli consentì di frequentare personaggi importanti e famosi, e di sviluppare la carriera giornalistica entrando nella *Tribuna*, appena fondata dall'altro grande patriota repubblicano Giovanni Nicotera, dove fra tanti nomi di rilievo in ambito politico e letterario scriveva anche un certo Gabriele D'Annunzio. Conosciuto per i suoi importanti servizi politici, Barzilai ebbe la sua occasione quando, durante il governo Crispi, Ricciotti Garibaldi si dimise dal primo Collegio di Roma. La Sinistra lo propose al suo posto ed ebbe sostenitori di gran rilevanza, a cominciare dal suo

Componenti della famiglia del LITRO e loro denominazioni popolari  
Caratteristiche misure di vetro attualmente in uso

- 2 litri = *er barzilai* — così detto dall'on. Salvatore Barzilai che, durante le campagne elettorali, usava offrire il vino in simili recipienti
- 1 litro = tubo, o *tubbo* (dial.)
- 1/2 litro = foglietta, o *fojetta*
- 1/4 litro = quartino, *1/4 fojetta* (un tempo detta pure *baggiarola*)
- 1/5 litro = chirichetto
- 1/10 litro = sospiro, o sottovoce



Misure vinarie romane, da Jannattoni, il Ghiottone Romano, 1965.

giornale; dopo varie vicissitudini — tra le quali un tentativo di corruzione operato da Crispi ai suoi danni — fu infine eletto nel 1890 deputato nel V Collegio di Roma.

Barzilai divenne famoso, ma più di lui i suoi discorsi alla Camera: discorsi senza fine, che affascinarono i presenti del pubblico per l'arte oratoria, condita con un umorismo graffiante. Tale efficace metodo di eloquio gli fu utile per mimetizzare i suoi cambiamenti di opinione nell'indirizzo di politica estera, che lo portarono a vivaci rivalità con i suoi stessi colleghi di partito. Sulla *Tribuna* scriveva articoli di stima e insieme di contestazione su Depretis — e tale atteggiamento durerà per anni anche dopo la morte dello statista — non aiutando le rivalità e le camarille che dividevano la Sinistra.

L'oratoria non gli difettava certo nelle campagne elettorali: non per nulla fu eletto per venticinque anni di seguito nel suo Collegio romano. Le malelingue opinavano che la sua capacità di convincimento dei votanti fosse dovuta, oltre che alle



Misura vinaria da due litri, detta “barzilai”, fotografata in Casa Masi, a Forano (RI), 2016. (Sullo sfondo l’ansa del Tevere e la sua spalla sudorientale del Soratte).

disquisizioni dialettiche, anche al fatto che durante i convivi pre-elettorali facesse distribuire ai potenziali simpatizzanti una gran quantità di caraffe di vino. Caraffe che contenevano due litri del biondo nettare, e che erano naturalmente graditissime dal pubblico, tanto che assunsero il nome dell’offerente e addirittura vennero elencate tra le misure del vino romano: *sospiro* o *sottovoce* (un decimo di litro), *chirichetto* (un quinto, per servir messa), *quartino*, *foglietta* (mezzo litro), *tubo* (un litro), *barzilai* (due litri, equivalenti alla *cupelletta* frascatana)<sup>1</sup>. Erano le nuove misure “italiane” che sostituivano quelle della Roma pontificia, dove la più piccola era la *fojetta* (lt. 0,456), poi *er fiasco* (tre *fojette*, lt. 1,368), quindi il boccale (*er bucale*, lt. 1,823), *er quartarolo* (lt. 14,592), *er barile* (lt. 58,34)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> L. JANNATTONI, *Il Ghiottone Romano*, Bramante 1965, p. 115.

<sup>2</sup> *Tavole di ragguaglio delle diverse misure locali di capacità e di pe-*

Si tratta di termini e misure ormai obsoleti, rimasti avvolti nel fascino delle vecchie osterie, in specie da quando le norme europee hanno praticamente impedito la mescita del vino, imponendone la vendita solo in recipienti uniformati e sigillati.

Di tali memorie, però, restano pur sempre tracce: ricordi tramandati da generazioni di cultori non solo di storia o letteratura, ma anche e specialmente di costume, come quei Romanisti delle origini che concludevano gaiamente i loro consessi non attingendo a un vassoio di pasticcini da tè, ma seduti intorno a un tavolo brandendo forchette e lieti calici di buon vino. Il termine *barzilai* era un tempo di uso comune: ne scrivevano l’onorevole Barzilai e l’amico Ferdinando Martini, collaboratori della *Rivista Critica di Cultura* diretta da mio nonno negli anni 1910-1921; nome orecchiabile per una certa reminiscenza esotica, era abituale nelle osterie romane almeno fino agli anni Sessanta del Novecento (ricordo le voci, in Trastevere, che chiamavano “*sora Tuta, che ce lo portate ‘n barzilai?*”); è sempre stato ricordato in particolare dagli appassionati di enologia e dagli estimatori e conoscitori dei vini<sup>3</sup> (come non citare, tra gli altri, i nostri Livio Jannattoni e Umberto Mariotti Bianchi, l’indimenticabile presidente?). Oggi il Ravaro<sup>4</sup> ne fornisce una definizione molto vaga, mentre alcuni nuovi improvvisati scrittori di cose romane ne scopiazzano scontate notizie assunte dal *web*.

Sicuramente, tra coloro che ignorano il lemma, c’è un’alta percentuale di astemi.

Nelle elezioni del 1895 Barzilai ebbe come sostenitore un

*so dei singoli territorj dello Stato Pontificio e dei principali luoghi d’Italia ed esteri colle misure del sistema metrico...*, Dicastero del Censo 1855.

<sup>3</sup> L. JANNATTONI, *Osterie e feste romane*, Newton Compton 1977, p. 221; C. RENDINA, *Le osterie da Nicolò V a Trilussa*, su “La Repubblica” 22-10-2000.

<sup>4</sup> F. RAVARO, *Dizionario Romanesco*, Newton Compton 1994.

personaggio molto amato dai Romani, Gandolin, al secolo Luigi Arnaldo Vassallo, giornalista, umorista e pupazzettista, fondatore tra l'altro del *Capitan Fracassa*, che dal 1880 al 1890 fece sfoggio sulle sue pagine di nomi come Mario de' Fiori (D'Annunzio), Carducci, Panzacchi, Pascarella, Scarfoglio.

Gandolin, pur essendo ligure, era un palese propugnatore della Romanità. Infatti, tenendo un discorso nella campagna elettorale di Barzilai, al quale i denigratori rimproveravano di non essere romano, riportò la famosa frase di Guido Baccelli "romano è chi romano pensa", ricordando i nomi di altri illustri personaggi "forestieri" che a vario titolo furono ritenuti "romani d'elezione" come Cicerone, Virgilio, Mazzini, Mameli, Garibaldi, Goethe, Gregorovius...

Barzilai era comunque molto stimato da tanti bei nomi della cultura dell'epoca. Non temeva di esporsi agli attacchi e alle critiche: fu tra coloro che, frammisti ad una folla divisa tra estimatori (ed estimatrici) e contestatori (o creditori) di D'Annunzio, si recò ad accoglierlo in stazione al suo rientro dalla Francia dove si era "raccolto in esilio" per quasi cinque anni, in verità incalzato e ricercato dai tanti ai quali doveva denaro. Era il 12 maggio del 1915, e in quel gruppo di amici c'era pure, manco a dirlo, Trilussa. Continuò sempre la lotta che aveva cominciato da giovane per sostenere le sue idee: fu fervente sostenitore delle varie società operaie e democratiche, fu iscritto ad una potente loggia massonica – cosa che certo non gli fu nociva nella carriera politica – e fu impenitente anticlericale. Attivista dell'associazione democratica intitolata a Giuditta Tavani Arquati, era segnalato come disturbatore dell'ordine pubblico nelle manifestazioni di protesta, in particolare durante la processione della *Madonna de Noantri*, quando le forze dell'ordine dovevano intervenire per proteggere l'icona, tanto amata dai trasteverini quanto disprezzata dai mangiapreti perché simbolo della deprecata fazione cattolica: ne sapeva qualcosa l'allora responsabile di Pubblica



Ferdinando Martini, 1925.

Sicurezza nel quartiere, Giuseppe Ripandelli, quel rispettato ma inflessibile "*sor Delegato*" che ispirò Americo Giuliani nella stesura di *Er fattaccio*<sup>5</sup>,

Nel 1909 fu autore del testo della lapide che commemorava Targhini e Montanari, giustiziati in piazza del Popolo nel 1825, e non perse l'occasione per esecrare quello che valutava un ingiustificato crimine. Il testo originale recitava «[...] condanna voluta senza prova e senza difesa da papa Annibale della Genga.» ma per le disposizioni di Pubblica Sicurezza furono apportati tagli e divenne «[...] ordinata dal papa senza prova e senza difesa.»

Il suo temperamento e la sua onestà intellettuale gli permise-

<sup>5</sup> S. BARI, *Sor delegato, io nun sò un bojaccia*, in «Strenna dei Romanisti», 2012, pp.7-14.

ro di essere eletto, dal 1905, presidente dell'Associazione della Stampa. Nella terza saletta del caffè Aragno, luogo di ritrovo abituale dei giornalisti, sorgevano discussioni anche molto animate tra monarchici e repubblicani, tra interventisti e pacifisti: Barzilai non passava inosservato per la veemenza con la quale sosteneva le sue idee; eppure fu sempre rieletto Presidente, fin dopo l'avvento del Fascismo. Il suo incarico si concluse dopo uno scambio di opinioni con Mussolini sulla libertà di stampa, colloquio molto formale e solo apparentemente accomodante.

Fu oratore impareggiabile per la proprietà di linguaggio, per la vasta preparazione culturale, legale, amministrativa e politica, per la facondia inarrestabile, per lo spirito con il quale ironizzava, per nulla riverente ma sempre nel rispetto della decenza, sui governanti e sui colleghi avversari. Quando gli spettava la parola, si faceva silenzio nell'Aula e tutti lo ascoltavano con attenzione; era difficile controbattere le sue argomentazioni, quasi sempre di contestazione all'operato governativo. Fu infatti costantemente all'opposizione, ma sempre libero nel voto e nel giudizio pur se non in linea con la politica del suo partito.

Riportiamo ora qualche interessante stralcio da *Vita parlamentare*, il testo che raccoglie alcuni suoi discorsi e profili politici, prefato con solerzia affettuosa da quell'eminente politico e letterato che fu suo estimatore ed amico, Ferdinando Martini.

Già scottato dall'esperienza del "maneggio" di voti operato a suo tempo contro la sua elezione, Barzilai non perdeva occasione per stigmatizzare certi comportamenti nella pubblica amministrazione, che sembrano sempre attuali e potremmo definire immutabili. Così denunciava il metodo elettorale:

[...] il quale in sostanza è questo: vi sono delle regole per l'avanzamento degli impiegati, che in tempo di elezioni vanno sospese; vi sono delle cautele di pubblica sicurezza e sono applicate in un determinato modo; vi sono norme per la concessione dei lavori, vi

sono garanzie di libertà, doveri di vigilanza, di tutela e tutto questo viene accomodato, fatto servire, contro il diritto, contro la legge, alle esigenze del momento elettorale.

In quel periodo, in quel solenne periodo, in quella settimana santa delle elezioni, basta affacciarsi, onorevoli colleghi, ai dicasteri centrali... oh! come si lavora, come è centuplicato il lavoro dei vari Ministeri in quell'epoca!

Io domanderei: perché? Sarebbe anzi quella l'epoca in cui si dovrebbe lavorare di meno<sup>6</sup>.

E sentiamo come la forbita e persuasiva eloquenza di Barzilai presenti tesi quanto meno ardite per il partito repubblicano, per quanto concerne l'atteggiamento verso la guerra di Libia per la sovranità su Tripoli. Infatti con decisione si batté a favore dell'intervento militare, con argomentazioni eccellenti e convincenti: ecco infatti uno stralcio dalla seduta del 23 febbraio 1912, tratto dall'Ordine del giorno del quale fu uno dei proponenti, che concludeva:

[...] delibera di escludere dal voto la fiducia nel Gabinetto, riservando ampia ed intera libertà di giudizio sulle gravi responsabilità da esso assunte e sui risultati della sua politica internazionale; e di affermare, contro illusioni che prolungano lo stato di guerra, irrevocabile la sovranità dell'Italia consacrata dal sacrificio in quella regione dell'Africa settentrionale<sup>7</sup>.

Il successivo discorso del parlamentare sfocerà in aperto dissidio con Filippo Turati:

BARZILAI. [...] dopo i nuovi accordi europei e le possibili sor-

<sup>6</sup> S. BARZILAI, *Vita Parlamentare*, Roma 1912, p. 424.

<sup>7</sup> S. BARZILAI, *Ivi* p. 470.

prese indicate dalla non remota esperienza, la guerra di Tripoli, per me, per noi, diventava una forse non lieta, certo invincibile e improrogabile necessità della storia italiana (Bravo! — Applausi generali). Ed era tale guerra, da risparmiarci forse di essere travolti in ben più vasti conflitti per la forzata tutela delle nostre fortune, del nostro diritto di cittadinanza nel mondo (Bravo!).

Taluno tra i firmatari dell'ordine del giorno può anche dissentire da queste premesse, tutti in questa che è la determinante del nostro voto sono concordi: che il Parlamento italiano non poteva e non può strappare il decreto, già convalidato laggiù dalla effusione del miglior sangue italiano. (Benissimo! – Bravo! – Applausi generali e prolungati).

TURATI. Anche dei milioni!

BARZILAI. Onorevole Turati, noi non viviamo soltanto di avanzi finanziari e di riforme sociali; abbiamo bisogno anche di qualche nutrimento ideale per vivere!

TURATI. Viva la repubblica. (Rumori).

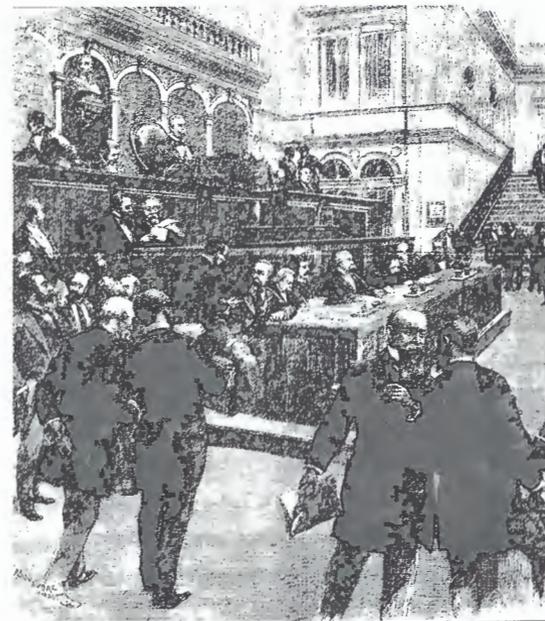
BARZILAI. Sì, caro Turati; Viva la repubblica; che non significa soprattutto la conquista di benefici economici, ma anche un poco la soddisfazione delle idealità più elevate e più pure dello spirito umano. (Applausi)<sup>8</sup>.

Subito dopo Barzilai fu costretto all'uscita dal Partito Repubblicano e si dimise da deputato: atto di correttezza e signorilità (poco praticato al giorno d'oggi). Le sue dimissioni vennero comunque respinte e il nostro poté formare un nuovo gruppo parlamentare, anche se dovette abbandonare lo schieramento repubblicano e schierarsi all'Estrema Sinistra.

Ma il suo atteggiamento non cambiò:

Giuseppe Mazzini rinfaccerebbe con lo stesso sdegno «l'assenza

<sup>8</sup> S. BARZILAI, Ivi p. 471



Seduta alla Camera, disegno di A. Bonamore, «Il Secolo illustrato» fine '800.

di fede, l'oblio della missione italiana nel mondo, che condannano a vivere nel presente, senza intelletto della nostra tradizione, senza concetto dell'avvenire, prostrati davanti ai fatti e tremanti di essi». «Un popolo non è grande se non a patto di compire una grande e santa missione nel mondo, come appunto l'importanza e il valore di un individuo si misurano da ciò ch'ei compie a pro della società nella quale egli vive. L'ordinamento interno rappresenta la somma dei mezzi e delle forze raccolte pel compimento dell'opera assegnata al di fuori, come la circolazione e lo scambio danno valore alla produzione e l'avvivano, la vita internazionale dà valore e moto alla vita interna d'un popolo. La vita nazionale è lo strumento, la vita internazionale è il fine. La prima è opera di uomini: la seconda

è prescritta e additata da Dio. La prosperità, la gloria, l'avvenire d'una Nazione sono in ragione del suo accostarsi al fine assegnato<sup>9</sup>.

Da quanto si riporta, si può notare come il nome di Mazzini ricorresse frequentemente nei discorsi e negli articoli più appassionati di Barzilai, il quale faceva proprie alcune teorie del grande rivoluzionario interpretandole però, astutamente, in modo esasperatamente nazionalistico. Infatti, pur mantenendo sempre la sua linea politica di acceso repubblicano e difensore delle classi popolari, di conseguenza sostenitore della pace, fu già dopo il disastro di Adua propenso a rivedere il suo atteggiamento verso gli interventisti, come pure verso i colonialisti; divenne insomma quello che oggi si definirebbe "possibilista". Pur inizialmente contrario a politiche avventate contro il "nemico", cioè l'odiatissima Austria-Ungheria, non perse mai il suo credo irredentista rivendicando fermamente l'Istria all'Italia, in aperta contestazione di Crispi che si barcamenava cercando di salvaguardare i dettati della Triplice Alleanza. Sostenitore di una "coscienza di nazione", da buon avvocato usava come in arringa le frasi altisonanti che esponevano l'ideale mazziniano, intese a muovere le coscienze degli ascoltatori. Ecco in azione con le sue citazioni:

Giuseppe Mazzini scriveva:

«La prosperità materiale, data per unico intento alla vita, non crea se non egoisti, e l'egoismo è egualmente fatale se alligni sotto la camicia dell'operaio, come sotto l'abito del facoltoso. Nessun popolo ha operato grandi cose per conquistarsi un incremento di ricchezza.

I popolani d'Italia non pugarono da eroi, a Milano, a Brescia, in

---

<sup>9</sup> S. BARZILAI, Ivi p. 479

Sicilia, a Roma per un aumento di salario, ma per l'onore del nome italiano e per la libera vita della nazione. Gli uomini dei Comuni rurali che nel Varo, nelle basse Alpi ed altrove si sollevarono contro l'usurpazione del dicembre scorso gettarono in più luoghi le armi al primo apparire della soldatesca, perché trascinati a levarsi da promesse di prosperità e di ricchezza avevano imparato ad amare la vita, anziché a gittarla per la gloria e la libertà del Paese. E le moltitudini di Parigi che rimasero inerti davanti alle immanità militari ed al sacrificio della Patria, erano bensì ordinate a combattere, ma gli uomini dei sistemi esclusivi avevano insegnato loro che la repubblica era nulla ed il socialismo ogni cosa.

Avevano detto: Il vostro nemico è la borghesia, voi non combatterete se non col programma che la cancella. E le moltitudini videro con soddifacimento segreto ferita dall'usurpatore la borghesia, sognarono i miglioramenti materiali promessi dagli uomini del 1848 e scordarono che ogni tirannide in ultima sostanza ricade sul popolo. Avevano dimenticata la religione del martirio.

Non così i buoni istinti italiani dei contadini lombardo-veneti che lusingati dagli agenti austriaci di miglioramenti materiali e di riparti agrari a danno dei possidenti, poco prima del 1848, respinsero le tentazioni che già avevano prodotto le stragi di Gallizia e combatterono a morte l'Austria, la tentatrice». (Vive approvazioni)<sup>10</sup>.

Non a tutti è dato il dono dell'eloquio elegante ed efficace: la capacità di essere pungente senza offendere e di canzonare senza umiliare non è comune. Salvatore Barzilai ebbe tale dote, che dovrebbe servire da esempio a chi, in politica, si lascia andare ad espressioni e comportamenti poco consoni al suo ruolo, o a chi, pur di racimolare voti, usa mezzi di ogni genere, spesso deprecabili. E allora, viva la faccia di chi si limitava ad offrire agli elettori, *coram populo*, un buon boccale di vino!

---

<sup>10</sup> S. BARZILAI, Ivi pp. 337-38

# Roma *caput* del gelato

ROMANO BARTOLONI



Barzilai.

Dal verbo latino *sorbillo*, *sobillare*: il sorbetto e i suoi eredi.

*Oggi come ieri nei giorni dei triclini, Roma è portabandiera della cultura e della passione per il gelato artigianale. Nell'ottobre 2015 è scomparso Alberto Pica, unanimemente riconosciuto come il re dei gelatieri, che ha rintuzzato l'offensiva del prodotto industriale con l'aiuto determinante dei bambini romani. Al suo fianco, scienziato della gastronomia, si è battuto negli anni cruciali il nostro sodale Vittorio Ragusa morto giusto 30 anni fa*

Settanta anni fa, 1946, all'indomani della fine della seconda guerra mondiale, nasce a Roma il popolare cremino dell'Algida, pioniere e capostipite del gelato industriale all'italiana, e fin da subito sulla rampa di lancio di un pluridecennale successo commerciale. 1986, si celebra a Roma la rinascita del gelato artigianale, diretto erede del sorbetto di antichissima origine, e per secoli indiscusso protagonista del rinfrescante più dolce e prelibato della storia umana.

I romani ne erano grandi consumatori sia nei fastosi banchetti della classi agiate sia nelle mense dei locali pubblici, i popolari *thermopolia*, i *fast food* dell'epoca. Ne andavano matti e se lo potevano permettere in tempi di benessere diffuso e anche perché avevano migliorato i metodi di conservazione della neve ghiacciata nei pozzi artificiali, le neviere. Tramanda la ricetta più ricercata Plinio il giovane (I secolo d.c.) nella lettera di rimprovero (ep. 1,15) a Septio Caro un commensale che gli aveva

dato bidone rovinandogli la cena: semola impastata a vino e miele gelato.

Omogeneizzato a mano più o meno a regola d'arte, la neve ghiacciata e sciroppata cavalca i secoli, attraversa i millenni fino ai primi del Novecento, in prevalenza riservato ai palati nobili. Con l'arrivo dell'era delle macchine, le refrigeratrici elettriche di importazione tedesca, da prodotto di elite offerto nei locali più esclusivi della capitale, la gelateria si trasforma in consumo popolare, moltiplica assortimenti e confezioni, migliora la qualità, e conquista grandi e piccini per gusti e per prezzi.

La parentesi rivoluzionaria dell'artificiale, emula dell'*ice cream* all'americana, non domina a lungo la piazza. Troppo radicate erano le tradizioni artigianali nel territorio. Il 21 marzo di 40 anni fa, i gelatieri romani, battistrada dell'epoca post-industriale, escono dall'ombra, imparano l'arte di mantecare i loro prodotti, e riconquistano con la Festa di Primavera i palati dei golosi a cominciare dai bambini. Distribuiscono nelle scuole materne ed elementari 100 mila inviti, una cartolina illustrata che promette un bel cono gratis nel locale più vicino. Con il passare degli anni, la manifestazione è cresciuta, si è spostata in maggio e allieta gli scolaretti fino all'apertura delle vacanze con quasi 200mila inviti all'anno. In contemporanea, i carrettini dei gelati tornano nelle strade, si insediano nelle belle giornate in piazza del Campidoglio, in piazza Navona, in piazza di Spagna, a Largo Arenula, al Giardino degli Aranci. Dentro e fuori dei bar si schierano attraenti e invitanti banchi e vetrine espositive ricolme dei frutti della fantasia dei gelatieri. Perché il gelato non si nasconde più nel fondo dei pozzetti come una volta. Salta agli occhi come tavolozze colorate, provoca l'immaginazione, aguzza le voglie del piacere, compete alla pari con il panino della pausa di mezzogiorno.

Artefice e protagonista della svolta artigianale del gelato è stato Alberto Pica, un reatino romanizzato che è si fatto le ossa



Il prestigioso riconoscimento del Gambero Rosso al re dei gelatieri Alberto Pica.

assieme al padre nei bar della periferia, negli anni Cinquanta del secolo scorso in piazzale Tiburtino, e salito alla ribalta fin dal 1971, diventando una leggenda del gelato fatto a mano con la sua impresa in via Madonna della Seggiola, alla sinistra del Tevere, sotto il palazzone del ministero della Giustizia. Sorpreso lo scorso ottobre dalla morte in piena attività all'età di 80, era stato incoronato, con riconoscimento unanime, re del gelato e ambasciatore del gelato all'italiana da lui portato alla conquista dei terreni vergini dell'Oriente, Cina, Giappone, Corea. Un prodotto che più *made in Italy* di così non si poteva inventare!. Uno dei pochi che poggia la sua affermazione internazionale su una filiera produttiva totalmente nostrana (ingredienti con in testa la frutta, macchinari, arredi, accessori). Un simbolo del nostro vivere e mangiare sano e bene. Insomma una bandiera che è stata issata ovunque nel mondo, anche a dispetto degli *ice-cream* e grazie alla banda Pica dei gelatieri romani.

Con lui e i moltissimi altri piccoli imprenditori lungimiranti

che hanno seguito il suo esempio e il suo coraggioso percorso da quando prese la guida dell'associazione bar latterie ben 50 anni fa (festeggiato nel luglio 2015 dai 2500 soci decuplicati dal 1965), il gelato artigianale ha riscaldato le vette del mercato prima a Roma e poi nel resto d'Italia, ha riconquistato il primato che nei secoli gli apparteneva.

Sembrava che il prodotto industriale dovesse primeggiare con la forza delle grandi potenze intervenute a dettar legge nel settore. Ma non avevano fatti i conti con il maestro e la sua nuova orchestra dei gelatieri romani. Il loro paladino li ha condotti a vincere la crociata contro poteri forti, tabù e pregiudizi con successi in serie: gelati dai gusti sempre più nuovi e raffinati (il record è di 50 varietà) e soprattutto offerti anche d'inverno senza soluzione di stagioni, latte di qualità delle campagne romane, tecnologie d'avanguardia costrette a superarsi per migliorare non più e soltanto nelle cordate del prodotto di fabbrica. E poi una mutazione di abitudini nei consumi con il meglio delle specialità portate fuori dei laboratori, nelle piazze, nelle strade, negli uffici, nelle cronache dei giornali, e persino nelle scuole, con il ritorno festoso del carrettino dei gelati, il nuovo modo antico di riscoprire il cono da passeggio. Adesso i romani lo mangiano sempre anche se nevicata e tira burrasca, tre su quattro lo preferiscono all'industriale che, peraltro, è più costoso. Secondo gli psicologi, chi lecca un gelato è ottimista, frequenta la vita sociale, apprezza le novità, e ama fare nuove conoscenze.

Alberto Pica ha fatto proseliti con l'innovazione dei gusti pur nel rispetto della tradizione dei classici. Con il suo tocco di artista creativo è arrivato il ciocco-riso, il riso alle fragoline, il miele arancio, ricotta e pera. La clientela ha gradito le novità tanto che sono state immortalate nella prestigiosa *Guida del Gambero rosso* e menzionate dal Gruppo del gusto, uno speciale riconoscimento della Stampa estera in Italia. Alla Seggiola si presentò un giorno persino l'allora presidente della Repubblica



Carrettini di gelato in Campidoglio.

Sandro Pertini. Con Pica avevano ottimi rapporti Giulio Andreotti (riso e cioccolato i gusti preferiti), e tutti i diversi ministri della giustizia che si sono succeduti in via Arenula. Da lui si sono avvicinati ingolositi i vip della cultura e dello spettacolo nel corso di oltre 40 anni.

Pica ha cominciato dalla gavetta alla scuola del padre che si è fatto le ossa dai Giolitti a Montecitorio, famiglia storica di gelatieri, ai Ciampini in piazza Navona, ai Fassi all'Esquilino, ai Toseroni in piazza Vittorio, ai Pignotti a Termini, ai Pellacchia in via Boncompagni, ai Barberini in Campidoglio. Nel 1971 approdò alla Seggiola comprando dai Zitelli un ex latteria, dove nella stalla retrobottega si mungevano le mucche che di giorno pascolavano lungo le rive del Tevere.

Fino alla prima metà dell'Ottocento il gelato, oltre ad essere un consumo estivo, non aveva la diffusione di oggi. Lo si trovava nei caffè importanti e lo prendevano solo i "Signori" perché

solo loro potevano permettersi il lusso di frequentare quei Caffè esclusivi. Il ceto medio e il cosiddetto popolino dovevano contentarsi del “gelatino” del pappinaro” che passava sotto casa pedalando il carrettino a vivaci colori contenente la sorbettiera, e gridando: «Che rosso d’ovoo, che gelàa».

Nel Settecento a Roma uno dei più antichi Caffè dove si servivano gelati divini era il Caffè dei Nobili o anche del “Veneziano”. Si trovava in piazza Sciarra, all’angolo di un palazzo che fu poi demolito per costruire quello della Cassa di Risparmio, ed era nato nel 1725 come bottega di “acquafrescaro”. Le sue vetrine, inizialmente, non avevano vetrate ma erano “impannate di cotonina bianca”, i sedili erano canapés di legno, e l’illuminazione era erogata da lumicini ad olio. In compenso vi si trovavano le principali gazzette di quei tempi: il *Cracas*, il più antico dei giornali romani, che aveva preso il nome dal suo editore; *Notizie dal mondo* che si pubblicava a Venezia; la *Gazzetta di Foligno* e, successivamente, la *Gazzetta di Roma*, quella di Genova, e persino un foglio francese, il *Journal des Debats*. La caratteristica speciale di quel locale era di distinguersi come il ritrovo di tutte i personaggi dell’alta società, degli uomini di spirito, delle donne eleganti che vi andavano unicamente per consumare sorbetti, accompagnate dai loro cortigiani.

Nel 1869, quando il “Veneziano” dovette chiudere per lasciare il posto alla Cassa di Risparmio, i proprietari aprirono, in piazza Colonna all’angolo del Corso (nel luogo dove sarebbe sorto il prestigioso Ronzi e Singer), il Caffè del Giglio che, dopo la nascita di Roma capitale nel 1870, prese il nome di Caffè Cavour. In articoli rievocativi dei suoi anni giovanili, lo scrittore e giornalista Decio Cortesi (1850-1933) ricorda che le specialità del Veneziano erano gli ottimi gelati. La sera, dopo la passeggiata lungo il Corso, si fermavano davanti al Caffè molte carrozze con eleganti equipaggi per gustare i “deliziosi sorbetti”.

Fra quelli romani del primo Ottocento il Caffè Nuovo, che

occupava il piano terreno e parte del mezzanino di palazzo Ruspoli al Corso, era celebrato come il più ampio *Kaffehaus* d’Europa. Si affacciava sulla strada con 17 finestre e il salone era illuminato da 5 lampadari. I clienti che preferivano consumare i loro rinfreschi all’aperto, erano ospitati all’interno in un ombroso giardino con alberi di agrumi. Il servizio era assicurato da 18 camerieri e i gelati –riferisce lo scrittore danese Hillerup– erano di ottima fattura e presentavano una quindicina di varietà, ma quello “tutti frutti” era considerato il migliore.

Fra i molti Caffè in bella vista in piazza di Spagna, uno dei più frequentati era quello del “Buon Gusto” fondato nel 1843. Sulle insegne e sulla mostra d’esposizione si leggeva «Déjeuner à la fourchette, café, glaces». Scrive lo scrittore romanista Eugenio Di Castro nei suoi “Ricordi dei vecchi rioni romani” che la caffetteria era stata la prima ad introdurre i *sandwich* e produceva paste finissime, ma si raccomandava «soprattutto per i suoi gustosissimi gelati: spume di latte, poncio spongato, e le squisite mattonelle di crema al rosso d’uovo». In via delle Convertite si affacciava il Caffè Bagnoli, recapito dei liberali. Racconta Ceccarius che vi si gustava il “giardino”, un gelato di fragole, limone e pistacchio, ingenua maniera di raffigurare il tricolore sabaud. Lo stesso Ceccarius ricorda che nel 1863 fu aperto nei pressi di San Carlo al Corso il Caffè di Roma, il cui proprietario, un certo Pompei, confezionò per primo la granita di caffè con panna che raggiunse subito un grande successo. Sia il “giardino” del Caffè Bagnoli sia la granita del Caffè di Roma si erano ispirati alla aristocratica tedesca *gramolade* (uno strato di gelato alla menta, uno al limone e uno ai ribes o ai lamponi) e alla proletaria “grattachecca” ancora in vendita negli ultimi quattro chioschetti dei bibitari.

Con la fine dello Stato pontificio, i Caffè romani che, fino ad allora, erano stati centri di “conversazione di cultura” della nobiltà e del fior fiore della borghesia, aprirono le porte anche

alla media e piccola borghesia. Nei giorni festivi, vi andava tutta la famiglia alla quale, di solito, si serviva il mezzo gelato, perché quello intero era troppo caro per le loro tasche.

Nella primavera del 1890, dopo varie peregrinazioni, trovò posto definitivo, in via del Corso all'angolo di via delle Convertite, il Caffè Aragno e la sua inaugurazione divenne un avvenimento mondano straordinario. Ne parlarono tutti i giornali e tutti ne elogiarono il lussuoso aspetto. «Pieno di stucchi e di dorature – riferisce la *Tribuna illustrata* del 6 aprile di quell'anno – aveva sale vaste come chiese e porte alte quanto portoni.» Sul marciapiede antistante il locale si davano appuntamenti, fra le undici e le tredici, tutti gli elegantoni dell'epoca, mentre nel pomeriggio i tavolini erano occupati dalle belle famigliole borghesi che, fra un gelato e l'altro, si godevano lo spettacolo offerto dalla sfilata delle carrozze dei "Signori".

Buoni gelati cominciarono a trovarsi in giro per la città. Per esempio, all'angolo di piazza di San Luigi de' Francesi ti aspettava il Caffè Scurti che era meta obbligata delle popolane reduci dal pellegrinaggio alla Madonna del Divino Amore, il lunedì dopo la Pentecoste. Oppure raggiungevi piazza dei Caprettari, dove c'era il Caffè del Commercio le cui specialità attraevano i buongustai: l'Aura, una specie di cappuccino, il "sì e il no", un panino al burro, e il mantecato di crema che si pagava 20 centesimi il bicchierino.

Fra le mete favorite anche il Caffè Faraglia, inaugurato da G. Battista Faraglia ai primi del Novecento in stile *liberty* all'angolo di piazza Venezia con l'attuale via Cesare Battisti. Chiuse i battenti – scrive il giornalista Bruno Palma nella sua *Storia dei Caffè romani* pubblicata dal quotidiano *Il Tempo* – dopo aver visto uno squarcio importante della storia del Novecento fino alla guerra d'Etiopia; e dopo aver assistito alle più sconvolgenti trasformazioni di piazza Venezia. Gli ultimi sprazzi di vita mondana, allorché la *jeunesse dorée*, nelle serate d'estate, si attardava



Piazza Venezia, Caffè Faraglia.

per gustare, assieme alla granita di caffè con panna, le dolci melodie di un'orchestrina, li conobbe fino a quando Mussolini non trasferì il suo studio da palazzo Chigi a piazza Venezia. Poi la bella gioventù dovette lasciare spazio ai poliziotti in borghese e fu la fine di un'epoca con la chiusura nel 1933. Assiduo frequentatore ne era stato Gabriele D'Annunzio.

A quegli anni a cavallo di due secoli, risale la cremeria lattieria Bernardini a Villa Borghese. Tutt'intorno i verdi pascoli a disposizione della vaccheria, dove si mungeva il latte. Una parte veniva venduta anche al dettaglio e un'altra parte la destinavano, sia pure con primitiva ma efficace pastorizzazione (la bollitura) all'impiego nel gelato con aggiunta di caffè, cacao, uova. Completavano la lavorazione il ghiaccio ricavato rudimentalmente e conservato con aggiunta di sale. Il mantecato ottenuto veniva

inserito nei mastelli con all'interno la sorbettiera. Partita come un'avventura alla buona, l'iniziativa ebbe grande successo.

Tra i principali protagonisti dei successi del gelato artigianale figurano i Fassi, da cinque generazioni a tu per tu con Roma e con i romani prima (1880) all'insegna della birra e del ghiaccio in via IV Novembre; poi nel 1903 in piazza Navona all'insegna di «Caffetteria-pasticceria-gelateria-bomboneria» meglio conosciuta come "Nino all'Agonale"; dal 1907 in via Piave, accanto al famoso negozio di scarpe Caccetta, dove scoppia la moda del cono gelato, una rivoluzionaria invenzione ricavata da wafer e lanciata alla Fiera di S. Louis negli Usa nel 1904. Infine, nel 1927, l'apertura del Palazzo del Freddo in via Principe Eugenio all'Esquilino, che l'anno prossimo compirà 90 anni di attività, con il lancio di una imponente catena del freddo. Da allora non ha avuto rivali come grandezza di locali ricavati da un'ampia rimessa/scuderia militare di 700 metri quadrati per carrozze e cavalli.

Agli inizi degli anni Venti del secolo scorso, risale la granita di caffè con doppia panna ideata dai fratelli Toseroni, i quali, nel 1919, avevano acquistato una modesta latteria in via Piave i cui tavoli venivano sistematicamente occupati da gente che non consumava, ma che attendeva che si vuotassero i tavolini di Fassi presi d'assalto da generazioni di romani. Questa umiliazione innervosiva i Toseroni che decisero di mettersi anche loro a fabbricare gelati. Fu così che, un giorno, uno della famiglia entrò in una libreria del Corso, e se ne tornò a casa con sotto il braccio "Il gelatiere", un manuale per addetti ai lavori di F. Coccia.

Era la primavera del 1922 quando, attrezzatisi di mastello e sorbettiera, i Toseroni imboccarono la nuova avventura commerciale. Il loro primo prodotto fu la granita di caffè con panna sopra e sotto, a differenza del dirimpettaio Fassi che la metteva soltanto sopra. Fu un grande successo e la clientela del vicino concorrente cominciò a sfoltirsi. Non fecero mistero della loro



Audrey Hepburn e Gregory Peck nel film *Vacanze romane* del 1954.

ricetta: un etto di caffè espresso, un pacchetto di cicoria (per conferire il colore scuro), due litri di acqua e sei etti di zucchero. Il composto si versava nella sorbettiera affondata nel mastello colmo di ghiaccio e di sale, e si lasciava riposare per un paio d'ore. Poi, come era inevitabile a quei tempi, si lasciava girare a mano la sorbettiera e finalmente, dopo tanta fatica, la granita era pronta. Nel 1964 i Toseroni, pur non abbandonando la produzione artigianale, intrapresero quella industriale, e aprirono uno stabilimento a San Giovanni da dove, due anni dopo, si trasferirono sulla via Tiburtina impiantando un grosso stabilimento.

Gli antenati dei nostri gelati si perdono e si sperdono nella notte dei tempi. In epoca romana, specie nel lungo periodo imperiale, il ghiaccio cremolato accompagnava e arricchiva la tavola dei banchetti, ma era venduto anche all'angolo delle strade. Da

allora e fino ai primi del Novecento, quando la produzione del ghiaccio artificiale su larga scala soppiantò la conservazione della neve, il sorbetto era alla portata di palato persino nelle calde giornate estive. Lo stoccaggio sfruttava cisterne o pozzi scavati nella terra nelle campagne o nei monti colpiti dalle precipitazioni nevose più abbondanti. Le neviere erano profonde una decina di metri e larghe più o meno altrettanto. Ancora oggi gli escursionisti possono scoprirne i fossati in rovina durante le passeggiate nei boschi. La neviere era imbottita alla base da ramoscelli, canne o giunchi, e la neve veniva deposta a strati isolanti con fasci di paglia. Con il tempo diventavano lastre di ghiaccio che venivano spezzate con seghe ed accette. Se ne ricavano sempre più raffinate granite multicolori con succhi di frutta e sciroppi. A parte l'effetto onomatopeico, il latino *sorbillare*, radice del sorbetto, interpreta nella traduzione italiana le sensazioni del sorbire lentamente, del gustare, dell'assaporare, del centellinare.

Oltre a Plinio il giovane, altri classici autori latini, specie del I secolo d.C., ci hanno lasciato testimonianze sul largo uso che se ne faceva a Roma. Marziale (*Epigrammi* V, 64), inneggiava alla bevanda ghiacciata: «Versa, o Callisto, due bicchieri di Falerno e tu, o Alcino, scioglici sopra le nevi estive.» Plutarco (*Convivio dei sette sapienti*, VI, 6) ne spiegava il fenomeno: «[...]la paglia è così fitta e spessa si da respingere il calore dell'aria e non permettere al freddo della neve di disperdersi.» L'interesse era così vivo e diffuso che si agitarono preoccupazioni di carattere igienico e sanitario. Secondo Plinio il vecchio, zio dello jr «Fu invenzione dell'imperatore Nerone far bollire l'acqua e posta in un vaso di vetro farla raffreddare nella neve. Così il piacere del freddo si ottiene senza i difetti della neve.» Seneca in *Naturales questiones* poneva il problema della neve ghiacciata «[...] il cui colore e sapore inquinano a causa della paglia con cui la proteggono.»

Comunque, l'Urbe era meta di un bel traffico di neve ghiacciata. Su carretti e ceste dalle speciali imbottiture, raggiungeva l'Urbe via terra specialmente dal Terminillo o via mare dall'Etna e dal Vesuvio.

A Roma la svolta del ghiaccio artificiale si realizzò nel 1880, grazie ai birrai Peroni che costruirono in piazza Alessandria la prima fabbrica italiana per la produzione del ghiaccio industriale. In stecche o colonne dominarono la scena fino ai primi anni Cinquanta del secolo scorso, quando le ghiacciaie cominciarono a scomparire sotto l'incalzare del frigorifero, il più prezioso elettrodomestico dei nostri giorni.

Da bambino correvo all'inseguimento dei carri a cavalli o dei carrettini a mano che vendevano lungo le strade il ghiaccio a blocchi e blocchetti avvolti in tele di juta. Per farti felice bastavano qualche scheggia, e, se eri fortunato, il ghiaccio tritato con il macinino a manovella, lo stesso impiegato per la famosa "grattachecca" adorata da generazioni di romani.

# Aggiunte alle collezioni Pio di Savoia: i disegni di Guercino e l'eredità di Fabrizio Sbordoni nel palazzo Orsini-Pio a Campo de' Fiori

CARLA BENOCCI



Roma caput gelato.

Lo studio dell'*entourage* di personaggi eminenti della corte romana rivela in modo stupefacente l'intreccio delle idee e la formazione del gusto, spesso frutto di elaborazioni da parte di figure che sommano diversi ruoli: sono intellettuali, amministratori, educatori, talvolta nobili di minor livello, che orientano le scelte dei protagonisti della vita politica e culturale della città del papa. L'ambiente familiare di cui fanno parte è di complessa indagine, con ruoli spesso variabili a seconda del carattere e del censo delle singole casate. Il "maestro di casa", ben noto da tempo come figura significativa per alcune famiglie, è stato oggetto di un recente studio<sup>1</sup>, che attende ancora uno sviluppo per approfondire i rapporti con altre categorie di personalità di maggior livello nell'ambito delle casate romane, che generano effetti innovativi e di grande portata nelle politiche familiari, anche in campo artistico. Emerge ad esempio in questo ambito Francesco Angeloni, cui si deve l'orientamento classicistico del principe Camillo Pamphilj e le coraggiose scelte di mecenatismo

<sup>1</sup> N. GOZZANO, *Lo specchio della corte. Il maestro di casa, gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento*, Roma, 2015.

artistico<sup>2</sup>; a monsignor Virgilio Spada, eminente e aristocratico protagonista della cultura religiosa e scientifica romana, si devono indirizzi artistici innovativi, che conquistano l'interesse di papi e cardinali. In questo ambito è possibile inquadrare il gentiluomo Fabrizio Sbordoni, di cui già è stato tratteggiato lo straordinario interesse per i giardini, attuato sia in sue proprietà, come il giardino al Colosseo, sia nelle dimore dei Pio di Savoia, come la Villa già Silvestri, poi Medici e Margotti, nello stesso settore urbano, dove sotto la sua direzione e controllo si trasforma il giardino con la messa a coltura di un agrumeto e di un apposito nuovo casino<sup>3</sup>, e come il giardino di agrumi e fiori realizzato nel cortile del Palazzo Orsini-Pio a Campo dei Fiori<sup>4</sup>. Sbordoni è un abiente possidente, che amministra ottimamente le sue non poche vigne, e un raffinato collezionista di opere d'arte, ma vive in casa del cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia e poi del nipote cardinale Carlo Pio, curando gli interessi di quest'ultima famiglia soprattutto per le scelte politiche e artistiche più significative: è a lui che il giovane Carlo, desideroso di coronare con brillanti risultati la sua carriera ecclesiastica, si rivolge per valorizzare la difficile eredità politica dello zio cardinale Carlo Emanuele, e la scelta gestita da Sbordoni di affidare a Gian Lorenzo Bernini il progetto e la realizzazione del monumento funebre dello zio, in forma di lastra tombale terragna, nella chiesa del Gesù, porta ad un capolavoro di diplomazia e di qualità artistica, originale, sfarzoso ma con discrezione, con le poche

<sup>2</sup> C. BENOCCI, *Il Casino del Bel Respiro a Villa Doria Pamphilj*, Roma, 2014.

<sup>3</sup> EAD., *Moraldi, Peparelli, Maruscelli, Sbordoni e il rinnovamento secentesco della Villa Silvestri-Medici-Margotti-Pio-Rivaldi al Colosseo per i Pio di Savoia*, in «Il Tesoro delle Città. «Strenna dell'Associazione Storia della Città», V, 2007, pp. 52-98.

<sup>4</sup> EAD., *Il Palazzo Orsini a Campo dei Fiori sotto la proprietà dei Pio di Savoia*, in «Strenna dei Romanisti», 2007, pp. 53-72.



Fig. 1. Attr. Benedetto Gennari (copia da Guercino), *Ecce homo*, olio su tela, collezione privata.

virtù indiscutibili del congiunto, la Giustizia e la Prudenza, in bella evidenza<sup>5</sup>. Il testamento del 1672, già pubblicato, ha reso evidente il censo e il gusto del testatore e ancor più importante è l'inventario delle opere d'arte da lui lasciate al cardinale Carlo Pio, riportato parzialmente di seguito. Accompagnano i numerosi quadri, disegni, statue, libri, "studioli" e "buffetti", abiti, tessuti, arazzi, gioielli, monete, medaglie, giochi vari tra cui gli scacchi, armi e oggetti di terracotta, pietre dure, cristallo e materiali preziosi, anche contenitori vari di liquidi di natura

<sup>5</sup> EAD., *Francesco Sbordoni «Gentilhuomo» dei cardinali Pio di Savoia e il gusto barocco tra Roma e la corte sabauda: Giovanni Battista Ferrari e Gian Lorenzo Bernini*, in «Studi Piemontesi», XXXVI, giugno 2007, fasc. 1, pp. 23-55.

imprecisata: sono elencati “varij vasetti con odori”, “ogli di quint’essenza varij sei in tutto” e “cinque vasetti d’ogli diversi” in vari cassetti di mobili pregiati, sostanze che rinviano agli interessi alchemici molto diffusi nella corte romana, come dimostra ampiamente il cardinale Francesco Maria del Monte nei vari “gabinetti” da lui realizzati nella sua villa al Pincio e in altre proprietà. Proprio il cardinale Carlo Emanuele Pio, tuttavia, è stato coinvolto in uno scandalo, legato all’importazione di preparati probabilmente letali dal Regno di Napoli, da lui commissionata, ma per la quale è stato messo in carcere l’esecutore materiale, il medico-mago Vito Sanvito: evidentemente gli interessi alchemici sono condivisi da tutta la cerchia familiare. Questa passione di Sbordoni per la chimica è però legata anche allo studio delle piante per usi farmaceutici, come dimostra la presenza nell’inventario del trattato del 1565 di Pietro Andrea Mattioli sulle piante officinali, i numerosi “fiaschi con acqua di fior di merangoli”, le varie “caraffe con segni medicinali”, i “bottoni di vetro segni simili” e altri “bottoni con altre cose medicinali, tre vasi con ontione da nervi del Gran Duca, una carafa di vetro da conservare il balzamo aplogetico [...], vasetto d’ogli medicinali”; non manca comunque anche “una scatola con l’strumento di vetro per misurare il peso dell’acqua, il caldo dell’aria”. Le numerose “cassette di cipolle de fiori” confermano il grande amore per i giardini, con i lasciti delle “cipolle” suddette ai Padri di S. Bernardo e ai grandi giardinieri dei Barberini e dei Pamphilj, Bernardo Tezio e Bernardo Martelletti.

Non mancano anche le “meraviglie” tipiche del gusto barocco, presenti in varie collezioni, come quella chigiana: Sbordoni ha raccolto “lingue di serpenti impietrite, et altre cose simili”, una “lumaca marina”, “un piede della gran bestia tagliato in punta d’ugna, un altro più piccolo con l’ugna intiera”, “una scatoletta coperta di pelle con dentro due pietre di belzuano et altri fragmenti in una carta”, “un vaso di rinoceronte col suo



Fig. 2. Guercino, *Sofonisba*, disegno, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta.

coperchio guarnito d’argento dorato”, “due pietre belzuarie, la grande orientale et la piccola occidentale, di valore doppie sei”.

Particolare interesse rivestono le opere d’arte elencate, purtroppo in gran parte senza l’indicazione di autori e misure. Emerge un gusto diffuso in quegli anni, che spazia da soggetti religiosi a temi mitologici di valore etico, a vedute e paesaggi, a nature morte; la collezione comprende anche opere tratte da Raffaello e Michelangelo, immancabili in una degna raccolta barocca, insieme a stampe del Dürer. Meritevole di approfondimento è la serie di disegni del Guercino, importante in considerazione della datazione dell’inventario, 1672, a pochi anni di distanza dalla morte dell’artista nel 1666, e della straordinaria rete di conoscenze tessuta presso la corte romana da Sbordoni e in un panorama italiano e internazionale dai Pio di Savoia, eredi

del gentiluomo. Per opere quanto mai mobili come i disegni e quindi di difficile individuazione nelle frequenti compravendite e passaggi ereditari e dotali, le opere di Sbordonni consentono di cogliere la provenienza di alcuni disegni individuati dalla critica, che ha dedicato studi approfonditi alla produzione grafica del pittore, come in particolare Denis Mahon e Nicholas Turner. Di questi disegni si conosce talvolta la commissione e l'appartenenza a collezioni settecentesche e ottocentesche ma sfuggono molti passaggi intermedi di proprietà.

Sbordonni possiede anche una copia "in tela d'imperatore", quindi di notevoli dimensioni, di un soggetto amato da Guercino, *Ecce Homo*, di cui esistono capolavori, quali quelli della Galleria Corsini di Roma e della Galleria Sabauda di Torino. Sono note però anche copie, come quella già sul mercato antiquario fiorentino e attribuita a Benedetto Gennari (fig. 1)<sup>6</sup>.

I più economici disegni elencati sono nove: alcuni sono citati alquanto sommariamente e rimandano a temi ricorrenti nella produzione dell'artista, come «un paese», «un birbante», «una testa a penna»; altri sono invece descritti con maggior precisione. Si tratta di «una *Sofonisba* in disegno di mano del Guercino, con cristallo e cornice dorata piccolo», che per l'assenza di altri particolari potrebbe essere identificato con il disegno dello stesso soggetto del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana di Milano (fig. 2), fondo cui appartiene lo stesso Archivio Pio di Savoia; il disegno milanese è uno studio preparatorio per il quadro dipinto nel 1654 da Guercino per Giovanni Donato Correggio<sup>7</sup>.

Segue nell'inventario «un *Cristo morto* disegno del Guercino, con suo vetro e cornice oro e color di noce piccolino», sog-



Fig. 3. Guercino, *S. Francesco*, disegno, Londra, Collezione Denis Mahon.

getto presente nei disegni del pittore ma accompagnato, in quelli noti, da un angelo o ripetuto in diverse posizioni e quindi non corrispondente all'opera inventariata; singolare e per ora non facilmente identificabile è «un disegno del Guercino a penna rappresenta *San Tommaso d'Aquino che bastona una femmina*, in foglio, con cornice dorata e cristallo sopra.»

Un soggetto più volte ripetuto è quello del successivo «*San Francesco* disegno del Guercino, con cristallo e cornice dorata», che per l'assenza di indicazioni di altri elementi, come le stimate, il crocifisso o il paesaggio, potrebbe essere identificato con lo splendido disegno con lo stesso soggetto della Collezione Denis Mahon a Londra (fig. 3)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> D. MAHON-M. PULINI-V-SGARBI, *Guercino pittura e sentimento nella pittura del '600*, Novara, 2003, p. 220.

<sup>7</sup> N. THURNER, *Guercino la scuola, la maniera. I disegni agli Uffizi*, Firenze, 2008, cat. 42.

<sup>8</sup> D. MAHON (a cura di), *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri*,

Per quanto riguarda «un *Sant'Antonio* del Guercino, disegno in mezzo foglio, con cristallo e cornice dorata», possibile è il riferimento al disegno dello stesso soggetto conservato nella collezione reale di Windsor Castle (fig. 4)<sup>9</sup>, in cui il santo è in posizione composta e meditativa. Più animato da *pathos* è il disegno conservato nell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 5)<sup>10</sup>, probabilmente identificabile con «un *San Girolamo* disegno del Guercino, con talco sopra e cornice dorata.»

Molto raffinato è quindi il gusto del gentiluomo Sbordonì: egli sceglie Guercino come artista di cui collezionare i disegni, orientandosi verso un pittore contemporaneo che traduce con composizioni ricche di intensità emotiva e di pastosi chiaroscuri soggetti sacri e profani, collezionista quindi perfettamente inserito nella cerchia più progressista e colta della corte romana.

L'eredità del cardinale Carlo Pio avrebbe avuto in seguito un'ampia dispersione, fortunatamente confluita in parte presso i Musei Capitolini<sup>11</sup>. Il lascito di Sbordonì apre la possibilità di ulteriori indagini conoscitive per una più completa conoscenza dell'importante collezione dei Pio.

#### APPENDICE DOCUMENTARIA

«*Hoc est inventarium omnium et singulorum bonorum repertorum in mansionibus solite habitationis quondam domini*

1591-1666), *catalogo critico dei disegni*, Bologna, 1969, cat. 7.

<sup>9</sup> D. MAHON – N. THURNER, *The drawings of Guercino in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989, cat. 224.

<sup>10</sup> D. MAHON, *Il Guercino...cit.*, cat. 183; N. THURNER – C. PLAZZOTTA, *Drawings by Guercino from British Collections*, London-Roma 1991, cat. 49.

<sup>11</sup> S. GUARINO – P. MASINI – M.E. TITTONI (a cura di), *Guercino e le collezioni capitoline*, Roma 1991, catalogo della mostra, Roma, 6/12/1991-2/2/1992; S. GUARINO – P. MASINI (a cura di), *Pinacoteca Capitolina Catalogo Generale*, Roma, 2006.



Fig. 4. Guercino, *S. Antonio*, disegno, Windsor Castle, Collezione reale.

*Fabritj Sbardonì factum ad instantiam eminentissimi et reverendissimi domini Caroli cardinalis Pij...», 11 luglio 1672: selezione di quadri, sculture, disegni nell'appartamento di Fabrizio Sbordonì nel palazzo del cardinale Pio, già Palazzo Orsini a Campo de' Fiori.*

(Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Archivio Falcò Pio di Savoia*, b. 513)

Tre busti di marmo cioè statue con li suoi scabbelli, e cioè due sole con li scabbelloni vecchi, una de' quale è indorata, l'altra rappresenta *un giovane*, l'altra rappresenta *un frate*, l'altra piccola rappresenta *un putto*, un'altra statua d'*un putto in piedi* con suo scabbellone, un piombo vecchio vecchio per tramezzo di stanza con *paesi dipinti*, un orologio da cassa grande con sua

campanella e cassa di noce vecchia da sono, un quadro d'una *Venere* in tela di quattro palmi, con cornice indorata, un *Davide* in tela simile senza cornice, un quadro con *Bacco, Venere e la fortuna*, con cornice, in tela d'imperatore, una *testa in atto di gridare*, con cornice bianca, una *S. Cecilia* in tela d'imperatore, con cornice nera et oro, una *testa di donna*, con cornice bianca et oro, un *vaso di fiori* in tela di tre palmi, con cornice oro e color di noce, un *San Lorenzo* in tela di sette e cinque, con cornice nera et oro, un *vaso di fiori* in tela di tre palmi, con cornice oro e color di noce, un quadretto con *frutti del Gobbo* in tela d'imperatore, con cornice bianca, due *fiaschi con fiori* in tela da testa, con cornice bianca e nera, una *Carità Romana*, con tela di sette e cinque, con cornice dorata a posticcio, un quadro con *tappeto e frutti* in tela d'imperatore, una *Madonna* in tela di mezza testa, con cornice nera et oro, un *Salvatore in habito di San Domenico*, tela mezza testa, cornice nera et oro, due disegni con talco sopra e cornice dorata, *due biribanti* in tela di quattro palmi, con cornice oro e color di noce, due quadri di mezza testa chiaro e scuro con cornice dorata, una *Madonna* dipinta con il vetro, con cornice dorata, un *Orfeo et Uridice* [sic] di tre palmi, con cornice dorata, un *San Stefano* in pietra, con cornice finta ebbano, filettata di stagno, una *Caduta di San Paolo* in pietra, con cornice simile, un disegno chiaro e scuro *copia di Raffaele*, con cornice dorata e suo vetro, un *vaso di fiori* in tela di mezza testa senza cornice, un *vaso di fiori* in tela più piccola con cornice oro e color di noce, un' *Europa* in tela senza testa, con cornice dorata, una *Venere che dà la zinna ad Amore* in piccolo, con cornice nera, una *Madonna* di terracotta indorata, una *testa di pietra bianca con il busto mischio*, una statua d'un *putto ignudo* di pietra alto quattro palmi, una *donna* di pietra di tre palmi, una statuetta d'un *putto a sedere con utre in seno*, due palmi e mezzo, pure di pietra, due *paesi copie* in tela d'imperatore, con cornice color di noce et oro, una *Madalena* con cornice dorata in tela da testa,

un *Ecce Homo* copia del Guercino in tela d'imperatore,

una *Madonna con S. Giuseppe*, con cornice nera e color di noce, una *Madonna* tela mezza testa copia del Corregia [sic], con cornice dorata et intagliata, un tondo con sopra un *paese* e cornice dorata, una *Pietà* con cornice nera, quadro piccolo, una *Santa Agnese* in rame, quadro piccolo senza cornice, due *vasi di fiori* in cartapeccora grandi a otto faccie, con cornice nera et oro, una *Madonna* in un quadro tondo, con cornice dorata, un *San Girolamo* in tela di quattro palmi, con cornice nera filettata d'oro, un *ritratto del signor cardinal Pio* vecchio senza cornice, una *Beata Rosa* con cornice dorata di tre palmi, un quadretto con una *testa di vecchio* sopra in tela di mezza testa, con cornice dorata, un *putto* in tela con cornice dorata misura simile, una *testa di donna* in tela con cornice dorata misura simile, un disegno d'una *Annuntiata* con cornice nera e suo vetro, un *San Domenico* con cornice nera, una *Pietà* in rame con cornice nera et oro piccola, un disegno d'una *Madonna e S. Caterina* di lapis rosso, con cornice dorata piccola,

una *Sofonisba* in disegno di mano del Guercino, con cristallo e cornice dorata piccolo,

un *Cristo morto* disegno del Guercino, con suo vetro e cornice oro e color di noce piccolino,

una *Susanna* disegno con cornice dorata piccolino,

un *paese* del Guercino a penna con cornice oro e color di noce,

un *S. Bernardo* dipinto chiaro scuro sopra la carta, con cornice nera, un disegno *due donne et un giovane* chiaro scuro con cornice d'oro,

un *birbante* del Guercino a penna, con cornice nera,

due disegnetti da...[bianco] con cornice indorata, con suo talco, un *Agnus Dei*, un *Cristo che dorme piccolo*, con cornice dorata, un *Salvatore con l'hebrei che gli mostrano la moneta*, con cornice dorata in piccolo, una *depositione del Salvatore*

dalla croce dipinta sopra il vetro, con cornice nera, un rame di Gazia in cartapeccora miniato, con vetro et cornice nera, un *San Girolamo* in stampa d'Alberto Duro, con vetro et cornice d'oro, una *Pietà* di terracotta indorata con ornamento di legno indorato foderato di raso turchino, un *crocifisso* d'ottone, con una corona di pastiglia, un *modelletto del tempio di Gerusalemme* lavorato di madreperla, una *rosa di Gerico*, diverse statuette di metallo et d'ottone, un *San Rocco* in tela di quattro palmi, con cornice oro e nero finta, una *Sammaritana* in tela di tre palmi senza cornice, una *Madonna con il Bambino in braccio*, in tela di mezza testa, con cornice dorata, un *paesetto* in tela da testa, con cornice dorata, un *putto* in tela da testa, con cornice dorata, una *Madonna* in tela da testa, con cornice dorata, un quadro in tela da testa con *frutti*, senza cornice, un *Bambino che dorme*, con cornice dorata e nera in tela di tre palmi, un *vaso di fiori* di quattro palmi senza cornice, una *Lucretia* in tela da testa, con cornice di color di nero et oro, una *Madalena* in tela d'imperatore, con cornice nera et filettata d'oro, una *testa con un coltello in mano*, con cornice color di noce filettata d'oro, un quadro con sopra un velo e dentro *la girandola fiori*, con cornice indorata, in tela di quattro palmi, una *Beata Vergine con Salvatore e San Girolamo*, in tela di quattro palmi, con cornice nera, due *vasi fiori* in cartapeccora, con cornice dorata, un *naufraggio* in pietra, con cornice nera piccolo, un *Cristo che predica* in stampa di Raffaele, in mezzo foglio, con cornice dorata e vetro rotto sopra, sei *Madonne* in stampa d'Alberto Duro, quattro delle quali piccole, con vetro e cornice nera, un *vaso di fiori* in cartapeccora, con cornice color di noce e filettato d'oro, con il suo vetro sopra,

un disegno del Guercino a penna rappresenta *San Tomasso d'Aquino che bastona una femmina*, in foglio, con cornice dorata e cristallo sopra,

un'Ascensione di Nostro Signore in stampa di Raffaele in mezzo foglio, con cornice nera e cristallo,



Fig. 5. Guercino, *San Girolamo*, Oxford, The Ashmolean Museum.

un *San Francesco* disegno del Guercino, con cristallo e cornice dorata,

un *ritratto* in stampa d'Alberto Duro, con cristallo e cornice nera, *Mosè con l'hebrei che raccolgono la manna*, copia in tavola, con cornice nera da mezza testa, un *Cristo morto* in tavola grande di tre palmi, con cornice dorata, un disegno in carta di Michelangelo Buona Rota rappresenta un *profeta*, con cornice nera, un quadro con dentro *diversi fiori*, in cartapeccora dorata e cristallo sopra,

un *Sant'Antonio* del Guercino, disegno in mezzo foglio, con cristallo e cornice dorata,

*fiori* in cartapeccora, con cornice nera e cristallo sopra, una *Susanna* dipinta in tela da testa, con cornice dorata, un *Gesù Cristo, la Madonna, S. Francesco e la gloria degli angeli*, in tavola, più

grande che è da testa, con cornice dorata, *Nostro Signore che dà le chiavi a San Pietro*, di bassorilievo di terracotta dorata, con cornice dorata, un disegnetto con *una donna et altre figure*, con cornice nera e cristallo sotto, un *paese a penna*, con cornice nera, una *testa a penna del Guercino*, con cristallo e cornice dorata, una *Giuditta* dipinta su la pietra paragona, con cornice nera piccola, un' *Assunta della Madonna* dipinta sul vetro, con cornice dorata, due *rasetti di fiori* in cartapecora, con cornice nera e cristallo sopra ottangoli, un *San Girolamo* disegno del Guercino, con talco sopra e cornice dorata, un *paese* in tela di mezza testa, con cornice nera, un *vulgano*, disegno del Langardi piccolo, con talco, cornice nera et oro, un *ritratto* d'Alberto Duro in stampa piccolo, due disegni chiaro scuro con cornice bianca piccoli, un *ritratto d'Alberto Duro* del medesimo in stampa, con cornice di noce e cristallo sopra, di mezzo foglio, un *cavallo piccolo* in stampa del medesimo, con cornice nera e cristallo sopra, una *Madonna piccola dipinta con il Salvatore in braccio*, con cornice dorata, un *vaso di fiori* in tela da testa con cornice di pero nera, una cornice da mezza testa indorata et intagliata con un *Agnus Dei di Santa Rosa*, con una pezza di raso turchino celeste per finirlo la sudetta cornice indorata, una *testa di marmo* con fusto, una statuetta di mistura piccola,...un *Bambino* di terracotta, un ritratto miniato d'una *donna*, due ritratti piccioli in rame, un ritrattino piccolo d'una *zittella* in rame, un *crocifisso* di cartapecora con la sua croce nera, una *Madonnina che rappresenta la concettione*, d'ambra, con il suo piedestallo intagliato e due angeletti et altri pezzi dell'istessa ambra per tutto il lavoro et ornamenti della figura, due *testicciole* di marmo, un quadro con un *Christo che porta la croce in spalla*, con cornice d'oro, un altro quadro grande con un *putto che mena il cavallo di Sua Eccellenza*, con cornice indorata, un quadro di *S. Brigida con un Cristo schiodato*, cornice nera profilata d'oro

vecchio grande, quale dissero essere di Sua Eccellenza, un altro quadro con *S. Maria Maggiore*, con cornice nera et oro, un *ritratto di Sua Eccellenza*, con cornice dorata da tela da testa, un *Christo che fa oratione all'horto*, con cornice bianca vecchio, un piede da crocifisso di marmo mischio, il *crocifisso* di detto piede fu esposto sopra al corpo, un ottangoletto con *San Girolamo* di tavola, un altro quadretto di carta con cornice dorata, un altro quadretto simile, una *Beata Caterina di Bologna* quadretto piccolo, un quadro con un *Agnus Dei grande et altri piccioli*, con cornice profilata d'oro, una quadro ottangolo con guarnizioni di rame dorato, un quadretto di corame con dentro *S. Caterina*, un *Christo di legno di busso* con sua croce e piede d'ebano, due vasi grandi d'alabastro scannellati, sei statuette d'alabastro con piedistalli novi et un *San Michele* simile vecchio, due vasi d'alabastro scannellati grandi novi, due cannellieri d'alabastro lisci novi con due *puttini* sopra, cinque piatti dipinti: un con *Mutio Scevola*, l'altro *Cefalo che ammazza Prochri*, l'altro l'*Europa*, l'altro *Lucretia Romana*, l'altro *la dea Ope*, quattr'altri piatti simili historiati, con un *Gedeone*, un altro *la Sibilla Tiburtina et Ottaviano*, un altro *la Sibilla con un cavallo et Saturno in aria*, l'altro un *pastorale* [sic], due piatti turcheschi, quattro statuette d'alabastro, un quadro da testa non finito senza cornice, una cassetta con certi busti di terracotta rotti, due bassirilievi: un di metallo e l'altro di pietra, di valore di nove doppie.

# Anatema al duca Caetani

MARIA TERESA BONADONNA RUSSO



Palazzo Orsini Pio a Campo di Fiori.

Michelangelo Caetani duca di Sermoneta (1804-1882) appare come il rappresentante eccellente della cultura e dell'alta società romana sulla scena europea del XIX secolo, le cui figure più illustri di almeno due generazioni, da Stendhal a W. Scott, da Chateaubriand a Longfellow, a Liszt, Mommsen e Gregorovius che gli dedicò la *Lucrezia Borgia*, sfilarono nelle "catacombe" delle Botteghe Oscure insieme agli esponenti della politica italiana e internazionale di qualunque colore<sup>1</sup>.

Le severe esperienze vissute fin dalla gioventù a causa del depauperamento del patrimonio familiare, dissanguato oltre che dalle rapine rivoluzionarie, e più dalle riforme consalviane, anche dalla sconsiderata amministrazione di suo padre Enrico, gli avevano insegnato un realismo privo di debolezze, che gli consentì, caso unico fra i suoi pari, di chiedere un impiego pubblico retribuito e di svolgerlo per trent'anni<sup>2</sup>, mentre la coscienza dei

<sup>1</sup> Un elenco di questi personaggi, insieme alla curiosa definizione di palazzo Caetani, in R. DE CESARE, *Roma e lo Stato del Papa*, Milano, 1970, p.90, cfr. anche S. NEGRO, *Seconda Roma 1850-1870*, Milano, 1943, p. 139, e F. BARTOCCINI, *La Roma dei Romani*, Roma, 1971, p. 66.

<sup>2</sup> Così ricordava la moglie Enrichetta, cfr. H. E. HOWARD, *Alcuni ricordi di M. Caetani... raccolti dalla sua vedova e pubblicati per il suo centenario...* a cura di G. MONSAGRATI, Roma, 2005, p. 131, cfr. anche R. DE CESARE, *Roma...*, cit., p.31, ma in realtà il posto gli fu assegnato dietro segnalazione del marchese Origo (1782-1833), e la nomina, avvenuta l'1 agosto 1833, venne resa pubblica soltanto dopo la morte del marchese, (11 dicembre 1833). Il Caetani andrà in pensione trent'anni dopo, l'1 gennaio

diritti e dei doveri connessi al suo rango gli ispirava un invincibile disgusto per la mediocrità avida e volgare di una borghesia con cui rifiutava di “incanagliarsi”<sup>3</sup>, e su cui si abbattevano impietosi gli strali del suo sarcasmo, che l’avevano reso famoso in Europa<sup>4</sup>: fra le sue vittime figurano sia piccoli borghesi diventati ministri, come il “sor” Angelo Galli, chiacchieratissimo pro-ministro delle finanze di Pio IX<sup>5</sup> sia studiosi di fama come l’archeologo romano che «si occupava soltanto di antichità cristiane» (e appare facile l’identificazione con G. B. De Rossi), di cui spiaceva al duca «la fiducia temeraria sulla propria abilità a discernere le vere antichità dalle false», e che da uomo di senso e di spirito finì per essergli grato della lezione di prudenza

---

1864, cfr. N. DEL RE, *Il marchese Giuseppe Origo istitutore del Corpo dei pompieri*, Roma, 2004, pp.42-58 *passim*; sulla sua attività cfr. anche H. E. HOWARD, *Alcuni ricordi...*, cit., pp.136-140.

<sup>3</sup> Su quest’ atteggiamento, già rilevato da R. DE CESARE, *Roma...*, cit., p.98, cfr. anche F. BARTOCCINI, *Roma dei Romani*, cit., p. 88.

<sup>4</sup> E: ABOUT, *Rome contemporaine*, Lausanne, 1859, p. 65 segnalava don Michelangelo per i suoi *calembours*, e H. TAINE, *Voyage en Italie*, I, Paris, 1874, p. 329, lo indicò senza nominarlo come «le plus fécond en mots brillants» fra i cinque o sei aristocratici che si distinguevano dalla massa dei loro pari, tutti allo stesso modo ottusi e limitati, e don Michelangelo, che si era riconosciuto nel ritratto, non mancò di ringraziare l’autore, il 30 aprile 1865, cfr. M. CAETANI, *Lettere...* a cura di F. BARTOCCINI, Roma, 1974, pp. 166-167.

<sup>5</sup> A. RONCALLI, *Cronaca di Roma*, III, Roma, 2006, p. 49 registra la battuta («si sapeva che avevate fatto una nuova buca al governo», a proposito dell’ istallazione di una nuova buca per l’ impostazione delle lettere) in data 30 marzo 1852, insieme al trasferimento delle Poste pontificie a palazzo Madama da piazza Colonna, dove s’istallò il Circolo degli ufficali francesi; *ibid.*, p. 190; sul Galli, in carica dal 1849 al 1854, *ibid.*, pp. 35, 214; e R. DE CESARE, *Roma...*, cit., p. 31.

ricevuta dall’infortunio della falsa iscrizione cimiteriale di s. Cucufino di volterriana memoria<sup>6</sup>.

Visse drammaticamente l’epoca sua, erede del turbine cui egli imputava la rovina degli Stati romani, dove l’annientamento dell’aristocrazia aveva distrutto «l’unico tramite fra il popolo e il prete che doveva governarlo», e assisté con orrore alla breve stagione repubblicana troppo a lungo tollerata dai francesi, e durante la quale «ogni infima classe di uomini perduti e vagabondi, armati e pagati con la roba comune, [...] si aggiravano in carrozza per [...] preparare il combattimento<sup>7</sup>», rimanendo sempre comunque lucidamente consapevole che non esistesse possibilità alcuna di miglioramento delle condizioni politiche e sociali di Roma, perché vi si opponeva la pavida indecisione di Pio IX. Don Michelangelo lo ammirava come «modello delle virtù eroiche cristiane», e lo guardò anche con simpatia nei primi anni della sua «fantasmagoria liberale», ma se ne allontanò a poco a poco, fino a distaccarsene completamente dopo il 1859, quando apparve chiaro che proprio questa sua accesa spiritualità lo rendeva incapace di mantenere con coerenza una qualunque linea politica, e gli impediva di ricorrere tempestivamente, e di applicare senza incertezze le riforme che gli avrebbero permesso di neutralizzare i fermenti rivoluzionari e di salvare il trono<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Sull’ episodio, e sulla possibilità che il De Rossi si sia accorto subito del raggiro, cfr. F. TAGLIETTI, *CIL 3544 un falso d’ autore?* in: «Archeologia classica» 2009, aprile, pp. 308-311. Con lo stesso spirito si prese gioco degli epigrafisti tedeschi che sotto la guida di T. Mommsen si erano accinti all’impresa del C.I.L., *ibid.*, p. 306; su entrambi gli episodi cfr. H. E. HOWARD, *Alcuni ricordi...*, cit., pp. 213-215.

<sup>7</sup> Espresse questi giudizi in una serie di conversazioni con l’ economista inglese N. W. Senior (1790- 1864) che le trascrisse nei suoi diari, da dove li trasse la vedova, del duca, *ibid.*, p.190, cfr. anche S. NEGRO, *Seconda Roma...*, cit., p.121.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp.139-140. e H. E. HOWARD. *Alcuni ricordi...*, cit., pp. 176,

Pur con una percezione così lucida della situazione, il Duca considerava la politica attiva come l'ottavo peccato capitale<sup>9</sup>, e ne rifuggiva istintivamente, sicché ogni suo coinvolgimento in questo campo era destinato a durare poco e a concludersi con un fallimento, come dimostrò esemplarmente la sua gestione del portafoglio di Ministro della Polizia nel primo governo nominato da Pio IX il 12 febbraio 1848. Durò appena un mese, forse a causa della sua intransigenza nemica di ogni compromesso; e Minghetti non mancò di attribuire la brevità di questa durata al suo carattere «iracondo e violento», e alla sua «mancanza di tatto e di esperienza<sup>10</sup>».

Preferiva manifestare le proprie opinioni attraverso singoli gesti particolarmente significativi: nel dicembre 1847 affrontò sul terreno Carlo Luciano Bonaparte II principe di Canino (1803-1857), futuro Presidente della Costituente romana, che pubblicamente aveva contestato la fedeltà del popolo romano al Pontefice<sup>11</sup>, e quando la realtà effettuale determinata dagli avvenimenti gli impose la scelta antitemporalista, cominciò nel 1859

191-192.

<sup>9</sup> Su questo giudizio del sen. Romualdo Bonfadini (1831-1899), che lo ebbe collega alla Camera durante la X legislatura, *ibid.*, p. 215, cfr. anche F. BARTOCCINI, *La Roma dei Romani*, cit., pp. 88.

<sup>10</sup> Di questo e d'altro lo accusò Minghetti, cfr.: M. MINGHETTI, *Miei ricordi*, Torino, 1888, II, pp. 321-323 - Il Caetani venne nominato Ministro della Polizia il 12 febbraio 1848, e se ne dimise il 9 marzo, nell'ambito del rimpasto compiuto da Pio IX, e dove il duca venne sostituito dall'avvocato Giuseppe Galletti, e Minghetti comparve come Ministro dei LL.PP., cfr. R. GIOVAGNOLI, *Ciceruacchio e don Pirlone*, Roma, 1894, pp. 288-289, 308, e A. CHIGI, *Diario...dall'anno 1830 al 1855 ... II*, Tolentino, 1906, pp. 11, 17. Sulle circostanze che determinarono le sue dimissioni cfr. H. E. HOWARD, *Alcuni ricordi...* cit., p. 175, e L. C. FARINI, *Lo stato romano dall'anno 1815 al 1850 a cura di A. PATURLLI*, Roma, 1961, p. 308.

<sup>11</sup> A. RONCALLI, *Cronaca di Roma...* Roma, 1972, I, p. 378 registra l'episodio alla data del 9 febbraio 1848 come corollario degli scontri del 5 e 9 febbraio a piazza del Popolo e al Corso. Secondo la versione fornita dalla

vedova, l'incidente sarebbe avvenuto a palazzo Bernini, sede del Circolo Romano di cui il Caetani fu, ma per poco, Presidente, cfr. R. GIOVAGNOLI, *Ciceruacchio...*, cit., p. 156, e don Michelangelo avrebbe riportato un ferita alla mano, cfr. H. E. HOWARD, *Alcuni ricordi...* cit., p. 73; ma secondo altri, teatro dello scontro risulterebbe la trattoria Spillmann (v. Condottii 10) e soluzione di esso un rappacificamento avvenuto a palazzo Odescalchi con la mediazione di Massimo d'Azeglio, cfr. *Diz. del Risorgimento nazionale..Persone*; I, p. 473,

<sup>12</sup> L'iniziativa era stata assunta dal Comitato Nazionale Romano cfr. R. DE CESARE, *Roma...* cit., p. 372, e F. BARTOCCINI, *La Roma dei Romani*, cit., p. 146.

<sup>13</sup> Fatto circolare nel gennaio 1860, cfr. A. RONCALLI, *Cronaca di Roma*, Roma, 2006, IV, p. 138 (14 gennaio 1860), raccolse poche firme, cfr. R. DE CESARE, *Roma...*, cit., p. 382 (134 secondo F. BARTOCCINI, *Roma dei Romani*, cit., p. 150), cfr. anche S. NEGRO, *Seconda Roma...* cit., p. 124.

<sup>14</sup> Cfr. A. RONCALLI, *Cronaca...*, cit., IV, p. 389 (15 giugno 1861); sul significato e valore di questi indirizzi nel quadro della politica ricasoliana circa la questione romana cfr. F. BARTOCCINI, *Roma dei Romani*, cit., pp. 212-214.

missione segreta a Roma, resa plausibile dalla sua condizione di privato cittadino, e che mise in subbuglio mezza città e mobilità immediatamente la polizia in una plateale e massiccia operazione di sorveglianza e controllo del villino che il barone possedeva al Gianicolo; quando la verità venne a galla, il Card. Antonelli s'infuriò, e il Papa rise delle ire di "Giacomaccio", ma molti a Roma colsero l'impetoso giudizio nascosto sotto la sorridente ironia dello scherzo<sup>15</sup>.

Questo era il personaggio che all'indomani del 20 settembre appariva oggettivamente il più idoneo ad assumere la presidenza di una Giunta provvisoria di governo che provvedesse a un ordinato passaggio dei poteri, come tale segnalato anche a Firenze in quanto gradito sia all'aristocrazia che al popolo romano<sup>16</sup>, e perfino al gen. Cadorna, che poi finì per nominarlo con una criticatissima decisione unilaterale<sup>17</sup>. Pur se la sua Presidenza appariva così scontata, il Duca la accettò dopo molte perplessità, ispirate sia dal sospetto che si trattasse delle solite "quarantotte", sia dalla preoccupazione circa la legittimità della sua

<sup>15</sup> Cfr. R. DE CESARE, *Roma...*, cit., p.49.

<sup>16</sup> Cfr. G. MONSAGRATI, *Il nobile gentiluomo Michelangelo Caetani nella Roma dell'Ottocento*, in: H. E. HOWARD, *Alcuni ricordi...*cit., p. 55.

<sup>17</sup> Le trattative che nei tre giorni successivi al 20 settembre portarono alla formazione della Giunta provvisoria di governo insediata in Campidoglio il 24 settembre possono ricostruirsi grazie alle testimonianze dei protagonisti M. MONTECCHI, *La Giunta romana e il comizio popolare del 22 settembre al Colosseo*, Venezia [1870], R. CADORNA, *La liberazione di Roma nell'anno 1870 ed il plebiscito. Narrazione politico-militare*, Torino, 1898, cfr. anche il ricordo, non molto esatto fornito da Ugo Pesci, corrispondente del *Fanfulla* (U. PESCI, *Come siamo entrati a Roma*, Milano, 1971, pp. 184-186. Sul malcontento che suscitò la sua formazione in C. PAVONE, *Alcuni aspetti dei primi mesi di governo in Roma e Lazio*, in «Archivio storico italiano», CXV (1957), pp. 309-316, e G. Cotta Remondino a G. Lanza, 23 settembre 1870 in *Carte Lanza a cura di C. M. DE VECCHI*, VI, Torino, 1938, pp. 143-145.

investitura, che altrimenti, senza quel riconoscimento ufficiale, in nessun caso avrebbe accettato; e se finì per acconsentire a una designazione di matrice popolare, espressa dai romani riuniti al Colosseo, al momento di assumere l'incarico dichiarò di riconoscere in Vittorio Emanuele l'unica legittima autorità; ma è probabile che a questa sua ritrosia non sia stata in qualche misura estranea una certa arrendevolezza alle opinioni altrui<sup>18</sup>.

Comunque con il mutamento di regime parve aprirsi per don Michelangelo una nuova stagione politica, affrontata non senza qualche fiduciosa speranza. Il primo impegno riguardò il plebiscito romano votato il 2 ottobre, e consistette pregiudizialmente nell'impresa di superare i duri contrasti sorti intorno alla formulazione del quesito plebiscitario, dove il governo di Firenze pretendeva di inserire le garanzie al Pontefice, rifiutate senza appello dagli uomini della Giunta romana, che vi scorgevano il rischio di tempi perniciosamente e inaccettabilmente lunghi per il trasporto della Capitale; e a superare l'ostacolo valse l'intervento di Quintino Sella, il più "romano" dei deputati italiani, già da molti anni in contatto col Duca di Sermoneta per il tramite di Vincenzo Tittoni, dal 1859 esule a Firenze, e che in questa circostanza gli venne inviato apposta da Roma insieme ad Emanuele Ruspoli per concordare una formula accettabile per entrambe le parti<sup>19</sup>.

Dopo la solenne e del tutto formale proclamazione in Campidoglio dei già noti risultati del voto (e durante la funzione

<sup>18</sup> Sui timori di M. Caetani e sul lavoro di persuasione compiuto per superarli, cfr. specialmente M. MONTECCHI, *La Giunta...*, cit., ma anche R. DE CESARE, *Roma...*, cit., p. 744.

<sup>19</sup> Sull'elaborazione della formula plebiscitaria cfr. R. CADORNA, *La liberazione...*, cit., pp. 265-260, e C. PAVONE, *Alcuni aspetti...*, cit. pp. 329-340; sulla parte svolta da Q. Sella cfr. P. BOSELLI, *Quintino Sella e Roma*, in: «Nuova Antologia», LXV (1927), pp. 144-145.

dovette affacciarsi due volte per rispondere alle acclamazioni)<sup>20</sup> partì da Roma sabato 8 ottobre con la Deputazione composta dai 16 membri votati dalla Giunta e dai rappresentanti dei vari Comitati promotori del plebiscito, fra cui suo figlio Onorato, principe di Teano che il giorno seguente, dopo che il duca ebbe ascoltato privatamente la Messa a S. Trinita secondo il precetto della Chiesa, guidò il padre cieco attraverso palazzo Pitti fino alla sala delle Nicchie dove Vittorio Emanuele lo attendeva in trono, e benignamente accolse la volontà plebiscitaria dei Romani, gratificandone il latore col Collare dell'Annunziata, inviato al Duca quel pomeriggio stesso<sup>21</sup>.

In realtà una volta spento il clamore delle solenni manifestazioni fiorentine affiorò sempre più chiaramente la linea di prudenza estrema adottata dal Governo per gestire non tanto il problema del trasferimento della Capitale, per la sua stessa complessità meno incombente, quanto l'altro, relativo all'«andata del re» a Roma, a partire dalla fine di ottobre fonte di tensione fra un Sella sempre più deciso a mantenere l'impegno assunto con i Romani, e un Governo sempre più preoccupato delle conseguenze politiche dell'operazione, di cui Lamarmora da Roma non si stancava di descrivere e ingigantire i rischi; e proprio da questo problema scaturì l'incidente che ebbe a protagonista il duca di Sermoneta..

Il punto di rottura si raggiunse in occasione delle elezioni politiche fissate per il 23 e il 27 novembre, e coincise con l'irritazione del Generale Luogotenente contro i Romani che continuavano a negargli con accidiosa indifferenza ogni colla-

<sup>20</sup> Sulla cerimonia svoltasi in Campidoglio nel pomeriggio del 6 ottobre cfr. U. PESCI, *Come siamo entrati...*, cit., p. 215, e E. PERODI, *Roma italiana*, Roma, s. a., p. 30.

<sup>21</sup> Sulla cerimonia fiorentina cfr. la testimonianza di A. CASTELLANI in G. MONSAGRATI, *Il nobile gentiluomo...*, cit., pp. 54-55.

borazione per risolvere la crisi capitolina: «a furia di gridare che senza Roma capitale l'Italia non poteva esistere, questi Signori l'hanno preso sul serio»: esplose, furibondo, il 19 novembre; e al principe Doria chiarì, senza complimenti, che «v'era qualcosa più di Roma interessante a tutti, ed era l'Italia, che pur senza Roma aveva saputo vivere e rendere libere le Provincie che non lo erano ancora<sup>22</sup>». Intanto continuava a raccomandare al Governo la massima cautela nel trattare una situazione che poteva precipitare, per il rischio sempre incombente che il Papa lasciasse Roma<sup>23</sup>. Il 22 ottobre avvertiva che «la venuta del Re indisporrebbe grandemente il Vaticano, e probabilmente determinerebbe il Pontefice a lasciare Roma»; il 5 novembre informava di un passo compiuto dal Card. Di Pietro, che in un colloquio organizzato dal duca Caetani lo aveva avvertito della «profonda ferita» che la comparsa del re avrebbe causato al S. Padre «in questo momento non alieno da una Conciliazione»; e il 7 novembre tornava ad insistere sulle probabili reazioni di un carattere «vanitoso, irascibile e intollerante» come quello di Pio IX di fronte a questa nuova «umiliazione»<sup>24</sup>. Peraltro il risentimento del Papa suscitava un'eco profonda anche nel re, cui ripugnava risiedere in un palazzo già residenza pontificia («dice che venendo a Roma porterà con sé la sua tenda di campagna per alloggiarvi sotto<sup>25</sup>»). A ciò si aggiungeva il problema logistico, costituito dall'inadeguatezza del Quirinale, «tutto ingombro di altari e pitture mistiche», e comunque «insufficiente» ad accogliere una reggia, tanto che Correnti e Visconti Venosta avevano ipotizzato

<sup>22</sup> Lamarmora a Lanza, 19, 27 novembre 1870, in: *Carte Lanza...* cit., VI, cit., pp. 271-295.

<sup>23</sup> Cornacchi a Lanza, 23 settembre 1870, *ibid.*, p. 147.

<sup>24</sup> Cornacchi a Lanza, 22 ottobre, 5, 7 novembre 1870, *ibid.*, pp. 205, 225, 231.

<sup>25</sup> Lanza a Lamarmora, 8 ottobre 1870, *ibid.*, p. 221.

di rinunciarvi, e costruire ex-novo il palazzo reale<sup>26</sup>. ma che tuttavia restava l'unico utilizzabile sia per la sua natura di residenza reale per antonomasia agli occhi dei Romani, sia perché mai il re avrebbe accettato di abitare in palazzi «tristissimi» come palazzo Braschi, poi acquistato come sede del Ministero degli Interni, e palazzo Farnese, che i Borboni avrebbero ceduto a causa dei loro problemi economici<sup>27</sup>. L'esatta portata dell'imbarazzo del Governo, costretto comunque ad affermare la sovranità dello Stato, si rivelò quando, alla richiesta di spiegazioni per rispondere alle proteste ufficiali della S. Sede contro la procedura seguita nell'occupazione del palazzo della Consulta, se ne addossò la completa responsabilità al duca di Sermoneta e alla Giunta, cui toccava eseguire l'operazione<sup>28</sup>. A Sella riuscì tuttavia di vincere la resistenza regale facendo balenare al sovrano «di potergli fare qualche vantaggio sulla lista civile<sup>29</sup>», e poi, soddisfatto di aver raggiunto lo scopo, parve perfino convincersi ad accettare il rinvio fino al voto di approvazione del plebiscito; ma poi di nuovo ripropose il problema nel Consiglio dei Ministri del 5 novembre, e dopo un voto favorevole al rinvio espresso il 12, lui assente, con le sole astensioni di Ricotti e Raeli, il 15 rassegnò le proprie dimissioni<sup>30</sup>. La notizia rimbalzò a Roma con il corollario della definitiva rinuncia del re, e della restituzione del Quirinale al

<sup>26</sup> Lanza a Lamarmora 8 novembre 1870, *ibid.*, p. 312-313, e S. CASTAGNOLA; *Da Firenze a Roma. Diario storico-politico 1870-1871*, Torino 1896, p. 88

<sup>27</sup> Lamarmora a Lanza, 2 novembre, e Fiorentini a Lanza 19 novembre, in *Carte Lanza...*, cit., VI, pp. 223-224, 275.

<sup>28</sup> A. Blanc a Lanza, 7 ottobre 1870, *ibid.*, pp. 167-169.

<sup>29</sup> Lo stesso allo stesso, 6 novembre, *ibid.*, p. 230; per tutta risposta il Generale ribadì l'assoluta necessità di rinviare al massimo l'evento, cfr. Lamarmora a Lanza, 7 e 8 novembre, *ibid.* pp. 231, 235.

<sup>30</sup> Sull'attività del Consiglio dei Ministri in quei giorni cfr. S. CASTAGNOLA, *Da Firenze...*, cit., pp. 88-89, e L. TOSCHI, *La Roma di Pianciani*,

Papa<sup>31</sup>, e Roma rispose immediatamente offrendo a Sella una candidatura durante un'assemblea riunita alla Sala Dante e presieduta dal. Caetani, che ebbe parole durissime per i membri del Governo, riconosciuti tutti come reazionari, «allorquando fui a Firenze [...] e specialmente Visconti Venosta» con l'unica eccezione del Ministro Sella, «l'unico che voleva venire a Roma», e cui perciò la candidatura veniva offerta «quale protesta contro il Ministero reazionario». Era abbastanza per rendere inevitabili le dimissioni del Governo, ma la crisi, che Lanza motivò con «l'inconsulto e sleale manifesto ai romani del duca di Sermoneta», si risolse il giorno stesso con il ritiro delle dimissioni del ministro: «il manifesto dei patrizi dei romani meritava questa risposta», concluse Lanza trionfante, e compiaciuto della vittoria<sup>32</sup>.

Capro espiatorio dell'incidente restò il duca Caetani, unanimemente additato da Lamarmora e da tutto il Ministero come unico responsabile della crisi. Lamarmora soprattutto, stufo di Roma e dei romani, si sfogò a descriverlo come uno sprovveduto fantoccio, prima ingannato, secondo il principe di Teano suo figlio, da Baldassarre Odescalchi, a sua volta usato «come un vero burattino» da due vecchi arnesi garibaldini come Ruggero Maurigi (1843-1919) e Luigi Pianciani (1810-1890), vero e unico

in: *Luigi Pianciani tra riforme e rivoluzione*, a cura di R. UGOLINI, Napoli, 1992, p. 8.

<sup>31</sup> Effettivamente nel Consiglio dei Ministri del 5 novembre Visconti Venosta e Correnti avevano sostenuto l'opportunità di rinunciare al Quirinale, e di costruire un palazzo adatto alla residenza del re, cfr. S. CASTAGNOLA, *Da Firenze...*, cit., p. 86.

<sup>32</sup> Della riunione alla Sala Dante si discusse nel Consiglio del 19 novembre, cfr. S. CASTAGNOLA, *Da Firenze...*, cit., p. 89. Le dimissioni di Sella furono comunicate da Lanza a Lamarmora con dispaccio delle 15.30; alle 5 p.m. un telegramma dello stesso Lanza annunciava a Giacomo Dina di poter pubblicare su *L'Opinione* che «non è vera la notizia del ritiro di Sella» cfr. *Carte Lanza*, VI, cit., pp. 269, 271.

«grande istigatore» di tutta l'operazione, e poi troppo spaurito da non si sa quali minacce per osare di pubblicare la smentita, peraltro già pronta, del suo discorso e «di quello sconvenientissimo manifesto»; e continuò diffondendo l'insinuazione maligna di un Caetani cacciato dall'Ufficio elettorale «dove goffamente si era lasciato trascinare a perorar egli stesso la sua candidatura<sup>33</sup>»; né si trattenne dal proferire minacciose profezie espresse il 19 («egli finirà assai probabilmente per non essere deputato, né io lo proporrò certo per senatore») e ribadite il 23 novembre («dopo l'affare del manifesto non è più il caso di farlo senatore»)<sup>34</sup>; ma poi il risultato del primo turno lo fece rinsavire e lo portò a concludere, contro ogni coerenza, che «nel ballottaggio il duca di Sermoneta ha buone probabilità di battere Luigi Amadei che è un cattivo mobile<sup>35</sup>». Infatti, a conferma dell'inverosimiglianza della favola di un Caetani spaurito e mendicante voti, perché, come gli aveva spiegato il principe Doria «tutti a Roma partecipano del modo di sentire del manifesto<sup>36</sup>» il duca riuscì eletto a Roma e a Velletri, e iniziò degnamente l'attività parlamentare con l'incarico conferitogli all'unanimità dalla Camera, di stendere l'indirizzo di risposta al discorso della Corona; e nel breve testo approvato dall'Assemblea il 12 dicembre, non mancò di sottolineare la «manifesta letizia» con cui la Camera aveva accolto «la reale parola sull'imminente trasferimento a Roma della

<sup>33</sup> Lamarmora a Lanza, 19 novembre, *ibid.*, pp. 276, 289.

<sup>34</sup> Nella lista di romani da onorare con il laticlavio (non più di una decina, cfr. Lanza a Lamarmora, 9 novembre 1870, *ibid.*, p. 239, il Luogotenente aveva effettivamente incluso il duca di Sermoneta, che però «preferisce esser deputato, e crede certo di esserlo», Lamarmora a Lanza, 14 novembre 1870, *ibid.*, p. 249.

<sup>35</sup> Lo stesso allo stesso, 19, 23, 27 novembre, *ibid.*, pp. 280 *cit.*, 289, 295. Su L. AMADEI (1819-1903) cfr. il ricordo della nipote Emma in «Strenna dei romanisti» XXXI (1970), pp. 9-17.

<sup>36</sup> Lo stesso allo stesso, 20 novembre, *ibid.*, p. 266.

sede del Governo<sup>37</sup>». La scelta del Caetani per questo incarico costituiva certo una sorta di omaggio verso di lui, assunto a rappresentare Roma in seno alla rappresentanza nazionale, ma segnò comunque l'inizio di un rapporto di cordiale familiarità che il principe di Piemonte coltivò fin dal suo arrivo a Roma, e mantenne intatto anche quando divenne re: il 30 gennaio del '71, ad una richiesta di udienza, «con atto di impareggiabile cortesia» Umberto si recò personalmente a visitare il duca nel suo palazzo delle Botteghe Oscure, dove ricomparve il 6 febbraio per intervenire al gran ballo offerto in onore della coppia regale, e particolarmente gradito alla principessa di Piemonte, che danzò fino all'alba; e dopo la scomparsa di don Michelangelo, trasferì la sua simpatia sul figlio Onorato e a tutta la sua famiglia, «invitati sempre a Monza e trattati come gente di casa<sup>38</sup>». A quel tempo anche il gen. Lamarmora era morto da più di vent'anni, ma il suo astio, che era riuscito a sbarrare al Duca l'ingresso a palazzo Madama, sopravviveva intatto in Domenico Farini (1834-1900) che continuò a versare fiele sulla sua memoria forse perché nessuno dei protagonisti di quella stagione politica poteva perdonare al Caetani la sua spregiudicata libertà di giudizio nel valutare uomini e situazioni, causa prima del suo ennesimo, e questa volta definitivo ritiro da ogni partecipazione alla vita pubblica<sup>39</sup>. Così

<sup>37</sup> Convalidato dalla Camera per entrambi i Collegi il 10 (Velletri) e il 16 dicembre (Roma), Caetani optò per il secondo; ma già l'8 dicembre la Camera gli aveva affidato la stesura dell'indirizzo di risposta al discorso della Corona, che l'on. Mordini lesse, e la Camera approvò il 12 dicembre, e che lo stesso Caetani presentò al re come membro della Deputazione nominata dalla Camera, cfr. *Atti parl. scuss. Camera* 8, 10, 12, 16 dicembre

<sup>38</sup> Cfr. D. FARINI, *Diario di fine secolo*, a cura di E. MORELLI, Roma, 1961, I, p. 655; sulla visita del principe di Piemonte, e sul gran ballo a palazzo Caetani cfr. «L'Opinione», 30 gennaio e 7 febbraio 1871.

<sup>39</sup> Le dimissioni presentate «perché cieco e inabile» vennero respinte dalla Camera il 10, ed accettate il 27 gennaio 1873, cfr. *Atti parl. Disc.*

ancora vent'anni dopo la morte del duca di Sermoneta Farini continuava a ripetere, instancabilmente, non soltanto la storia della medaglietta da deputato venduta per disprezzo a un rigattiere ebreo, ma soprattutto, alterando maliziosamente la verità circa la sua morte da buon cattolico, quella della ritrattazione del «delitto» di aver portato a Vittorio Emanuele il plebiscito di Roma «con una schifosa lettera data al confessore», e che il Vaticano non aveva mai resa pubblica «perché non volle, infangandone il capo, rompere con una famiglia potente.» Glie l'aveva fatta leggere Minghetti, che del Caetani non poteva dirsi certo estimatore, quando era venuto a raccomandargli di impedire, come Presidente della Camera, la commemorazione in aula richiesta dal Massari e da altri, perché Onorato Caetani temeva che, con la storia della ritrattazione, riaffiorasse anche la lettera dove si leggeva ad esempio che «chi aveva calpestato il papa ricadrebbe nel fango donde era sorto<sup>40</sup>»; e come controcanto all'inaugurazione di un suo busto marmoreo in Campidoglio, nel marzo 1895, fece riaffiorare il ricordo delle esequie solenni in Aracoeli, con le quali il Comune aveva tentato di rendergli omaggio il 16 gennaio 1883, nel trigesimo della morte, e come in quel giorno lui stesso avesse accompagnato il re a caccia a S.

---

*Camera*, ma probabilmente egli dovette considerare chiusa la propria stagione con le cannonate di Porta Pia, poiché lui stesso aveva fatto iscrivere la data del 20 settembre sulle due casse, d'olmo e di piombo, che fin da allora si era fatto preparare in quanto da quel momento *mortem expectans*, cfr. R. DE CESARE, *Roma...*, cit., p. 92.

<sup>40</sup> Farini continuava a ripetere queste storie, sempre uguali, ogni volta che riaffiorasse il nome del duca; oltre al ballo al palazzo di Botteghe Oscure (25 aprile 1893), e all'inaugurazione del busto del duca in Campidoglio (10 marzo 1895), perfino a un pranzo di Corte, bastò che la regina, che gli sedeva accanto, pronunciasse il nome del principe di Teano, perché subito Farini intonasse la solita cantilena, cfr. D. FARINI, *Diario*, I. cit., pp. 260, 420, 716.

Rossore. In realtà la cronaca cittadina annotò che, intorno al catafalco disegnato dall'architetto Erzoch, con le statue della scienza e dell'arte, dell'Italia e di Roma illustrate dalle epigrafi di Oreste Tommasini, con il Collare dell'Annunziata e la corona ducale poste sopra la coltre funebre, oltre l'on. Minghetti e Sebastiano Tecchio presidente del Senato, era comparso anche un aiutante di campo del re, presenti anche le rappresentanze di tutti i grandi Corpi dello Stato, e una folla di diplomatici, e di parlamentari<sup>41</sup>. Evidentemente sopravviveva nel borghese Farini un inestinguibile astio verso l'aristocratico che non aveva mai nascosto la propria antipatia nei confronti degli uomini del suo ceto, tanto da trovare appagante demolirne il ricordo; ma a ripensarci dopo più di un secolo, questo suo accanimento appare un po' squallido e vagamente patetico, tale comunque da procurargli soltanto una brutta figura.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 260, e «L'Opinione», 16 gennaio 1883.

## 7 aprile 1944: una pagina di Storia in Sabina

BRUNO BRIZZI

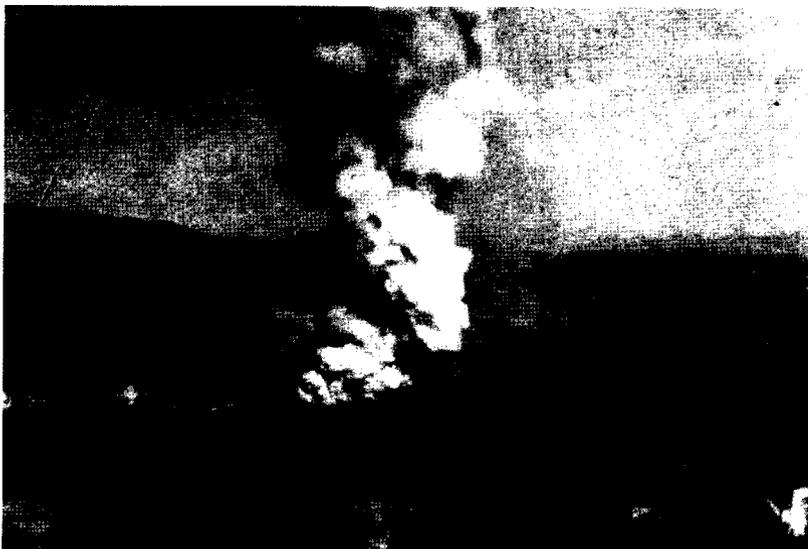


Duca Caetani.

Il monte Tancia, con i suoi 1282 metri di altezza sui monti Sabini a circa dieci chilometri da Poggio Catino fu teatro nel 1944 di un memorabile episodio della Resistenza che non sarebbe giusto dimenticare, anche a distanza di settantatré anni.

All'indomani dell'armistizio dell'8 settembre si era creato a Poggio Mirteto un gruppo di sabotatori (composto da ufficiali antifascisti reduci dagli scontri sostenuti contro i Tedeschi e giovani di orientamento comunista) che già il 14 settembre colpiva con successo un obiettivo di rilievo: un treno nello scalo ferroviario di Poggio Mirteto. Il convoglio trasportava munizioni, carburante e un carico di grano, parte del quale fu recuperata dalla popolazione civile. L'incendio dei vagoni si propagò a un treno del Capo del Governo in un vicino binario morto, dove si pensava di sottrarlo ai bombardamenti aerei su Roma. La potenza dell'esplosione fu moltiplicata da quella di un deposito di dinamite destinato ai lavori per la posa di un acquedotto.

Il 30 settembre un attentato ad opera dello stesso gruppo di sabotatori riuscì a bloccare temporaneamente il ponte Galantina sulla linea ferroviaria Roma-Orte; successivamente, un secondo attacco allo stesso obiettivo costò la vita al capo degli attaccanti, Mario Dottori e ad alcuni militari tedeschi. Il 22 ottobre fu danneggiato un tratto della stessa ferrovia, con la caduta di 2.500 metri della linea elettrica e la messa fuori uso delle cabine elettriche di Stimigliano e Fara Sabina.



L'esplosione di un treno nello scalo ferroviario di Poggio Mirteto (fotografia gentilmente fornita da Eugenio Meneghino).

Tra gli elementi locali e gli ufficiali antifascisti si giunse alla formazione di una brigata che si valse utilmente della preparazione e dell'esperienza dei militari. L'apporto di giovani renitenti alla leva e di altri gruppi minori fece sì che alla vigilia del 7 aprile la brigata contasse circa trecento uomini che stabilirono una base sul monte Tancia dove gli ufficiali si occupavano dell'addestramento e della scelta delle posizioni difensive.

Numerose azioni erano state intanto effettuate contro trasporti e pattuglie tedesche che causarono all'occupante uno stillicidio di perdite: la minaccia incombente assunse infine una gravità tale da decidere il comando tedesco a intervenire in forze con un rastrellamento non limitato alla Sabina, ma che si sarebbe esteso al confinante territorio dell'Umbria. Furono quindi mobilitati reparti delle divisioni *Hermann Göring* e *Sardinia*, cui si aggiunse

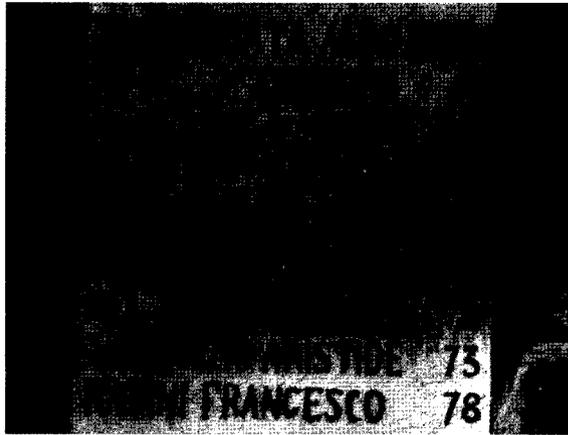
un battaglione di truppe fasciste. Sui partigiani non mancavano utili informazioni fornite da delatori locali.

Nel primo mattino del 7 aprile le forze tedesche, già schierate nel corso della notte, risalirono le pendici del monte Tancia, segnalate dalle vedette partigiane. I difensori, bene armati e addestrati, sistemati a difesa sui possibili accessi al monte, riuscirono a difendersi validamente, infliggendo forti perdite agli assediati, necessariamente più esposti al fuoco.

La battaglia durò circa otto ore, ma la disparità delle forze non ammetteva alternativa all'esito della lotta: al limite dell'esaurimento delle munizioni, provati dalla fatica e dalla fame, la via della ritirata fu resa possibile dallo sfondamento di un punto debole degli assediati in direzione di Poggio Catino e soprattutto dal sacrificio di sette combattenti che, dopo aver tentato di trarre in salvo un loro compagno ferito, tennero a bada gli attaccanti con una mitragliatrice prima di essere sopraffatti. Il più giovane di loro, Giordano Sangalli, aveva soltanto sedici anni.

Per i Tedeschi era duro accettare di aver mancato l'obiettivo dell'annientamento dei partigiani e di aver subito perdite ben superiori a quelle inflitte (circa una ventina): reagirono secondo un comportamento messo in atto dovunque. Con immediata rapresaglia incendiarono le povere capanne di pastori della zona, dalle quali si erano allontanati gli uomini validi e massacrarono diciotto civili innocenti, tra i quali otto donne, quattro vecchi e tre bambine di due, sei e undici anni. Vennero uccisi persino gli animali, e il seppellimento dei caduti fu proibito, pena la morte.

Alla battaglia del Tancia si accompagnò una vasta azione di rastrellamento, organizzata dal comando tedesco nella Sabina e nel reatino. Diecine di civili furono fucilati a Poggio Mirteto, Castel San Pietro, Rivodutri, Rieti e in altre località. Grande ripercussione ebbe l'eccidio di Leonessa dove furono trucidati cinquantadue civili, tra i quali un sacerdote, Concezio Chiaretti.



Una delle lapidi collocate sulla cima del monte Tancia in ricordo delle vittime civili della rappresaglia.

A Poggio Mirteto fu catturato il giovane comunista romano Giuseppe Felici che fin dalla difesa di Roma a Porta San Paolo aveva preso parte a una serie di combattimenti, tanto che i Tedeschi avevano posto una taglia sul suo capo. Fu fucilato a Rieti ancora sanguinante; gli venne concessa la medaglia d'oro al valor militare alla memoria.

Le salme insepoltite dei combattenti del Tancia furono recuperate pietosamente dal parroco di Bocchignano Igino Guidi, che si valse della collaborazione di cinque carabinieri e di altrettanti civili. Il 6 maggio 1944 dopo parecchie ore di cammino il gruppo raggiunse la località Arcucciola, teatro dell'ultima disperata resistenza, dove provvide a un provvisorio seppellimento delle salme.

Unica voce che si levò a protestare contro la strage nazista dei civili fu quella del Vescovo di Rieti, Benigno Luciano Migliorini, che il 14 aprile denunciò l'esecuzione di innocenti, la mancata assistenza religiosa ai condannati e la proibizione del seppellimento delle vittime.



La concessione della medaglia d'oro al valor militare alla memoria del partigiano Giuseppe Felici.

Il 10 giugno i Tedeschi, consapevoli per esperienza dell'ostilità della popolazione nei loro confronti, si vendicarono vergognosamente. Una loro motocarozzetta circolò per Poggio Mirteto invitando gli abitanti ad attingere alle risorse alimentari, abbandonate per la loro ritirata. Coloro che accolsero l'invito scendendo in strada furono falciati dai colpi di mortaio e delle bombe a mano, lasciando sul terreno quattordici morti e numerosi feriti.

Il 3 ottobre in Roma liberata e a Poggio Mirteto ebbero luogo

i riti funebri dei caduti, presente una rappresentanza delle truppe alleate. A Roma, duemila cittadini accompagnarono le bare dalla basilica di S. Maria degli Angeli al cimitero del Verano. Con il trascorrere del tempo, uno degli episodi più significativi della resistenza nel Lazio è stato ingiustamente cancellato dalla memoria.



7 aprile 1944.

## Cerimonie papali in Vaticano nel corso del più recente concilio ecumenico

CLAUDIO CERESA

L'importanza del più recente Concilio Ecumenico, il Vaticano II, è stata sottolineata da papa Francesco con l'indizione di un giubileo straordinario, nel cinquantenario della chiusura di quell'assemblea. In queste pagine si vogliono ricordare alcune cerimonie, svoltesi nel periodo conciliare, che hanno avuto particolare rilievo, soprattutto per gli elementi di novità che apportarono o annunziarono, rispetto sia ai precedenti rituali che alla disciplina della Chiesa.

L'inaugurazione avvenne la mattina dell'11 ottobre 1962; alle ore 8,30, la processione dei partecipanti (circa 2.500) cominciò ad avviarsi alla basilica di San Pietro, passando per la piazza. Il corteo era concluso dal Sommo Pontefice Giovanni XXIII, che dalla sedia gestatoria benediceva la folla intervenuta al solenne evento <sup>1</sup>.

Le condizioni meteorologiche erano buone, dopo le forti piogge della sera e della notte precedenti. L'aula era stata realizzata nella navata centrale del tempio. Nel Concilio Vaticano I, degli anni 1869-1870, per il numero molto più limitato dei

<sup>1</sup> Angelo Giuseppe Roncalli, che aveva preso il nome di Giovanni XXIII, era stato eletto Papa il 28 ottobre 1958.

Padri (giunto, nel corso dei lavori, a 770) era bastato utilizzare il braccio destro della crociera<sup>2</sup>.

È interessante sottolineare che, nel Concilio Vaticano I, avevano fatto parte dell'assemblea soprattutto vescovi dell'Europa; erano nati in tale continente anche molti prelati pervenuti dalle regioni più lontane, e non c'era alcun presule autoctono delle terre di missione africane ed asiatiche.

All'apertura del Vaticano II, l'Europa occidentale rappresentava il 33% dei partecipanti. Il 22% proveniva dall'America latina, il 13% dagli Stati Uniti e dal Canada, il 10% dall'Asia e il 10% dall'Africa nera, che aveva, dal 1960, il primo porporato indigeno, Laurean Rugambwa. Il collegio cardinalizio includeva anche un cinese, un indiano, un giapponese, un filippino<sup>3</sup>.

Erano presenti osservatori delegati, inviati da sei Chiese ortodosse (tra le quali quella russa, patriarcato di Mosca), dall'Unione di Utrecht, dalla Comunione anglicana, da altre confessioni cristiane, dal Consiglio ecumenico delle Chiese. Assistevano alla cerimonia inaugurale settantanove missioni straordinarie di nazioni d'ogni parte del mondo, e sette di enti internazionali.

Appariva quindi di particolare imponenza, sia quantitativa-

mente che qualitativamente, l'assemblea che si trovava riunita in San Pietro l'11 ottobre 1962. Dopo l'invocazione allo Spirito Santo, venne celebrata la Messa dal cardinale francese Eugenio Tisserant, decano del Sacro Collegio; fu poi intronizzato sull'altare il libro dei Vangeli, sul leggio che era stato adoperato, per il medesimo scopo, nel Concilio Vaticano I. Al termine degli adempimenti rituali, delle letture e delle preghiere, Giovanni XXIII rivolse ai presenti e al mondo l'allocuzione programmatica, che fu salutata da un convinto applauso, e che toccò molti cuori.

La sera dello stesso giorno, il Papa, dalla finestra del suo studio, salutò la moltitudine che affollava la piazza con il discorso che ricordiamo soprattutto per la menzione della luna, e della carezza ai bambini. Il Pontefice, in quella occasione, disse anche: "Il Concilio è incominciato e non sappiamo quando finirà. Se non dovesse concludersi prima di Natale, poiché, forse, non riusciremo, per quella data, a dire tutto, a trattare i diversi argomenti, sarà necessario un altro incontro". In effetti, dopo la prima sessione ce ne furono altre tre, che si svolsero negli anni 1963 (29 settembre – 4 dicembre), 1964 (14 settembre – 21 novembre) e 1965 (14 settembre – 8 dicembre).

La prima tornata dei lavori terminò l'8 dicembre 1962; non erano mancati, alla fine di novembre, momenti d'ansia per le condizioni fisiche del Papa. Il 2 dicembre, però, il vescovo di Roma si era affacciato per la benedizione domenicale, e la sua presenza, l'accento vigoroso e le espressioni di affettuoso ringraziamento avevano costituito fonte di rassicurazione e conforto.

Il 20 gennaio 1963 il Pontefice iscrisse nell'albo dei Santi il sacerdote Vincenzo Pallotti, nativo dell'Urbe, e due giorni dopo ne venerò le spoglie a Sant'Andrea della Valle<sup>4</sup>; nella quaresima,

<sup>2</sup> Per i dati riportati nel presente contributo, a parte quanto precisato nelle note, cfr. i volumi *L'attività della Santa Sede* negli anni 1962, 1963, 1964 e 1965, stampati dalla Tipografia Poliglotta Vaticana. Cfr., anche, per il Concilio Vaticano I, R. AUBERT, *Il Concilio Vaticano I e la centralizzazione romana*, in *Nuova storia della Chiesa*, vol. 5/I, Torino, 1977, pp. 87-95, e, per la successiva assise ecumenica, R. AUBERT, *Il Concilio Vaticano II*, in *Nuova storia della Chiesa*, vol. 5/II, Torino, 1979, pp. 303-322. Cfr., infine, *Il Vaticano II nella parola di Giovanni e Paolo 1959-1965*, Firenze, 1967.

<sup>3</sup> All'inaugurazione, i vescovi provenienti dall'Europa orientale non erano molti; il loro numero, però, aumentò successivamente, soprattutto per quanto riguarda la Polonia e la Germania dell'Est. L'episcopato iugoslavo era rappresentato fin dall'inizio nella quasi totalità.

<sup>4</sup> Vincenzo Pallotti, nato a Roma il 21 aprile 1795, era ivi deceduto il 22 gennaio 1850. Dopo l'apertura del Concilio, erano stati proclamati

Giovanni XXIII andò, come negli anni precedenti, in chiese romane per i riti stazionali. Tornarono, però, le preoccupazioni per la salute del Pastore della Chiesa, il quale, l'11 maggio, si recò al Quirinale, a suggello delle cerimonie per il premio Balzan per la pace, che era stato a lui conferito.

Fu l'ultima uscita di papa Giovanni dal Vaticano. Era, inoltre, la prima visita di un Pontefice al Quirinale dopo la proclamazione della Repubblica; già Pio XII aveva visitato la sede del capo dello Stato italiano, ma la sua visita si era svolta il 28 dicembre 1939, in regime monarchico.

Purtroppo, ben presto si affievolirono definitivamente le energie del Papa; il 22 maggio, egli apparve alla finestra per l'ultima volta, visibilmente provato. Negli ultimi giorni della vita di Angelo Giuseppe Roncalli gli furono particolarmente vicini i suoi diocesani, che si alternarono in raccoglimento nella piazza San Pietro. Il 3 giugno, alle ore 19, fu celebrata nell'affollato grande foro berniniano la Messa per il Pontefice infermo, il quale morì alle 19,49, subito dopo il termine del rito.

La sera del 4 giugno il Papa defunto fu trasportato in San Pietro; il corteo percorse parte della piazza, girando intorno all'obelisco. Nel pomeriggio del 6 si dovette chiudere la basilica per la tumulazione, ma molte persone erano ancora in attesa di entrare; per tale motivo, prima di procedere alla cerimonia, la salma fu portata di nuovo all'esterno, fino a metà della rampa inferiore della scalinata.

La preparazione del conclave dette notevoli problemi, in

---

Santi, il 9 dicembre 1962, Pietro Giuliano Eymard, Antonio Maria Pucci e Francesco Maria da Camporosso; nel corso dell'assise, avvenne anche, il 18 ottobre 1964, la canonizzazione di ventidue martiri dell'Uganda. Nel periodo conciliare vi furono inoltre dieci beatificazioni, tra le quali quelle degli italiani Luigi Maria Palazzolo, Domenico della Madre di Dio, Leonardo Murialdo, Vincenzo Romano, Nunzio Sulprizio, Luigi Guanella.

quanto entrarono ben ottanta cardinali; Giovanni XXIII, infatti, aveva oltrepassato il numero massimo di settanta, stabilito da Sisto V nel 1586<sup>5</sup>. Per l'ultima volta furono collocati nella Cappella Sistina i baldacchini (uno per ogni porporato) che venivano abbassati, salvo quello dell'eletto, dopo l'accettazione da parte del nuovo Pontefice. Esercitò ancora le sue mansioni il Maresciallo di Santa Romana Chiesa<sup>6</sup>.

Nel pomeriggio del 19 giugno vi fu il solenne ingresso dei membri del Sacro Collegio, ed il 21 giugno, poco dopo mezzogiorno, il protodiacono, cardinale Alfredo Ottaviani, annunciò l'elezione di Giovanni Battista Montini, il quale aveva scelto il nome di Paolo VI. Il vescovo di Roma comparve al balcone centrale del tempio, ed impartì la benedizione; usò però una formula più semplice e breve di quella tradizionale, che sarebbe stata invece ripresa dai suoi successori.

Un altro elemento di novità comparve nella cerimonia dell'incoronazione, che avvenne il 30 giugno; essa, infatti, non si svolse nella basilica, ma nella piazza San Pietro<sup>7</sup>. L'interno

---

<sup>5</sup> Al precedente conclave avevano partecipato cinquantuno cardinali. Per le sedi vacanti che precedettero le elezioni di Giovanni XXIII e Paolo VI, cfr. M. RONCALLI, *Giovanni XXIII Angelo Giuseppe Roncalli, una vita nella storia*, Milano, 2007, pp. 414-430 e A. TORNIELLI, *Paolo VI L'audacia di un papa*, Milano, 2010, pp. 319-337.

<sup>6</sup> Il Maresciallo di Santa Romana Chiesa era il custode del conclave, ed aveva il compito di vigilare che non avvenisse alcuna comunicazione tra le persone entrate nella clausura ed il mondo esterno. L'ufficio, già ereditario nella famiglia Savelli, era tenuto dal 1712 dai Chigi, e fu tacitamente abolito da Paolo VI. Non ci furono infatti riferimenti all'antica e importante carica nella costituzione *Romano Pontifici eligendo*, del 1° ottobre 1975, con la quale papa Montini rielaborò la legislazione relativa alla sede vacante (cfr. *Mondo Vaticano passato e presente*, a cura di N. DEL RE, Città del Vaticano, 1995, pp. 684-685).

<sup>7</sup> Per Pio XII e Giovanni XXIII il sacro rito si era tenuto nella chiesa, ed era stata poi effettuata l'incoronazione sul balcone esterno; in relazione

del sacro luogo dedicato all'apostolo non sarebbe stato capace di contenere la folla dei fedeli e le missioni straordinarie, inviate da ben ottantasette Stati e da organizzazioni internazionali; anche un Paese dell'Europa orientale, la Jugoslavia, mandò un rappresentante, come aveva già fatto per i funerali di Giovanni XXIII.

Sembra importante ricordare che nella celebrazione comparvero particolari che non si sarebbero più ripetuti. Ad esempio, lungo il percorso del corteo, nel quale il Pontefice benediceva dalla sedia gestatoria<sup>8</sup>, vi furono i rituali momenti di pausa: per tre volte, un cerimoniere si inginocchiò, secondo la consuetudine, di fronte al Papa, portando un bastone sulla cui cima ardeva un batuffolo di stoppa, e pronunciando le parole "*Sancte Pater, sic transit gloria mundi*". Inoltre, per l'ultima volta fu imposta la tiara, con la solenne formula che designava il vescovo di Roma come padre dei principi e dei re, rettore del mondo, vicario in terra di Cristo<sup>9</sup>.

Vi fu anche l'imposizione del pallio; essa compare tuttora nella liturgia di inizio del ministero di Pastore universale della

---

alle difficili contingenze politiche, per Leone XIII nel 1878 e per Benedetto XV nel 1914 la cerimonia aveva avuto luogo nella Cappella Sistina. Ai sensi del Trattato Lateranense, la piazza San Pietro fa parte della Città del Vaticano; essa, però, è normalmente aperta al pubblico, e soggetta ai poteri di polizia delle autorità italiane, le quali si arrestano ai piedi della scalinata della basilica (per il testo del Trattato, cfr. F. PACELLI, *Diario della Conciliazione con verbali e appendice di documenti*, a cura di M. MACCARRONE, Città del Vaticano, 1959, pp. 518 – 528).

<sup>8</sup> Dopo il 1963, la sedia gestatoria non fu più usata nelle liturgie di inizio del pontificato.

<sup>9</sup> La tiara di Paolo VI costituiva un omaggio dei diocesani milanesi. Giovanni Battista Montini aveva preso possesso il 6 gennaio 1955 come arcivescovo della metropoli lombarda, carica che aveva tenuto fino all'elezione a Papa; prima di lui, nel ventesimo secolo, un altro Pontefice, Pio XI (Achille Ratti), era stato pastore di Milano, ma per meno di un anno, tra il 1921 e il 1922.

Chiesa, che ha sostituito l'incoronazione<sup>10</sup>. Spesso il nuovo Papa ha già ricevuto tale insegna, ma il codice di diritto canonico, al canone 437, ultimo comma, prevede espressamente che il metropolita, qualora venga trasferito ad un'altra sede metropolitana, ha bisogno di un nuovo pallio<sup>11</sup>.

Paolo VI, subito dopo l'elezione, aveva reso nota la sua volontà di proseguire il Concilio. La seconda sessione dell'assemblea ecumenica iniziò il 29 settembre 1963; il successivo 2 ottobre, nella tribuna di Sant'Andrea, furono presenti per la prima volta alcuni laici, che sarebbero stati poi progressivamente coinvolti nei lavori delle Commissioni. Il numero degli "uditori", come vennero chiamati, crebbe nel tempo; nel settembre 1964 il Papa chiamò a tale incarico anche alcune donne. Alla sessione finale, gli "uditori" furono 52: 10 religiose, 29 laici e 13 laiche. Tra loro c'era una coppia di coniugi, provenienti dal Messico.

Nella prima sessione, non erano stati emanati documenti. Nella seconda, il 4 dicembre 1963, giorno della conclusione, il Pontefice, dopo la celebrazione della Messa, consegnò al Segretario generale, l'arcivescovo Pericle Felici, i testi della costituzione sulla liturgia e del decreto sui mezzi di comunicazione sociale, dei quali fu data lettura. Venne quindi effettuata la votazione, in entrambi i casi largamente favorevole. Paolo VI

---

<sup>10</sup> Il pallio è costituito da una fascia di lana bianca, larga dai quattro ai sei centimetri, su cui spiccano sei croci di seta nera; tale insegna, che è girata intorno alle spalle in forma di anello, con i due capi che scendono avanti e dietro, viene indossata dal Sommo Pontefice dappertutto, e dagli arcivescovi metropolitani (quelli, cioè, che hanno esercizio di autorità su vescovi suffraganei) nelle loro chiese ed in quelle delle loro province. Per l'incoronazione del Papa, il pallio e la tiara, cfr. *Mondo Vaticano...*, cit., pp. 603-604, 793, e 1039-1040.

<sup>11</sup> Cfr. *Codice di Diritto Canonico Edizione bilingue con il beneplacito della Conferenza episcopale italiana*, a cura di L. CASTIGLIONE, Barcellona, 1995, pp. 286-287.

procedette alla promulgazione, e prese poi la parola; al termine del discorso, il vescovo di Roma comunicò l'intenzione di recarsi, entro breve tempo, in Palestina, la terra dalla quale Pietro era partito, e nella quale nessun suo successore era tornato.

L'annuncio, che fu salutato da una commossa ovazione, aveva grande importanza. Dal 1870, anno della presa di Roma, fino alla conciliazione del 1929, i Papi erano sempre rimasti in Vaticano; dopo i Patti Lateranensi, avevano lasciato l'Urbe solamente per le vacanze a Castel Gandolfo<sup>12</sup>, con l'eccezione di Giovanni XXIII, il quale, il 4 ottobre 1962, si era recato in treno a Loreto e ad Assisi, per un pellegrinaggio di preghiera nell'imminenza dell'apertura del Concilio.

Il viaggio di Paolo VI si svolse dal 4 al 6 gennaio 1964; a Gerusalemme il Pontefice officiò la Messa votiva della Resurrezione, e depose sulla pietra del Santo Sepolcro un ramo d'olivo d'oro, offertogli dagli ammalati di Roma. Successivamente, celebrò a Nazareth ed a Betlemme; incontrò il Patriarca Ecumenico di Costantinopoli, Atenagora, ed altri dignitari religiosi non cattolici.

La nostra città si era trovata quindi in una situazione diversa dal consueto, quella di una dimora, sia pure brevissima, del Papa all'estero, ma il popolo comprese le nuove esigenze; fu infatti entusiastica la manifestazione di affetto dei romani al ritorno del loro vescovo, che arrivò in piazza San Pietro, solennemente illuminata, alle ore 21 del 6 gennaio. Poco dopo, il Pastore universale della Chiesa si affacciò alla finestra della sua biblioteca e

---

<sup>12</sup> La prima villeggiatura di Pio XI a Castel Gandolfo avvenne nell'agosto-settembre 1934; erano stati necessari, infatti, notevoli lavori di trasformazione e restauro. Già nel 1933, però, il Pontefice si era recato nella residenza estiva dei vescovi di Roma per due brevissime visite; vi era tornato anche il 23 maggio 1934 (cfr. E. BONOMELLI, *I Papi in campagna*, Roma, 1953, pp. 385 ss.).

ringraziò dell'accoglienza, che costituiva, come egli si esprime, «già di per sé un avvenimento memorabile e incomparabile».

Nel terzo periodo dell'assise ecumenica (14 settembre – 21 novembre 1964) vennero promulgati tre documenti: la costituzione dogmatica sulla Chiesa ed i decreti sull'ecumenismo e sulle Chiese orientali cattoliche. Tutti gli altri schemi, pur non ancora pervenuti al testo finale, formarono oggetto di discussione e di esame.

Fu di notevole interesse la cerimonia del 13 novembre, nella quale, ricorrendo la festa di San Giovanni Crisostomo, si svolse la liturgia in rito bizantino, alla presenza del Papa.

Al termine della celebrazione, il Segretario generale del Concilio salì sul podio, e, dopo aver ricordato che la Chiesa è sempre stata madre per i bisognosi e gli indigenti, annunciò che Paolo VI donava ai poveri la sua tiara; il Pontefice, disceso dal trono, si recò all'altare e depose sulla mensa tale prezioso copricapo, al cui uso, da quel momento, rinunciarono sia papa Montini che i suoi successori.

Dal 2 al 5 dicembre il vescovo di Roma fu in India, per un secondo viaggio apostolico; tra le cerimonie ivi celebrate, rivestì particolare importanza la consacrazione episcopale, compiuta il 3 dicembre a Bombay, di sei sacerdoti, scelti nei cinque continenti per sottolineare l'universalità della Chiesa cattolica.

Il 25 gennaio 1965 venne annunciato che il Pontefice, nel Concistoro del successivo 22 febbraio, avrebbe nominato ventisette cardinali. Fu l'unica creazione di porporati nel corso del periodo conciliare, e si guardò con interesse alle persone insignite dell'alta dignità. Tra di esse, vi erano i patriarchi di Antiochia dei Melchiti, di Antiochia dei Maroniti e di Alessandria dei Copti<sup>13</sup>, gli arcivescovi di Colombo in Ceylon, di Cape Town

---

<sup>13</sup> L'11 febbraio 1965 Paolo VI emanò il Motu Proprio *De loco Patriarcharum Orientalium in Sacro Cardinalium Collegio*; a seguito di

in Sudafrica e di Ouagadougou nell'attuale Burkina Faso, e tre ecclesiastici che erano stati ritenuti degni della promozione per il contributo che avevano dato alla Chiesa, pur non ricoprendo cariche diocesane o curiali di rilievo: il fondatore della Gioventù operaia cristiana Giuseppe Cardijn, il teologo svizzero Carlo Journet, e il padre oratoriano Giulio Bevilacqua, il quale aveva avuto grande importanza nella formazione di Giovanni Battista Montini<sup>14</sup>.

Per la prima volta dal 1953 venivano annoverati nel Sacro Collegio prelati dell'Europa orientale: lo jugoslavo Francesco Seper e due arcivescovi che avevano molto sofferto per la condizione della Chiesa nei rispettivi Paesi, l'ucraino Giuseppe Slipyj ed il cecoslovacco Giuseppe Beran<sup>15</sup>. Slipyj, liberato dalla prigionia, viveva già da circa due anni in Roma, dove era giunto il 9 febbraio 1963; invece Beran, impedito da tempo ad esercitare le sue mansioni di pastore di Praga, giunse nell'Urbe, suo nuovo luogo di residenza, proprio per il Concistoro, il 19 febbraio 1965.

Non c'era stata una creazione così numerosa dal 1946, anno in cui Pio XII aveva nominato ben trentadue porporati. Ebbero grande importanza le variazioni apportate al cerimoniale: anzi-

---

tale disposizione, i cardinali patriarchi di rito orientale sono associati ai porporati dell'ordine dei vescovi, pur non assumendo titoli di diocesi suburbicarie.

<sup>14</sup> Il Bevilacqua viveva a Brescia, dove continuò a risiedere anche da cardinale; era nato nel 1881, e morì il 6 maggio 1965, neppure tre mesi dopo l'elevazione alla porpora.

<sup>15</sup> Giovanni XXIII, però, nel concistoro del 28 marzo 1960, aveva creato *in pectore* tre cardinali, riservandosi di renderli noti quando avrebbe creduto opportuno; alla morte del Papa non si era proceduto alla pubblicazione di tali porporati, i cui nomi, pertanto, rimasero sconosciuti. È possibile che si trattasse, in parte o nella totalità, di ecclesiastici dell'Europa orientale.

tutto, mancò, e non ci sarebbe più stata, l'imposizione del galero, il grande cappello rosso<sup>16</sup>. Il conferimento delle altre insegne, la berretta e l'anello, venne effettuato il 25 febbraio, nel corso di una concelebrazione di Paolo VI con i neo-eletti, nella basilica di San Pietro. Nelle successive nomine cardinalizie, la consegna della berretta tornò distinta e separata dalla liturgia eucaristica.

Il 7 marzo 1965 il Papa celebrò la Messa in lingua italiana, nella parrocchia di Ognissanti a Roma; l'avvenimento metteva in pratica la riforma liturgica voluta dal Concilio, ed era quindi di buon auspicio per l'ultima fase dell'assise ecumenica, che si aprì il 14 settembre. Quello stesso giorno, il Pontefice annunciò l'istituzione del Sinodo dei vescovi. Ne avrebbero fatto parte presuli nominati per la maggior parte dalle conferenze episcopali, con l'approvazione del Papa; il Sinodo sarebbe stato convocato, per consultazione e collaborazione, dal Pastore universale della Chiesa<sup>17</sup>.

Il 3 ottobre 1965, Paolo VI, a seguito dell'invito che gli era stato rivolto nel gennaio di quell'anno, partì per New York, sede delle Nazioni Unite; tra i più importanti momenti del brevissimo soggiorno del Papa in America si ricordano il discorso all'Assemblea Generale dell'O.N.U. e la Messa allo Yankee Stadium. Si trattò dell'unico viaggio all'estero compiuto dal Pontefice mentre era in corso una sessione del Vaticano II<sup>18</sup>, ed il vescovo di Roma, per rendere più universale il significato della sua visita,

---

<sup>16</sup> L'abolizione del galero venne poi ufficialmente sancita il 31 marzo 1969 (cfr. *Mondo Vaticano...*, cit., p. 511).

<sup>17</sup> Per una completa trattazione del nuovo organismo, cfr. G.P. MILANO, *Il Sinodo dei vescovi*, Milano, 1985.

<sup>18</sup> Nel periodo conciliare, Paolo VI compì anche viaggi apostolici in Italia: ad esempio, l'11 agosto 1964 si recò ad Orvieto, nel settimo centenario della Bolla *Transiturus*; il 24 ottobre 1964 andò a Montecassino, dove consacrò la basilica abbaziale; il 10 giugno 1965 fu a Pisa, nella giornata sacerdotale del XVII Congresso Eucaristico Nazionale Italiano.

volle essere accompagnato da alcuni cardinali, in rappresentanza delle comunità cattoliche di tutta la terra. Al ritorno, il Supremo Pastore, giunto a Fiumicino alle ore 12 circa del 5 ottobre, si recò direttamente nella basilica di San Pietro, dove lo attendevano i partecipanti all'assise ecumenica, e rivolse loro la sua parola.

Il 28 ottobre vi furono cinque promulgazioni di documenti conciliari: si trattò dei decreti sull'ufficio pastorale dei vescovi, sul rinnovamento della vita religiosa e sulla formazione sacerdotale, e delle dichiarazioni sull'educazione cristiana e sulla relazione della Chiesa con le religioni non cristiane. Il 18 novembre le promulgazioni furono due, per la costituzione dogmatica sulla divina rivelazione e per il decreto sull'apostolato dei laici. Il 7 dicembre furono emanati gli ultimi testi: la costituzione pastorale sulla Chiesa nel mondo contemporaneo, i decreti sull'attività missionaria e sul ministero e la vita sacerdotale e la dichiarazione sulla libertà religiosa.

Nella seduta del 7 dicembre vi fu un momento di particolare importanza e commozione quando fu data lettura della dichiarazione comune del Papa e del Patriarca Atenagora di Costantinopoli sulla revoca delle scomuniche del 1054, che tanta parte avevano avuto nella separazione fra le due Chiese.

Il giorno successivo, 8 dicembre, si tenne, sul sagrato di San Pietro, la solenne funzione conclusiva; il numero delle missioni straordinarie, inviate da Stati ed enti internazionali, era leggermente aumentato rispetto all'inaugurazione del 1962. C'erano, questa volta, anche delegati dell'O.N.U.

Nel corso della cerimonia il Papa benedisse la prima pietra della chiesa parrocchiale dedicata alla Madonna *Mater Ecclesiae*, la cui costruzione era in programma a Decima, nella periferia di Roma<sup>19</sup>. Furono consegnate offerte ad istituzioni benefiche

<sup>19</sup> La pietra era stata tratta dalle fondamenta della basilica vaticana, presso la tomba del principe degli apostoli. Il 21 novembre 1964, nella

della Palestina, dell'Argentina, dell'India, del Pakistan e della Cambogia; ogni Padre conciliare ebbe da Paolo VI il dono di un anello episcopale. Alcuni cardinali, assistiti da altri membri del Sacro Collegio, lessero sette messaggi: ai governanti, agli intellettuali, agli artisti, alle donne, ai lavoratori, ai poveri e ai malati, ai giovani. Il vescovo di Roma consegnò i messaggi a rappresentanti delle categorie alle quali si riferivano; si trattò soprattutto di uditori al Concilio, ma non mancarono altre personalità, alcune delle quali molto note.

Ad esempio, il messaggio agli intellettuali fu ricevuto da Jacques Maritain, quello agli artisti dall'architetto Pier Luigi Nervi, dal musicista Gian Francesco Malipiero e dal poeta Giuseppe Ungaretti, quello alle donne dalla signora Laura Segni, consorte dell'ex Presidente della Repubblica italiana<sup>20</sup>. Altri destinatari erano meno conosciuti, ma la loro presenza fu ugualmente significativa: tra di essi, il signor Armando Cagno, delle A.C.L.I. di Milano<sup>21</sup>, il signor Primo Rieti, assistito dalle Piccole Suore dei Poveri, ed il dottor Francesco Politi, cieco, il quale si avvicinò al Papa con il suo cane.

La sera di quell'otto dicembre ci fu ancora un momento di emozione a San Pietro. Nel pomeriggio il Papa era andato,

---

liturgia che aveva concluso la terza sessione del Concilio, Paolo VI aveva proclamato la Madonna "Madre della Chiesa".

<sup>20</sup> Antonio Segni si era dimesso dalla carica di Presidente della Repubblica, per motivi di salute, nel dicembre 1964. Il Presidente in carica, Giuseppe Saragat, era vedovo; Paolo VI, il 6 settembre 1965, si era recato ad Anzio, alla sede della fondazione "Giuseppina Saragat", dal nome della defunta consorte dell'uomo politico. Tale ente morale si occupava dell'assistenza e dell'educazione professionale di bambine povere e bisognose di particolari cure.

<sup>21</sup> La sigla A.C.L.I. indica le Associazioni cristiane dei lavoratori italiani, fondate nel 1944; loro primo presidente fu Achille Grandi (1883-1946).

come di consueto per l'Immacolata, a piazza di Spagna; al ritorno, molti giovani vollero accompagnare il Pontefice, recando fiaccole accese, per tutta via della Conciliazione, fino all'Arco delle Campanie. Paolo VI si affacciò alla finestra del suo studio, ringraziò i fedeli, e sottolineò che vedeva nella manifestazione l'impegno per un serio rinnovamento, e per l'attuazione delle decisioni dell'assise ecumenica appena terminata.

## Le molteplici *Vacanze Romane* del celebre regista William Wyler

GIUSEPPE CIAMPAGLIA

Grazie anche alle navi da crociera e ai numerosi voli *low cost* che sbarcano ogni giorno a Civitavecchia e a Ciampino migliaia di passeggeri, la Città Eterna è regolarmente invasa dai turisti italiani e stranieri che vanno a fare la fila per visitare il Colosseo e i Musei Vaticani.

È un fenomeno che non desta meraviglia, poiché si tratta di luoghi famosi nel mondo, mentre potrebbe suscitare un poco di sorpresa la lunga fila di persone che vogliono entrare nel pronao di Santa Maria in Cosmedin, per andare a infilare la mano nella Bocca della Verità e rivivere la leggenda romana secondo cui i bugiardi rischiano di farsela amputare da quell'antico mascherone di pietra che, anticamente, faceva da coperchio a un tombino stradale.

In realtà pure questa favola è universalmente nota grazie al celebre film *Vacanze Romane*, del 1952, che fu la prima pellicola americana integralmente girata nella nuova "Hollywood sul Tevere" dal noto regista William Wyler.

L'autore della trama del film, Dalton Trumbo, aveva ribaltato i ruoli dei due protagonisti di Cenerentola, poiché la giovane e graziosa Anna, interpretata da Audrey Hepburn, è l'erede al trono di una monarchia europea, mentre il suo spasimante, raffigurato da Gregory Peck, è lo squattrinato giornalista Joe Bradley, impiegato a Roma in un'agenzia di stampa americana.

Anche la loro storia d'amore non porta alle nozze ma a un

addio, simile a quello che poi fu dato a Peter Townsend dalla principessa Margaret d'Inghilterra.

Il film di Wyler narra, infatti, il giorno di libertà trascorso a Roma dalla stessa principessa che, dopo aver partecipato alla festa di benvenuto data dalla sua Ambasciata a Palazzo Barberini, dove compaiono veri patrizi romani d'anteguerra, è stanca dei suoi obblighi ufficiali e fugge via, per passare una piacevole serata estiva tra la gente comune.

Mentre gira Roma, avverte gli effetti di un sonnifero preso poco prima e va a stendersi sul parapetto di via della Consolazione, sotto il Campidoglio, dove è vista e aiutata da Bradley mentre sta rincasando dopo un poker con gli amici.

Il giornalista cerca di farla riportare a casa da un taxi, ma lei non gli dà l'indirizzo e deve ospitarla nella sua casetta d'affitto, situata alle falde del Pincio in via Margutta 51, nel cui cortile d'ingresso ci sono ancora degli studi artistici e si svolge la festa annuale di consegna agli autori della *Strenna dei Romanisti*.

Il mattino dopo la radio annuncia che la conferenza stampa che doveva essere tenuta dalla principessa Anna è stata annullata per un'improvvisa malattia, ma Bradley, che vi doveva partecipare, non la sente perché si sveglia quando sarebbe stata già finita.

Corre, perciò, all'American News Service a largo Chigi, dove il direttore gli chiede i primi ragguagli sulle dichiarazioni fatte da sua altezza ed è costretto a inventarseli, ma viene facilmente smascherato, poiché la notizia della malattia di Anna è già apparsa su *Il Messaggero*, insieme alla sua foto ufficiale.

Bradley la vede e scopre che assomiglia alla sconosciuta che sta dormendo a casa sua, ma non lo dice e si fa promettere una grossa ricompensa per l'intervista che sicuramente riuscirà a farle.

Tornato in via Margutta, assiste al risveglio di Anna che non ricorda bene i fatti della sera precedente e, dopo averlo ringra-

ziato per l'ospitalità, lo saluta e scende in strada per continuare la sua solitaria passeggiata.

L'intervista è svanita, ma il giornalista cerca lo stesso di ricavare da quel fortunato incontro un servizio in esclusiva, e va a telefonare al collega Irving Radovich per farlo venire a fotografare Anna mentre passeggia per Roma.

Camminando nell'affollata via Margutta, la ragazza comincia subito a cambiare il suo *look* elegante ma fuori moda, comprando e calzando dei sandali alla schiava e facendosi tagliare i capelli da un parrucchiere a Fontana di Trevi che, ammaliato dalla fanciulla, la invita a un ballo serale sul Tevere.

Va poi a prendere un gelato a Trinità dei Monti, dove incontra Bradley che fa finta di passare per caso, e gli confessa che è fuggita dal collegio per avere qualche ora di libertà e vanno a sedersi a un bar del Pantheon, dove arriva pure Radovich, con la sua FIAT Topolino.

Il giornalista gli rivela di nascosto l'identità della ragazza, e lui comincia a fotografarla con un finto accendisigaro. I due partono poi in Vespa seguiti e ripresi dal fotografo, ma a Piazza Venezia commettono un'infrazione e Bradley deve fermarsi col motore acceso per andare a scusarsi con il vigile.

Per sbaglio, lei riparte con la motoretta senza saperla controllare, e lui deve correre ad aiutarla, ma travolgono alcune bancarelle e sono inseguiti dalla Celere che li porta al commissariato di via dei Cerchi.

Riescono a convincere il commissario a rilasciarli e si recano a visitare la Bocca della Verità, dove infilano le mani nel mascherone e Bradley ritrae velocemente la sua fingendo che è stata mozzata, spaventando Anna, che per un attimo ha finito col credere nella vecchia leggenda romana.

All'imbrunire, vanno a ballare sull'ormai scomparso galleggiante del "Ciriola", allora ormeggiato sul Tevere poco a valle di Ponte Sant'Angelo, ma sono scoperti dagli agenti segreti fatti

venire a Roma per cercare la principessa, e il loro capo cerca di farla venir via. Deve intervenire Bradley che, colpito da un pugno, cade nel Tevere e si scatena una rissa che consente alla ragazza di lanciarsi nel fiume e, dopo essere risaliti a riva bagnati e infreddoliti, scoprono d'essersi innamorati.

Rincasano a via Margutta e sentono alla radio che i sudditi della Principessa sono costernati per la sua malattia e, turbata dalle conseguenze della fuga, Anna torna a essere l'erede al trono e rinuncia all'amore per Bradley, che deve riportarla a Palazzo Barberini con la Topolino.

Il giorno dopo la Principessa tiene la conferenza con la stampa estera nella Galleria di Palazzo Colonna, dove saluta i veri corrispondenti esteri allora presenti a Roma, e riceve in dono da Bradley e Radovich le foto della sua breve vacanza romana, che non saranno mai pubblicate.

Il film fu presentato al Festival Cinematografico di Venezia del 1953 dallo stesso William Wyler, ed ebbe un grande successo di pubblico e di critica, confermato a Hollywood da tre Premi Oscar e dieci Nominations.

Le statuette furono assegnate all'interprete femminile Audrey Hepburn, alla costumista Edith Head, che ne avrebbe poi vinti altri sette, e all'autore della storia, allora individuato in Ian McLellan Hunter, poiché Dalton Trumbo era fuggito in Messico per non comparire davanti alla commissione Mc Carthy che stava indagando sulle attività del partito comunista americano, di cui faceva parte. Gli sarebbe stato riconosciuto nel 2011.

Sono passati più di sessant'anni e *Vacanze Romane* è diventato un film di culto, che viene spesso riproposto con successo dalle televisioni di tutto il mondo, poiché è una bella favola e trasmette agli spettatori gran parte del fascino che l'Urbe esercita sui visitatori.

Era stato lo stesso William Wyler a chiedere che gli interni del film fossero girati a Cinecittà e gli esterni nelle strade e



piazze della Città Eterna, poiché conosceva le loro suggestive atmosfere, emanate dai palazzi storici e dagli antichi monumenti, e sapeva che non potevano essere riprodotte a Hollywood.

C'era, infatti, già venuto con le truppe americane che, il 4 giugno del 1944, l'avevano liberata dai nazisti e aveva girato un *Combat Film* contenente le immagini a colori della Roma di quei giorni, che sono ancora oggi più vivide e realistiche di quelle offerte dalle pellicole in bianco e nero.

Nato in Alsazia il 1° luglio del 1902, William Wyler era emigrato a venti anni negli Stati Uniti, dove il suo parente produttore Carl Laemmle lo aiutò a entrare nel mondo del cinema e, tre anni dopo, diventò regista.

Dopo aver diretto i primi film di successo, cominciò a raccontare i drammatici avvenimenti della Seconda Guerra mondiale girando il film *Mrs. Miniver*, le cui riprese cominciarono agli inizi di Novembre del 1941, un mese prima dell'attacco giapponese a Pearl Harbour.

È la storia di un pilota tedesco che, abbattuto sull'Inghilterra, cerca di sfuggire alla cattura nascondendosi nella casa della signora Miniver, la quale, invece, riesce a consegnarlo alla polizia ed il film descrive con maestria le persone e gli ambienti dell'Inghilterra di provincia.

Fu bene accolto dal pubblico e dalla critica e, nel 1943, vinse cinque Premi Oscar, compreso il primo di Wyler alla regia.

Nel frattempo gli Stati Uniti erano entrati in guerra e il regista si arruolò come volontario nei *Signal Corps* dell'Esercito Americano, i quali gli affidarono la realizzazione di un film di propaganda della serie *Why We Fight*, ma a causa dei suoi impegni esso fu girato da Frank Capra.

Tuttavia era già un noto regista e, ai primi di giugno del 1942, fu chiamato dal generale Carl Spaatz, da poco nominato comandante dell'Ottava Forza Aerea statunitense basata in Gran Bretagna, a documentare l'intensa campagna di bombardamenti aerei che stava per cominciare sulla Germania.

Aveva superato i quarant'anni, ma dovette ugualmente sottoporsi a un faticoso periodo d'addestramento, che lo rese capace di sostituire l'armiere di un bombardiere rimasto ferito in un volo di guerra e, mentre stava imparando a sparare con una mitragliatrice, la canna dell'arma gli scoppiò davanti al viso senza visibili conseguenze. Fu nominato Maggiore e, dopo aver preparato tutto il materiale cinematografico necessario, alla fine di luglio partì per l'Inghilterra con la sua squadra, formata da quattro tecnici di Hollywood.

Per documentare con assoluto realismo le incursioni compiute dalle Fortezze Volanti B-17 sull'Europa continentale controllata dai tedeschi, Wyler e i suoi operatori dovettero indossare le pesanti tute e le maschere che dovevano proteggerli dal freddo e dalla mancanza di pressione e ossigeno delle alte quote, e salirono su questi grossi bombardieri con le loro cineprese portatili da 16 mm.

Cominciarono a filmare gli equipaggi dei B-17 mentre volavano verso gli obiettivi, ed erano intercettati e colpiti dai caccia della Luftwaffe e, subito dopo, ripresero le città tedesche bombardate, spostandosi con fatica da un finestrino all'altro dei loro quadrimotori sottoposti al tiro della contraerea, ricaricando a mano le cineprese dopo ogni tre minuti di funzionamento.

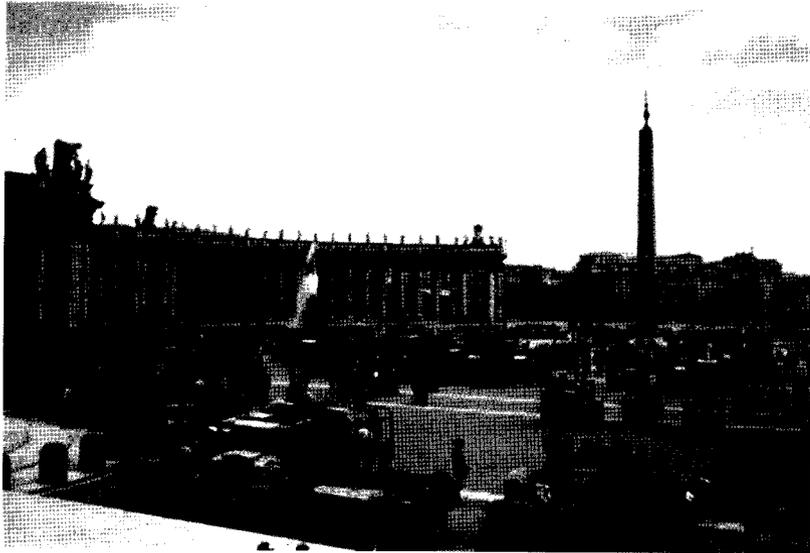
Per completare questo primo documentario bellico, tra gennaio e maggio del 1943, Wyler dovette compiere dieci pericolose missioni di guerra, cavandosela senza grosse conseguenze, mentre il bombardiere sul quale si trovava il suo tecnico del suono Harold Tannembaum fu abbattuto e costui perse la vita.

Due di queste incursioni furono compiute dal regista sul B-17 denominato *Memphis Belle*, sulla cui fusoliera era stata disegnata la figura di un'avvenente ragazza di quella città americana, e il cui equipaggio fu il primo a completare le prescritte 25 missioni di guerra e a tornare sano e salvo negli Stati Uniti.

Terminate le riprese, a giugno del 1943 anche Wyler rientrò in America e realizzò un altro documentario sulle operazioni navali nel Pacifico, per cui riprese a lavorare al montaggio della pellicola sui B-17 agli inizi del 1944 e, per incidere il sonoro, usò le voci dei veri membri di quel fortunato equipaggio.

Il film fu proiettato in anteprima alla Casa Bianca e le drammatiche immagini impressionarono e commossero il Presidente Roosevelt, il quale volle che fosse intitolato proprio *Memphis Belle*, e distribuito gratuitamente nelle sale di proiezione, per essere mostrato a tutti gli americani.

Grazie a quest'eccellente risultato, Wyler fu promosso Tenente colonnello e incaricato dal generale Henry Arnold, comandante in capo delle Forze Aeree dell'Esercito Americano, di venire in Italia per girare un secondo film di guerra riguardante uno squadrone di aerei da caccia P-47 *Thunderbolt* che, partendo dalla base di Alto, in Corsica, stava attaccando le armate tedesche schierate in Italia, a nord della Linea Gustav.



Giunse a Caserta all'inizio di giugno 1944, insieme al maggiore John Sturges, un montatore da lui scelto come aiuto regista che sarebbe diventato famoso, poiché tra la fine degli anni Quaranta e i Settanta girò parecchi film di grande successo, come i famosi western *Sfida all'O.K Corral* e *I magnifici sette*.

I due cineasti salirono sulle jeep militari con le cineprese e gli operatori e documentarono la marcia delle truppe americane dirette verso Roma, girando molti filmati sui combattimenti sostenuti lungo la via Casilina e l'ingresso nella Capitale d'Italia, avvenuto il 4 giugno 1944, che andarono a formare il suo pregevole *Combat film* a colori con le storiche immagini dell'Urbe di quei giorni.

Per riprendere i romani che erano scesi in strada a festeggiare l'arrivo dei liberatori, Wyler si affacciò con la cinepresa dal balcone di palazzo Venezia a suo tempo usato da Mussolini, e

andò a San Pietro per filmare l'udienza concessa da papa Pacelli ai militari alleati e ai giornalisti appena giunti nella Città Eterna.

Fece anche delle tranquille riprese ambientali della scalinata di Trinità dei Monti e delle mamme romane che erano tornate a sedersi sul sedile di travertino posto sotto la scalinata della chiesa, vicino all'obelisco, e stavano chiacchierando al sole mentre le loro figliolette giocavano a girotondo.

Pochi giorni dopo, Wyler e Sturges andarono a girare il loro documentario sulle missioni belliche compiute dai cacciabombardieri P-47 *Thunderbolt*, che erano caccia monoposto molto più piccoli dei B-17, per cui dovettero installarvi sopra le cineprese da 16 mm, lasciando ai piloti il compito di farle funzionare durante le incursioni.

Questi spezzoni di pellicola contenevano solo le immagini della sistematica distruzione dei treni e dei ponti compiuta da questi veloci aeroplani sull'Italia centro-settentrionale e i due cineasti dovettero integrarle con quelle riguardanti la vita quotidiana degli aviatori, le quali comprendevano pure quelle assai drammatiche e sconvolgenti del pilota che fu estratto carbonizzato dal suo P-47, precipitato ed esploso in fase d'atterraggio.

Dopo aver girato parecchie migliaia di metri di pellicola a colori, a settembre del 1944 Wyler tornò negli Stati Uniti per montarle, ma si accorse che gli mancavano delle buone immagini delle zone d'Italia sorvolate dai P-47, che voleva aggiungere a quelle riguardanti le azioni belliche, per dare un migliore taglio narrativo al suo documentario.

Tornò, quindi, a Roma a febbraio del 1945 e andò a sorvolare più volte le regioni dell'Italia centrale appena uscite dalla guerra, volando su un bombardiere bimotore B-25 messo a sua disposizione dalle Forze Aeree americane, ma quando rientrò a Grosseto, dopo uno di questi voli, si accorse di aver subito una lesione permanente all'udito.

Nonostante ciò, completò anche quest'ultimo film di guerra,

che fu intitolato *Thunderbolt* e corredato dalla presentazione fatta dall'attore James Stewart, il quale aveva combattuto come colonnello pilota dell'aviazione americana.

Anche questa nuova pellicola fu proiettata nelle sale cinematografiche, ma non ebbe lo stesso successo di *Memphis Belle*, poiché gli americani stavano già cercando di dimenticare il loro recente e traumatico passato di guerra.

Le traversie belliche avevano cambiato il fisico e il carattere di William Wyler e di molti suoi connazionali che l'avevano combattuta; e nel 1946 il regista raccontò le traversie di tre reduci tornati alla vita civile in un altro grande film, intitolato *I migliori anni della nostra vita*, che fu premiato con sette Premi Oscar, compreso il suo secondo alla regia, e classificato al trentasettesimo posto dei migliori cento film americani di ogni epoca.

Il regista tornò poi a Roma nel 1952, per girare *Vacanze romane* e durante le riprese vi nacque il suo quarto figlio David. Ripassò nell'Urbe pure l'anno dopo, per andarlo a presentare al Festival di Venezia.

In realtà, *Vacanze Romane* era stato preceduto nel 1951 da un altro film americano girato solo in parte a Cinecittà, il *colossal* a colori *Quo Vadis?*, diretto da Melvin Le Roy.

All'inizio degli anni Cinquanta i produttori americani avevano deciso di fare un buon uso dei teatri di posa di via Tuscolana e delle loro abili maestranze, che avevano costi inferiori a quelli di Hollywood ed erano capaci di realizzare i *colossal* storici, che richiedono grandi scenografie e moltissime comparse, poiché dopo la loro inaugurazione, avvenuta il 28 aprile 1937, Alessandro Blasetti vi aveva girato *Scipione l'Africano*.

Anche *Quo Vadis?*, tratto dall'omonimo romanzo di Henrik Syenkiewicz, è ambientato nell'antica Roma, al tempo della venuta di san Pietro e della conversione dei primi cristiani, ed ebbe un grande successo tra gli spettatori, confermato dalle dieci nomination ricevute a Hollywood.



William Wyler e Audrey Hepburn

Pertanto, fino al termine degli anni Sessanta, gli americani girarono a Roma una quarantina pellicole, con diversi altri *colossal* come *Guerra e Pace*, tratto dal romanzo di Lev Tolstoj e diretto nel 1955 da King Vidor, seguito da *Elena di Troia* di Robert Wise.

Nel 1959, anche all'ormai celebre William Wyler, vincitore di due Oscar, fu offerto il *cachet* di un milione di dollari, per fargli tornare a dirigere un nuovo *colossal* a Cinecittà, tratto dal romanzo *Ben Hur* che il generale e scrittore ottocentesco Lew Wallace aveva ambientato nella Giudea e nella Roma imperiale.

Il regista arrivò a Roma nei primi mesi del 1958, con la sua troupe di 130 persone e il 20 maggio iniziò le riprese, che terminarono il 7 gennaio 1959.

Il film narra le vicissitudini del nobile ebreo Giuda Ben Hur, interpretato da Charlton Heston, unite agli episodi salienti della vita di Gesù Cristo.

Inizia, infatti, con la nascita del Messia e la visita dei Re

Magi alla grotta di Betlemme e, con un salto temporale di ventinove anni, descrive l'arrivo a Gerusalemme delle legioni romane guidate dal tribuno Messala, interpretato da Stephen Boyd, che il nuovo governatore Valerio Grato avrebbe usato per ristabilire il controllo imperiale sulla turbolenta Galilea.

Messala c'era stato nella prima giovinezza e aveva fatto amicizia con il coetaneo Ben Hur, ma il tempo e la distanza li avevano resi nemici, poiché il romano ambiva alle alte cariche dell'Impero, mentre l'ebreo voleva che il suo popolo riacquistasse l'indipendenza.

La loro ostilità porta subito a delle drammatiche conseguenze, provocate dal fortuito incidente accaduto durante l'ingresso a Gerusalemme del nuovo Governatore, che mentre sta passando a cavallo sotto la casa dove vivono Ben Hur, sua madre Miriam e la sorella Tirzah, viene colpito dalle tegole del terrazzo fatte cadere involontariamente da quest'ultima.

La famiglia viene subito accusata di aver attentato alla vita di Valerio Grato e Ben Hur è condannato al remo, mentre sua madre e sua sorella sono rinchiusi nelle buie prigioni sotterranee.

Il nobile giudeo trascorre due anni incatenato sulle galee romane e partecipa alla battaglia navale contro i pirati ingaggiata dal console Quinto Arrio, interpretato da Jack Hawkins, nel corso della quale la trireme su cui è imbarcato viene speronata e affondata. Ben Hur riesce a salvare se stesso e Quinto Arrio, che lo porta nell'Urbe, facendolo poi correre e vincere nel circo con le sue bighe e lo ricompensa della sua fedeltà e del suo valore, adottandolo come figlio e facendolo poi diventare cittadino romano.

Tornato a Gerusalemme da uomo libero, va a chiedere a Messala che fine abbiano fatto sua madre e sua sorella, ma il tribuno non ne ha notizie e va a cercarle nelle celle sotterranee, dove scopre che hanno contratto la lebbra, per cui le fa isolare nella valle riservata a questi ammalati.

Nell'ormai decaduta casa di Ben Hur sono rimasti solo il fedele servitore Simonide e la figlia Ester, la quale è costretta da Miriam e Tirzah a dire a Ben Hur che sono morte. Pertanto decide di vendicarsi di Messala e accetta l'offerta fattagli dallo sceicco Ilderim di correre nel circo contro il tribuno, guidando il suo carro tirato da quattro splendidi cavalli bianchi.

La spettacolare gara si svolge nel grande circo di Gerusalemme e porta alla vittoria di Ben Hur, mentre Messala cade ed è travolto dai carri, ma prima di morire gli rivela che le sue congiunte sono vive ma gravemente malate.

Nel frattempo l'esistenza terrena di Gesù Cristo si sta avviando alla sua tragica conclusione, poiché è condannato alla crocifissione e il nuovo governatore della Galilea Ponzio Pilato si lava le mani della sua sorte.

Credendo in una miracolosa guarigione, Ben Hur porta le due lebbrose ad assistere al doloroso cammino di Cristo verso il Golgota e, quando cade, il nobile giudeo cerca di dissetarlo, come il Redentore aveva fatto nei suoi confronti quando era stato portato in catene verso le galere; e il suo gesto di pietà e riconoscenza viene premiato con il risanamento delle due donne.

Per girare le scene di questo grande *colossal* William Wyler impiegò cinquecento attori e centomila comparse e quelle esterne furono girate a Cinecittà e nei dintorni Roma. La zona montuosa raffigurante Nazareth era costituita dagli altipiani di Arcinazzo, e la battaglia navale fu girata nelle piscine di Cinecittà, impiegando alcuni modelli in scala ridotta delle galee romane; mentre il salvataggio in mare di Ben Hur e Quinto Arrio fu ambientato sul litorale di Anzio.

Per girare la spettacolare corsa delle quadrighe era stata scelta la pista del Circo Massimo, ma non avendone ricevuto l'autorizzazione, le maestranze di Cinecittà dovettero realizzare un finto circo nella vasta e deserta campagna romana che circondava gli stabilimenti di via Tuscolana.

La costruzione durò quasi un anno e la pista fu realizzata cospargendo sul terreno alcune decine di migliaia di tonnellate di sabbia, mentre sulla spina centrale furono innalzati un finto obelisco e alcune statue colossali. Le riprese della lunga e drammatica corsa richiesero poi altri tre mesi di lavorazione.

Le scene dell'incontro nella valle dei lebbrosi di Ben Hur con sua madre e sua sorella furono girate nei "grottoni" di Salone, le antiche cave situate tra le vie consolari Tiburtina e Collatina, vicino al fiume l'Aniene, che fu a suo tempo usato per trasportare con le zattere i pesanti blocchi di tufo fino a Roma.

Anche *Ben Hur* ebbe un successo mondiale di grandi proporzioni e vinse il numero record di ben undici premi Oscar, compreso il suo terzo alla regia.

William Wyler era sempre stato molto esigente con i suoi attori, i quali dovevano ripetere le scene fino alla perfezione, ma non dava mai un'impronta personale ai suoi film, poiché desiderava che gli spettatori ricevessero un'immagine neutrale e realistica dei personaggi e delle vicende da lui narrate.

Nonostante ciò, a Roma aveva spesso dato ascolto ai passanti che assistevano indisturbati alle riprese di *Vacanze Romane*, comparando nelle scene e facendo colore locale, poiché quando approvavano rapidamente le scene ben riuscite, confermava pure lui agli attori che era "buona la prima".

Di conseguenza, poco tempo dopo, i suoi colleghi americani cominciarono a dire che Wyler era affetto da un'inguaribile *Romesick*, una grande e malcelata nostalgia per la Città Eterna.

Il celebre regista, che riceveva una pensione di sessanta dollari al mese per la perdita d'udito causata dalla guerra, girò il suo ultimo film nel 1970 e, a settembre dello stesso anno, tornò nuovamente a Roma per andare agli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento che gli erano stati dedicati.

Scomparve a Beverly Hills per arresto cardiaco il 27 luglio 1981.



# In un quartiere, allora periferico, di Roma, il 10 settembre 1943...

MICHELE COCCIA

Alla memoria del caposquadra avanguardista Fiorito,  
guardia ausiliaria della P. A. I.,  
ucciso da un carro armato americano a Roma  
in via Nazionale, il 4 giugno 1944.

In via Poggio Moiano, al numero civico 8, nei pressi di piazza Vescovio, «alla periferia di Roma»<sup>1</sup>, sorge l'edificio che ospita la Congregazione delle Suore Francescane della Misericordia<sup>2</sup>: costruito nel 1939, il convento fu occupato, dal 28 gennaio 1941, da un *Lazarett* della *Luftwaffe*, per un totale di 2 medici, 4 infermieri, 30 persone addette alle faccende domestiche e alle commissioni<sup>3</sup>.

Durante i sanguinosi combattimenti sostenuti dalle truppe italiane per arrestare, dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, l'avanzata tedesca su Roma<sup>4</sup>, l'ospedale svolse regolarmente i

---

<sup>1</sup> Così definisce la zona CARLO GENTILE, *I crimini di guerra tedeschi in Italia*, Torino, 2015 (titolo originale *Wehrmacht und Waffen-SS im Partisanenkrieg: Italien 1943-1945*, Paderborn, 2012), p. 42.

<sup>2</sup> Fondata nel 1847 nel Lussemburgo da Elisabeth Dufaing (1804-1880): vedine la biografia di ANNE-MARIE LEYDEN, *Luxemburg*, 1980.

<sup>3</sup> Devo queste notizie, così come altre sulla vita della comunità, alla cortesia delle suore, che mi hanno permesso di consultare la *Cronaca* redatta da una di loro negli anni della Seconda Guerra Mondiale.

<sup>4</sup> Costarono agli Italiani 570 morti e 1800 feriti; ai Tedeschi, 109 mor-

suoi compiti, come posso testimoniare personalmente: mentre attraversavo, in uno di quei giorni pieni di angoscia, piazza Dalmazia, fui bloccato da una autoambulanza tedesca carica di feriti, dalla quale discese un militare, forse un ufficiale, che mi fece capire, alla meglio, di essere diretto a piazza Vescovio e di essersi smarrito. Con il mio incerto tedesco di allora gli indicai la direzione da prendere e, dopo che egli, evidentemente soddisfatto, fu risalito a fianco del conducente, la autoambulanza ripartì, imboccando a gran velocità via Postumia. Solo di recente, stendendo queste note, ho creduto di riconoscere, dall'uniforme, il mio interlocutore di allora nella foto n. 3 a pagina 73 dell'opera B. Pafi-B. Benvenuti, *Roma in guerra*. cit., la cui didascalia a p. 72 suona: «Rimasti padroni del forte [Ostiense] [...] [ i Tedeschi] poterono prestare le prime cure ai loro numerosi feriti».

Frequentavo sovente, in quella terribile estate 1943, la zona di piazza Vescovio, dove, in uno dei pochi palazzi che allora la cingevano (la vista spaziava verso il corso del Tevere e dell'Aniene, aprendosi sulle frequentatissime piste di atterraggio dell'Aeroporto del Littorio e sull'omonimo scalo ferroviario), risiedeva con la famiglia un lontano mio parente, l'avv. Raffaele Barca, che caritatevolmente era solito dividere con la mia famiglia le scarse razioni alimentari concesse dal razionamento annonario. Fu proprio Raffaele Barca a raccontarmi come, in uno dei giorni successivi all'8 settembre 1943, ad un gruppo di abitanti della zona fosse venuto in mente di dare un contributo alla lotta contro i Tedeschi espugnando e saccheggiando l'ospedale aeronautico tedesco. Non credo che fra gli assalitori vi fosse anche il mio parente: certo è che egli insisteva, nel suo racconto, sul terrore

---

ti e 500 feriti (cito da B. PAFI-B. BENVENUTI, *Roma in guerra. Immagini inedite settembre 1943-giugno 1944*, Roma, 1955, p. 104: «Le perdite italiane sono approssimate. Non è mai stato possibile fare una elencazione completa dei caduti», *ibid.*, p. 269 n. 17.



Da B. Pafi-B. Benvenuti, *Roma in guerra...*, p. 73, n. 3.

che aveva invaso questi improvvisati combattenti al pensiero delle rappresaglie tedesche che si sarebbero abbattute su di loro una volta ristabilito il possesso germanico dell'ospedale.

La lettura del volume di Carlo Gentile citato a nota 1, e il fatto che i casi della mia lunga vita mi abbiano costretto a trasferirmi non lontano da piazza Vescovio e dal convento di via Poggio Moiano, mi hanno indotto ad interessarmi di un episodio solo apparentemente "minore" della vita di Roma «Città Aperta».

Come è noto, i sanguinosi combattimenti delle truppe italiane, appoggiate da gruppi di civili, contro le truppe tedesche impegnate nel tentativo di conquistare Roma, cessarono quasi completamente in seguito alla conclusione, a Grottaferrata il 10 settembre, di un «Accordo» di resa «tra il Comandante Superiore Tedesco del Sud» e «il Comandante delle truppe Italiane

a Roma»<sup>5</sup>. Nacque così la «Città Aperta di Roma», affidata al comando del gen. Giorgio Calvi di Bergolo, già comandante della Divisione Centauro il quale, secondo Giovanni Leonelli<sup>6</sup>, «A malincuore [...] accettò l'ingrato incarico di comandante della Città Aperta; argomento decisivo, più volte addotto per convincerlo, fu che egli, essendo il generale italiano più stimato dai Tedeschi, a preferenza di ogni altro ufficiale superiore, avrebbe potuto salvaguardare gli interessi della città». In effetti il gen. Calvi e i suoi collaboratori<sup>7</sup> operarono fattivamente per assicurare a Roma, alla sua popolazione e ai suoi ministeri una vita quasi normale e per rendere regolare, in collaborazione con il Comando tedesco, l'approvvigionamento della città. Non mancarono le difficoltà: così, un comunicato del gen. Calvi di Bergolo, senza data<sup>8</sup>, dopo aver ricordato l'opera da lui svolta «con la preziosa collaborazione di quanti in Roma, in questo breve tragico periodo, hanno anteposto il senso del dovere e della civica responsabilità agli interessi ed agli stessi sentimenti personali», per riportare «la vita cittadina alla calma e alla normalità», informava che, «non essendo riuscito ad evitare in Roma manifestazioni politiche oratorie non compatibili con il

*suo* incarico»<sup>9</sup>, aveva comunicato alle autorità germaniche, alle 21,30 del 17 settembre 1943, «di considerare ultimato il suo compito». Le autorità tedesche respinsero queste dimissioni, pur comprendendo i motivi che lo avevano ispirato. Una volta formato al Nord il Governo della Repubblica Sociale Italiana, la posizione di Calvi di Bergolo, genero del Re, divenne insostenibile, e l'ambasciatore tedesco a Roma, Rudolf Rahn, comunicò telegraficamente a Berlino, nella notte del 22 settembre, il suo piano, descritto nei minimi particolari<sup>10</sup>, per porre termine alla vita e «all'attività del Comando della Città Aperta». Il piano, che non esiterei a definire un vero e proprio agguato, fu eseguito alla lettera, il mattino del 23 settembre, dal comandante militare tedesco di Roma, gen. Rainer Stahel, nel pieno rispetto del rifiuto del genero del Re di aderire ad un governo repubblicano, con il conseguente suo trasferimento, come prigioniero in libertà vigilata, in Alta Italia, in una località dallo stesso Calvi scelta. Alla sua preferenza per «una villa di amici sul lago di Como», fu successivamente contrapposta e prescelta «una località oltre il Brennero»<sup>11</sup>.

Veniamo ora, finalmente, agli avvenimenti svoltisi, nel

---

<sup>5</sup> Vedine il testo, firmato dal gen. Siegfried Westphal e dal ten. col. Leandro Giaccone, Capo di S. M. della Divisione Centauro, in B. Pafi – B. Benvenuti, *Roma in guerra*, cit., pp. 264-265. Ho potuto ricostruire le intricate e snervanti trattative che portarono a questo accordo armistiziale consultando la relazione stesa per il S. I. M. nel 1944 dal cap. Vincenzo Leonelli, addetto al Comando della Divisione Centauro e, in seguito al Comando della «Città Aperta» di Roma (la relazione è conservata nell'Archivio dello S. M. dell'Esercito). Devo i miei più vivi ringraziamenti al dott. Alessandro Gionfrida e ai suoi collaboratori, che mi hanno assistito nelle ricerche presso l'Archivio stesso.

<sup>6</sup> Citato in B. Pafi- B. Benvenuti, *Roma in guerra*, cit., p. 115.

<sup>7</sup> Vedili citati *ibidem*.

<sup>8</sup> Costituisce l'allegato 3 della citata relazione del cap. Leonelli.

---

<sup>9</sup> Il gen. Calvi non era riuscito a impedire e a censurare il primo discorso che Alessandro Pavolini avrebbe tenuto alla Radio di Roma dopo la liberazione di Benito Mussolini.

<sup>10</sup> Vedilo tradotto in B. Pafi- B. Benvenuti, *Roma in guerra*, cit., pp. 118-122.

<sup>11</sup> Una prigionia dalla quale il generale sarebbe stato liberato il 4 giugno 1944, dopo l'occupazione di Roma da parte degli Anglo-Americani (così G. Oliva, *L'Italia del silenzio. 8 settembre 1943*, Milano, 2013, p. 184 n. 9). Una descrizione della scena svoltasi al Ministero della Guerra e del congedo, in una atmosfera di virile, dignitosa accettazione, del gen. Calvi dai suoi collaboratori, nella citata relazione al S. I. M. del cap. Leonelli (pp. 7-8), il quale dà anche notizia delle sedi di prigionia del generale (Siegen in Germania, Monaco, Verona), fino a Casale Monferrato, dove

pomeriggio del 10 settembre 1943, nei dintorni di piazza Vescovio, avvenimenti in seguito ai quali, come osservano Pafi e Benvenuti<sup>12</sup>, Roma «rischiò la prima deportazione in massa». Li ricostruiremo soprattutto sulla base della relazione che ne fece il direttore dell'ospedale, il magg. dott. Schreiner<sup>13</sup> e sul documento finale della Commissione d'inchiesta italo-tedesca nominata, come vedremo, dal gen. Calvi dopo la dura reazione per i fatti accaduti del maresciallo Kesselring e la sua richiesta di una feroce rappresaglia per l'uccisione di sei soldati tedeschi, il ferimento di altri nove e per il saccheggio dell'ospedale ad opera di soldati italiani<sup>14</sup>.

---

al momento della relazione, soggiornava, guardato a vista, in casa della marchesa Vergano.

<sup>12</sup> B. PAFI-B. BENVENUTI, *Roma in guerra*, cit., p. 136.

<sup>13</sup> Grazie alla cortese collaborazione del signor Daniel Schneider, del *Bundesarchiv-Militärarchiv* di Freiburg, ho potuto consultare un documento del *Wehrmachtarzt Süd* del 14 settembre 1943, firmato Schröder, intitolato *Bericht über die Vorgänge im Lw. Lazarett Rom in der Zeit von 8-10. 9. 43*. Credo si tratti dello stesso testo al quale rimanda Gentile nella p. 42 della sua opera citata.

<sup>14</sup> Il testo inviato dal maresciallo Kesselring «Al Comandante di Roma» (*sic!*) in data 17 settembre e trasmesso al gen. Calvi di Bergolo dal gen. Stahel il giorno successivo, può essere letto nelle Carte Leonelli dell'Archivio dello S. M. E. Ne riproduco la versione italiana: «Al Comandante di Roma. Con l'attacco italiano all'ospedale aeronautico di Roma che cozza contro le convenzioni internazionali e per il comportamento bestiale di fronte ai ricoverati, i militari italiani si sono messi fuori legge. Ordino quale rappresaglia per i sei militari uccisi ed i nove feriti durante tale azione e per il conseguente saccheggio dell'ospedale, che per ogni germanico ucciso siano tratti in prigionia quali prigionieri di guerra germanici mille italiani abili alle armi. Feldmaresciallo Kesselring». Lo stesso giorno il gen. Calvi rispondeva al gen. Stahel accusando ricevuta del messaggio di Kesselring e chiedendogli gli elementi necessari e indispensabili per poter eseguire «l'ordine del Feldmaresciallo», cioè il tempo

La Commissione d'inchiesta, composta di due ufficiali italiani (uno dei quali svolgeva le funzioni di presidente), due ufficiali tedeschi e un «componente e segretario» (il capitano dei CC. RR. Adamo Markett), nominata dal gen. Maraffa, comandante delle Forze di Polizia della «Città Aperta», inizia quella che è presentata come una ricostruzione, fondata su una «inchiesta [...] in luogo», dei fatti accaduti «nei pressi dell'ospedale tedesco di Piazza Vescovio», nel pomeriggio del 10 settembre, con una descrizione della situazione, direi «ambientale», che fu teatro dei fatti stessi. L'ospedale ospitava circa 700 militari tedeschi, ai quali si erano aggiunti, dopo la proclamazione dell'armistizio, l'8 settembre 1943, altri 150 uomini in cerca di un appoggio presso l'istituzione germanica<sup>15</sup>. «A circa 2 km In linea d'aria dall'ospedale», verso le ore 16,00 cominciò l'abbandono disordinato dell'Aeroporto del Littorio (ribattezzato «dell'Urbe» dopo il 25 luglio 1943), da parte del personale di governo dell'aeroporto stesso: percorrendo la via Salaria, in direzione di Roma, i militari presero a disfarsi di materiale automobilistico, dell'equipaggiamento e delle armi, facile e ghiotta preda dei passanti civili<sup>16</sup>. Sulla via Salaria si erano nel frattempo radunati una

---

necessario a «precisare i fatti e compiere una accurata inchiesta per determinare gli eventuali colpevoli e, possibilmente, raggiungerli ed arrestarli».

<sup>15</sup> Il *Bericht* citato si apre con una descrizione delle misure operative prese, a partire dalla notte 8-9 settembre, dai comandi delle strutture sanitarie tedesche in Roma, misure che ebbero come conseguenza, anche a causa di alcuni difetti di comunicazione, l'affluenza nell'ospedale di via Poggio Moiano di numerosi soldati, fino a raggiungere il numero di circa 900 occupanti, dei quali circa 300 soldati non bisognosi di assistenza medica e 26 donne, parte dei quali fu costretta a trascorrere la notte all'aperto.

<sup>16</sup> Molte delle attrezzature, in special modo quelle motorizzate, dell'Aeroporto del Littorio, vennero abbandonate, dopo il loro sabotaggio, nei viali del Parco Virgiliano, dove rimasero a lungo, saccheggiate sistematicamente dagli abitanti del quartiere, fino al giorno in cui sentinelle armate

quarantina di soldati tedeschi disarmati, fra quelli che si erano rifugiati in ospedale, vuoi per curiosità, vuoi nella speranza di poter usufruire di qualche mezzo di trasporto. Contro di loro, secondo la versione del *Bericht* tedesco, avrebbero aperto il fuoco i componenti di un gruppo (circa una compagnia) di soldati italiani che, provenendo da Monterotondo sotto la guida di un ufficiale, diressero i loro colpi contro l'edificio dell'ospedale, causando 6 morti (fra i quali l'*Oberzahlmeister* della struttura) e 10 feriti<sup>17</sup>. La *Cronaca* della comunità monastica descrive il sibillare dei colpi in arrivo contro il convento, uno dei quali penetrò «dalla finestra della cappella», raggiungendo il muro opposto: molto spavento, ma nessun danno per le suore, che avevano cercato riparo alla tempesta dei colpi nei muri particolarmente spessi della loro sede.

Sotto il fuoco dei soldati italiani, i militari tedeschi superstiti ripiegarono in fretta sull'ospedale, inseguiti dai loro assalitori, guidati da un capitano dell'Esercito. All'ingresso dell'edificio si era nel frattempo recato, con una interprete, il maggiore Schreiner, direttore dell'ospedale, nella speranza di impedire l'accesso degli Italiani nel convento: il loro comandante, però favorendone l'ingresso e la conseguente intimidazione, sotto la minaccia delle

---

tedesche furono incaricate di custodirle: fu così che un giovane abitante del mio palazzo si ebbe un braccio trapassato da un tiratore germanico per fortuna non particolarmente "scelto"...

<sup>17</sup> Secondo la *Relazione* italiana citata, «ad un certo momento, incominciò una disordinata sparatoria», le cui vittime caddero a circa 500 m in linea d'aria dall'ospedale, «che non è neppure visibile dal luogo stesso, a causa della configurazione ondulata del terreno». Secondo C. GENTILE, *I crimini di guerra...*, cit., p. 42, «Non è chiaro in che circostanza fu aperto il fuoco», se dai Tedeschi per primi, una volta avvistati i soldati italiani che si avvicinavano o dagli Italiani «appena giunti a distanza di tiro dall'edificio». Il *Bericht* tedesco smentisce decisamente la tesi, attribuita ai soldati italiani, di colpi che sarebbero partiti contro di loro dall'ospedale.

armi, agli ufficiali medici e al personale dipendente di alzare le mani e consegnare le armi, «sehr aufgeregt und völlig uneinsicht» (così il *Bericht*), pretese lo sgombero immediato di tutto il personale dell'ospedale e la consegna delle armi e dei feriti in grado di camminare. Con le mani alzate e sempre sotto la minaccia delle armi italiane, il magg. Schreiner, assistito da un'interprete, iniziò una lunga trattativa, al termine della quale ottenne dal capitano italiano che, per il completamento di operazioni urgenti (una difficile in corso, secondo la *Relazione* italiana) e per la cura dei malati gravi, rimanesse nell'ospedale il personale necessario, in attesa della sua sostituzione con medici italiani. Mani alzate, circa 300 persone, fra le quali 30-40 donne e compresi i feriti leggeri in piedi, furono obbligate a lasciare il convento e a raccogliersi «in un affossamento del terreno prospiciente (*sic!*) all'ospedale»<sup>18</sup>, sotto la sorveglianza di soldati italiani armati, dei quali i prigionieri temettero che potessero diventare gli esecutori di una esecuzione in massa. Il capitano italiano ordinò poi di perquisire i locali dell'ospedale e l'esecuzione dell'ordine si trasformò in quello che la *Relazione* italiana definisce «il deplorabile incidente da parte di alcuni soldati», cioè un vero e proprio saccheggio al quale parteciparono «poco di buono di ogni specie»<sup>19</sup>. I frutti del saccheggio sono elencati sia dal *Bericht* tedesco<sup>20</sup>, sia dalla *Relazione* italiana<sup>21</sup>; la ferocia del comportamento dei sol-

---

<sup>18</sup> «In eine Baugrube neben dem Sanitätspark getrieben» (così il *Bericht*: si tratta evidentemente dell'area nella quale oggi sorge la chiesa parrocchiale dei Sacri Cuori di Gesù e Maria, nella quale spesso si esibivano bande militari tedesche, per la grande gioia dei "regazzini" del quartiere.

<sup>19</sup> Così C. GENTILE, *I crimini di guerra...*, cit., p. 42 («Gesindel aller Art» nell'originale del *Bericht*).

<sup>20</sup> Armi (di cui si appropriarono i soldati saccheggiatori o che vennero distribuite ai civili), *Armbandhuren*, «die Marketenderei restloss ausgebraut» (per es. 20000 sigarette e sigari, liquori).

<sup>21</sup> «Un apparato radio, macchine fotografiche, sigarette, cioccolato ed

dati italiani sarebbe dimostrata da un episodio di gratuita crudeltà che il *Bericht* racconta, avviandosi alla sua conclusione. Il corpo dell'*Oberzahlmeister*, ucciso nello scontro a fuoco, era stato depresso nella cantina dell'ospedale: durante il saccheggio un militare italiano osservò che il cadavere in realtà dormiva, e gli spaccò il cranio con il calcio del suo fucile. Le armi distribuite, come abbiamo detto, ai civili, sarebbero finite soprattutto nelle abitazioni di via Poggio Moiano n. 1, dalle quali, secondo alcune osservazioni, si sarebbe sparato durante il combattimento. Per gli estensori della *Relazione* italo-tedesca, i pareri in proposito sono discordi, anche se nessun danno sarebbe stato prodotto da colpi partiti dalle abitazioni civili: «una più approfondita inchiesta» in proposito sarà affidata alla Polizia della «Città Aperta».

Sia la *Relazione* italiana, sia il *Bericht* tedesco terminano descrivendo la felice conclusione di questo sanguinoso episodio con l'arrivo, verso le 19,00, di un tenente motociclista italiano il quale comunicò all'ufficiale comandante la conclusione di un accordo fra le «alte autorità militari tedesche e italiane», che comportava il ritiro delle truppe italiane dalla zona, ritiro che avvenne senza ulteriori incidenti. Entrambi i testi, quello tedesco e quello italiano, che abbiamo sfruttato, sottolineano l'importanza che l'opera coraggiosa e instancabile del direttore dell'ospedale, coadiuvato dall'interprete tedesca, della quale (Frau Rockmann) il *Bericht* ci ha conservato il nome, aveva avuto nelle trattative che avevano favorito una conclusione «pacifica» del tragico episodio.

Non posso, purtroppo, omettere di citare il giudizio che l'estensore del *Bericht* formula sul reparto italiano protagonista dello scontro sulla via Salaria e poi dell'assedio e del saccheggio dell'ospedale: «Il comportamento dei militari e del loro comandante non fu quello di una truppa ordinata ma di un mucchio

di malfattori indisciplinati, pronti a uccidere e a saccheggiare». Chi, come me, ha vissuto, anche se ancora adolescente, con dolorosa partecipazione, i tragici giorni che Roma e l'Italia vissero dopo la sera dell'8 settembre 1943, continua a domandarsi di chi sia la responsabilità dello scontro di via Salaria e delle sue conseguenze che nei giorni seguenti misero in crisi la già difficile vita di Roma «Città Aperta». Gli ultimi soldati tedeschi lasciarono l'edificio di via Poggio Moiano il 4 ottobre 1943.

Ho riportato a nota 14 il testo della dura reazione del maresciallo Kesselring, Comandante Superiore tedesco per il Sud, inviato sprezzantemente «An den Kommandanten Rom», che si conclude, come rappresaglia per «l'attacco» italiano all'ospedale della *Luftwaffe*, con la richiesta della consegna di «mille italiani abili alle armi» per ognuno dei soldati tedeschi uccisi. Di fronte alla mancata risposta del gen. Stahel alla lettera del gen. Calvi in data 18 settembre<sup>22</sup>, questi si rivolse il 19 settembre direttamente al maresciallo Kesselring, con una lettera nella quale molto felicemente i risultati conclusivi della Commissione italo-germanica si sposavano agli appelli all'antico cameratismo italo-tedesco e al passato di vecchio soldato del Maresciallo, all'evocazione delle difficoltà pratiche connesse all'operazione richiesta, e delle risonanze negative che essa avrebbe avuto sulla popolazione di Roma, annullando l'opera svolta dalla «Città Aperta» per un ritorno alla normalità civile. Il giorno successivo, 20 settembre, una lettera al gen. Calvi, proveniente dal Comando del gen. Stahel, a firma del col. Waldenburg, confermava la rappresaglia pretesa dal maresciallo Kesselring, dandole una scadenza di 24 ore. Il gen. Calvi rispose nello stesso giorno con una «Nota verbale» nella quale, dopo aver ribadito la validità dei risultati dell'inchiesta italo-tedesca, si elencano con schematica evidenza le molte difficoltà pratiche legate al reperimento dei

---

orologi, per i quali il direttore dell'ospedale si riserva di fare tenere una apposita lista».

---

<sup>22</sup> Vedi sopra, n. 14.

6000 prigionieri, difficoltà il cui superamento è rimesso alla controparte germanica «per meglio esaminare la questione». Lo stesso giorno, il gen. Calvi inviava al maresciallo Kesslerling una lunga lettera, con la quale, a giudicare dalle Carte Leonetti, si conclude questo drammatico scambio epistolare e che, dopo una ampia e documentata esposizione delle ragioni “assolutorie” già espresse in varie forme dal mittente, si fa ancora appello «ai sentimenti di vecchio soldato» del destinatario, per concludere con: «Resto in attesa delle vostre decisioni». Di fronte al reiterarsi delle richieste germaniche, il gen. Calvi «diede ordine di affiggere un proclama che diceva: “Romani, i Tedeschi pretendono 6000 ostaggi. Io mi presenterò domani alla Caserma Principe di Napoli e attenderò gli altri 5999. Calvi”». A questo punto, io penso anche per l'intervento delle autorità di Berlino, i Tedeschi proibirono la pubblicazione del manifesto e la questione poté dirsi chiusa<sup>23</sup>.

Mi sembra significativo il fatto che, se ho visto bene, il maresciallo Kesselring, la cui «evidente malafede» nella questione fu confidata al cap. Leonetti dal maggiore tedesco Göricke, taccia completamente nelle sue *Memorie di guerra*<sup>24</sup> di questo significativo episodio della vita di Roma «Città Aperta».

Chi varchi oggi, come io ho fatto in questi giorni, la soglia del convento di via Poggio Moiano, accolto, nel mio caso, dalla Madre Superiora, trova difficoltà a immaginare i lucidissimi corridoi fasciati di marmo e i locali, immersi nel silenzio, dell'edificio, teatro dell'episodio di guerra feroce e di saccheggio

bestiale che ho cercato di ricostruire. Nella voce pacata della Madre Superiora, che sfoglia e commenta per me la *Cronaca* della comunità, ritorna frequente l'evocazione della Madonna Consolatrice, che preservò le suore nell'infuriare dello scontro armato. Il riferimento è a una statua della Vergine Consolatrice che due consorelle avevano portato con sé in Italia dalla casa madre della congregazione nel Lussemburgo il 15 aprile 1942. Solo la tenace insistenza delle suore riuscì a vincere l'opposizione della dogana italiana alla consegna della statua, di lì a poco chiamata ad un non facile compito di protezione e preservazione della comunità e del convento. I funzionari doganali pretesero, in compenso della loro concessione, un rosario con la medaglia della Madonna: da quali pericoli corsi dai Romani negli sviluppi successivi della guerra avrà protetto il divino talismano il suo nuovo, speriamo credente e devoto, possessore ?

APPENDICE. La mattina del 26 luglio 1943, giorno successivo all'arresto di Benito Mussolini, passando casualmente per piazza Verbanò, notai raccolto davanti alla sede del Gruppo rionale fascista «Savoia- Edoardo Meazzi», un folto gruppo di fascisti, decisi a impedire quello che poi accadde, l'invasione e il saccheggio dei locali della sede. Spiccava fra loro, nella sua uniforme nera, il camerata Fiorito, del quale conoscevo bene il figlio maggiore, caposquadra degli Avanguardisti (frequentavamo, tra l'altro, insieme, le lezioni di scherma che ci impartiva, nella sede del Fascio, il prof. Camera). Ritrovai Fiorito alcuni anni dopo, iscritto alla stessa sezione «Giovanni Gentile» del Movimento Sociale Italiano, della quale sono stato per qualche tempo segretario giovanile. Seppi che egli aveva aderito alla Repubblica Sociale Italiana e che, nella Guerra Civile, era sfuggito a stento ad un agguato dei partigiani. Di suo figlio, del quale ebbi l'impressione non amasse parlare, si diceva che, guardia Ausiliaria della Polizia dell'Africa Italiana, il corpo militare

<sup>23</sup> Cfr. B. PAFFI-B. BENVENUTI, *Roma in guerra*, cit., pp. 136-139, che rimandano alla citata relazione al S. I. M. del cap. Leonetti.

<sup>24</sup> Milano, 1954 (edizione originale, *Soldat bis zum letzten Tag*, Bonn, 1953). Il mio alunno Francesco Ursini mi ha segnalato una più recente (Gorizia, 2012) versione italiana che ha adottato la versione del titolo originale tedesco.

responsabile dell'ordine pubblico nella «Città Aperta» di Roma, il 4 giugno 1944, giorno dell'ingresso in Roma delle truppe Alleate, mentre percorreva, a bordo di una delle camionette delle quali era dotata la P. A. I., via Nazionale, era stato ucciso, forse per un tragico errore, da un carro armato americano. Nel pregevole articolo di F. Finazzer e L. Carretta, *Le Camionette del Regio Esercito 1942-1945*, in «Storia Militare», agosto 2015, pp. 22-30, la nota 10 di p. 28 recita, a proposito delle camionette AS-42 in dotazione alla P. A. I., che una di esse «andò perduta il 4 giugno 1944, colpita da un carro armato americano in cui si era imbattuta, pare casualmente». Nel volume di B. Pafi-B. Benvenuti più volte citato, la fotografia 1 di p. 142 reca la didascalia: «Alcuni militi della PAI, in una camionetta armata, furono gli ultimi a far fuoco contro gli americani». La stessa fotografia è pubblicata nel volume R. Girlando, *PAI, Polizia Africa Italiana, 1936-1945, Storia-Uomini-Gesta*, Foggia, 2014<sup>3</sup> (rist.), p. 442, corredata nella p. 441 da una descrizione del tragico episodio, nella sua dinamica, diversa da quella fornita, come vedremo, nella sua opera, da Piero Cruciani (che rimanda alla relazione stesa in proposito dal cap. Roberto Curcio, conservata in AUSPS). Il carro inglese Stuart, fornito agli alleati americani e russi, che da piazza Venezia risaliva verso via Nazionale, si era imbattuto nella camionetta della P. A. I., dirottata da piazza di Spagna verso piazza Venezia, «proprio per far da guida alle colonne alleate», «all'altezza del muraglione di villa Aldobrandini». Nel suo eccellente volume *La Polizia dell'Africa Italiana (1937-1945)*, Roma, 2009, l'autore, Piero Crociani (mio alunno, nell'Anno Scolastico 1952-1953, il mio primo anno di insegnamento, nella classe 1° Liceo del «Pilo Albertelli – ex Umberto 1°» di Roma), descrive il comportamento dei reparti della P. A. I., ormai decisi ad appoggiare l'ingresso delle truppe Alleate in Roma (pp. 204-208): ampio spazio è dedicato alla distruzione di una camionetta, che risaliva via Nazionale, da parte di un carro



Da R. Girlando, *PAI, Polizia Africa Italiana...*, p. 442.

armato americano che percorreva la stessa strada in discesa. Rimase ucciso l'intero equipaggio, composto dal ten. Carlo Pettini, romano, sepolto nel cimitero del Verano, e da cinque guardie ausiliarie, «una delle quali è rimasta per sempre ignota» (p. 207). Vani sono rimasti i miei tentativi, svolti anche con l'aiuto di Piero Crociani e dell'Ufficio Storico della Polizia di Stato, di identificare i resti di questo caduto (che, pare, si era aggregato all'equipaggio del veicolo pur non facendone parte) con il caposquadra avanguardista Fiorito, così come sembrava fosse convinta la sua famiglia: ho voluto, in ogni modo, dedicare alla sua memoria la mia modesta ricostruzione storica, come simbolo di tutti i giovani italiani immolatisi nella Guerra Civile.

# Un'asta all'Hôtel Drouot con sorprese e risvolti romani

MASSIMO COLESANTI

Premetto che se dovessi soltanto riferire e dare conto di tutte le sorprese e le rivelazioni che son venute fuori dalla partecipazione della Fondazione Primoli ad una vendita all'asta, tenutasi il 10 giugno 2015 nello storico Hôtel Drouot di Parigi, dovrei scrivere un lungo e dettagliato studio se non un intero libro. Mi limiterò quindi non dico ad un semplice elenco, ma ad una breve rassegna, fermandomi semmai, sempre brevemente, su alcuni punti fra i più interessanti.

Una diecina di giorni prima della data fissata per la vendita, ricevemmo un lussuoso catalogo della casa d'aste Damien Libert, con la vendita di ben 288 lotti: un invio non casuale, pubblicitario, come già altre volte era avvenuto, ma annunciato, concordato. Ai primi di maggio infatti mi aveva contattato, con una lettera di posta elettronica, già di per sé molto accattivante e misteriosa, il signor Florian d'Oysonville, non tanto e non solo da parte della stessa casa d'aste, in cui lavora, ma soprattutto da parte di una signora loro cliente. È bene leggere quasi per intero questa lettera sorprendente, indirizzata alla Fondazione, e «à l'attention de la Direction»:

Je me permets de vous contacter au sujet d'une de nos clientes qui désire se défaire de certains lots en lien avec le comte Primoli.

En effet, cette dernière est la nièce d'André Dézarrois qui serait

selon la tradition orale familiale un fils naturel du comte Primoli. André Dézarrois a notamment été aviateur, héros de la 1ere guerre mondiale, puis conservateur du musée du jeu de paume pendant la 2e guerre. Il entretenait une relation avec la comte Primoli et notre cliente a depuis longtemps en sa possession de nombreuses correspondances et photographies du comte et de sa famille.

L'histoire serait qu'il aurait confié à M. et Mme Antoine Dézarrois (graveur de son état) son fils André. Une carte signée de sa main envoyée à ces derniers le prouve: il leur souhaite de bons voeux à la famille ainsi qu'à "notre enfant!"

Je vous enverrai une photo.

L'objet de mon email est de savoir si vous avez vous déjà entendu parler d'André Dézarrois dans les archives que vous possédez ?

Notre cliente veut mettre en vente un certain nombre de photos et correspondance ainsi qu'un lot intéressant provenant des Bonaparte et qui a une histoire particulière. Je vous en dirai plus à ce sujet.

[...]

Florian d'Oysonville

Naturalmente, soprattutto dopo altri contatti telefonici con questo funzionario, che ci ha fornito in seguito altri particolari come dirò, siamo rimasti molto sorpresi e perplessi, per vari motivi, ma specialmente per un figlio naturale del conte Primoli "ritrovato". E ci siamo anzitutto chiesti come mai, prima d'ora, non si fosse mai saputo nulla di questa "fruttuosa" relazione del conte, evidentemente parigina, di cui, fra le tante lettere e carte varie che conserviamo nel nostro archivio, scartabellate subito dopo la notizia, non abbiamo rivenuto assolutamente niente. Intendiamoci: la "diceria", l'ipotesi che il conte avesse avuto un figlio o dei figli naturali, non era, almeno per me, una novità assoluta. Già una diecina di anni fa, uno studioso francese, Jean-Pierre Lion, che poi ha pubblicato un lungo articolo su

una rivista, dedicato interamente al conte<sup>1</sup> venne a rovistare nel nostro archivio, ipotizzando che un certo signore francese della *belle époque* potesse essere figlio naturale del conte, ma poi fu egli stesso a confessare che non c'era proprio nulla che potesse provarlo. Aggiungo che, riandando molto indietro negli anni, ricordo che frequentando la biblioteca Primoli negli anni cinquanta, per le mie prime ricerche stendhaliane, sentii "mormorare" spesso che il conte aveva avuto una figlia, all'epoca ancora ben viva e vegeta, da un classico amore ancillare.

Certo, lo sappiamo bene, il conte aveva, se non *ab initio*, almeno dalla prima maturità, la premonizione se non la vocazione al celibato («Je mourrai vieux garçon.» scrisse nel suo diario già prima d'aver compiuto quarant'anni), e infatti non si sposò mai. Ma questo non vuol dire assolutamente che la donna non lo attraesse e che egli non abbia mai pensato al matrimonio: è vero esattamente il contrario. Dagli amori infantili o infatuazioni giovanili per una sua cuginetta Del Gallo e per la celebre cantante Adelina Patti; dall'amore salottiero e tutto platonico (fino a che punto?) negli anni '70 per la sua "Formosa", cioè Teresa Boncompagni Ludovisi Marescotti, principessa di Venosa, all'infatuazione amorosa (o innamoramento vero e proprio?) nei primi anni '80 per Eleonora Duse, che prese presto però la via d'una solida e lunga amicizia, si può e deve dire che non c'è periodo della sua vita che non sia contrassegnato da questo "pensiero dominante", anche fermandoci solo su alcuni esempi fra i tanti risaputi e documentati. E tutto questo già esclude che egli fosse omosessuale (come pure si è detto), quale era invece il fratello minore Luigi, detto Lulù. Senza parlare poi del misterioso ma-

<sup>1</sup> J.-P. LION, *Le comte Joseph Primoli et les Lettres françaises*. Tiré à part de la revue «Histoires littéraires», 2010, n. 42, 61 pp, con la riproduzione di numerose fotografie del conte e la trascrizione di molte lettere al conte e ad altri, tutte tratte dai nostri archivi.

trimonio non si sa con chi e poi andato a monte, ma progettato, preparato, quasi esibito vistosamente, come dimostra il famoso e bel dipinto di Giulio Aristide Sartorio, *Le Vergini savie e le Vergini folli*, un quadro commissionato apposta per l'evento, ma poi, dopo un litigio fra i due amici, restituito all'autore con il prezzo già pagato, ed è ora alla Galleria d'Arte moderna di Roma. Una "vita sentimentale" intensa, ma piena di "mancanze" e d'insuccessi. Si ha l'impressione d'un blocco inestricabile di continue incertezze ed esitazioni, complicato dal morboso amore per la madre Carlotta Bonaparte (morta nel 1901), cioè da un classico complesso edipeo.<sup>2</sup>

Ma tutto questo ci fa comprendere anche come sia abbastanza se non del tutto normale che in una simile situazione la natura abbia più di una volta trovato sfogo e rifugio in qualche amore ancillare, e anche che il conte abbia nascosto agli occhi di tutti una relazione sincera e concreta, e all'altezza del suo rango, e nella "sua" Parigi, come sembra quest'ultimo caso che ci viene ora rivelato. Il quale, naturalmente, è tutto ancora da verificare; ma alcuni elementi, se non probanti, almeno indiziari ci sono. Il funzionario della casa d'aste, oltre a quanto ci dice nella lettera (il conte che scrivendo ai "genitori" di André Dézarrois, usa il termine "notre enfant", che potrebbe significare "mio figlio da voi adottato" o comunque a voi affidato), e che va appunto tutto provato però, ci ha poi comunicato il nome di questa nipote, che ha oggi 86 anni, che si chiama Hélène de la Ville Le Roulx, e la

---

<sup>2</sup> Sulla situazione "amorosa" del conte si è scritto non poco, ma forse senza tener conto della sua complessità: per un maggiore approfondimento della questione si vedano da ultimo: la mia introduzione al volume, piuttosto recente, G. PRIMOLI, *Mémoires (1851-1871)*. Testo inedito integrale a cura di M. COLESANTI e V. PETITTO, Roma, 2012, pp. XXIV-XXVIII; A. BERETTA ANGISSOLA, *Le comte Primoli in Le Cercle de Proust. II*. Sous la direction de J.-Y. TADIÉ, Paris, 2015 (Recherches proustiennes, 31), pp. 155-172.

cui sorella Yvonne aveva sposato André senza averne figli. Una eredità dunque indiretta, cioè proveniente da uno zio acquisito. Avvieremo, con calma, tutte le ricerche possibili, per chiarire la questione, e ne daremo conto in altra sede.

Ma dopo questa scoperta, che è il dato più sorprendente e importante, esaminiamo brevemente ciò che abbiamo ritenuto non solo opportuno, ma come obbligatorio acquistare, e che proviene quasi tutto da questa eredità. Abbiamo dovuto rinunciare ai lotti 195 e 196, provenienti dai Bonaparte, cioè un paio di guanti bianchi appartenuti a Napoleone III, e un bel busto di marmo di Napoleone I giovane, ma già incoronato di alloro, opera dello scultore torinese, abbastanza famoso, Carlo Marocchetti (1805-1867; nel catalogo si legge "Marochetti"!), eseguita probabilmente a Roma, e datata 1829, e che, secondo la tradizione familiare, fu donato a Madama Letizia, poi lasciato in eredità alla principessa Mathilde e quindi alla madre del conte: essi già partivano, specie il secondo, da basi d'asta troppo alte per le nostre possibilità.

Siamo riusciti invece ad aggiudicarci il lotto delle fotografie e quello della corrispondenza (193 e 194), che integrano due fondi cospicui che già possediamo, come è noto. Fra i due quello più interessante, in sé e per noi, è il primo: 158 fotografie, tutte in positivi e molte incollate su cartoncino, altre raccolte in un album; alcune sono certamente di altri autori, ma una buona parte sono scatti dello stesso conte, e riprendono i suoi abituali e noti obiettivi, città, paesaggi, personaggi, ippodromi (Roma, Parigi, Saint-Gratien, e la madre, la principessa Mathilde...). Questi ultimi in gran parte già li abbiamo, ma qui troviamo varianti e serie notevoli e preziose. Molto curiosa ad esempio, e anzi nuova per noi, una serie di riprese del Palazzo Primoli durante l'ampliamento ed il restauro in corso, effettuato come si sa da Raffaello Ojetti dal 1904 al 1911, e che mostra le nuove facciate su Via Zanardelli e su Piazza di Ponte Umberto I ancora incomplete, con le finestre e i balconi senza infissi, che appaiono come

squadrate occhiaie vuote e buie sul bianco del travertino, e sono evidenti studi tecnici o prospettici.

Un po' meno interessante, ripeto, ma egualmente prezioso il lotto della corrispondenza, circa trecento lettere, biglietti, telegrammi, partecipazioni di nozze o di morte, quasi tutti dei primi decenni del '900, e indirizzati al conte a Parigi, alla sua abitazione in Avenue du Trocadéro (poi, dopo la guerra, Avenue Wilson), e provenienti da amici e parenti italiani (da Roma) e francesi (dalla stessa Parigi). Fra tutti, suscitano una certa curiosità quelli dei suoi domestici romani, che informano il "padrone" di varie faccende di casa.

Ma forse il lotto non certo più importante, ma quello più suggestivo e immediatamente fruibile, è il 197, che nel Catalogo segue subito dopo gli altri (e "*pour cause*"!), ma non proveniente dall'eredità Dézarrois, come ha tenuto a precisarci il funzionario: due caricature, disegnate a colori e inchiostro di china da Ferdinand Bac (1859-1952), un tempo celebre, ma oggi quasi del tutto dimenticato. Anzi, prima di descriverle brevemente, conviene ricordare qualche particolare di questo bizzarro disegnatore e scrittore, che per una coincidenza non certo fortuita ha più di un legame e di un tratto in comune sia con il conte Primoli, sia con il suo presunto figlio André. Era anzitutto un "napoleonide" anche lui: nato a Stoccarda, il suo cognome era in realtà Bach, suo padre si chiamava Karl Philipp Heinrich Bach (1811-1870), ma era figlio naturale di Gerolamo Bonaparte, uno dei tanti che questo famoso "amatore" aveva disseminato in Europa e in America; inoltre aveva questa grande passione per l'arte, la letteratura, i viaggi. E oltre ai suoi disegni, che si inserivano in una tipica tradizione francese (da Daumier a Gavarni, solo per fare due nomi fra i più celebri), e che egli raccoglieva in stupendi album o in preziosi volumetti<sup>3</sup>, ha sfornato nella sua

<sup>3</sup> *Les Amants*. Contenant 100 dessins en couleurs. Préface par un

lunga vita una quantità veramente incredibile di libri di storia, di romanzi, di resoconti di viaggi, anch'essi a volte illustrati<sup>4</sup>, ma sempre in un scrittura prolissa, farraginoso, stracolma, che si fa fatica a seguire. E non c'è da meravigliarsi se non abbia lasciato alcuna traccia nella letteratura, anche di secondo o terz'ordine.

I suoi disegni, raccolti in eleganti volumetti o album o sparsi, e le sue caricature hanno conservato invece un loro posto anche oggi, e un "mercato", come dimostra anche questa vendita, sia per l'originalità del disegno, e per i colori, sia per i commenti ironici che egli vi aggiunge. Mi fermo poco sulla seconda delle due che abbiamo comprato (fra le nove che venivano offerte, anch'esse riguardanti i Bonaparte: Napoleone III in varie immagini, giovane e adulto, e l'Imperatrice Eugenia): essa rappresenta il conte Primoli assai corpulento ed esageratamente invecchiato, ma elegante, con alte e ben visibili ghette bianche, e in atteggiamento premuroso, ossequioso, con la mano destra sul petto, come se giurasse o premettesse qualcosa. E infatti la didascalia firmata, che Bac metteva sempre sotto alle sue caricature (come alle figure e figurine dei suoi album, quasi futuri "fumetti"), ce ne dà la chiave: la scena è a Parigi, nel 1912, in Avenue

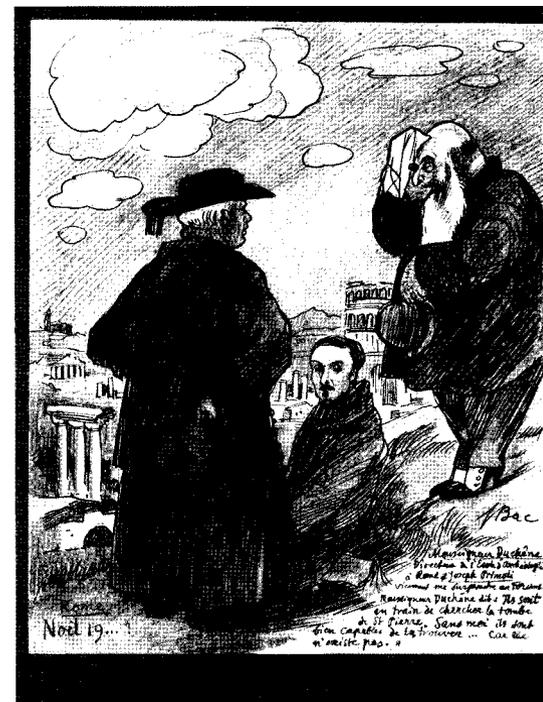
Amant. Paris, 1898; *Petites Folies*. Contenant 100 dessins. Préface de F. VANDÉREM. Paris, 1903; *Les Fêtes galantes*. Album absolument inédit. Préface de A. HOUSSAYE. Paris, 1911; ecc.

<sup>4</sup> *Le voyage romantique. Chez Louis II, roi de Bavière*. Paris, 1910; *Souvenirs d'exil. La fin de la vieille Allemagne (1812-1871)*. Avec un portrait de Jérôme Bonaparte. Paris, 1919; *La volupté romaine*. Orné de cent illustrations en couleurs par l'auteur. Paris, 1922; *La princesse Mathilde: sa vie et ses amis*. Paris, 1928; *Promenades dans l'Italie nouvelle*. I. Rome. Paris, 1933; II. Florence. Gênes. Venise. Milan. Paris, 1933; III. La Sicile. Paris, 1935; *De Monsieur Thiers au président Carnot: souvenirs de jeunesse*. Paris, 1935; *Le retour de la Grande Armée, 1812: d'après les témoignages des survivants*. Avec 90 compositions de l'Auteur. Paris, 1939; ecc.

du Trocadéro, dove il conte, «petit fils de Lucien et de Joseph Bonaparte», riceve “l’épouse dévouée” di Paul Claudel, già da tempo in diplomazia, e s’impegna per farlo progredire in carriera a parlarne, al prossimo pranzo all’Eliseo, con il “potentissimo” Raymond Poincaré, allora Presidente del Consiglio e Ministro degli Esteri (il mondo non è andato sempre così?...).

Più vivace e bella nel complesso l’altra caricatura, che riproduco qui accanto, in bianco e nero però (*hélas!*), e che rappresenta di nuovo il conte, quasi identico all’immagine dell’altra, direi con lo stesso vestito, ma con il cappello tenuto sul ventre con la mano sinistra, mentre con la destra si asciuga il sudore della fronte. Ma qui la scena è a Roma, al Foro romano; è datata “Natale 19...”, con punto interrogativo, un dubbio che è da sciogliere, dopo quanto ho detto prima, e per altri riscontri: è sicuramente anch’essa del 1912, o di un anno prima o dopo. E il conte non è solo: ha di fronte un suo grande amico, un’altra e alta personalità di prim’ordine nella Roma di quel tempo, Monsignor Duchesne (1843-1922), allora e dal 1895 direttore dell’*École française de Rome*, e archeologo, storico e scrittore di fama, nonostante la condanna all’Indice della sua monumentale *Histoire de l’Église ancienne*<sup>5</sup>. Infine, Bac mette in scena anche se stesso, seduto al centro fra i due, e dal volto un po’ stralunato e perplesso, quasi vittima sacrificale, ma con una sua sorniona malizia. Conviene a questo punto leggere la didascalia, che trascrivo qui appresso:

<sup>5</sup> L. DUCHESNE, *Histoire de l’Église ancienne*, Paris, 1906-1911, 3 voll. Sull’amicizia del conte Primoli con Monsignor Duchesne, di cui il conte conservava (e l’abbiamo ancora) la maschera funebre, si veda lo studio di M. SPAZIANI, *La corrispondenza tra Duchesne e il conte Primoli*, in *Monseigneur Duchesne et son temps*, Rome, 1975, pp. 227-256. Si veda anche il breve scritto del conte, *Deux prélats* [il cardinale Domenico Ferrata e Monsignor Duchesne], in J. N. PRIMOLI, *Pages inédites*. Recueillies, présentées et annotées par M. SPAZIANI. Roma, 1959, pp. 116-124.



f Bac

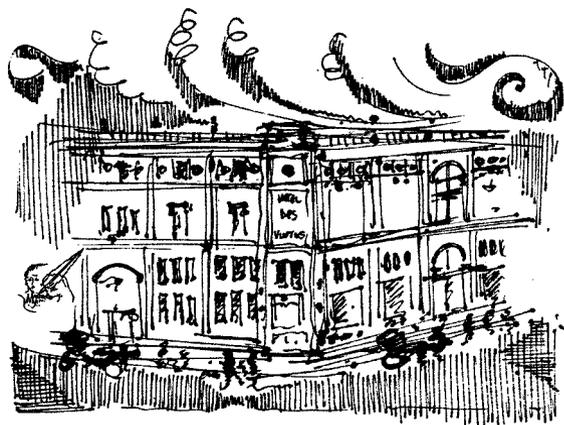
Monseigneur Duchêne directeur de l’École d’archéologie à Rome et Joseph Primoli viennent me surprendre au Forum. Monseigneur Duchêne dit: [«] Ils sont en train de chercher la tombe de St Pierre. Sans moi ils sont bien capables de la trouver... car elle n’existe pas.»

Noël 19...?

Non sappiamo naturalmente se il Monsignore abbia veramente pronunciato quelle parole, ma rientrano perfettamente nel suo stile “*tranchant*”, nella sua indole ironica e caustica. Del resto,

la sua immagine è il centro della scena: in primo piano, il volto anche se di profilo rivela decisione e fermezza; ben dritto e composto nella sua postura a tre quarti, col capello di tipo francese, col breviario esibito, ma dietro le spalle, sembra veramente un “*Voltaire croyant*”, come fu considerato, o un Don Abbondio al contrario, che non teme tutti i “bravi” di questo mondo.

Un acquisto fortunato e prezioso dunque, come spero di aver mostrato, e che avrà i suoi sviluppi. Ma mentre inseguiremo altre tracce di questo imprevisto e sconosciuto *fils naturel*, e schederemo e valuteremo le lettere e le fotografie, godremo subito delle due belle caricature, che abbiamo già fatte incorniciare, e che esporremo in uno dei nostri saloni, accanto ad un altro disegno dello stesso Bac che possediamo: il ritratto di una bellissima donna dai capelli rossi e con un fiocco azzurro, eseguito a Firenze, e dedicato al conte nel 1910. Ma anche qui c'è un piccolo mistero: non sappiamo chi sia.



Hotel Drouotcon.

## Domenico da Capodistria e Giovanni il Dalmata le committenze Orsini

ALBERTO CRIELESÌ

*A Idolo e ad Angelo  
che tanto venerarono  
questa gemma d'arte e di storia.*

Illustrare il rapporto di questi due artisti con il casato degli Orsini ci conduce inevitabilmente all'unico monumento che li accomuna, la Cappella di S. Giacomo a Vicovaro, legatissima a Roma, come vedremo, artisticamente e storicamente, e non solo<sup>1</sup>. L'edificio in questione, voluto negli anni quaranta del secolo XV, unicamente dagli Orsini del ramo dei Signori di Vicovaro e Conti di Tagliacozzo, e destinato ad accogliere le spoglie di quella *Ursina progenies*, fu dedicato al Santo di Compostela, tra i più venerati nel Mondo occidentale e, da sempre, Patrono dell'intero casato romano. E la costruzione fu progettata proprio qui, a Vicovaro, il più antico possesso della famiglia nel Lazio, quello con cui Celestino III aveva dato inizio (1194 -96) alle fortune degli Orsini: la sua posizione, quasi al limite tra lo Stato della Chiesa e il Regno di Napoli, ne faceva uno dei più presti-

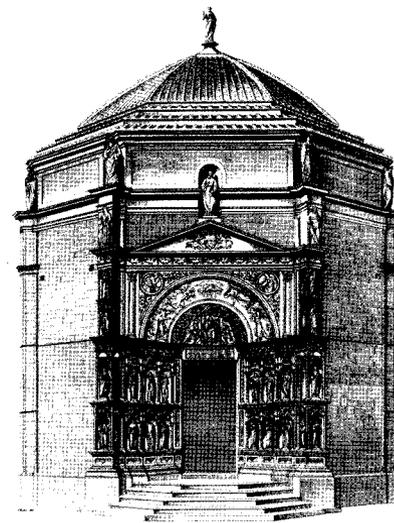
<sup>1</sup> Ringrazio per la collaborazione i cari amici, Edoardo Silvestroni e Mario Ventura.

giosi e potenti luoghi lungo la Via Valeria. Il sacello fu eretto nella parte più alta di Vicovaro, ai margini del vecchio borgo medievale, e doveva presentarsi isolato, ben visibile, in asse con l'ingresso della Rocca e del Palazzo baronale, e far bella mostra di sé a chiunque entrasse dalla Porta superiore dell'abitato<sup>2</sup>.

#### GIANNANTONIO ORSINI: IL CAPODISTRIA

L'erezione di un sacello a planimetria ottagonale, come cappella votiva o funebre, trova i suoi precedenti più immediati nelle cappelle fatte erigere, a Roma, da Niccolò V, in memoria degli sventurati pellegrini travolti dal crollo di Ponte S. Angelo; e, a L'Aquila, nel tiburio – di cui rimane la testimonianza della Cappella gotica – della primitiva chiesa di S. Bernardino, costruita da maestranze cavensi e lombarde per accogliere le spoglie del Santo senese. Ma i due monumenti che più presentano paralleli stilistici e storici con il Tempietto di S. Giacomo, sono: la Cappella dei Del Balzo-Orsini, a Galatina, e quella della *Natività della Beata Vergine*, a Napoli. La prima, attigua al coro della chiesa di S. Caterina, fu eretta da un altro Orsini, Antonio, Conte di Soletto e Galatina, per accogliervi le spoglie del padre Raimondo e, nel 1463, le sue. La seconda, a S. Giovanni a Carbonara, voluta nel 1424 da Ser Gianni Caracciolo, favorito della

<sup>2</sup> Per un apparato archivistico e bibliografico completo sull'argomento, cfr.: G. URBAN, *Der tempietto in Vicovaro und Domenico da Capodistria*, in «Festschrift für Herbert von Einem zum 16», Februar 1965, pp. 266-291; A.M., TANTILLO, *Uomini famosi – Committenze Orsini nel Lazio durante il 400*, in «Bracciano e gli Orsini nel 400», Roma, 1981, pp. 12-27; A. CRIELES, *Il Tempietto di S. Giacomo di Vicovaro*, Tesi di laurea. Ist. Storia dell'Arte. Ann. Acc. 1973-74. Università degli Studi di Roma La Sapienza. ID, *Vicovaro Sacra, la Cappella di S. Giacomo e la sua Madonna*, Roma, 1996.



G. BRAMATI, *La Cappella di San Giacomo in Vicovaro*, incisione, in P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, vol. IV, Orsini. Milano, 1818 1848.

regina Giovanna II e ove venne sepolto, dopo il suo assassinio, nel 1432, fu terminata, verso il 1451, dai suoi eredi. Ma a differenza di queste cappelle gentilizie, contigue a chiese precedentemente costruite, la Cappella di S. Giacomo a Vicovaro si presenta *ex toto* autonoma anche se legata spiritualmente alla vecchia chiesa di S. Pietro, postagli, allora, quasi di fronte, all'altro lato della grande «spianata» che separava il centro abitato medievale dalla Rocca degli Orsini.

La realizzazione della Cappella di Vicovaro, per lo meno nella prima fase, fu sicuramente affidata a maestranze d'origine lombarda, attive, come abbiamo visto, anche a L'Aquila, e – al servizio degli Orsini – presenti nella contea marsicana con i Mastri Giovanni e Martino di Biasca, in S. Maria delle Grazie

di Rosciolo (1446), e nei SS. Cosma e Damiano di Tagliacozzo (1452), ma pure in altri feudi orsiniani, come, ad esempio, a S. Polo (1438), nello Stato della Chiesa, in cui un Mastro Guglielmo dei Bonardo da Carate firmò l'ammodernamento della Rocca. Maestranze queste, come di norma, coordinate da un artefice maggiore al quale – come avvenne a Vicovaro – si dovrà l'ideazione della “fabbrica” nelle sue forme e l'esecuzione delle parti scultoree più importanti.

Il primo documento certo che menziona la Cappella di S. Giacomo, già in costruzione, è il testamento di Giannantonio di Giacomo Orsini del 6 novembre 1448<sup>3</sup>. In quell'anno il Conte, in seguito ad un grave episodio d'insubordinazione che lo aveva contrapposto al Re di Napoli, Alfonso di Aragona, era stato spogliato dei feudi marsicani, e, minacciato di morte, aveva voluto redigere un suo testamento in cui nominava suo fratello, Rinaldo, erede universale, e ordinava, tra altro:

[...] che sia ultimata la Cappella sotto il titolo di S. Giacomo iniziata a costruire a Vicovaro e che l'erede designato dovrà portare a termine così come è stata prospettata ed iniziata [...]<sup>4</sup>

Disponeva, pure, che questa Cappella, una volta compiuta:

[...] sia dotata della annua rendita di 250 ducati d'oro e che vi siano installati quattro preti che abbiano ognuno 40 ducati annui ed un diacono e suddiacono che abbiano ognuno 25 ducati annui dei suddetti 250 e siano obbligati a recitare ogni giorno in detta cappella le ore canoniche [...]<sup>5</sup>

<sup>3</sup> ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO [d'ora in poi A.S.C.], *Fondo Orsini*, II, A. XVI, n. 2 del 6 Nov. 1448.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*



B. CAPITELLI, *Ritratto di Giovanni Antonio Orsini, Conte di Tagliacozzo*, tempera su carta, Princenton University art museum.

In seguito, rientrato in possesso dei suoi beni nel Regno di Napoli, il Conte di Tagliacozzo visse, quasi sempre, nella Corte pontificia, tant'è che, dopo la morte di Francesco Orsini, Conte di Gravina e Conversano, da Callisto III fu nominato Prefetto di Roma, nel novembre del 1456. Carica, questa, che, per la verità, ricoprì per pochi giorni. Il 26 dicembre dello stesso anno, a Vicovaro, difatti, sentendo prossima la sua fine, dettò un secondo testamento, quello definitivo, nel quale ordinava d'essere sepolto:

[...] in cappella S. Mariae, sita in ecclesia S. Petri de castro Vicovarii, usque quo traferatur ad cappellam S. Iacobi, sitam in platea dicti castri Vicovarii [...]

Ossia, di esser sepolto nella Cappella di S. Maria nella chiesa di S. Pietro di Vicovaro per essere poi trasportato nella

Cappella di S. Giacomo, posta nella piazza<sup>6</sup>. Prova, questa, che la costruzione non era ancora stata ultimata. Istituì, quindi, sua figlia Maria erede proprietaria di due doti e successori universali dei suoi titoli e beni – essendogli morto di peste, già dal 1450, a Firenze, il fratello Rinaldo – i suoi nipoti, il Cardinal Latino, l'Arcivescovo di Trani, Giovanni, ed i «*magnifici*» Napoleone e Roberto: tutti e quattro figli di Carlo Orsini (ramo di Bracciano) e di sua sorella Paola Gerolima. Come possiamo ben notare questi due testamenti ci forniscono i nomi, sia del committente della Cappella, sia di colui che, come esecutore testamentario, ebbe l'obbligo di condurne a termine la costruzione, l'Arcivescovo Giovanni.

Giannantonio morì qualche giorno dopo la stesura del testamento e con lui ebbe fine il ramo di Tagliacozzo cui subentrò, come aveva disposto il Conte, quello di Bracciano nelle persone dei figli di Carlo Orsini. La morte del committente provocò l'interruzione della costruzione della Cappella, sicuramente già ferma per la sopravvenuta scomparsa di quel suo artefice maggiore, indicato in Domenico da Capodistria.

Il nome di quest'ultimo è stato desunto dalla lettera dedicatoria che il Filarete prepose nel suo *Trattato dell'Architettura* (1460-1464), nel VI libro, in cui, tra gli artisti che avrebbero potuto partecipare degnamente alla realizzazione della sua *Sforzinda* – la città ideata per Francesco Sforza di Milano – proponeva, appunto, lo scultore Domenico da Capodistria, «se non è [che] si morì a Vicovaro in un lavoro [che] facea al Conte Tagliacozzo»<sup>7</sup>.

Il Capodistria ebbe la possibilità di conoscere il Filarete a Roma (1433-1445) quando quest'ultimo, prima di trasferirsi a



D. DA CAPODISTRIA-G. DALMATA, *Il prospetto della Cappella San Giacomo in Vicovaro*, (Foto M. Ventura).

Milano, stava lavorando per le imposte bronzee di S. Pietro, commissionategli da Papa Eugenio IV, legatissimo agli Orsini.

L'autore istriano, con gran probabilità, è uno degli artisti rimasti anonimi che lavorarono alla realizzazione dell'Arco Trionfale di Napoli; difatti il Filarete lo cita insieme a parecchi di questi scultori: Domenico di Lagho di Lugano (Domenico Gagini) [...] uno di Schiavonia (Francesco Laurana) [...] uno Catelano (Guillermo Sagrera), ecc..

A parte ciò, di Domenico da Capodistria non se ne ha tuttora nessuna notizia biografica. Il Caprin<sup>8</sup> lo vuole nato verso la fine del Trecento nell'omonima cittadina istriana, ma nulla si sa di

<sup>6</sup> Ivi, A. XVII, n. 11, 26 Dic. 1456.

<sup>7</sup> BIBLIOTECA PALATINA DI FIRENZE, *Lettera dedicatoria di Antonio Filarete a Francesco Sforza duca di Milano*, Ms. n. 372.

<sup>8</sup> G. CAPRIN, *Istria Nobilissima*, Trieste, 1907, II, pp. 54-55 e 56-60.

certo, anche perché nella sua città di origine non ha lasciato alcuna opera firmata. Ignota c'è rimasta, pure, la sua formazione artistica; ma qui è da ricordare che, in quegli anni a Venezia, già lo scultore Pietro Lombardo aveva fondato una scuola famosa, nella quale lavorarono molti istriani e dalmati: Taddeo da Rovigno, Antonio e Lorenzo del Vescovo, pure di Rovigno, Donato da Parenzo, Bartolomeo Costa ed Andrea Seduta e, probabilmente, anche Luciano da Laurana e lo stesso Capodistria.

Di quest'ultimo, la prima testimonianza della sua opera sembra essere rappresentata da un tabernacolo ancora gotico – firmato e datato 1425 – esistente nella chiesa di Castelnuovo d'Arsa (Bocadarsa); fantasiose sembrano tutte le altre attribuzioni, come l'opera a Barbana d'Istria.

Riguardo alla Cappella di Vicovaro, è sicuramente del Capodistria lo sgancio del magnifico portale il cui intaglio minuto e vario dei capitelli, dei fusti delle colonne, dei profili delle ghimberghe e delle cuspidi è miscelato sapientemente con elementi prettamente classici, denunciando una cultura tardogotica di matrice settentrionale dell'autore in cui si evidenziano e spiccano elementi di un Rinascimento tutto toscano: qui non sono presenti archi *flamboyante* o inflessi, la decorazione a scacchi o diamantata, i vivaci fiorami al vento – tipici del Veneto e della Dalmazia – ma il canonico cassettonato, le modanature in acanto, i piccoli capitelli compositi, le colonne rudentate, la compostezza e sobrietà nelle cuspidi, la plasticità delle statuine, ecc..

L'apparente somiglianza di questo portale con quello di S. Maria di Collemaggio a L'Aquila fu notata già dal De Nicola, che erroneamente osservava come l'architetto fosse lo stesso di Vicovaro ed avesse trasportato alle porte di Roma la facciata della chiesa aquilana. Infatti, la facciata di S. Maria di Collemaggio ed il portale della Cappella Orsini di Vicovaro presentano molti punti in comune e non ci si sbaglierà a vedere



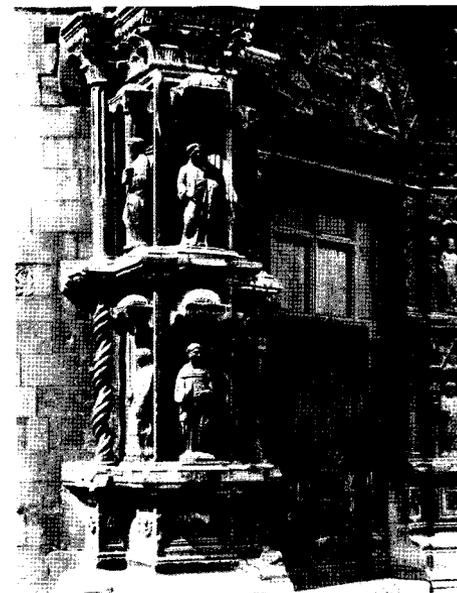
Il Portale di Santa Maria di Collemaggio in L'Aquila. (Foto dell'Autore)

le due opere in stretta connessione. E non è solo l'*aequalitas* del tipo del portale a strombatura con statue – modello che in Italia trovò poche realizzazioni – ma anche qui si ritrovano i riquadri dello zoccolo modanati con scolpiti fiori al centro, un'eguale suddivisione della strombatura in due ordini sovrapposti con nicchiette e statuette a tutto tondo. Qui ritroviamo di nuovo le colonnine tortili, squamate, a zig zag, raccordate con la stessa concezione con capitelli, piedistalli, guglie e ghimberghe. Anche la sagoma modanata dello zoccolo delle nicchie, che comprende le basi delle colonnine, trova di certo il suo parallelo. Al tempo stesso, però, l'opera di Vicovaro, che è indiscutibilmente più «giovane», si presenta più progredita e «rinascimentale». Così, mentre a Collemaggio le nicchie vengono accentuate ancora

con archi trilobi, qui si nota un arco a tutto sesto con nicchia decorata nella calotta da conchiglia o cassettonato, a losanga o a lacunare. Nel portale de L'Aquila, le ghimberghe sono più acute e goticeggianti, gli abachi sopra i capitelli, basi per i pinnacoli, sono slanciati e protesi, non hanno ancora le riquadrature, bensì delle monofore cieche gotiche. Nel portale del S. Giacomo, per di più, si notano elementi pressoché inesistenti a L'Aquila: edicolette coperte con baldacchini sormontati da cupolette squamate e costolonate – probabile soluzione per l'intero edificio –, la presenza di colonne rudentate terminali, e l'assenza completa di archi ogivali, escluse le bifore ai lati, più tarde.

A Vicovaro sembra che gli elementi gotici siano raccordati fra loro in modo più accentuato e collegati attraverso modanature: una virtuale intelaiatura di linee orizzontali e verticali. I volumi delle nicchie, poi, sono più grandi e più liberi dando maggiore rilevanza alle sculture. Tutto è di una maggiore plasticità e rilievo. A L'Aquila, invece, la successione di nicchie con ghimberghe – diventata poi, sicuramente, modello a quella di Vicovaro – sembra in parte incassata alla superficie della facciata ed in parte sembra «adeguarsi». Di questo a Vicovaro non è rimasto più niente. In sostanza, la formula del portale vicovarese, pur rimanendo attaccata al linguaggio apparente del gotico, deve aver subito un arricchimento, purificandosi di certi elementi decorativi obsoleti e rinvigorendosi con altri d'origine protorinascimentale e classica.

Allontanandosi, poi, dal portale ed osservando l'intera facciata, le relazioni fra Vicovaro e L'Aquila diventano più generiche riducendosi all'eguale schema iconografico delle nicchiette – tanto caro agli scultori gotici ed ampiamente adottato nei mausolei angioini di Napoli – e ad una labile intesa, da ricercare in quegli ancestrali legami fatti di storia e cronaca che unirono queste due località.



D. DA CAPODISTRIA, Cappella di San Giacomo in Vicovaro, il portale ante 1913; da notare la brusca interruzione delle modanature presso gli angoli dei pilastri ed il loro attacco al rivestimento successivo (Foto ICCD).

#### IL COMPLETAMENTO DELLA FACCIATA CON GIOVANNI ORSINI: IL DALMATA

Riprendendo l'analisi delle varie fasi storiche, nel 1457 la mole interrotta della Cappella doveva presentarsi così: esternamente, con le mura ottagonali alzate, senza la rifinitura delle bifore e del rivestimento in conci marmorosi, e priva di copertura; l'unica parte pressoché completata, era il portale con le sue nicchiette, edicole, statuette, ecc., sino alla cornice d'acanto. L'interno, senza pavimentazione, presentava, come lavoro ultimato, le colonnine tortili ed i polistili angolari sguarniti, però, dei capitelli e della cornice terminale; sulle pareti grezze, si

apprivano una nicchia liturgica ed un tabernacolo. E così vide la fabbrica Pio II nella visita che fece a Vicovaro il 6 ottobre del 1461, diretto a Subiaco. Eccone la descrizione tratta dai suoi *Commentarii* ove – equivocando il nome di Giannantonio Orsini con quello dell’omonimo Francesco che l’aveva preceduto nella carica prefettizia – testimoniava che:

[...] Il Prefetto dell’Urbe, cominciò a costruire un nobile sacello di candidissimo marmo e lo adornò di statue egregie e decorazioni floreali, opere d’arte non disprezzabili per il nostro tempo. Impedito dalla morte, egli non portò a compimento l’opera, ed i suoi successori, in lotta fra loro per la sua eredità, non hanno ancora completato la costruzione. Pio concesse a quella chiesa delle indulgenze perché fosse possibile finalmente terminarla[...]<sup>9</sup>.

La «lotta tra gli eredi», cui accenna il Piccolomini, si riferisce alla questione insorta, dopo la morte del Conte Giannantonio, tra gli eredi designati, gli Orsini di Bracciano, ed i Conti di Anguillara, che rivendicavano i diritti di Maria, figlia del defunto Conte, maritata a Deifobo di Everso dell’Anguillara. La contesa ebbe la sua risoluzione nel 1464 e portò al riconoscimento dell’eredità degli Orsini di Bracciano, ed alla presa di possesso da parte dell’Arcivescovo Giovanni, del feudo di Vicovaro, divenendone il Signore. L’atto di pace fu stipulato il 30 settembre di quell’anno proprio a Vicovaro, tra Giovanni e Latino Orsini e, come controparte, Giannantonio Colonna e Deifobo di Anguillara.

A questa data i lavori della Cappella non appaiono ancora ripresi, e quelli passati – per le forti spese sostenute pure dalla popolazione – risultano causa del malcontento dei Vicovaresi.

<sup>9</sup> E. S. PICCOLOMINI (Pio II), *Commentarii*, Milano, 1984, Lib. VI, 20, pp. 1170-1173.



G. DALMATA, Cappella di San Giacomo in Vicovaro, Archivolto, lunetta ed i tondi con l’Annunciazione (Foto M. Ventura).

Così nel *Privilegium*, stipulato il 4 ottobre dello stesso anno, tra Giovanni Orsini e la Comunità di Vicovaro, tra le richieste degli abitanti che pretendevano l’abolizione di alcune norme del vecchio Statuto, figura, sì, la supplica a proseguire i lavori – ossia:

[...] che la Cappella che il predetto illustrissimo Prefetto [Giovanni Antonio] ordinò di costruire in detto Castello, fosse portata a termine, rispettandone la struttura così come appare, perché tale fu la volontà e la sua donazione, a lode di Dio ed a onore e gloria del Reverendissimo Arcivescovo e dei predetti suoi fratelli, oltre che Vicovaro[...]<sup>10</sup>

<sup>10</sup> ARCHIVIO DI STATO DI ROMA [d’ora in poi A.S.R.], 351, II, *Raccolta Statuti*, n. 58, *Privilegium Communitatis Terrae Vicovarii...*, p. 46 v.

ma con la clausola, di non essere più:

[...] obbligati, costretti e tenuti ad alcun aggravio, ne sussidio di opere inerenti il completamento della Cappella [...]»<sup>11</sup>

L'Arcivescovo Giovanni Orsini fu Canonico di S. Maria Maggiore nel 1429, poi, per rinuncia dello zio, il Cardinal Giordano, Abate Commentario di Farfa (1435), ed infine titolare della Diocesi di Trani, dal 23 Gennaio del 1450, carica che detenne sino alla morte. Esempio di vero mecenate dell'epoca, fu amico di Papi e di umanisti ed oculato amministratore del feudo vicovarese. Alla magnanimità dell'Abate farfense dobbiamo il completamento e la decorazione interna del Palazzo baronale, tanto decantato dal Pandone da definirlo residenza di Giove «*Farfarus hic posuit mirando palatia praesul digna suis titulis, digna tonante deo*».

Ed è grazie sempre a Giovanni che avviene la ripresa dei lavori (1465-66) ed il completamento scultoreo esterno della Cappella di San Giacomo.

Con lui, al defunto Domenico da Capodistria ed ai suoi collaboratori, si sostituì un artista di cultura umanistica, Giovanni Duknovic da Traù, il Dalmata (1440 – post 1509), il quale, semplificando e sfoltendo il primitivo progetto del precedente Maestro istriano, che prevedeva una ricca decorazione per tutti i lati dell'ottagono, si limitò – ma nella sola facciata – ad una fusione tra decorazione scultorea e architettura, avvicinando gli elementi di quest'ultima a quelli in voga nella Roma rinascimentale con un abbandono di quell'impronta originale che accostava la Cappella di Vicovaro all'indotto napoletano. Di certo l'apparato scultoreo, a differenza del Capodistria che vi si era stabilito con la sua bottega, non fu realizzato a Vicovaro, ma

<sup>11</sup> *Ibid.*



G. DALMATA, Roma, Sacrestia di San Marco, Storia di Giacobbe, *Esau viene respinto da Isacco* (Foto ICCD).

vi venne trasportato da Roma, già lavorato e pronto per essere assemblato.

Riguardo, poi, alla paternità del Dalmata sulla seconda parte della facciata – attribuzione avanzata per primo dallo Scharmasow – nessun documento d'archivio, sino ad ora, dà la sua conferma, ma la vicinanza stilistica alle sue opere, eseguite sotto i pontificati di Paolo II e Sisto IV, è praticamente innegabile.

In tutti i modi, la morte dell'Arcivescovo di Trani, il 22 maggio del 1477, ci fornisce un termine *ante quem*, sia per i lavori del sacello, sia per la sua consacrazione. Quest'ultima – forse da collocarsi con la visita proprio di Sisto IV, nel 1473, a Vicovaro – è testimoniata dall'epigrafe metrica in bei caratteri classicheggianti posta sull'architrave dell'ingresso della Cappella che ha,

sì, il sapore di una sentenza legale su quell'eredità tanto contesa, ma che sembra lasciare volutamente nell'ombra il nome dei fondatori:

TALIACOCIADAE COMITES VRSINA PROPAGO  
FVNDAVERE SACRVM DEVOTA MENTE SACELLVM  
HAC HAERES TRANI PRAESVL DE PROLE IOANNES  
DIVE IACOBE TIBI MERITA PIETATE DICAUIT.

«Il ramo degli Orsini Conti di Tagliacozzo, con pensiero devoto, fondarono il sacro sacello e l'erede, Giovanni, della stessa famiglia, presule di Trani, lo dedicò a Te per giusta pietà o Divo Giacomo».

L'arte del Dalmata rappresenta una strana mescolanza della cultura lombarda, propriamente di Andrea Bregno, e di quella toscana, tipica di Mino da Fiesole, l'esperienza, poi, fatta con diversi artisti provenienti da altre scuole, lo arricchì di nuove tecniche decorative e novelli elementi. Se confrontiamo i rilievi di Vicovaro con quelli della smembrata tomba di Paolo II – eseguita dopo il 1471, alla quale il Dalmata lavorò insieme a Mino da Fiesole – e specialmente la figura della *Speranza*, che reca tra altro la firma del Maestro di Traù, con gli Angeli dell'archivolto di S. Giacomo, notiamo la loro grande somiglianza: i volti uguali, la fronte piatta, le ciglia lunate, le labbra carnose, le mandibole quadrate, il collo largo e robusto, le mani che escono da strette maniche con polsi abbottonati, la disordinata spiegazzatura delle vesti, le ali arcuate con le lunghe penne. In un altro frammento, sempre della tomba di Paolo II, raffigurante un Angelo che vola, la somiglianza è ancora più evidente: le lunghe ali toccano i piedi piegati, le vesti pesanti ed ammicchiate, le leggere nuvolette romboidali appena accennate in un cielo assente ed anemico, tutto come nell'archivolto di Vicovaro. Così



D. DA CAPODISTRIA, Cappella di San Giacomo: i due Angeli adoranti, sculture di recupero incastonate nel rivestimento successivo (Foto M. Ventura).

nei tre bassorilievi presenti nella Sacrestia di S. Marco, sempre a Roma, eseguiti dal Dalmata nel 1474, insieme a Mino, per il Cardinal Barbo, uno dei quali raffigurante la storia di Giacobbe: la Rebecca, istigatrice e consigliera dell'inganno tramato all'incauto Esaù, richiama alla mente la Vergine della lunetta della Cappella di Vicovaro, sia nei lineamenti, sia nei contorni del viso e negli occhi abbassati; le stesse stoffe abbondanti che adornano gli enormi Angeli del sepolcro di Paolo II si ripetono nelle tende e coperte della storia di Giacobbe; gli Angeli, sopra i timpani tondi, si notano per la testa forte, grossa, coronata di riccioli e per la tunica che si gonfia sui fianchi, così abbondante che le stesse figure sembrano spuntare da un ammasso di coltri spiegazzate, come avviene per le vesti dell'Arcangelo e di Maria che fuoriescono dai tondi del S. Giacomo, questi ultimi,

analoghi, anche se invertiti, a quelli dell'altare di Santa Maria della Palla, nella chiesa di S. Giovanni a Norcia (1469). Come pure il timpano del portale di Palazzo Venezia che dà su Via del Plebiscito, modanato con profili acuti, richiama nel cartoccio, composto di armi, genietti e drappi, quello del portale della Cappella vicovarese... e così via... sino ai SS. Pietro e Paolo della tomba Roverella (1477), a S. Clemente, che trovano somiglianza con gli stessi Santi che, nella lunetta di Vicovaro, con impeto, presentano alla Vergine Napoleone, Capitano Generale della Chiesa, e Roberto Orsini, fratelli del committente e titolari della contea marsicana.

Ma l'arte di Giovanni da Traù oltre che nelle figure del timpano, dei tondi, della lunetta e dell'archivolto, si riconosce anche in quelle delle pseudo-nicchie, in cui sono raffigurati gli Evangelisti ed i Padri della Chiesa. Ed ancora nelle tanto bistrattate statue di coronamento e in quelle poste come acroterii nel timpano della facciata. Qui la mano del Maestro si nota in parecchie statue con visi appena sbozzati, rudi e forti, sguardi carichi di fierezza e zigomi sporgenti, l'arcatura sopraccigliare tagliente e marcata, il panneggio scheggiato come in una roccia: figure, che ho avuto occasione di esaminare durante la pulitura, incredibilmente analoghe ai SS. Giovanni Evangelista e Battista di Norcia. Nel resto delle altre statue, con il panneggio pesante e l'utilizzo di differente materiale, si riconosce l'intervento di maestranze che collaborarono con il Dalmata, e, dopo la partenza di quest'ultimo, furono incaricate alla copertura e al rivestimento dell'edificio. Operazione, quest'ultima, che si protrasse, sino ai primi decenni del secolo XVI sotto Gian Giordano Orsini di Bracciano e portò, tra altro, alla sistemazione raccogliatrice di qualche frammento del Capodistria, incastonato nel rivestimento, e di alcune statue degli Apostoli, del Dalmata – forse già destinate all'interno – relegate ad umili acroterii nell'alto dell'edificio.



GIOVANNI DALMATA e BOTTEGA, Cappella di San Giacomo in Vicovaro, S. Pietro Apostolo come statua di coronamento, (Foto M. Ventura)

#### SECOLI DI ABBANDONO

Ma se la costruzione del S. Giacomo nella prima metà del secolo XVI, almeno esternamente, può dirsi completata – come testimonia un'incisione di Sebastiano Re da Chioggia illustrante Vicovaro nel 14 febbraio 1557 in cui la Cappella appare con sua copertura a calotta – così non fu nelle sue parti interne rimaste addirittura senza intonaco e senza altare: tant'è che le spoglie degli Orsini non furono mai tumulate in questo sacello. La prima citazione è del 1581 quando dal Visitatore Apostolico veniva definita incompleta e *plena immoditia* esortando:

[...] i signori di questo castello [gli Orsini] affinché una sì bella

chiesa fosse all'interno adattata, col sistemare le pareti ed il pavimento, ed erigere un altare affinché almeno una volta l'anno si possa celebrare [...]»<sup>12</sup>.

Il suo riscatto inizia a partire dal 1692, quando i Bolognetti, subentrati agli Orsini nel feudo di Vicovaro, la restaurarono e la elessero a Cappella gentilizia, per poi, con il Conte Giacomo, destinarla al culto dell'*Avvocata Nostra*, la Vergine Orante, raffigurata nella bella tela del Triga (1738).



<sup>12</sup> Cfr. A. CRIELES, *Il Tempietto di San Giacomo dagli Orsini ai Bolognetti, storia e vicende artistiche con note di archivio sui restauri tra Settecento e Novecento*, in «*Il tempietto di San Giacomo e la chiesa di San Pietro a Vicovaro*», a cura di S. CANCELLIERI, Roma, 2014, pp. 85-101.

*Ritratto di Antonia Minore divinizzata*  
Marmo bianco, alt. 49,5 cm  
Seconda metà del I sec. d.C.  
Roma, Fondazione Sorgente Group



*Statua di Nike inginocchiata*  
Marmo bianco, alt. 80 cm  
II sec. d.C.  
Roma, Fondazione Sorgente Group





ANTONIO JOLI (Modena 1700-Napoli 1777)  
*Veduta di Campo Vaccino a Roma*  
olio su tela, 187 x 120,5 cm  
eseguito nel 1740-45 ca.  
Roma, Fondazione Sorgente Group

# Due disegni neoclassici di soggetto romano

ELISA DEBENEDETTI

GIUSEPPE CADES

In una nota Galleria romana che mi capita a volte di visitare per le sue raccolte di opere settecentesche e neoclassiche, ho rivisto abbastanza di recente un disegno che mi ha particolarmente colpita per il suo modo di imporsi prepotentemente allo sguardo (fig. 1). Non mi convinceva tuttavia il giudizio che era stato formulato da esperti conoscitori inglesi, che avevano incontrato una certa difficoltà ad interpretarlo. Soltanto il soggetto era stato identificato – e non era difficile – attraverso la più tarda illustrazione di Bartolomeo Pinelli dell'*Histoire romaine* di Charles Rollin (tomo I, 1817): *Clelia fugge dal campo degli Etruschi passando a nuoto il Tevere con le sue compagne*. La poco felice diagnosi “inglese” che lo riconduceva al pittore tedesco Conrad Martin Metz (Bonn 1749 – Roma 1827) mi ha subito indotto a rivolgermi a Stella Rudolph, cara amica che vado spesso a trovare nella sua bella casa-museo di Firenze; la quale mi rispose con entusiasmo e senza esitazione alcuna che si trattava del celeberrimo Giuseppe Cades<sup>1</sup>. Un foglio dunque

ANDREA LOCATELLI (Roma 1693-1741)  
*Veduta del Tevere presso Castel Sant'Angelo*  
olio su tela, 148 x 91 cm  
eseguito nel 1720-30 ca.  
Roma, Fondazione Sorgente Group

---

<sup>1</sup> Si può notare la somiglianza con il disegno di Cades raffigurante *Dario al fonte*, di una raccolta privata fiorentina, sia nel paesaggio che nella figura del cavallo: G. L. MELLINI, *Notti Romane e altre aggiunte pittoriche tra Sette e Ottocento*, Firenze, [1987] 1992, p. 168, fig. 52.



Fig. 1 – Giuseppe Cades (qui attribuito), *Clelia fugge dal campo di Porsemma*, penna e inchiostro marrone, con lumeggiatura in biacca, mm 520x785. Roma, Galleria Francesca Antonacci et Damiano Lapicciarella Fine Art.

rimasto sconosciuto all'attenzione sia di Gianlorenzo Mellini, sia (ed è ancor più strano) di Maria Teresa Caracciolo<sup>2</sup>. Mi baserò quindi sugli scritti della seconda studiosa e sulle intuizioni del primo per cercare di inquadrare il prezioso ritrovamento; naturalmente con il permesso di Stella che lo ha identificato, e scusandomi di esaminare un argomento che forse altri potrebbero affrontare meglio di me. Ma i suggerimenti delle lezioni di Giulio Carlo Argan, che avvicinava quest'artista per stile alle composizioni di pittori e disegnatori di grande livello operanti a Roma quali Serger, Abildgaard, Carstens, Flaxman, Kock e so-

<sup>2</sup> M.T. CARACCILO, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Paris, 1992; G. L. MELLINI, *Addenda per Giuseppe Cades*, in *op. cit.*, pp. 47-56.

prattutto Füssli – la cui maniera privilegia la forza del contorno e il rilievo del modellato, partecipando di una cultura più viva di quella dei deboli neoclassici italiani –, mi invogliano più che mai ad occuparmene<sup>3</sup>.

Quello di Cades è infatti uno stile che si aggancia al preromanticismo europeo anche per la tendenza a privilegiare l'immaginazione nei confronti della fedeltà ai modelli antichi: siamo insomma di fronte ad un sorprendente poeta improvvisatore pieno di fantasia, ricco di idee classiche, ma confuse con modi anche secenteschi – recando in sé le tracce di uno spirito nuovo, i riflessi di un astratto tormento che caratterizza la prima fase dell'arte dell'immaginario, e mostrando però, rispetto a questa, maggiore varietà di spunti e una più profonda cultura pittorica che gli consente di attingere ad un repertorio più vasto<sup>4</sup>. È così vero che sarei incline a porre questo foglio, allineabile per la sua finitezza ad un'esecuzione pittorica definitiva, fra quelli dell'ultimo periodo della sua vita, dopo le rivelazioni ricevute nel corso di un viaggio in Italia settentrionale dedicato allo studio dell'arte figurativa emiliana e veneta, nei mesi estivi del 1785<sup>5</sup>. Rimane viva in lui la suggestione della storia antica, derivante da una lettura dei testi precisa e filologicamente aggiornata, spesso mediata dal giudizio di eruditi che furono vicini agli artisti, quale il conte di Caylus. Ma è soprattutto e ancora alla poetica di Füssli che Cades si riaggancia: e all'affermazione di quella nuova corrente della pittura-poesia che non mirava tanto a dare

<sup>3</sup> G.C. ARGAN, *La pittura dell'Illuminismo in Inghilterra (da Reynolds a Constable)*, lezioni raccolte da M. FAGIOLLO DELL'ARCO, Roma, 1965.

<sup>4</sup> G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, 1989, p. 181: giudizio dato a proposito di Felice Giani, ma estremamente calzante per Cades.

<sup>5</sup> M.T. CARACCILO, *Un album di Giuseppe Cades. Appunti di viaggio e disegni*, in «Meddelelser fra Thorvaldsens Museum», 1978, pp. 7-47.

una figura alle immagini immateriali della parola, bensì a ripercorrere il cammino inverso, via via consumando o sublimando la plasticità della forma per darle accesso alle dimensioni inestese della letteratura. Durante il viaggio nel Settentrione e il contatto con pittori quali Veronese, Guercino, Correggio e i Carracci avviene in Cades una sorta di conversione che lo riconduce da uno spazio meravigliosamente teatrale, qual è l'arte del Manierismo, nell'orbita di un flusso storico, «attraverso la ripresa e l'accentuazione di un certo spirito barocco che teoricamente avrebbe dovuto essere il suo contrario: si tratta di un rubenismo rivisitato in chiave razionalistica e illuministica, non senza una sorta di ironia, cioè di consapevolezza dell'alta retorica dell'arte e tuttavia di dolce abbandono alla sua visionarietà<sup>6</sup>».

Fra tutti gli scrittori che hanno trattato questo suggestivo episodio della storia romana con leggere varianti fra l'uno e l'altro, Plutarco, Dionigi d'Alicarnasso, Valerio Massimo e i più recenti francesi Coeffeteau e Rollin, privilegeremo Tito Livio (*Ab urbe condita*, II, 13): il quale narra come Clelia con altre nove ragazze fu consegnata dai Romani a Porsenna, re di Chiusi e alleato dei Tarquini, per un patto di pace fra loro e gli Etruschi<sup>7</sup>. Ella incoraggiò le compagne a scappare dall'accampamento nemico attraversando il Tevere a nuoto. Altri particolari del racconto, come quello della protagonista che, rimasta sulle sponde del fiume, conduce lentamente il cavallo sorvegliando così le ultime fuggitive, sono presenti nell'immagine di Cades; mentre possiamo arguire che la storia si concluda con il ritrovamento di Clelia da parte di una sentinella del lucumone, il quale gliela

<sup>6</sup> C. L. MELLINI, *art. cit.*, p. 47.

<sup>7</sup> A. BARDON, *Les peintures à sujets antiques du XVIII siècle d'après les livrets des salons*, in «Gazette des Beaux Arts», LXI (1963), pp. 217-250.



Fig. 2 – Polidoro da Caravaggio, *Clelia fugge dal campo di Porsenna*, affresco, 1524-1525. Roma, Palazzo Zuccari (Biblioteca Hertziana), già Villa Lante (foto Biblioteca Hertziana, neg. n. U.P.I. C 8458).

consegnò – ma il re, ammirato del suo coraggio, decise comunque di liberarla.

Alcuni pittori si occuparono di questo stesso soggetto. Tuttavia quello che si può chiamare maggiormente in soccorso per Cades, proprio per la *mise en page* della composizione, è Polidoro da Caravaggio (fig. 2): ritroviamo in lui i tre gruppi, di fuggiasche a destra e dei Romani e degli Etruschi sulle sponde opposte del fiume; fiume che segue un andamento sinuoso, quasi una linea serpentina cara al pittoresco inglese, che Cades ripete soltanto accennandola, senza delinearla nettamente. Anche la successione delle figure nel dipinto cinquecentesco forma un lungo arco che si avvicina alla lettera “S”<sup>8</sup>: un tempo parte della volta del salone di Villa Lante e ora staccato al secondo piano di palazzo Zuccari, esso non reca firma; tanto che alcuni studi recenti, basandosi su un disegno di Maturino da Firenze a questo molto

<sup>8</sup> H. LILIUS, *Gli affreschi di Villa Lante*, in *Villa Lante al Gianicolo. Storia della Fabbrica e cronaca degli abitanti*, a cura di T. CARUNCHIO e S. ÖRMÄ. Roma, 2005



Fig. 3 – Maturino da Firenze, *Clelia fugge dal campo di Porsenna*, gesso su carta marrone rialzato in biacca e sfumato in grigio, mm 291x263. Vienna, Albertina Museum (foto Albertina, neg. n. 56961 C).

prossimo – per esempio nell’architettura dello sfondo e nella personificazione del Tevere giacente –, tradotto in incisione da Nicola Vicentino e nel 1608 da Andrea Andreani, riconducono anche la paternità del dipinto all’aiuto di Polidoro, dal momento che entrambe le stampe recano la sua firma<sup>9</sup>. Monumenti romani come il Colosseo, la Piramide Cestia, la Colonna Traiana, l’isola Tiberina e il Pantheon, cioè Roma, si trovano a sinistra della composizione, mentre l’accampamento di Porsenna sul

<sup>9</sup> N. DACOS, *Ni Polidoro ni Peruzzi: Maturino*, in «Revue de l’art», LVII (1982), pp. 9-28.



Fig. 4 – Pieter Paul Rubens e scuola, *Clelia fugge da Porsenna*, olio su tela, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum (da E. McGRAPH, *op. cit.*, fig. 170).

Gianicolo, a destra: sono temi comuni alla bottega di Raffaello che derivano da modelli antichi, e che nel disegno dell’allievo di Polidoro sembrerebbero risentire di Cosimo Peruzzi (fig. 3).

Il foglio di Cades con il nimbo e il velo di Clelia che segna un’orbita (attributo caro a Blake) andando quasi ad intrecciarsi con le zampe di uno dei focosi cavalli, certamente tardo e successivo all’accennato viaggio nell’Italia settentrionale, mantiene nel fondo a sinistra, contro una catena di montagne imbevute di luce che ricordano Perin del Vaga, la città meno precisata, mentre più in alto, sulla medesima sponda, si scorge l’accampamento nemico; ma quel qualcos’altro che è intervenuto attraverso il contatto con la pittura veneta del Rinascimento lo porta a cogliere la prospettiva dal basso, mentre la luminosità è diffusa, e le tonalità



Fig. 5 – Pieter Paul Rubens, disegno preparatorio del dipinto precedente, con il particolare di *Clelia*, penna e inchiostro, mm. 180x94. Parigi, Museo del Louvre, inv. nr. 22.606 (da E. McGRATH, *op. cit.*, fig. 172).

dei colori e la stessa iconografia della composizione sembrano richiamare direttamente la pittura veronesiana. Tanto da poterlo avvicinare ad una versione rubeniana di *Clelia in fuga* precedente al 1620 già presso il Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino e distrutta nel 1945 (che privilegeremo rispetto alle successive); dove oltre al paesaggio, al fiume e alla città rinascimentale è presente un maggior numero di cavalli, come nella versione di Cades (fig. 4). Del perduto dipinto rimane tuttavia un disegno preparatorio, conservato al Museo del Louvre, con il particolare centrale della figura di Clelia che issa sulla groppa del suo

cavallo una delle fuggiasche aiutata da un'altra compagna (fig. 5)<sup>10</sup>; si tratta di uno schizzo a sua volta tratto dall'incisione del Vicentino – la stessa che porta la firma di Maturino –, quasi una filiazione dalle opere di cui abbiamo parlato. Da queste tuttavia il perduto dipinto si distingueva per l'eccezionale vitalità di colorito e di tocco oltre che per il dinamismo della concezione. Qui infatti Rubens mostrava di aver assimilato soprattutto i modi di Tiziano, da cui era particolarmente attratto, come si vedrà anche in seguito attraverso le numerose copie delle opere conservate nelle collezioni inglesi e spagnole. L'impronta del tizianesimo si notava soprattutto nel cromatismo: teso a creare una veduta sintetica, mentre con Polidoro eravamo ancora fermi ad una veduta analitica. Le opere manieristiche dei seguaci di Raffaello obbedirebbero dunque ad una tecnica di proiezione, mentre con la pittura veneta si assiste piuttosto ad una forma di aggressione della tela: sono due filosofie diverse, l'una interessata all'individuazione degli oggetti piuttosto che alla totalità dello spazio, l'altra a valutazioni globali, sintetiche ed unitarie<sup>11</sup>. Ma in questo momento le due componenti in Cades magicamente si corrispondono, ed egli riunisce in sé le doti di un eccezionale neocinquecentista ancorato allo stesso tempo alla tradizione della pittura italiana di ascendenza veneta e classicista emiliana del Seicento, per esempio al Reni: da cui derivano i volumi nettamente delineati nell'unità delle zone di colore e l'impressionante rilievo dei

<sup>10</sup> K. LOKSE BELKIN, *Rubens*, Londra, 1998, p. 33, dove parla degli stessi storici che abbiamo individuato per Maturino e per Cades come ispiratori di Rubens, senza far cenno alle leggere varianti fra l'uno e l'altro. Dello stesso avviso è E. McGRATH, *Corpus rubenianum Ludwig Buchard*, parte XIII (1), *subjects from history I*, London 2011, figg. 170-176, in part. 170 e 172; II, schede 47 e 48, pp. 246-257.

<sup>11</sup> E. DEBENEDETTI, *Tiziano, Tintoretto, Veronese. Alcuni campioni di lettura*, in «Arte Documento», 6, 1992, pp. 175-182.



Fig. 6 – Gaetano Gandolfi (qui attribuito), *Lucrezia e Sesto Tarquinio* (?), gessetto, penna, inchiostro bruno acquerellato e tracce di biacca, mm 200x277. Parigi, collezione Enrico Magnani.

personaggi, collocati per lo più in primo piano, mentre lo sfondo rimane alquanto ridotto e concepito in funzione dei protagonisti.

#### GAETANO GANDOLFI

In maniera diversa ma altrettanto intensa l'ascendenza reniana si scorge in un contemporaneo disegno inedito ascrivibile a Gaetano Gandolfi, di cui non si conosce la trascrizione pittorica. Forse una romanzesca versione di *Lucrezia e Sesto Tarquinio* che minaccia di ucciderla, nonostante il soccorso di un terzo personaggio, se ella non avesse ceduto alle sue lusinghe, facendo trovare accanto a lei il corpo mutilato di uno schiavo in modo

da far credere di averla colta in flagrante adulterio (fig. 6)? Dal momento che tale episodio si può considerare l'antefatto della storia precedente illustrata da Cades, narrato sempre da Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I, 58), mentre il particolare di Lucrezia con in mano il pugnale era anch'esso presente in un chiaroscuro con fondo verde ad arricchire la volta del salone di Villa Lante, sono particolarmente incline a tale interpretazione<sup>12</sup>. Alla fine la donna fu infatti costretta a cedere, ma appena Sesto ripartì ella inviò un messaggero a Roma al padre e uno ad Ardea al marito supplicandoli di correre al più presto da lei perché una grande sciagura era occorsa. Appena questi giunsero spiegò l'accaduto e si trafisse il petto. Il marito Collatino e il padre Lucio Giunio Bruto decisero di vendicarla, provocando una sommossa popolare che cacciò via i Tarquini da Roma e li costrinse a rifugiarsi in Etruria.

Se l'identificazione del soggetto resta un'ipotesi, siamo di fronte ad un notevole pezzo di bravura anche in confronto con altri disegni a penna e acquerello di Gaetano; che in questo periodo si distinguono per la linea calligrafica e per il libero gioco delle macchie entro cui le forme sembrano dissolversi, mentre il controllo del segno resta squisitamente preciso, come nel volto della donna al centro. Dopo il viaggio in Inghilterra del 1783 ed il probabile contatto con la pittura visionaria di Füssli, Gaetano rinnova il suo stringente linguaggio nell'antico modello bolognese che organizza, fra natura e storia, fra imitazione ed emulazione, le nuove trasversalità che in tutta Europa conducono verso il Neoclassicismo. E proprio un piccolo foglio di carta come questo, estremamente teatrale, è capace di farci pensare come del vecchio quadraturismo e illusionismo cinquecentesco dei Carracci siano ancora accette tante cose: forse proprio at-

<sup>12</sup> H. LILIUS, *art. cit.*, fig. 126, p. 106.

traverso l'accademia come organizzazione della cultura, come animazione dell'antico equilibrio fra classicità e naturalismo<sup>13</sup>.



Cades.

<sup>13</sup> A. EMILIANI, *La tradizione bolognese dai Carracci ai Gandolfi*, in *I Gandolfi Ubaldo, Gaetano, Mauro Disegni e dipinti*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 10 settembre-1 novembre 1987; Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 8 novembre-20 dicembre 1987), Vicenza 1987, pp. 53-56, a cura di A. Bettagno.

## Collezionismo dannunziano e i mestieri nel Ghetto

FRANCESCA DI CASTRO

Dallo studio si accedeva alla camera da letto parata torno a torno con un vecchio damasco verde. Su la volta si stendeva un velario cinquecentesco egualmente verde con balzo di stoffa bianca a fiori, simmetricamente disposto con file pieghettate a guisa di raggi, riunite e fermate al centro da una ghirlanda dorata col motto *Per non dormire*. Il letto basso, di stile orientale e, ai piedi, tra due svelte colonne di marmo venate di verde portanti due *Vittorie alate* di bronzo, posava una bellissima copia dell'*Auriga* di Delfo in terracotta di Signa, mirabilmente imitata nella tinta scura di bronzo di scavo, fattavi porre da Eleonora Duse ad insaputa del Poeta. A destra, a capo del letto, era una piletta per l'acqua santa, di vecchio argento sbalzato, e presso il capezzale un pugnaletto con la sua guaina di cuoio rabescato. E poi cofanetti, anfore, una vestaglia verde che la Duse aveva indossato nel *Sogno d'un mattino di primavera*, armi arabe con impugnatura d'avorio, vasi di maiolica, antichi dipinti su tela e su tavola con belle cornici dorate, busti in terracotta di Signa di *Luisa Strozzi* e della *Donna del mazzolino* del Verrocchio<sup>1</sup>.

Antonio Muñoz, nel suo *D'Annunzio amatore d'arte e collezionista*, scritto per il volume *D'Annunzio a Roma*, offre un

<sup>1</sup> A. MUÑOZ, *D'Annunzio amatore d'arte e collezionista* in *D'Annunzio a Roma*, Roma, 1955, p. 7.

dettagliato resoconto dei tesori d'arte accumulati alla Capponcina, la villa di Settignano dove il Vate abitò tra il 1898 e il 1910 e dove scrisse molte delle sue opere. L'arredamento della villa venne venduto all'asta il 24 aprile 1910 per soddisfare almeno in parte i numerosi creditori del poeta. La Capponcina era la *Domus aurea* di d'Annunzio e rispondeva in ogni particolare al suo desiderio di circondarsi di un lusso e di un'opulenza degni di un nobile del Rinascimento.

Già negli anni giovanili, nelle sue modeste abitazioni romane d'Annunzio aveva tentato, coi pochi mezzi di cui allora disponeva, di crearsi un ambiente in quello stile. Nel *Catalogo degli oggetti esistenti nell'abitazione del signor Gabriele d'Annunzio in via Gregoriana, 5, al piano terreno*, redatto dallo stesso poeta, troviamo elencate una quantità di cose dello stesso genere, più o meno antiche e autentiche: una raggiera di palme da chiesa; un busto di Antinoo dorato; un vasetto abruzzese antico; un cuoio di Cordova dipinto a figure; una pianeta di broccato argento; un'antica pianeta del sec. XIII con stolone a figure sacre; otto spade antiche di varia grandezza; un vaso di Caltagirone con figure; quattro vasi di farmacia antichi; un'antica testa di Nazareno scolpita in legno; una balestra; due sciabole montenegrine; una testa muliebre in marmo di scavo; una cintura da archibugiere; un morione di ferro in forma di volto umano; un piccolo arazzo con la figura di S. Pasquale tra cherubini; una lampada araba; due maschere giapponesi; due tamburelli turchi in bronzo, ecc.

Di così modeste cose doveva accontentarsi il Duca Minimo, – commenta Muñoz – mentre quello che avrebbe sognato di possedere lo ricaviamo dalla descrizione della camera da letto del conte Andrea Sperelli Fieschi d'Ugenta, il protagonista de *Il piacere*, nel suo appartamento della stessa via Gregoriana: «La stanza era religiosa come una cappella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi



Gabriele d'Annunzio nello "studio alto".

di soggetto sacro. Il letto sorgeva sopra un rialto di tre gradini, all'ombra d'un baldacchino di velluto controtagliato, veneziano, del secolo XVI, con fondo di argento dorato e con ornamenti d'un color rosso sbiadito a rilievi d'oro riccio; il quale in antico doveva essere un paramento sacro, poiché il disegno portava iscrizioni latine e i frutti del Sacrificio: l'uva e le spighe. Un piccolo arazzo fiammingo, finissimo, intessuto d'oro di Cipro, raffigurante un'Annunciazione, copriva la testa del letto. Un paliotto raffigurante la *Parabola delle vergini sagge e delle vergini folli*, e due pezzi di pluviale componevano la tappezzeria del caminetto. Alcuni preziosi mobili di sacrestia, in legno scolpito, del secolo decimoquinto, compivano il pio addobbo, insieme con alcune maioliche di Luca della Robbia e con seggioloni ricoperti nella spalliera e nel piano da pezzi di dalmatiche raffiguranti i

fatti della Creazione. Da per tutto poi, con un gusto pieno d'ingegnosità, erano adoperate a uso di ornamento e di comodo altre stoffe liturgiche: borse da calice, borse battesimali, copricalici, pianete, manipoli, stole, stoloni, conopei. Su la tavola del caminetto, come su la tavola d'un altare, splendeva un gran trittico di Hans Memling, una *Adorazione dei Magi*, mettendo nella stanza la radiosità d'un capolavoro». Scusate se è poco!

Si può affermare che, come signoreggiò per vari decenni nel campo della letteratura e della poesia, così il Poeta ha influito su un'intera generazione sul gusto dell'arredamento; così che potrebbe a ragione, come si registra nella storia dell'arte uno stile Biedermeier, chiamarsi stile dannunziano quello che ha regnato, o infierito, in molte case della ricca borghesia italiana, tra il 1895 e il 1910: specialmente dove c'era la signora che posava a intellettuale, o il giovane aspirante alla disciplina delle Muse<sup>2</sup>.

Stile dannunziano che comunque corrispondeva al gusto di un'epoca carica di richiami all'antico e alla necessità quasi rituale di un collezionismo dettato dalla pulsione alla conoscenza più dell'oggetto d'uso o utilizzabile che dell'opera d'arte. La riutilizzazione di tante opere d'artigianato più o meno antiche e preziose a uso comune o la trasformazione di mobili allo stesso fine risponde a queste esigenze.

Epoca effervescente di collezionismo e di ferventi commerci, così come di vendite all'asta eccezionali. Antonio Muñoz nel descrivere la vendita all'asta degli arredamenti della Capponcina richiama nuovamente quanto descritto nel *Piacere* riguardo alla vendita d'arte delle cose appartenute al cardinale Immenraet:

In quell'anno (1884) a Roma, l'amore del *bibelot* e del *bric-à-brac* era giunto all'eccesso; tutti i saloni della nobiltà e dell'alta borghe-

<sup>2</sup> A. MUÑOZ, Ivi p. 10.

sia erano ingombri di curiosità; ciascuna dama tagliava i cuscini del suo divano in una pianeta o in un piviale e metteva le sue rose in un vaso di farmacia umbro o in una coppa di calcedonio. I luoghi delle vendite pubbliche erano un ritrovo preferito; e le vendite erano frequentissime. Nelle ore pomeridiane del tè le signore, per eleganza, giungevano dicendo: «Vengo dalla vendita del pittore Campos. Molta animazione. Magnifici i piatti arabo-ispani! Ho preso un gioiello di Maria Leczinska. Eccolo.»<sup>3</sup>

D'altra parte tutte le abitazioni dei nuovi ricchi e dell'alta borghesia, ma anche degli artisti e dei letterati, avevano come elemento comune la ricchezza e l'eccellenza degli arredi e delle suppellettili che inseguivano un ideale collezionismo senza misura e spesso senza alcun senso.

Le foto d'epoca e le vendite all'asta ci offrono una visione d'interni sconcertante dove gli oggetti più disparati, antichi o falsi, si stratificano tra mobili d'alta epoca spesso ricostruiti, in ambienti tappezzati di arazzi, tappeti, tendaggi di stoffe pesanti e preziose e dove ogni divano, ogni poltrona scompare sotto cuscini ricamati o rivestiti di damaschi e velluti.

È l'arte dello scomporre e del ricomporre di cui sono maestri da secoli gli ebrei romani. Le restrizioni secolari che avevano limitato le attività produttive degli ebrei, relegandoli a sera nel Ghetto, ma permettendo loro la libera circolazione di giorno e i tanti editti che li esclusero da molte libere professioni per costringerli a ben definite occupazioni, avevano permesso e determinato la specializzazione in pochi settori, tra i quali erano predominanti le attività artigianali e commerciali che andavano dai cenciaioli e robivecchi o *rappezzini*, ai ciabattini, berrettai, giubbonari, guantai, ombrellai, fino agli acconciapanni e ai ri-

<sup>3</sup> A. MUÑOZ, Ivi p. 3.

*vendroli*, ossia coloro che si occupavano soprattutto della compravendita delle stoffe.

La trasformazione del ferro e delle stoffe, o *pannine*, era alla base dell'economia di molte famiglie del Ghetto ed assumeva una grande importanza per la raccolta e la riutilizzazione degli oggetti e dei tessuti più disparati, trasformandoli o restaurandoli per essere poi reimmessi sul mercato. Inoltre la tradizione dei banchi di prestito, sostituiti a partire dal Seicento da quelli cristiani, aveva determinato già da allora il commercio antiquario, in quanto in genere i pegni erano oggetti di valore e i pegni non riscossi andavano venduti. Anche per quanto riguarda gli elementi di arredamento e la mobilia dati in pegno o svenduti, il loro accumulo aveva suggerito nel tempo l'uso di affittare anche interi arredamenti per occasioni particolari o per dimore nobiliari.

L'altra attività da sempre presente nel Ghetto era, come si è detto, la trasformazione delle stoffe e dei vestiti, il rammendare, ricucire, ricamare: la *rinnacciatrice* era per antonomasia ebraica<sup>4</sup>.

Molti acquarelli di Roester Franz, come le foto d'epoca scattate prima della demolizione del Ghetto, mostrano, soprattutto lungo la via Rua e nella piazzetta omonima, gruppi di donne sedute in strada davanti le proprie abitazioni intente a cucire, mentre drappi, stoffe e vestiti di ogni tipo sono esposti sui battenti delle porte e sulle mostre delle botteghe.

In particolare, un acquarello di Dante Paolocci, incompiuto, che doveva essere pubblicato su *L'Illustrazione Italiana*, raccoglie, come fotogramma di un attimo, la quotidianità del Ghetto racchiusa nello stretto quanto suggestivo ambito della piazzetta Rua vista verso *lo passatore*, l'arco ricavato sotto la struttura



Dante Paolocci, *I mestieri del Ghetto*, acquarello, collezione privata.

della torre medievale dei Pierleoni della quale è messa in evidenza, quasi fosse colpita da un raggio di sole, la bifora che affaccia sulla piazzetta. L'ombrellaio che ripara ombrelli e cappelli sorpreso nell'atto di gridare il suo noto richiamo; i venditori di fiammiferi; la madre che culla il suo bambino; il gruppo di donne che ricamano. La vita della gente è per la strada, fuori dal buio delle case sovrapposte, tra mercanzie esposte lungo la via, tra i panni, le stoffe, i cenci, tra le botteghe di *giubbonari* e di *pannine*, tra il fumo dei forni delle *azzime* e i banchi di pesce di Sant'Angelo. Le donne si siedono per via, chiacchierano, rammendano, ricamano: sono famose per i ricami e per i rammendi invisibili, che riprendono perfettamente la trama del tessuto.

Gregorovius nel 1853 così le descriveva: «Le figlie di Sion sono somme nell'arte del cucire, del ricamare, del rappezzare,

<sup>4</sup> F. DI CASTRO, *Mercanti e collezionisti – L'antiquariato romano dell'Ottocento* in *Belli e l'Archeologia*, Atti delle giornate di studio», Roma, 4-5 dicembre 2009, p. 71.

del rammendare; non c'è alcuno strappo, in una drapperia, in una stoffa, per quanto grande esso sia, che queste Aracni non riescano a far scomparire, senza che più ne rimanga traccia<sup>5</sup>.»

La tradizione della compravendita dei tessuti comunque era molto antica e accanto al commercio delle *pannine* poteva vantare affari importanti come ad esempio, quello realizzato da Leone Iair, che nel Seicento vende ai Chigi stoffe e arazzi, e nel 1658 noleggia a Papa Alessandro VII Chigi l'arredamento della residenza di Castel Gandolfo, o quello concluso da Isacco Ascarelli, che nel Settecento compra a Palazzo Rospigliosi tessuti preziosi<sup>6</sup> o, ancora prima, la vendita effettuata da un *Viterbo, ebreo*, che aveva un banco di prestito di cui si servivano famiglie nobili come il Duca Alessandro Conti Sforza o il cardinale Silvio Savelli, che nel 1631 vende ai Barberini «[...] otto pezzi di arazzi grandi et dua pezzi tagliati, che in tutto sono nove pezze intiegri, de l'istoria di Ciro<sup>7</sup>.»

La lunga tradizione del commercio di ogni tipo di oggetto, del suo restauro e della sua conservazione, faceva dell'ebreo romano un *perito*, un conoscitore esperto di molti settori, capace di distinguere materiali, epoche, tecniche, al quale si rivolgevano le più importanti famiglie romane. Eppure, al tempo stesso, la comunità ebraica doveva sottostare a obblighi e imposizioni a volte pesanti e ad una tradizione umiliante. Tra le tante consuetudini a danno degli ebrei, vi era anche l'obbligo di fornire i *Palii* destinati come premio per le corse di Carnevale. In una

<sup>5</sup> F. DI CASTRO, *Da un acquarello di Dante Paolocci: il ghetto di Roma* in «L'Urbe», LVI, (1990), Terza serie, n. 1, pp. 30-31.

<sup>6</sup> D. DI CASTRO, *Roma, gli ebrei e l'arte* in *Dal Ghetto alla Città*, Roma, 2003, p. 127.

<sup>7</sup> D. DI CASTRO, *Gli arredi urbani* in *Arte ebraica a Roma e nel Lazio*, Roma, 1994, p. 97.

*Notificazione* datata 8 febbraio 1806, venduta all'asta Babuino negli anni Novanta e da me fotografata, vengono elencati i *Palii* da consegnare ai vincitori, tutti di *canne quattro* e tutti *alla ultima moda*, che vale la pena descrivere perché il nome stesso rende la bellezza e la preziosità del tessuto: «velluto controtagliato bianco e gridellino, Folàs color di pulce con fiori ricamati di Argento, Broccato fondo bianco con fiori di Argento, Velluto turchino a cannolé, Ganzo d'oro con fiori ricamati di Argento, Velluto Cremis, Velluto controtagliato a Giardinetto, Broccato fondo perla con fiori di argento». Nomi che soltanto chi ha visto e toccato con mano i tessuti antichi sa di quale meraviglioso effetto siano evocatori.

Eugenio Di Castro, il noto antiquario romano nato nel 1890, ricorda nelle sue *Memorie* quando, ancora bambino, accompagnava il padre Nicola Servadio, che aveva negozio a via del Colosseo, attraverso tutto l'Alto Lazio e l'Abruzzo andando di casa in casa per acquistare stoffe e merletti. Una volta riuscirono a comprare circa trecento federe ricamate «di epoca tra il '400 e il '500, una collezione che nessun museo credo abbia mai avuto: ve ne erano di ogni disegno, dai punti intrecciati, alla cartiglia, al ghipur, dal punto ombra al punto all'avorio.»<sup>8</sup> Vennero vendute all'antiquario Alfonso Fiorentino con negozio a Piazza di Spagna n. 9, a sole tre lire l'una. Era il 1897.

Eugenio Di Castro ricorda che per secoli le stoffe preziose, gli arazzi a fondo oro o le vesti di broccato, deteriorate e non più adatte ad alcun uso, venivano raccolte per trarne l'oro e l'argento di cui erano intessute. Esisteva una ditta specializzata in questo in via Bocca di Leone, la Toccafondi, che all'inizio del Novecento pagava i tessuti due centesimi al grammo e ne acquistava per quintali.

Ma tra le mani delle *rinnacciatrici* del Ghetto le vecchie

<sup>8</sup> E. DI CASTRO, *Una vita*, Roma, 1971, pp. 13-14.

stoffe potevano avere molteplici e inattesi risulti. Famose erano le sciarpe romane realizzate con i più disparati tipi di tessuto, con seta chiamata *nobiltà romana* alternata a strisce di tela colorata, di velluto e persino di broccato. Particolarmente ricercate dalle turiste inglesi, venivano acquistate quale *souvenir* per portarle in dono alle amiche rimaste in patria, le quali usavano ornarsene in occasione della loro partecipazione a cavallo a qualche corsa o battuta di caccia.

Non solo provenienti dal Ghetto, dove tuttavia ne veniva raccolta la seta nuova ed usata, gli ombrelli romani erano noti per lo spessore del drappo e la robustezza dovuta al falso osso di balena che fungeva da manico e alla punta realizzata in corno di ariete indurito al fuoco. Costavano, intorno al 1890, meno di sei scudi l'uno contro i dieci o più degli ombrelli della ditta Guattari che aveva negozio al Corso e i laboratori lungo via Fontanella Borghese. Il costo era giustificato dall'uso di seta proveniente da Firenze e da Bologna e dal fusto di osso di balena autentico. I raggi metallici erano fusi a via del Pellegrino o ai Coronari, mentre a via degli Ombrellari si producevano i grandi ombrelli di tela cerata e faggio<sup>9</sup>.

In sintonia con il gusto dell'epoca, il fascino delle stoffe preziose o rare, dei drappi, dei ricami e dei merletti ha coinvolto molti collezionisti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, determinando a volte la realizzazione di raccolte eccezionali come quella di Giorgio Sangiorgi, il noto antiquario<sup>10</sup>, autore del libro *Contributo allo studio dell'arte tessile*, che espose la propria collezione nel 1911 a Castel Sant'Angelo in occasione della Mostra d'Arte Retrospettiva.

<sup>9</sup> PADRE ZAPPATA (G. AMATI), *La Roma che se ne va*, Roma, 1885, p. 70.

<sup>10</sup> F. DI CASTRO, *Il gusto di un'epoca e la Galleria Sangiorgi*, in «Strenna dei Romanisti» LXXVI, 2015, pp. 203-216.

Antonio Muñoz scrisse al riguardo un articolo per la *Rassegna Roma*<sup>11</sup> pubblicato come estratto-catalogo in occasione della mostra, nel quale si congratulava dell'iniziativa che finalmente portava all'attenzione del pubblico una produzione delle arti minori, quella tessile, poco studiata e poco conosciuta. Una collezione eccezionale, quella del Sangiorgi, frutto di molti anni di ricerche in tutta Europa, che mostrava come la produzione tessile e il ricamo fossero nettamente in relazione con la storia e l'arte del proprio paese d'origine: una raccolta di diverse centinaia di pezzi che andava dalle stoffe egiziane e copte a quelle persiane, arabe, spagnole, bizantine, fino ad arrivare a quelle fiorentine e veneziane del XV e XVI secolo. Fu quella un'occasione unica per gli studiosi per comprendere rapporti e influenze tra paesi anche lontani e determinanti interazioni tra gli artisti di un'epoca e i ricamatori contemporanei; una storia lineare dell'iconografia, dalla quale, come scrive Muñoz, «se ne potrebbe ricavare una grammatica comparata della ornamentazione, che riuscirebbe del massimo interesse e aprirebbe il campo a deduzioni imprevedute<sup>12</sup>.»

Deduzioni quale ad esempio la constatazione di come motivi di chiara ispirazione orientale presenti nei tessuti della Persia, che aveva sicuramente rapporti commerciali con la Cina, siano passati nei temi arabo-moreschi e, attraverso quelli, si ritrovino nei tessuti siciliani e spagnoli dei secoli XIII e XIV. Oppure la scoperta di quanto importante fosse per le fabbriche tessili lucchesi e fiorentine del XV secolo la collaborazione con gli artisti che non disdegnavano di prestare la loro opera per fornire disegni ai ricamatori, come viene dimostrato da alcuni tessuti della

<sup>11</sup> A. MUÑOZ, *La Mostra d'Arte Retrospettiva a Castel Sant'Angelo e la Collezione di stoffe di Giorgio Sangiorgi*, estratto dalla «Rassegna Roma», IX, 1911.

<sup>12</sup> A. MUÑOZ, Ivi, p. 6.



Stoffa veneziana del XV secolo a confronto con *La Madonna del soccorso*, cerchia di Vittore Crivelli, Montefalco, Pinacoteca comunale.

collezione Sangiorgi che hanno un chiaro rapporto con opere d'arte, come la stoffa fiorentina che riproduce *L'incredulità di san Tommaso* di Andrea del Verrocchio, o come il frammento di stoffa veneziana dello stesso secolo che mostra un motivo identico a quello presente anche nella veste della *Madonna del Soccorso* della Pinacoteca comunale di Montefalco, dipinta da ignoto maestro della cerchia di Vittore Crivelli nella stessa epoca.

Antonio Muñoz conclude:

In Italia, continuandosi nel pregiudizio di non dare alle arti industriali l'importanza che meritano, si è lasciato sfuggire un materiale immenso, e non si è pensato in tempo a formare raccolte di tessuti, di vetri, di mobili, di maioliche, che tutti gli altri paesi posseggono. Pure le così dette arti minori, oltre a procurare le più alte emozioni estetiche, presentano un insieme di elementi che le rendono preziose: esse testimoniano, meglio di quanto la grande arte non faccia, di relazioni commerciali tra i vari popoli, svelano mille particolari della vita intima delle età passate, riflettono e traducono in accenti popolari i motivi creati dai grandi maestri, prolungano nel tempo forme che le arti superiori han dimesse.[...]¹³.

Un ultimo sguardo al protagonista dell'epoca in un ricordo di Eugenio Di Castro:

Nel già ricordato negozio di piazza di Spagna n. 9 capitò un giorno Gabriele d'Annunzio con una signora; chiese dei velluti e gli furono mostrati i più belli: gotici, a punto liscio, a fiocchetti d'oro, con disegni del Pisanello, ed altri lisci, con riflessi meravigliosi, verdi, rossi, blu, rosa carne. Lasciando con la mano uno di tali pezzi, d'Annunzio ebbe ad esclamare: «Mi sembra di accarezzare una giovane donna¹⁴.»

¹³ A. MUÑOZ, *Ivi*, p. 5.

¹⁴ E. DI CASTRO, *Una vita*, cit., p. 20.

## Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria dell'Obelisco

GIROLAMO DIGILIO



Collezionismo dannunziano.

Posso dire di aver “conosciuto” Irene Brin e Gaspero del Corso (con i quali tuttavia ho scambiato soltanto qualche fugace saluto) verso la fine del 1946 quando, nel corso dei nostri vagabondaggi per le vie del centro, mi imbattei – con i miei amici Ugo Vitagliano e Giorgio Grillo – in una minuscola galleria d’arte, proprio all’inizio della Via Sistina, che si chiamava L’Obelisco. La galleria era tanto piccola che i suoi proprietari si confondevano con il pubblico mentre discutevano sulla qualità delle opere e sulla loro migliore disposizione nella sala. Soltanto la nostra riservatezza ci impediva di interloquire con loro: una giovane, affascinante signora con un piglio dinamico e piuttosto autoritario ed il suo compagno dai modi garbati ed eccentrici. Eravamo attirati in quella galleria dal grande interesse delle opere esposte, di artisti contemporanei spesso all’inizio della loro carriera, per lo più a noi sconosciuti. La galleria si poneva al di fuori dell’itinerario, fra Piazza di Spagna, Via del Babuino e Via Margutta, nel quale erano dislocate, oltre allo studio antiquario di Augusto Jandolo, sede del Gruppo dei Romanisti, le gallerie che visitavo nella mia infanzia con mio padre. Il nostro interesse per l’arte, e in particolare per le arti figurative era rinfocolato dalle appassionante e appassionanti lezioni del conte Augusto Premoli, nostro insegnante di storia dell’arte al liceo Visconti ed autorevole esponente del partito liberale, Senatore nella V e VI legislatura. La figlia Marina, nota militante di Prima linea, balzò

alla ribalta della cronaca nel gennaio 1982 per una clamorosa evasione dal carcere di Rovigo.

Quasi ogni giorno percorrevo così insieme ai miei carissimi amici quel lungo giro nel quale ci capitava spesso di incontrare, pur senza un vero appuntamento e quasi per una tacita intesa, i nostri compagni, e compagne, di scuola. Simpatie ed amori nascenti non erano forse estranei a certe coincidenze di percorsi.

Un itinerario che da S. Maria Maggiore, a Trinità dei Monti, Galleria Colonna, risaliva poi verso i Monti attraverso via Nazionale, e la stazione Termini. Raramente, per il ritorno, allargavamo il giro a Via dell'Impero e al Colosseo oppure accorciavamo attraverso la Suburra e la famigliare Via Cavour.

Quella minuscola galleria aveva un fascino particolare non solo per la evidente preziosità delle opere esposte, ma anche, e soprattutto, per la vivace presenza dei due proprietari che facevano tutt'uno con essa e con quanto vi era esposto. Solo più tardi avrei appreso che la giovane, instancabile animatrice della galleria era una prestigiosa giornalista (il cui vero nome era Maria Vittoria Rossi), donna di grande cultura e intelligenza, inventrice e riconosciuta, insuperata maestra del giornalismo di costume. Un genere che sarà poi coltivato da una schiera di altre illustri scrittrici, da Elsa Morante a Camilla Cederna, a Natalia Aspesi. «Siamo tutti nati da una costola di Mariù, [...]» così Concita De Gregorio<sup>1</sup> nella prefazione del libro *“Mille Mariù”* di Claudia Fusani<sup>2</sup> che ci propone una appassionata e completa ricostruzione della vita e delle opere di Irene Brin a cui rimando per ogni ulteriore approfondimento.

Con il suo personalissimo stile, che non indulgeva al pettegolezza e alla volgarità, ma era intessuto di solida critica e di fine

<sup>1</sup> C. DE GREGORIO, *Prefazione* in C. FUSANI, *Mille Mariù. La vita di Irene Brin*, Roma, 2012, p.14.

<sup>2</sup> C. FUSANI, *Mille Mariù. La vita di Irene Brin*, Roma, 2012.



Irene Brin.

ironia, descrisse negli anni '50-'60 pregi e difetti di un Paese in una fase di grande trasformazione<sup>3</sup>.

Irene Brin aveva esordito nel settembre del '32, a soli 23 anni, sul *“Lavoro”* di Genova (storica testata socialista fortunatamente sopravvissuta al ventennio fascista e diretta da Giovanni Ansaldo) con un pezzo inserito nella rubrica *Parentesi* e firmato *“Marlene”*.

Da quel momento in poi la carriera di Irene/Oriane/Contessa Clara sarebbe stata in ascesa, una carriera fulgida caratterizzata da uno stile nuovo e rivoluzionario nel quale la fustigatrice di costumi,

<sup>3</sup> I. BRIN, *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*, a cura di C. PALMA, Roma, 2014.

ambasciatrice della moda avrebbe inventato parole usandole come fotografie. Una scrittura perfezionata dal 1937 quando Irene aveva iniziato a collaborare a *Omnibus* “il primo rotocalco italiano determinante nella storia del giornalismo italiano” creato dal demiurgo Leo Longanesi “scopritore di talenti giornalistici”. Il direttore (fu lui che conìò per Mariù lo pseudonimo Irene Brin) voleva pezzi non conformisti, istantanee della donna “indagata e vivisezionata” e della “borghesia qualunquista, individualista, superficiale e inconsistente”. Quella “Italia senza qualità” che aveva permesso l’ascesa al potere di Benito Mussolini, e Irene viaggiando per la Penisola scattava le sue personali foto con “un istinto quasi animalesco”. Un modo per “fare la fronda al regime” puntando il proprio radar, che non perdonava mai, per esempio sulle mammine nella romana Casina Valadier al Pincio che “si portano i figli per premiare con una cassata l’ammissione senza esami” (classica brinata). Impossibile elencare i romanzi editi e inediti di Irene Brin, le corrispondenze di guerra, gli articoli pubblicati. Citiamo la direzione dell’ufficio italiano di Harper’s Bazaar dal ’50 al ’69, i tanti consigli di buon gusto e bon ton dispensati dalla Contessa Clara sulla *Settimana Incom Illustrata*, il lavoro alla Galleria d’Arte romana l’Obelisco al numero 146 di via Sistina aperta insieme al marito Gasparo Del Corso. “Una vita fatta di tante vite”, come scrisse di Mariù il suo amico Indro Montanelli, culminata nel 1955 con la nomina a Cavaliere Ufficiale dell’Ordine al merito della Repubblica Italiana “per aver, di fatto, inventato il made in Italy<sup>4</sup>”.

Marlene, Mariù, Mariù Rossi, Marina, Oriane, Maria del Corso, Adelina, Geraldina Tron, Turr I.B., Madame d’O., Morella, Ortensia, Cecile Wheldon Aldighieri, Contessa Clara Radjanny

<sup>4</sup> A. STOPPINI, *La pioniera Irene Brin. Intervista a Claudia Fusani*, 27 giugno 2012, <<http://www.ilrecensore.com/wp2/2012/06/la-pioniera-irene-brin-intervista-a-claudia-fusani/#sthash.KakVn5bL.dpuf>>.



Locandina della mostra di Renzo Vespignani, 16 Novembre 1956.

von Schewitch, ecc.: l’uso degli pseudonimi è stato un tratto distintivo della personalità della giornalista che bene ne dipinge la molteplicità degli interessi, il carattere eccentrico, la difficoltà nel concedersi del tutto al pubblico.

Lei ha utilizzato circa 15/20 pseudonimi e questo non è stato solo un vezzo letterario. La verità è che la giornalista ha cercato di *scoprirsi scrivendo*, cioè si può dire che la scrittura è stata per la Brin una forma di psicoterapia. Lei cercava di dare la cifra di sé scrivendo, perché Irene non è mai riuscita a trovare veramente chi era e questo la angosciava molto. Questa continua e perenne ricerca, se da una parte per noi che l’abbiamo letta è motivo di grande fascino,

per Irene è stato motivo di inquietudine. La sua scrittura quindi è una tensione continua alla ricerca e alla scoperta di sé<sup>5</sup>.

Il più celebre pseudonimo è quello di “Contessa Clara” con il quale dal 1950 al 1968 firmò sulla “Settimana Incom Illustrata” di Luigi Barzini junior (versione a rotocalco del più famoso cinegiornale del dopoguerra) una rubrica di grande successo nella quale con la sua raffinata ironia, dava alle lettrici consigli di moda e di bon ton. Il personaggio della Contessa Clara ispirò ad Alberto Sordi la parodia radiofonica del Conte Claro.

La Contessa Clara è la nobildonna austriaca assolutamente inventata da Irene Brin che ha insegnato agli italiani a diventare moderni, li ha portati per mano in una società che cambiava a una velocità pazzesca. Era l’Italia del boom economico che usciva dalla II Guerra Mondiale con una voglia di riscatto stupefacente. La Brin raccontava, insegnava come ci si doveva comportare. Ha fatto crescere l’Italia contemporanea nei modi del vivere quotidiano ma anche nei consigli. I consigli della Contessa Clara vanno da come ci si deve vestire a perché ci si deve sposare a quale tipo di lavoro bisogna scegliere [...]<sup>6</sup>

Con nomi diversi Irene scrive di politica, di costume, d’arte, di cronaca, redige diari di guerra e posta del cuore in riviste e quotidiani, ecc., scrive su diverse testate e riviste italiane e straniere, quali *Bellezza* (rivista internazionale di alta moda), *Harper’s Bazaar* (la famosa rivista americana di cui fu Rome Editor dal 1941 al 1968), “Grazia”, *Annabella*, *L’Europeo* e *Domina*. Fu particolarmente importante il ruolo della Brin nella promozione nel mondo della Moda italiana negli anni Quaranta-

<sup>5</sup> C. FUSANI in A. STOPPINI, *La pioniera Irene Brin ...cit.*

<sup>6</sup> FUSANI, *Ibid.*

Sessanta. Nel volume *Usi e costumi, 1920-1940*, pubblicato nel 1944<sup>7</sup>, ci descrive la società italiana con i suoi personaggi, vizi e manie con acute osservazioni sui cambiamenti introdotti nei costumi dal cinema e, in particolare, dalla diffusione dei film americani.

Irene si occupa anche di critica cinematografica, architettura, arredamento. Scrivere per Irene Brin “fu una necessità dell’anima” che caratterizzò tutta la vita di una donna dal pensiero cosmopolita, raffinato e versatile<sup>8</sup>.

Diciamo che raccontavo le novità di Christian Dior sulla Gazzetta del Popolo, su Gazzetta-Sera, sul Giornale d’Italia, cioè tre quotidiani; il quarto pezzo era destinato ai settimanali, ai mensili, alle pubblicazioni occasionali. C’erano giorni in cui, scrivendo dalle nove del mattino alle nove della sera senza interrompermi, allestivo diciotto o venti puntate. Per non morire di noia, ricorrevo alla citazione storica, all’aneddoto incongruo, al riferimento classico. Quando, oggi, mi capita di rileggere questi milioni di parole, sono sempre stupita dagli esordi: perché ho citato madame de Montespan, il duca d’Alba, l’Eresia Catara, il Ballo degli Ardenti, Rasputin, la muraglia cinese, quando dovevo semplicemente adattare un testo descrittivo al servizio fotografico sui mantelli di paglia? Semplicemente, cercavo di riabilitarmi ai miei occhi<sup>9</sup>.

La sua infaticabile attività e la sua imponente produzione letteraria e giornalistica sono documentate nel Fondo I. Brin, G. Del Corso e L’Obelisco conservato nell’Archivio Fondi storici della Galleria Nazionale d’Arte Moderna (GNAM)<sup>10</sup> e nel fondo

<sup>7</sup> I. BRIN, *Usi e Costumi, 1920-1940*, Roma, 1944.

<sup>8</sup> A. STOPPINI, *La pioniera Irene Brin ...cit.*

<sup>9</sup> I. BRIN, *L’Italia esplode ... cit.*

<sup>10</sup> GNAM. Centro di Documentazione. Le ricerche e gli studi, *Fondo*

privato Indrimi<sup>11</sup> che contiene l'elenco, articolo per articolo, anno per anno, di tutti gli articoli di Irene Brin.

Fra le sue opere sono ricordate, in particolare: *Usi e Costumi, 1920-1940*; *I Segreti del Successo*, 1954 (con lo pseudonimo Contessa Clara); *Il Galateo*, 1959 (con lo pseudonimo Contessa Clara); *Il Dizionario del successo e dell'insuccesso e dei luoghi comuni, Olga a Belgrado*, 1943, diario di guerra autobiografico che racconta la sua permanenza in Jugoslavia con il marito Gasparo del Corso ufficiale; *Le Visite*, 1944; un numero imprecisato di racconti; alcuni saggi di critica (*Images de Lautrec*, Edizioni dell'Obelisco, 1947; *Femmes de Lautrec*, Edizioni dell'Obelisco, 1952).

Negli anni 1981-1994 sono stati ristampati da Sellerio (*Usi e costumi 1920-1940*, 1981; *Diario del successo dell'insuccesso e dei luoghi comuni*, 1986; *Le visite*, 1991; *Cose viste*, 1994).

È del 2014 la stampa postuma (Viella editore) de *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*, scritto fondamentale per la comprensione di Irene Brin e del suo ruolo nella cultura del tempo in Italia.

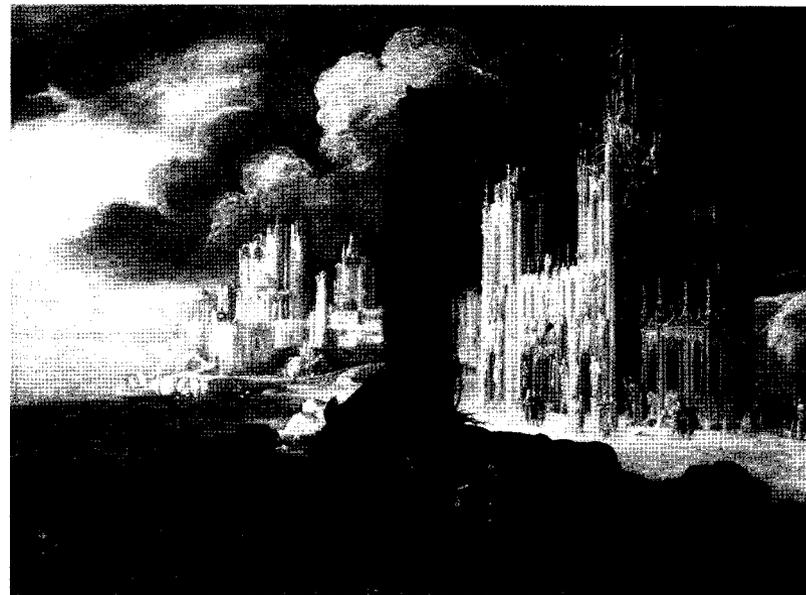
#### L'INCONTRO CON GASPERO DEL CORSO E LA FONDAZIONE DELLA GALLERIA DELL'OBELISCO

L'incontro nel 1935 con Gasparo Del Corso, un giovane ufficiale conosciuto in occasione di un ballo all'hotel Excelsior di

---

Irene Brin, *Gasparo Del Corso*, *L'Obelisco*, consultato ottobre 2015, <<http://www.ufficiam.beniculturali.it/index.php?it/188/fondo-irene-brin-gasparo-del-corso-lobelisco>>.

<sup>11</sup> Documentazione conservata dalla Soprintendenza alla GNAM <<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=354950>>.



Monsù Desiderio, *Paesaggio*.

Roma con il quale condivide la passione per l'arte e per i viaggi ed uno sviscerato amore per Proust, rappresenta una svolta decisiva nella vita e nell'attività di Irene Brin che la porta ad affiancare alla sua attività di giornalista quella di gallerista, di promotrice delle arti figurative e di mercante dell'arte. Con lui, grande conoscitore e mercante d'arte costituisce uno straordinario sodalizio intellettuale ed umano che eserciterà un impatto eccezionale sulla cultura italiana del tempo. Forse non è stata ancora pienamente valorizzata la portata del contributo di Gasparo del Corso, spesso considerato soltanto una sorta di "spalla" della moglie Irene, nella produzione culturale e artistica della coppia.

La Galleria dell'Obelisco da loro fondata nel 1946 sarà il fulcro di una intensa e poliedrica attività.

Dal 1941 Irene segue Gaspero nella Jugoslavia occupata e redige un diario di guerra che sarà pubblicato nel 1943 da Vallecchi con il titolo di *Olga a Belgrado*.

In quello stesso anno, tornati a Roma si stabiliscono a palazzo Torlonia, in via Bocca di Leone. È un periodo molto difficile per la coppia: Gaspero del Corso, considerato disertore dopo l'armistizio dell'otto settembre, deve nascondersi in casa (insieme a una quarantina di altri ufficiali e soldati sbandati) mentre Irene provvede al sostentamento di tutti con i proventi delle sue traduzioni e poi con il ricavato della vendita delle sue cose personali, che comprendono anche opere già allora pregevoli come stampe e disegni di Picasso, Matisse, Morandi, ecc....I due gestiscono (Gaspero si nasconde sotto il falso nome di Ottorino Maggiore e procura alla moglie libri, disegni e clienti) una piccola libreria d'arte "La Margherita", in via Bissolati nella quale si manifesta la loro vocazione di galleristi, *talent scout* e mercanti d'arte che inizia con l'acquisto e la vendita di numerosi disegni di un giovanissimo e sconosciuto Renzo Vespignani. Nel 1945 l'artista realizzerà a "La Margherita" la sua prima mostra personale.

La piccola libreria-galleria diventa un punto di incontro per molti artisti ed intellettuali del tempo come (oltre allo stesso Renzo Vespignani e a Burri che a la Margherita terrà la sua prima personale) Luchino Visconti, Renato Guttuso, ecc., che danno il via a quel dibattito culturale che porterà alla fondazione della Galleria dell'Obelisco di Gaspero e Maria del Corso, in Via Sistina 146.

La galleria, inaugurata alle 18 del 23 novembre 1946 con una mostra di opere di Giorgio Morandi diviene ben presto un centro culturale di livello internazionale.

Grazie agli estesi contatti con l'America favoriti dalla collaborazione di Irene Brin con la rivista *Harper's Bazaar* e dalla sua amicizia con Helena Rubinstein, l'Obelisco promuove in Italia e all'estero i giovani pittori e scultori italiani allora



Balthus, *La chambre*, 1952-1954.

emergenti (Caffè, Vespignani, Muccini, Foppiani ecc.) o già affermati come Morandi, Sironi, De Chirico, Balla, Campigli, Afro, Capogrossi, Fontana, Burri, Pomodoro, Cagli e introduce in Italia i grandi artisti europei e americani (Matta, Magritte, Gorkij, Chagall, Kandinskij, Moore, Calder, Dalì, Bacon, Rauschenberg, Balthus, Picasso, Lam, Steinberg e Dubuffet, ecc...). La linea artistica della galleria, definita rivoluzionaria dai critici d'arte del tempo e la innovativa concezione della compravendita artistica, si esprimono, in particolare, nella promozione e nel sostegno agli artisti dell'Informale e nella organizzazione delle prime personali dei pittori surrealisti in Italia. A queste si associa la presentazione di singolari artisti del passato, come, per esempio, Monsù Desiderio, pittore surrealista napoletano della

seconda metà del '600, forse di origine francese, fenomeno unico di anticipazione fantastica nel suo secolo, allora poco noto in Italia, del quale nel gennaio 1951 vengono esposte le ambigue e allucinate visioni di rovine o di edifici architettonici.

Nel marzo 1953 Irene e Gaspero espongono nella loro galleria, per la prima volta in Europa, "Scatole e feticci personali" di Bob Rauschenberg e nell'aprile dello stesso anno "Le Chef d'Oeuvre Inconnu" di Pablo Picasso, tredici illustrazioni all'acquaforte di *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* di Honoré de Balzac (1931). Questa esposizione avviene in contemporanea con la celebre mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, evento storico che portò l'opera di Picasso alla conoscenza del grande pubblico e allargò il dibattito sull'arte moderna in Italia al di fuori della stretta cerchia degli addetti ai lavori. Ricordo che a quella esposizione si formavano gruppi contrapposti di visitatori, entusiasti sostenitori o, viceversa, denigratori, dell'arte di Picasso, che discutevano animatamente fra di loro davanti a ogni singola opera del grande artista.

In quello stesso anno la Galleria dell'Obelisco presenta le esposizioni di Assenza, M. Campigli, Magritte (prima mostra in Italia), Berardinone, un "Omaggio a Rosai", Tanguy, Calderara, Kay Sage, Gentilini, Lancia, Mosca, Colombotto Rosso, Sterne, Caruso, Afro, Kugel, Vespignani, Scalini, Arte Maya, Guarienti, Frascione, Enotrio Pugliese, Sironi, Schweizer, Congdom, Zao Wou Ki; ed inoltre le collettive: *Twenty imaginary views of the American Scene by Twenty Young Italian Artists*, Opere della collezione di Helena Rubinstein, Catalogo: testi di H. Rubinstein e A. Moravia e *L'amore*, opere di 45 artisti.

L'Obelisco organizza inoltre mostre collettive su tematiche apparentemente stravaganti, iniziative provocatorie e simpatiche, come la famosa mostra *I gatti*, inaugurata il 16 dicembre 1952 nella quale accanto alle opere di importanti artisti come Bonnard, Picasso, Chagall, Clerici, ecc., vengono esposti disegni

di bambini e, nelle vetrine, ma soltanto il giorno del *vernissage*, "i più bei gatti di Roma" che giocano fra di loro.

Irene e Gaspero organizzano inoltre mostre itineranti negli Stati Uniti e in Europa.

Negli anni sessanta Irene Brin e Gaspero del Corso, che mal sopportano il dilagare dell'alienante ed omologata cultura di massa e dell'arte Pop, si avvicinano, soprattutto Gaspero, al filone dell'Arte cinevisuale e dell'Optical art organizzando, fra l'altro, nell'aprile 1965, la famosa collettiva *Perpetuum mobile*. In questa prospettiva si colloca la loro attenzione all'opera del futurista Giacomo Balla al quale, in occasione del decimo anniversario della morte, dedicano tutte le mostre del 1968: G. Balla Prefuturista (19 gennaio), G. Balla: Luce e Movimento (23 febbraio), G. Balla: Gli stati d'animo (20 aprile), G. Balla: Sculture 1913-1915 (3 giugno), G. Balla: Il giardino futurista 1916-1930, (luglio) e G. Balla: Ricostruzione futurista dell'universo (25 novembre).

All'inizio le opere esposte nelle mostre dell'Obelisco erano elencate in un semplice catalogo; successivamente, a partire dalla mostra di Cagli presentata da Massimo Bontempelli, le opere vengono commentate dai più noti critici, storici dell'arte, poeti, scrittori, artisti ed anche giornalisti del tempo: Breton, Ungaretti, Palazzeschi, Villa, Moravia, Morante, Bassani, Argan, Bucarelli, Menna, Brandi, Urbani, Bonicatti, Bologna, Venturi. La celebre mostra "Periferia di Roma" di Vespignani (1956) fu presentata da Pier Paolo Pasolini e quella di Gorky (1957) da Afro.

Durante la prima metà degli anni cinquanta l'Obelisco affianca alla attività espositiva anche un interessante lavoro editoriale con alcune pubblicazioni proprie curate dalla Brin: la monografia su *Les femmes de Toulouse Lautrec* (1952 e 1954) e il volume della mostra *I Picasso di Mosca* (1954) con prefazione di Lionello Venturi, il catalogo dedicato alla mostra dei primi dieci anni de L'Obelisco (1955), la prima monografia di Burri intro-

dotta da James J. Sweeney, dal 1953 direttore del Guggenheim Museum di New York.

Parte integrante di questa attività culturale e di promozione è anche la stretta collaborazione fra la galleria l'Obelisco e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, cioè fra Irene Brin e Palma Bucarelli, storica direttrice della galleria pubblica, insigne studiosa dell'arte (e Romanista), impegnata nel colmare le lacune della galleria nella documentazione sull'arte contemporanea, con la quale Irene aveva instaurato un fecondo rapporto di amicizia. Questa collaborazione fu decisiva per l'acquisizione di un ricco patrimonio di opere significative di artisti contemporanei da parte di uno dei più importanti musei d'arte moderna in Europa.

Colpita nel 1968 da un tumore Irene Brin continuerà nella sua infaticabile attività fino alla sua morte, avvenuta il 29 maggio 1969, a soli 58 anni, nella casa paterna di Sasso di Bordighera.

La sua scomparsa avveniva nel pieno di una grande stagione di crescita culturale, di affermazione dei diritti e di progresso civile e sociale alla quale aveva dato un suo grande, personalissimo contributo. Siamo peraltro alla vigilia di un mutamento radicale degli stili di vita, del gusto e del ruolo stesso della cultura nella società della tecnologia e del consumismo che forse può aiutare a spiegarci la coltre di oblio calata troppo precocemente su Irene Brin, geniale e poliedrica protagonista della vita culturale italiana nel ventesimo secolo.

La Galleria Dell'Obelisco, condotta da Gaspero del Corso, chiuderà nel 1978.



Irene Brin.

# Storie del quartiere Flaminio

LUIGI DOMACAVALLI

*Come in certi stili letterari vi sono parentesi aperte,  
frasi dentro frasi, così nella vita vi sono vite dentro vite.  
John Donne (1572-1631)*

C'è un lungotevere di Roma, quello delle Navi che presenta varie singolarità: la prima è di essere l'unico ombreggiato dai pini, ed un'altra è che inizia l'attribuzione dei numeri civici dal n. 16. Certo quando Giulio Magni (1884-1963) nel 1928 completò l'edificio del Ministero della Marina che su quel percorso si affaccia, esso portava ancora il nome del Lungotevere precedente, Arnaldo da Brescia, notoriamente appesantito dall'assassinio dell'Onorevole Giacomo Matteotti perpetrato dinanzi la villa – sullo stesso Lungotevere – del maggior geografo di allora, Roberto Almagià (1884-1963), il quale a sua volta dovette emigrare in America perché ebreo.

Il Ministero volle una sua denominazione autonoma ed attinente (delle Navi, appunto) che venne accordata senza curare i dettagli. La villa di Almagià fu poi abbattuta nel 1953. Circa i pini, posso testimoniare che fu la determinata volontà del dr. Prof. Gr. Uff.le Luogotenente Generale della Milizia Forestale Nazionale, Augusto Agostini, nostro coinquilino nella palazzina al n.19, il quale più volte affermò di averli preferiti ai platani per rendere ancor più balsamica l'aria profumata che giungeva dalle retrostanti ville: Borghese, Strohl-Fern, Poniatowski e dai resi-

due casali della zona ove il traffico era ancora prevalentemente a trazione animale e le automobili scarsissime.

Una terza singolarità riguarda la sponda sottostante il murgione che sostiene quel lungotevere, oggi coperta da una vegetazione fitta e variata di arbusti ed alberi, campionario botanico ed ornitologico protetto dalla dicitura: "Oasi naturale". Nel periodo cui mi riferisco, la proda era invece rivestita da una platea di lastre di travertino sulla quale i giovani della zona si recavano a praticare uno sport per il quale non c'erano attrezzature: correre sui pattini a rotelle di legno.

Qualche volta vi scendeva – credo all'insaputa dei genitori – Nora, la figlia minore del dr. Gr. Uff.le Osvaldo Sebastiani, Segretario Particolare di S.E. il Capo del Governo Benito Mussolini, che aveva acquistato due appartamenti contigui al secondo piano della stessa palazzina n.19.

La presenza di quella autorevole famiglia complicò un bel po' la vita agli altri abitanti. A tutela del personaggio suddetto infatti erano permanentemente di guardia al portone due militari: un carabiniere in divisa (forse a puro titolo decorativo), ma l'altro un vero e proprio poliziotto, con il preciso incarico di chiedere, controllare ed annotare su un apposito registro, i documenti di ogni visitatore dei vari inquilini, che furono più o meno "sorvegliati speciali" anche nelle loro amicizie non palesemente avverse al Regime imperante. Col crollo del fascismo, il gerarca perse poi la vita nel 1943 a Passirano (BS) ad opera dei partigiani.

Il quartiere Flaminio, specie dalla grande Esposizione del 1911, era in pieno rinnovamento. I terreni uscendo da Porta del Popolo erano stati fino al 1870 principalmente un susseguirsi di proprietà delle maggiori famiglie romane e correntemente detti "vigne" perché vi si coltivavano ortaggi, viti e frutta. Ma vi erano stati anche depositi di legname, il Mattatoio – già spostato da via dei due Macelli (a Capo le case) a fuori Porta del Popolo – e



E. MAGGIA, *I lavori a ponte del Risorgimento*, fotografia, in «Natura ed Arte» del 1911.

strade che prendevano il nome dalle attività che vi si svolgevano: dell'Ammazzatora, dei Fienili, della Bufala; sull'area del Ministero della Marina vi era stato lo stabilimento di fonderia e carpenteria di Pietro Fumaroli (1883-1896).

Con l'urbanizzazione, a quelle denominazioni si erano sostituiti i nomi di illustri giuristi come G.B. Romagnosi (già via delle Lavandare), L. Canina (via dell'albero bello), F. Carrara (dei Bagni), etc. A ricordo di quel clima rurale restano – oltre la iscrizione «villam suam suburbanam» sui propilei fatti erigere dal principe Borghese quale ingresso dalla via Flaminia alla sua proprietà – l'orologio Zenith a quattro quadranti ancor oggi sul chiosco di piazzale Flaminio donato alla città dalla Comunità Anglicana che si riuniva in un granaio fuori porta del Popolo, nonché una parte – tra la ex fabbrica del ghiaccio (oggi Facoltà di Architettura) e la Casina Vagnuzzi – proprio davanti alla

facciata posteriore del Ministero della Marina, che vien detta Borghetto Flaminio.

Ad un altro giurista, il Cardinal de Luca, peraltro effigiato in marmo con una statua di Arturo Dazzi<sup>1</sup> (1881-1996) posta dinanzi al Palazzaccio, era stata intitolata una strada dove abitavano note ed amabilissime famiglie<sup>2</sup>.

Polo d'attrazione per i giovani e meno giovani del giovane quartiere, erano i tre campi da tennis al 158 di via Flaminia (ancor oggi efficienti) e frequentati – tra le diverse persone – dai figli della rinomata cantante lirica Jole Gavino, moglie di un Colonnello dell'Aeronautica; dalla figlia del Barone Castelnuovo, Milli, la cui villa si erge sulle pendici della collina sovrastante via Flaminia;<sup>3</sup> da Giuliana Staderini che allora abitava in via



Piazzale Flaminio ancora agreste.

<sup>1</sup> Tra le numerose sue opere a Roma è da ricordare il monumento funebre al poeta romano Sergio Corazzini, morto giovanissimo nel 1907.

<sup>2</sup> I figli dell'illustre clinico Ducrey (Na 1860/ Roma 1960) che ha dato il nome ad un morbo da lui individuato; il Dr. Bracco, proprietario della Casa Farmaceutica Merck, poi Italmerck ancor oggi attiva; la Contessa Maria Thelma Bonaldi; il Maestro Direttore d'orchestra Giuseppe Morelli; il critico teatrale Vinicio Marinucci, Direttore del Festival Cinematografico di Venezia e traduttore della celebre commedia: *Donne* di Clara Boothe Luce, divenuta, nel 1953, Ambasciatrice U.S.A. in Italia. (La commedia debuttò a New York nel 1936 ed in Italia al Teatro Valle di Roma nell'ottobre del 1944 con la regia di Lamberto Picasso e, tra le interpreti Tina Lattanzi, Vivi Gioi, Valentina Cortese, Pina Renzi, etc. Nel 1939 George Cukor ne curò la versione cinematografica con Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Joan Fontaine, Paulette Goddard etc.).

<sup>3</sup> In asse con quello che avrebbe dovuto essere il prolungamento di Viale Tiziano verso il suo sbocco su Piazzale Flaminio. Anche l'intervallo tra la Palazzina di Pio IV° e la chiesa di S. Eugenio sul Viale delle Belle Arti rispecchia lo spazio del tracciato che non fu poi realizzato; non si abbattè neppure il palazzo che ancora interrompe il bel Viale Tiziano vicino la chiesetta di S. Andrea del Vignola. Umberto Mariotti-Bianchi

Salaria; da Giovanna Napolitano il cui padre, Gian Gasparo, fu quell'eccellente regista documentarista, che girò il primo film su paesaggi esotici: *Magia verde*; dai fratelli Lombardi<sup>4</sup>, e, più

(cfr. «L'Urbe» 1999) ci narra come l'architetto Luigi Gabet (1823-1884) avesse progettato la sistemazione "a passeggiata" della via Flaminia da porta del Popolo a ponte Milvio.

<sup>4</sup> Ferruccio, del 1924, poi architetto e compilatore di un volume sulle *Chiese scomparse di Roma* e Leonardo del 1928, geologo, che studiò la distribuzione delle acque potabili all'interno del Colosseo – figli entrambi dell'architetto PIETRO (1894-1984) autore delle marmoree fontanelle Rionali di Roma, di scenografie per il film *Quo vadis* del 1930, dei prospetti per la Mostra della Romanità nel 1938 e del Minerale nel 1940, della Caserma di Viale Romania, dello Stabilimento Balneare Duilio di Ostia, della Clinica Villa Angela (oggi Donna Laura Palace) sul Lungotevere delle Armi, di svariati palazzi in Italia, a Roma, a Rodi, a Tripoli.

tardi, perché allora troppo giovanetto, da Pierluigi Tricò che, iniziando da via E. Gianturco 11 con un laboratorio casalingo, si conquistò poi un gran nome come primo stilista creatore di Alta Moda Maglia, tanto che chiuse il suo atelier di via delle Carozze 97 solo nel 1998; e ancora da Paolo Petrucci (1917-1944) che fece parte di un gruppo di opposizione al regime fascista, fu arrestato e la sfortuna volle che il suo nome venisse incluso nell'elenco di rappresaglia per l'attentato di via Rasella, per cui oggi riposa tra i Trecento delle Fosse Ardeatine. Di un altro giovane frequentatore – Giorgio Levi – resta quella che oggi viene detta “pietra d'inciampo” davanti al portone di via Flaminia 21, in quanto con suo padre Mario e sua madre Alba Ravenna fu prelevato, a causa delle leggi razziali, il 16/10/1943 e di tutta quella famiglia non si ebbe più notizia.

Nello studio di via Flaminia vicino la Casina Vagnuzzi (già proprietà del marchese Campana e poi villa Martinori) che era stato del grande Mariano Fortuny (1838-1874) e poi dell'ottimo pittore Pietro Bortoluzzi, in arte Pieretto Bianco (1875-1937) alloggiava un altro pittore dall'impegnativo cognome di Crivelli, e vale la pena di anticipare un po' i tempi per ricordare come quando le truppe americane furono a Roma, il giardino che si apre all'interno fu da lui utilizzato come *dancing* per le truppe alleate, ed all'esterno fu installata una vistosa scritta: Victory Garden con quanto stupore e disappunto del circondario è immaginabile, soprattutto perché ogni sera un'orchestrina strombettava gli ultimi successi americani che allora parevano barbarie musicali, come il *Boogy-woogy* e *Chattanooga choo-choo*.

Il quartiere è stato fino alla fine della guerra silenzioso, come sopito, attardato: oggi appare incomprensibile che si sia vissuti in un'epoca in cui avere fretta era cosa occasionale ed insolita: fare invece lunghi percorsi a piedi era normale, ed i taxi quasi una stravaganza e certo solo una necessità. Al proposito ricordo che di grande richiamo erano le riunioni culturali che un singo-



Il chiosco di Piazzale Flaminio, fotografia 1935.

lare personaggio di ottima origine orvietana, la allora famosa contessa Maria Luisa Fiumi – che Irene Brin definisce «maestosamente graziosa» e «dalla voce squillante» – organizzava sotto la denominazione de *Il Giornale Parlato* presso l'Associazione della Stampa a palazzo Marignoli al corso Umberto, che dal Flaminio si raggiungeva a piedi.

Insolita e grande animazione davano al quartiere, perché comportavano una notevole adunanza di automobili targate S.C.V., i frequenti ricevimenti di una contessa abitante al n.56 di via Flaminia e moglie di una Guardia Nobile di Sua Santità. Altra animazione fu causata dall'inaugurazione di un cinema di prima visione, l'Acquario (oggi Hotel River) nel 1936 con un film di gran successo: *Mayerling* con Charles Boyer e Danielle Darrieux. I cinema allora si dividevano in quattro o cinque categorie, ed i ragazzi andavano ai più economici che proiettavano

vecchi film, per cui fu ancora possibile apprezzare una ballerina inglese allora famosissima e della quale oggi neppure si ricorda il nome: Jessy Matthews (1907-1981).

Ai cinema di prima visione: Barberini, Corso, Supercinema, i giovani andavano in gruppo la domenica mattina, quando si effettuava una proiezione speciale per gli iscritti (obbligati) alla G.I.L. (Gioventù Italiana del Littorio) o al Cine G.U.F. (Gioventù Universitaria Fascista), ma era un'impresa stabilire un eventuale appuntamento perché il telefono (nero ed ancora attaccato al muro) era quasi per tutti in *duplex* e sempre con qualcuno che lo usava indiscriminatamente.

Nel quartiere intanto, col tempo, ai primi palazzoni sul piazzale Flaminio si erano alternate, sul fiume ville padronali ed all'interno abitazioni di prestigio: il palazzetto dei Roesler-Franz sorgeva ove ora è la sede della Banca Popolare di Milano; sul Lungotevere da Brescia c'è ancora al n.11 la villa dei Salvati della quale, se il cancello è aperto, si può notare l'edificio basso ed a vari settori che allora era adibito a scuderie; quella del Duca Andrea Torlonia che vi abitava con i suoi cinque figli (Leopoldo, Augusto, Paolo, Emanuele, Nino), dei Carrega-Odescalchi, e, nelle vie adiacenti abitarono a mano a mano gli Aldobrandini a via Carrara, i Gonzaga del Vodice a via Prestinari, i Pignatti Morano di Custoza (Ambasciatore presso la S. Sede) a via Beccaria 94; i Diaz della Vittoria a via G.B. Vico. Al civico n.2 di via Vico abitò l'Ing. Giovanni Jacobucci (1895-1970) autore del Mausoleo Ossario Gianicolense, mentre al 31 della stessa via una lapide ricorda che ivi abitò Giuseppe Cordero di Montezemolo trucidato alle Fosse Ardeatine nel 1944; Fausto Pirandello ed i figli Pier Luigi e Antonio erano al 28 di via degli Scialoja. Lo scultore norvegese/americano Hendrick Christian Andersen (1872-1940) si fece costruire in via P.S. Mancini un edificio di tre piani adatto a studio ed abitazione insieme, ancor oggi visitabile in quanto lasciato in eredità allo stato italiano.

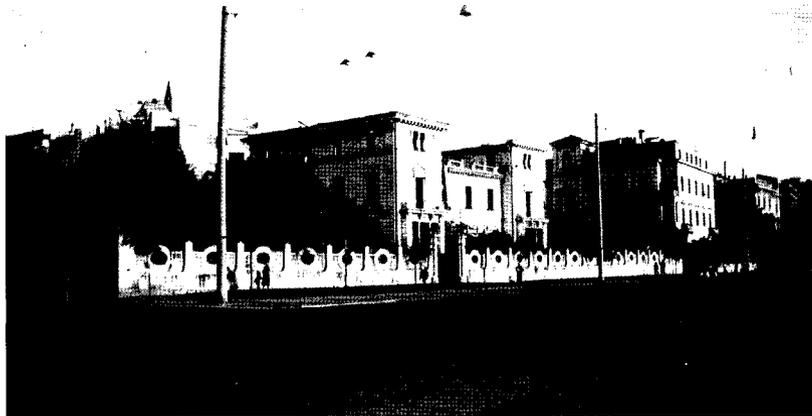
Quella frenetica febbre edilizia che, mal diretta, aveva consentito allo scrittore francese Emile Zola le desolanti descrizioni del nuovo quartiere Prati nel suo diario e poi libro sulla Roma del 1894, si svolgeva ora più pacatamente nella trasformazione del Flaminio che era comunque ancora in parte incolto e periferico come si può vedere in una sequenza del film di Carlo Ludovico Bragaglia *O la borsa o la vita* del 1932 che mostra i serbatoi e le alte torri di mattoni rossi di un gazometro sull'area dove oggi sono tre palazzine di funzionari del Ministero della marina.

Dal 1926 in poi vennero realizzati palazzi monumentali attraverso la costituzione di cooperative edilizie, come quelli realizzati dall'ing. Giulio Gra (1900-1958) sul piazzale della Marina e su quello delle Belle Arti come pure in altri quartieri in via d'espansione (Parioli, Trieste). Di lì a qualche tempo si aprì il viale dei Martiri Fascisti (oggi Bruno Buozzi) che inizia dal luogo ove i due fratelli Archibugi, Francesco e Alessandro, giovani del Battaglione universitario romano di volontari contro le truppe francesi – erano caduti nel 1849 (oggi sono ricordati sul posto da una colonna antica situata nei giardinetti di viale Tiziano).

La zona fu a lungo tanto agreste da ispirare nel 1915 il primo brano (*La fontana di Villa Giulia all'alba*) del poema sinfonico di Ottorino Respighi (1879-1936): *Fontane di Roma*, con scampanelli di un transitante gregge di pecore che si conduceva a pascolare sugli erbosi Monti Parioli definiti "selvaggi" da Pierre Bourget (1852-1936) nel suo romanzo *Cosmopolis*.

Palazzi di più moderna architettura sorsero poi su quel viale ad opera di giovani architetti come Luigi Moretti (1907-1976) con la casa detta Il Girasole, Pietro Lombardi col Palazzo Giammaruti, etc.

Al Flaminio si trasferirono alti funzionari dello Stato: il Gr. Uff. deputato Argeo Arcangeli; Virginio Bertuccioli, padre di Giuliano (1923-2001) che sarà Ambasciatore d'Italia ad Hanoi,



La villa del geografo Roberto Almagià (1884-1962) sul lungotevere Arnaldo da Brescia in via di demolizione e prima dell'apertura del sottopassaggio automobilistico, fotografia, 1935.  
(Foto dell'autore)

Seul, Manila ed infine cattedratico alla Sapienza di Roma per Lingua e Letteratura Cinese; Guelfo Civinini giornalista e librettista lirico; come pure ammiragli quali Thaon de Revel, Guido Milanese, anche scrittore di romanzi da cui furono tratti diversi film; Angelo Jachino (1916-2004), la cui nipote, Silvana Jachino (1916-2004), diverrà attrice cinematografica di rilievo; lo storico universitario Pietro Silva (1887-1956); Agenore Frangipane alto funzionario dell'Impero, e famiglia; il dr. Gallas discendente di quel Pio che nel 1898 aveva costruito il Teatro Adriano; il maestro Rodolfo Caporali.

Alle Belle Arti abitò Paola Zingone che poi sposò Carlo Belli definito da Irene Brin «poeta del dio Kandinsky».

Più avanti, sulla via Flaminia, dopo la Cavalerizza dei Carabinieri, la Cooperativa Riccio costruì case popolari per i ferrovieri, ma così graziose che ancor oggi quel complesso o quel che ne rimane è ricercatissimo e persino definito «piccola Londra».

Poi, nel 1940, fu dichiarata la guerra e la voce di Mussolini sembrò dar ragione a Michel de Montaigne che ravvisa nel tono, modulazione e volume di una voce il segno distintivo della personalità di un individuo. Dal Ministero della Marina scomparvero le pesanti catene di ferro che uniscono i pilastri di travertino sulla facciata, per poi riapparire, al termine del conflitto, intatte ed ancora polverose per la permanenza in qualche deposito.

Da allora fu più difficile recarsi «in centro» sia perché le corse degli autobus terminavano tutte a P.le Flaminio raggiungibile col solo tram n.1 (oggi, pur restando unico, è però progredito a n.2) e la Circolare Esterna, detta «la Rossa», era predisposta per più lunghi ma periferici percorsi, poi perché le corse vennero diradate.

Diminui l'erogazione del gas, della luce, dell'acqua, e le persone rintanate in casa dall'ora del coprifuoco, finirono per ascoltare le volutamente disturbatissime trasmissioni da Radio Londra annunziate dai fatidici colpi di timpano evocatori della *Quinta Sinfonia* di Beethoven che, costituendo simbolo ed auspicio di vittoria alleata, aveva soppiantato nell'animo dei più, il «Vinceremo» mussoliniano: Sol, sol, sol, Mi♭.

# La Chiesa di Santa Passera alla Magliana Riflessioni sui dipinti del presbiterio

LAURA GIGLI – GIANFRANCESCO SOLFERINO

Al terzo miglio dell'antica via Campana (odierna via della Magliana nuova), in località denominata Pozzo di Pantaleo, toponimo che identifica fin dal Medioevo le ultime propaggini delle alture gianicolensi, sul sito di un sepolcro imperiale prospiciente l'ansa del Tevere si è insediata la chiesa di Santa Passera. Il primo tratto della strada, che iniziava dall'antica porta Portese, è coincidente con quello della via Portuense, il cui percorso, una volta scavalcato il fiume, continuava fino al mare sulla sponda sinistra, mentre quello della via Campana proseguiva il suo tracciato sulla sponda destra del Tevere. Entrambe sono state due importanti arterie consolari che conducevano alle saline dove si estraeva il sale, necessario alla conservazione dei cibi. La via Campana, in particolare, era una strada d'alaggio per far risalire la corrente alle chiatte trainate dai buoi fino a Roma.

L'odierno assetto della zona della Magliana, degradata a causa della speculazione edilizia incontrollata che l'ha devastata a partire dagli anni '60 del '900, rende poco agevole individuare e impegnativo valorizzare in quest'area della città il permanere di importanti strutture archeologiche e monumenti, che nell'antichità hanno formalizzato lo spirito del luogo in sintonia con la sua vocazione all'attività mercantile, richiedente la presenza lungo le sponde di numerosi attracchi fluviali e banchine di or-

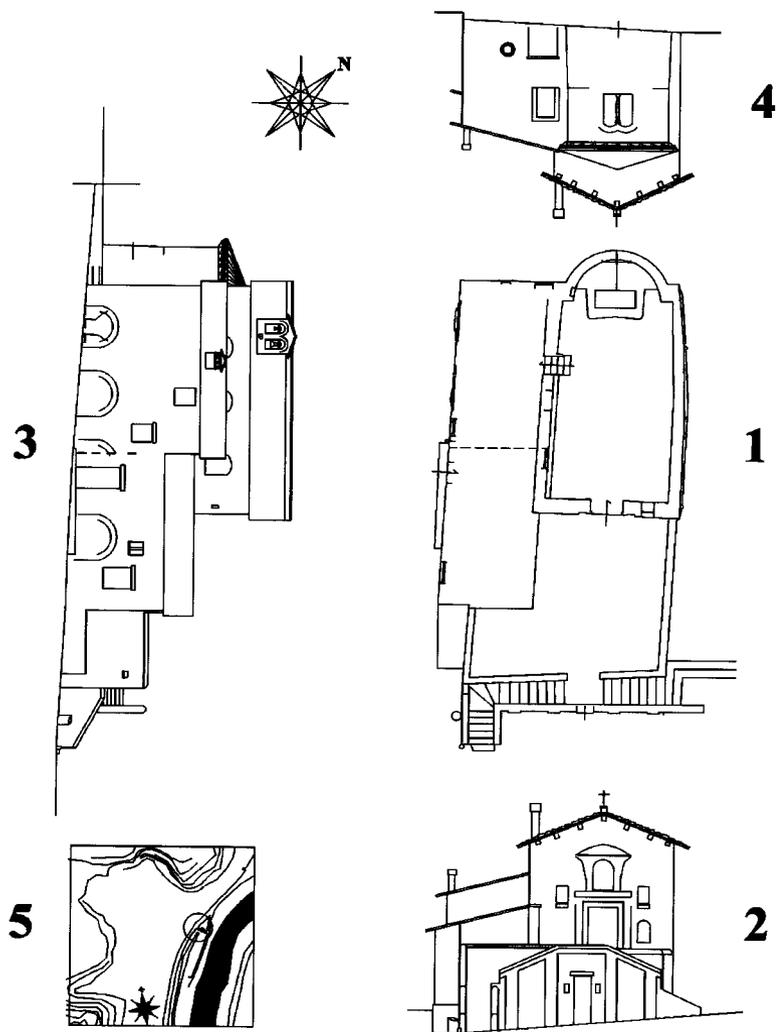


Fig. 1 – Planimetria della chiesa (1); Fronte della chiesa verso SE (Tevere) (2); Fronte della chiesa verso SO (3); (5) Fronte della chiesa verso NO (abside) (4); Santa Passera e il Tevere. Arch. Marco Setti.

meglio con annessi depositi e recinti idonei al cambio dei tiri di buoi e bufali, oltre a punti di ristoro dei viaggiatori e luoghi di culto (e di tumulazione) per le comunità di stranieri, in gran parte orientali, che qui convergevano dalle sponde del Mediterraneo.

Il sepolcro pagano sul quale si è stabilita la chiesa è orientato a sud est, la fronte rivolta al Tevere che scorre a pochi metri e dal quale riemergono, nei periodi di magra, opere in conglomerato cementizio e strutture murarie appartenenti alla banchina di santa Passera, lungo molo sommerso con pavimentazione in pietra risalente alla prima metà del I sec., utilizzata come approdo per il carico di materiale da costruzione fino al Medio Evo, quando il luogo di culto, le abitazioni e gli edifici collegati con il porticciolo costituirono un piccolo borgo. È inoltre probabile che nei pressi fosse possibile l'attraversamento del fiume favorito o dalla presenza nell'alveo di una piccola isola, o da un sistema di traghettamento (valco) o da un flessibile ponte di barche.

La tomba del tipo a camera, articolata su tre livelli e datata tra la fine del II e gli inizi del III secolo, è costituita da un ambiente ipogeo, la cripta con quattro vani comunicanti e l'aula (odierna chiesa).

Il sepolcro fra VIII e IX sec. è stato trasformato in edificio cristiano con l'aggiunta dell'abside con una finestra a bifora, tamponata verso la fine del secolo XIII, rimessa in luce nel restauro del 1971; fu inoltre costruito il portico addossato alla fiancata a sud ovest a servizio dell'accesso dei pellegrini al livello inferiore (poi chiuso per creare ambienti di servizio), di cui si conservano quattro arcate tamponate, parzialmente interrato, mentre delle tre finestre per lato dell'aula, di cui sono visibili all'esterno della parete di sud ovest le ghiere, si conserva solo la prima aperta (fig.1).

La chiesa dal 1059 apparteneva alle Benedettine di San Ciriaco in via Lata; dopo la loro soppressione (1435) passò, con tutti i beni posseduti dalle suore, al Capitolo di Santa Maria in

via Lata. Per l'edificio iniziò allora un periodo di progressivo abbandono che rese necessari, nel corso dei secoli, una serie di interventi di restauro che hanno riguardato la struttura architettonica e l'apparato decorativo.

Oggetto di dibattito è l'intitolazione originaria del luogo di culto in rapporto a quella odierna: per molti studiosi in onore del medico alessandrino *Ciro* e del suo discepolo *Giovanni* (soldato di Edessa), martiri a Canopo (Egitto) sotto Diocleziano<sup>1</sup>, per altri in onore di *Prassede*. Le reliquie di tutti loro furono per un certo periodo di tempo salvaguardate e poste in venerazione nell'ipogeo.

*Cirillo* (370-444), patriarca di Alessandria, nel 414 si era adoperato per portare le salme dei due taumaturghi a *Menouthis* (= *Abukir*), ove si venerava *Iside* medica, per soppiantarne il culto con quello dei martiri, la cui intercessione aveva consentito numerose guarigioni<sup>2</sup>. In seguito la comunità egiziana insediata a Roma nei pressi della basilica di San Paolo (che aveva introdotto nella città il culto dell'eremita *San Menna*, stabilitosi sulla riva sinistra del Tevere), si interessò dell'ulteriore spostamento delle loro spoglie forse proprio nella chiesetta insediata sul sepolcro collocato sulla riva destra del fiume; ciò sembrerebbe avvenuto fra il VII e l'VIII sec., se non nell'XI, mentre agli inizi del '200 – epoca in cui fu scritto il leggendario racconto della traslazione delle reliquie nell'Urbe – risale l'iscrizione sull'architrave della porta d'ingresso alla cripta a testimonianza dell'evento<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> La dedica ai due santi è testimoniata a partire dal 1265 e in documenti successivi, cfr. L. CAVAZZI, *La diaconia di S. Maria in Via Lata e il monastero di S. Ciriaco. Memorie storiche*, Roma, 1908, pp. 278-306.

<sup>2</sup> *Sofronio*, vescovo di Gerusalemme (560-638), pure guarito grazie alla loro intercessione, redasse gli *Acta* dei due santi. Sul loro culto C. COZZOLINO, *Origine del culto ai santi martiri *Ciro* e *Giovanni* in Oriente e in Occidente*, Jerusalem 1976.

<sup>3</sup> CORPORA SANTI CYRI RENITENT HIC ATQUE JOHANNIS/

Già in epoca carolingia comunque la devozione nei confronti dei due santi (celebrati nel martirologio romano il 31 gennaio) era saldamente radicata e diffusa nella città in cicli pittorici e chiese erette in loro onore. Dalla corruzione del titolo e del nome del primo martire *Abbas* (= padre, appellativo col quale nel V sec. si indicavano i monaci dell'Egitto cristiano) *Cirus* (secondo *Plutarco* la parola in lingua persiana significa Sole), si sarebbe poi passati a *Sant'Abbaciro* (testimoniato in un documento del 1059 e in altri successivi) e quindi, dopo altre trasformazioni onomastiche, a *Santa Passera* (inesistente nel calendario), nome col quale la chiesa è ricordata dal 1376<sup>4</sup>. A partire dal 21 luglio 1576 fu introdotta la celebrazione della messa per la sua festività.

La chiesa, che sorge su un terreno in pendio, è accessibile da una delle due scale a doppia rampa, che conducono alla terrazza – sagrato sulla quale prospetta la facciata del sepolcro romano a cortina laterizia bicroma rossa e gialla, configurata a capanna (h. al colmo m.7,30, ai lati m.5,75, larghezza m.6,25). Il portale in marmo, che conserva tracce di doratura, ha l'architrave (riparato da una tettoria) sormontato dalla monofora (quota m.3,55, dim. m. 0,95x1,40) ricavata dall'apertura della nicchia originaria, chiusa da una grata in pietra di epoca carolingia. Ai lati due nicchie vuote (quota m. 2,75, dim. m. 0,20x0,50) con resti di cornici a rilievo sovrastano due aperture rettangolari (m. 0,50 x m.

QUAE QUONDAM ROMAE DEDIT ALEXANDRIA MAGNA (= qui riposano i corpi dei santi *Ciro* e *Giovanni*, che un tempo furono donati a Roma dalla grande Alessandria). L'epigrafe è datata, in base ai caratteri paleografici, fra il 1200 e il 1230.

<sup>4</sup> L. CAVAZZI, *op. cit.* pp. 281-282. Più antica (1317) la denominazione della località con questo toponimo. L'esame delle fonti, la questione della dedica, la durata della permanenza delle reliquie nella chiesa e il loro trasferimento sono trattate in tutti gli studi sul monumento, ai quali si rinvia il Lettore

0,80). Sulla destra del portale si apre una finestra arcuata chiusa da un'inferriata (quota m. 1,15, dim. m. 0,58 x 1,02).

L'interno è a navata unica (m.9,11 x m.4,97 x m.7,05 h. al colmo) con abside (m.1,91 x m.3,96 x m.4,77/3,21) e arco di trionfo a tutto sesto. La decorazione pittorica sulle pareti (perduta quella di destra) e quella del presbiterio è stata realizzata in tre momenti, di cui il più antico, ascrivibile alla prima metà del IX sec., coevo alla trasformazione del sepolcro in chiesa, vale a dire i *vela* nel registro inferiore dell'abside e i dipinti della parete sin.

Questi ultimi, rinvenuti nel 1934 a seguito di descialbo della fiancata sinistra, non si descrivono nello studio per limiti di spazio<sup>5</sup>, si esaminano invece quelli del presbiterio.

Nella decorazione dell'abside gli affreschi si sovrappongono su diversi strati d'intonaco a testimonianza di rifacimenti successivi alla fase decorativa più antica (i *vela* altomedievali alla base, h. m.1,44 sino a terra). Il catino (sviluppo curvilineo pari a m.5,36 x h. m.2,3) e il registro sottostante (con sviluppo curvilineo pari a m.5,36 x h. m.1,70) furono dipinti contestualmente nel XIII sec., ma il secondo fu poi rinnovato a seguito della tamponatura della bifora nell'abside (da terra h. m.1,77 e dim.

m.1,30 x m.1,49 h.) (fig. 2); posteriore la decorazione dell'arco trionfale (primi due decenni del sec. XIV).

Importante supporto per la lettura dell'insieme, reso difficoltoso dallo stato di conservazione in cui versava specie prima dell'impegnativo restauro concluso nel 2011 (fig. 3)<sup>6</sup>, è costituito dai disegni di Antonio Eclissi, il quale, durante il pontificato di Urbano VIII, fu incaricato dal card. Francesco Barberini di trarre copie acquerellate dei dipinti e dei mosaici delle chiese romane in previsione di possibili iniziative di restauro<sup>7</sup> (fig. 4).

Nel catino absidale è raffigurato il *Salvatore* con la mano protesa, il rotoło (segno di colui che dà la legge) nella sin., fiancheggiato da due palme (oramai pallide ombre) *con ai lati i santi Pietro* (alla sua sin., capelli e barba grigia corta, tunica azzurra con pallio giallo) e *Paolo* (capelli e barba scura a punta, la spada impugnata nella destra, abbigliamento simile a quello di Pietro; entrambi gli apostoli hanno perduto il rotoło), *il Battista* (a d., ca-

<sup>5</sup> Alla fine dell'800 il Capitolo di Santa Maria in via Lata fece demolire la parete destra di Santa Passera (pericolante dopo lo scoppio, 1891, della polveriera di Vigna Pia) e in quell'occasione andarono perduti gli affreschi superstiti su questo lato dell'edificio. L. CAVAZZI, *op. cit.* riporta (p. 300) la testimonianza del 1699 del canonico Depretis, che documenta la presenza dei dipinti, assai rovinati, su entrambe le pareti. M. VACCA, *Santa Passera. Il complesso monumentale e le pitture*, Roma 1984 p. 37, descrive i resti della decorazione superstite della parete a sin. della porta di accesso alla sacrestia. I numerosi saggi (25) effettuati a diverse quote su questa fiancata e sulla controfacciata nei restauri del 2011 per individuare la presenza di ulteriori frammenti affrescati, documentati come labili impronte anche in alcune vecchie foto conservate nella Bibliotheca Hertziana, non hanno portato risultati significativi.

<sup>6</sup> Nella chiesa si sono susseguiti nei secoli numerosi restauri. Gli ultimi relativi ai dipinti sono stati condotti dalla Scrivente in due distinte campagne di lavori: la prima, nel 1996 per conto della Soprintendenza BAA di Roma, ha riguardato gli affreschi sulla parete sin. (Ditta Sergio Coppola); la seconda, nel 2010-11, per conto della Soprintendenza PSAE e per il Polo Museale della Città di Roma, quelli del presbiterio (Ditta Sibilla Delphica). In quello stesso anno è stato anche rifatto il tetto. Ci si rammarica che non sia stato possibile proseguire l'intervento nella cripta e nell'ipogeo dove le decorazioni sono fortemente compromesse. Questa campagna di lavori si è avvalsa del contributo di Giuseppe Simonetta, Gabriella Marchetti, Alessandra Petretto, Marco Setti (autore dei disegni di rilievo e della documentazione fotografica).

<sup>7</sup> Gli acquerelli dell'abside e arco di Santa Passera si conservano a Windsor Castle, Royal Library (8936, 9197, 9198, 9220), C. R. MOREY, *Lost mosaics and frescoes of Rome of the Medieval period*, Princeton, 1915, pp. 55-63; S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, in "Römische Fortschungen der Bibliotheca Hertziana", 18, Wien-München 1964, pp. 64-65.

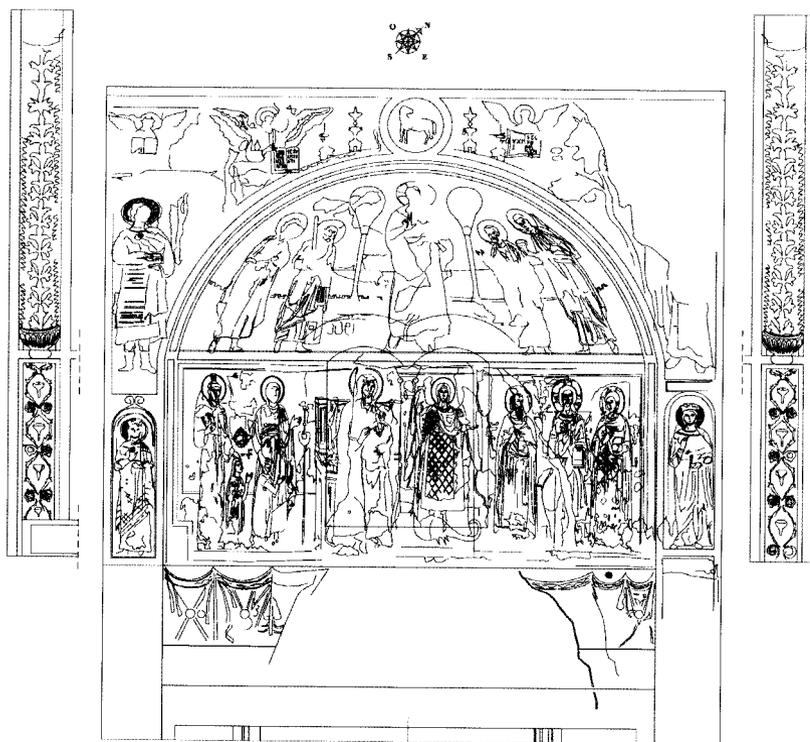


Fig. 2 – Rilievo videometrico dei dipinti del presbiterio. Si evidenzia la configurazione della bifora. Arch. Marco Setti.



Fig. 3 – I dipinti del presbiterio dopo il restauro. Arch. Marco Setti.

PELLI arruffati, barba scura e incolta, veste di lana grezza e manto di pelo, quasi del tutto perduto come l'*Agnus Dei* nella mano sinistra) e l'*Evangelista* (volto glabro, capelli castani, pallio rosso su veste azzurra, protende il calice dorato che richiama la leggenda del veleno che fu costretto a bere rimanendo indenne, metafora della passione di Cristo), su uno sfondo bipartito dal meandro (= greca) bianco con una fascia ocre (su cui poggiano i piedi di tutti i personaggi) e una verde che circonda il fondo blu del catino.

Emiciclo e conca absidale sono delimitati lungo il bordo esterno da una fascia rossa che interclude nella parte mediana il fregio entro cornice ocre con girali verdi su fondo blu che delimitano un campo rosso ornato con campanule e fiorellini bianchi nei tondi dei girali, mentre in quella superiore dentellata si snodano da ambo i lati del catino due tralci di gigli stilizzati che fuoriescono dal cantaro baccellato all'imposta.

Nel registro sottostante sono raffigurati tre gruppi di figure su fondo azzurro e verde (cromia che, nell'effetto perseguito nel corso del restauro, richiama quella dell'oro fuso) separato da una sottile cornice bianca. Al centro, sul monumentale trono marmoreo decorato, rivestito da cuscini di porpora la *Vergine in maestà* (manto azzurro su veste rossa) con la sinistra sorregge il *Bambino* dalla fisionomia resa austera (come quella della Madre) nella prefigurazione del destino della *passio*; Gesù ha solo le dimensioni del bambino ma la struttura è quello dell'adulto, perché è il Logos e indossa l'abito vermiglio che manifesta con evidenza la realtà regale dell'immagine. Accanto l'*Arcangelo Michele* dalle grandi ali spiegate infila la lancia nelle fauci del drago rosso dalla coda appuntita ai suoi piedi e sorregge il globo nella sinistra. Indossa lo sfarzoso manto rosso sull'abito quadrettato policromo<sup>8</sup>. Il gruppo costituito dalla *Vergine* col *Figlio* e l'*Arcangelo* è dipinto sulla tamponatura della bifora.

<sup>8</sup> I restauri del 1960 hanno eliminato, fra le varie ridipinture, il baldac-

Alla loro destra il secondo gruppo di figure con *San Francesco* (giovane, tonsurato, in mano il libro del vangelo chiuso) e *San Giacomo maggiore* (con tunica bianca e manto rosso; patrono di pellegrini e viandanti, accanto ha bastone e bisaccia) che presentano alla *Vergine* i donatori in ginocchio, le mani giunte in preghiera.

Sul lato opposto il terzo gruppo: *Cristo benedicente sul trono* (ornato dal cuscino rosso), nella sinistra il libro chiuso e ai lati, i *santi Ciro* (vecchio dalla barba bianca in abito da monaco) e *Giovanni* (il discepolo, giovane e imberbe, tunica ornata come quella di Michele e manto rosso), entrambi con la cassetta dei medicinali e strumento chirurgico in mano.

Sull'arco trionfale al centro l'*Agnus Dei*, circoscritto in un ovale a fondo verde e ai lati, in due distinti campi pure a fondo verde delimitati su tre lati da una cornice a mensole prospettiche, *quattro candelabri* e il *tetramorfo*: da sin. il toro alato di Luca, l'angelo di Matteo (la cromia delle ali adombra le fasi conoscitive dell'opera alchemica), il simbolo di Marco (qui l'aquila dagli artigli ricurvi)<sup>9</sup>, perduto quello di Giovanni; in basso di nuovo i *santi Ciro* (manca la metà superiore della figura) e *Giovanni* (giovane, in corta tunica e stivali, memoria della sua professione di soldato, in mano la cassetta dei medicinali) con ai lati due alberi rigogliosi che inseriscono una nota di gradevole naturalismo nel contesto generale della decorazione.

Nei piedritti *Pudenziana* (a sin.) e *Prassede* (a d.), entrambe

---

chino aggiunto sul trono della *Vergine* e gli angeli a sostegno dell'aureola della *Madonna* e ripristinato le ali e il globo dell'*arcangelo Michele*, che era stato trasformato nella figura di *Prassede* con in mano la spugna per detergere il sangue dei martiri.

<sup>9</sup> Si leggevano con certezza e sono state in parte riprese le scritte sul libro di Matteo: Libe/r Ge/ner/atio/ Jesu/ Chri/sti e su quello di Marco: AD / V XP/IST / SEC/VN/ MAR/CVM.



Fig. 4 – Mosaicatura dei disegni di rilievo di Antonio Eclissi realizzata dall'arch. Marco Setti.

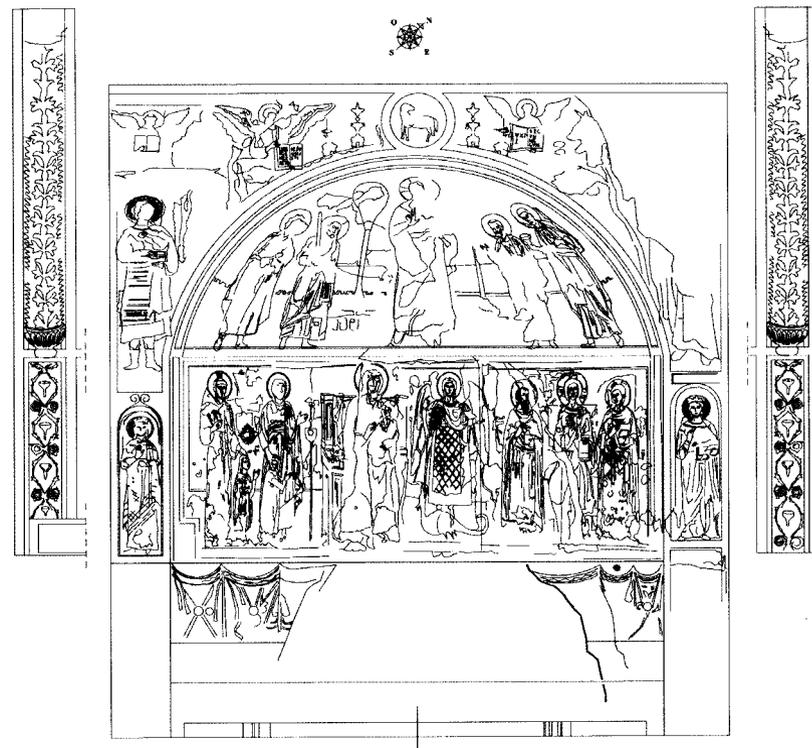


Fig. 5 – Rilievo videometrico dei dipinti del presbiterio.

con nimbo raggiato a rilievo, identificate dalle scritte sottostanti, raffigurate frontalmente entro le nicchie a fondo verde, rispettivamente a sesto acuto e centinata (figg. 3,5).

La decorazione della parete del presbiterio proseguiva con una cornice fino al tetto<sup>10</sup>.

I dipinti sin qui descritti e quelli conservati negli ambienti inferiori del complesso monumentale (non considerati in questo saggio) sono stati oggetto di attenti studi, minuziose descrizioni e confronti stilistici che ne hanno discusso e precisato la datazione, i possibili rimandi figurativi e l'iconografia<sup>11</sup>, che riepiloghiamo in estrema sintesi, rimandandone ad altra sede l'illustrazione degli elementi significativi emersi a seguito dei lavori e delle indagini diagnostiche effettuate nel corso dei restauri.

La datazione, oscillante, per i dipinti del catino, fra inizio, quarto e ottavo decennio del Duecento, per quelli del registro mediano slitta alla fine del secolo inizi del successivo mentre per l'arco trionfale e i piedritti si colloca in un periodo compreso entro i primi due decenni del XIV sec.

La cultura di appartenenza degli artisti succedutisi nella decorazione è da individuare in quella dei pittori romani poi entrati in contatto con le maestranze del cantiere assisiate, di ascendenza cavalliniana e torritiana, referenti cui sono collegati, con gli opportuni distinguo, anche gli artefici dell'arco trionfale e dei piedritti.

Il messaggio della decorazione dell'arco e dell'abside di Santa Passera è di natura teofanica.

<sup>10</sup> Se ne conservano tracce al di sopra della parte dipinta dell'arco.

<sup>11</sup> La bibliografia completa sulla chiesa in I. MOLTENI, *L'abside di Santa Passera*, in S. ROMANO, *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287*, corpus, V, Milano, 2012, pp. 294-295.

Nell'arco trionfale la rappresentazione dei simboli degli Evangelisti e dei quattro candelabri ai lati dell'Agnello è fondata sulla visione di Ezechiele del carro del Signore, recato da quattro esseri aventi ciascuno quattro volti di: uomo, leone, toro, aquila, tra i quali "si vedevano come carboni ardenti simili a torce che si muovevano in mezzo a loro" (Ez. 1,15), vale a dire le quattro luci del carro di Dio. Ciò rende ragione del numero delle fiaccole dipinte nell'arco di Santa Passera. Viceversa l'assimilazione degli esseri viventi agli evangelisti che, come è noto, non fu dovuta né al profeta né a Giovanni, ma ai commentatori dell'Apocalisse, è basata sull'interpretazione di Ireneo (II sec.). Questo Padre della chiesa, difensore del numero dei vangeli contro il proliferare degli apocrifi, assimilò i quattro libri, punti cardinali della fede, a quelli della natura (*Ad. Haer.* III, 11,1-7) e ne formalizzò l'immagine collegando Luca al vitello, Matteo all'angelo, Marco all'aquila e Giovanni al leone, argomentando la scelta con le caratteristiche di Cristo: vittima sacrificale e sacerdote, come il vitello sacrificato dal sommo sacerdote; uomo in quanto nato da donna; re come il leone e aquila perché dal cielo effonde sulla chiesa il suo Spirito.

San Girolamo riprese, modificandola in parte, l'idea di Ireneo sulle quattro figure da lui viste come simbolo delle fasi della vita di Cristo e del mistero della sua vita, sintetizzandole nell'espressione "nato come uomo, morì come un vitello sacrificale, fu leone nel risorgere e aquila nella sua ascensione", supportandola nella pagina iniziale del singolo vangelo: Matteo è l'uomo perché il suo libro, che inizia con la genealogia di Gesù, mette in risalto l'umanità di Cristo; Marco il leone perché si apre con il Battista, la cui voce nel deserto è come il ruggito; Luca il vitello, perché introduce come primo personaggio Zaccaria, sacerdote del tempio dove offre sacrifici; Giovanni l'aquila in grado di fissare il sole senza restarne accecata.

I simboli rappresentano altresì le quattro costellazioni fisse

e i quattro elementi: toro-terra (Luca); leone-fuoco (Marco); acquario-aria (Matteo); scorpione- acqua (Giovanni).

Perché nell'arco trionfale di Santa Passera si riprende la simbologia di Ireneo, rispetto a quella imposta da Gerolamo, che raffigura Marco come aquila e di conseguenza Giovanni (scomparso) come leone? A questo interrogativo, posto dalla scritta in parte conservata sul libro, non siamo stati in grado di trovare adeguata risposta<sup>12</sup>.

Nel catino abbiamo la rappresentazione della *traditio legis*, uno degli atti fondanti del primato petrino, presupposto dell'autorità pontificia, formalizzato attraverso la consegna del *volumen* da parte del Salvatore stante a Pietro e Paolo (quest'ultimo in posizione d'onore).

Il Precursore e l'Evangelista (nei quali si compendia la storia della rivelazione, che arriva a Gesù e da lui riparte) rappresentano altresì le immagini del sole ai solstizi. Estivo quello alluso dal Battista decollato (24 giugno), quando l'astro alla sua massima manifestazione entra nel segno del Cancro, per rinascere d'inverno (27 dicembre), allorché la liturgia celebra l'Evangelista e il pianeta inizia la risalita nello zodiaco nel segno del Capricorno, subito dopo la nascita di Cristo, nuovo Sole. L'artefice dell'opera comunica così, attraverso il dipinto, la sua intuizione di una conoscenza che nel momento in cui prende forma si rende visibile, anche se non sempre (o non necessariamente per tutti) comprensibile nel suo riferimento a una realtà di ordine superiore.

Problematico individuare il nesso reciproco degli affreschi sottostanti, quasi totalmente rifatti su nuovo intonaco, e di questi con la figurazione del catino.

<sup>12</sup> Svariati esempi dell'aquila come attributo di Marco e del leone come attributo di Giovanni, specie nei mss. miniati e in area bizantina, sono citati da R. NELSON, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980.

L'organizzazione della precedente composizione di questa fascia si basava su tre riquadri, due figurati ai lati di quello centrale formalizzato attraverso l'incorporeità della luce fisica che penetrava al tramonto nella chiesa attraverso la bifora dell'abside. Tre dovevano essere pertanto i gruppi di figure da rifare in sequenza dopo la tamponatura della finestra. Tuttavia, se osserviamo la rinnovata composizione sotto il profilo geometrico compositivo è come se ne fossero stati dipinti ex novo due, grosso modo riconducibili a un quadrato (lato nord dell'abside) e a un rettangolo (il resto).

Ipotizziamo la configurazione originaria di questa fascia, alla base della quale, sulla sin. si è mantenuta la nicchia, forse utilizzata come tabernacolo per gli oli santi.

Il pannello a nord (coincidente con il quadrato) rappresentava il Salvatore con ai lati due santi. Di tutti e tre è stato mantenuto, sul preesistente intonaco il nimbo dipinto (non inciso), quello di Cristo con la croce inscritta (indizio della coincidenza iconografica con la figura che c'era prima, di certo assisa in trono), mentre Giovanni conserva nell'aureola un dettaglio, attributo del soggetto precedente, interrotto in coincidenza con lo strato d'intonaco su cui è stato poi dipinto ex novo il medico egiziano (il fondo è stato invece in parte mantenuto). Sul lato opposto è possibile (perché consonante con la raffigurazione di Cristo in trono) immaginare la Madonna col Bambino pure assisi sul seggio regale e ai lati due sante (ci piace pensare a Pudenziana e Prassede, che poi ritroviamo sui piedritti nell'arco trionfale al di sotto di Ciro e Giovanni). Chiusa la bifora è sorta la necessità di spostare al centro la Vergine e il Figlio per fare spazio agli altri santi voluti dalla committenza e individuare il soggetto di una nuova figura: l'arcangelo Michele, la cui lancia è il vero centro visivo della composizione.

La scelta di questo personaggio (definito da Tommaso d'Aquino, 1225-1274, "l'alito dello spirito del Redentore che, alla

fine del mondo combatterà e distruggerà l'Anticristo, come fece con Lucifero all'inizio"), che ha preso il posto (insieme alla Vergine col Bambino) della luce che entrava dalla bifora, si può ritenere allusiva allo spirito che Cristo emise morendo (Gio. 19, 30), come poteva essere appunto la luce del pomeriggio che penetrava attraverso la finestra, all'ora del trapasso di Gesù. In una tale accezione è figura idonea a porsi fra il gruppo del Redentore e quello di Maria. Diversamente non si spiegherebbero, dal punto di vista compositivo, le dimensioni quasi "stirate" del trono della Madonna e la sua stessa corporatura, debordante oltre i limiti della tamponatura della bifora, chiaramente evidenziata con incisione sull'intonaco insieme a un frammento della cornice rossa che ne sottolinea il profilo sul lato opposto.

Nella raffigurazione del riquadro centrale siamo sull'asse della luna e andiamo dall'equinozio d'autunno (festa dell'arcangelo, 29 settembre) a quello di primavera (25 marzo, festa dell'Annunciazione, dove è posizionata la Vergine).

Queste figure e le altre alla loro destra, tutte dipinte ex novo, hanno, diversamente dalle prime tre descritte (Cristo fra Ciro e Giovanni), le aureole raggrate a rilievo.

L'elemento di maggiore interesse di questo registro è la presenza di Francesco, santo "moderno", accanto all'apostolo Giacomo e dei devoti inginocchiati ai loro piedi: una dama di alto rango (una figura femminile laica dunque, non frequente nelle decorazioni absidali del tempo, che indossa l'abito vedovile tipico della nobiltà romana, con velo nero sulla cuffia bianca) e un giovane uomo, le fattezze quasi di un adolescente, che il santo e l'apostolo presentano alla Vergine. La mano di Francesco è affettuosamente posata sulla testa della donna che si trova tra lui e Giacomo, che replica lo stesso gesto con il ragazzo.

Chi potrebbero essere questi due personaggi così importanti da essere inseriti nella decorazione del presbiterio? Non si tratta di una coppia di coniugi, forse una madre e suo figlio?

L'appiglio al quale agganciarsi, non essendo nota l'esistenza di figure del patriato romano legate alla chiesetta nel XIII secolo, è quello offerto dal nome dei santi che li presentano, appunto Francesco (canonizzato nel 1228, a 2 anni dalla morte), la cui raffigurazione si diffuse rapidamente nei luoghi di culto, francescani e non, specie in relazione al cantiere di Assisi, e Giacomo, discepolo di Cristo.

I due devoti potrebbero averli scelti come protettori perché ne portano il nome? Si chiamavano forse Francesca e Giacomo, oppure Giacomina e Giacomo, oppure...?

Le varianti, se seguiamo questa pista, non sono molte.

Proviamo allora a considerare le figure femminili più vicine all'Assisi: oltre Chiara (fondatrice dell'ordine delle clarisse, canonizzata nel 1255), qui evidentemente da escludere, ci viene in mente la romana Jacopa, della nobile famiglia dei Normanni, andata in sposa giovanissima a Graziano Frangipane de' Settesoli, alla quale il santo fu profondamente legato tanto da chiamarla col nome virile di "frate Jacopa". Rimasta presto vedova (sembra nel 1217) con due figli in sua tutela, Giovanni e Giacomo, erede di castelli e grandi possedimenti a Roma e nel territorio laziale, aiutò Francesco fin dal suo arrivo nell'Urbe ispirandolo in seguito a fondare l'ordine dei Fratelli e Sorelle della Penitenza: il "Terzo Ordine" dedicato ai laici che, pur vivendo nel mondo, desideravano condurre una vita cristiana di stile francescano. Jacopa, che in vita godette dei privilegi dei primi sette compagni del santo, spirò ad Assisi nel 1239 e fu sepolta vicino a lui; ebbe, sembra, due nipoti Pietro e Filippa dal figlio maggiore Giovanni (che ricoprì la carica di senatore di Roma).

Se nel dipinto in esame la figura inginocchiata ai piedi di Francesco fosse davvero Jacopa, morta da tempo (difficilmente avrebbe accettato in vita di farsi raffigurare in una simile posizione d'onore), il ragazzo potrebbe essere Giacomo (scomparso in giovane età), posto sotto l'intercessione dell'apostolo

suo eponimo: entrambi forse ricordati dai discendenti della nobildonna, all'interno di contingenze storico culturali, di cui ci sfuggono le componenti, al tempo della tamponatura della bifora nell'abside e del conseguente rifacimento di questa parte della decorazione.

L'incertezza dei dati biografici sui singoli membri della famiglia Frangipane, l'indagine su loro eventuali legami con la diaconia di Santa Maria in via Lata, la localizzazione dei beni della famiglia nell'Urbe non hanno dato indicazioni tali da suffragare questa intuizione con il rigore di informazioni in grado di supportarla e di confermarla, ma sedotti dall'osservazione e dall'ascolto delle immagini e dal fascino di quest'idea che ci trasporta nel fermento di un'epoca teologicamente e storicamente rinnovata dal francescanesimo, abbiamo comunque deciso di condividerla con i nostri Lettori, anche per altre considerazioni.

La scelta dell'arcangelo Michele in posizione centrale, assieme alla Madonna in trono, potrebbe avere una sua ulteriore ragione d'essere con la devozione che Francesco nutriva verso il principe delle schiere celesti. Il santo lo considerava protettore speciale dell'Ordine e si preparava alla sua festa liturgica, il 29 settembre, in concomitanza con l'equinozio d'autunno, osservando una sua speciale e personale quaresima e invocandolo nelle preghiere, insieme con la Vergine, con parole dense di appassionato trasporto (fu durante un ritiro in onore dell'Arcangelo, nel 1224, che l'Assisiense ricevette le stimmate sul monte della Verna).

Michele "avente l'ufficio di condurre le anime a Dio" (e in quanto tale consonante con la figurazione del carro del Signore nell'arco) è psicopompo, protettore e guida delle anime, e a lui, guardiano del paradiso terrestre, per intercessione della Vergine tramite la mediazione di Francesco e Giacomo si rivolgono i fedeli perché li introduca alla salvezza (siano essi Jacopa e il figlio o chiunque altro sia stato rappresentato nell'abside) (figg. 3,4).

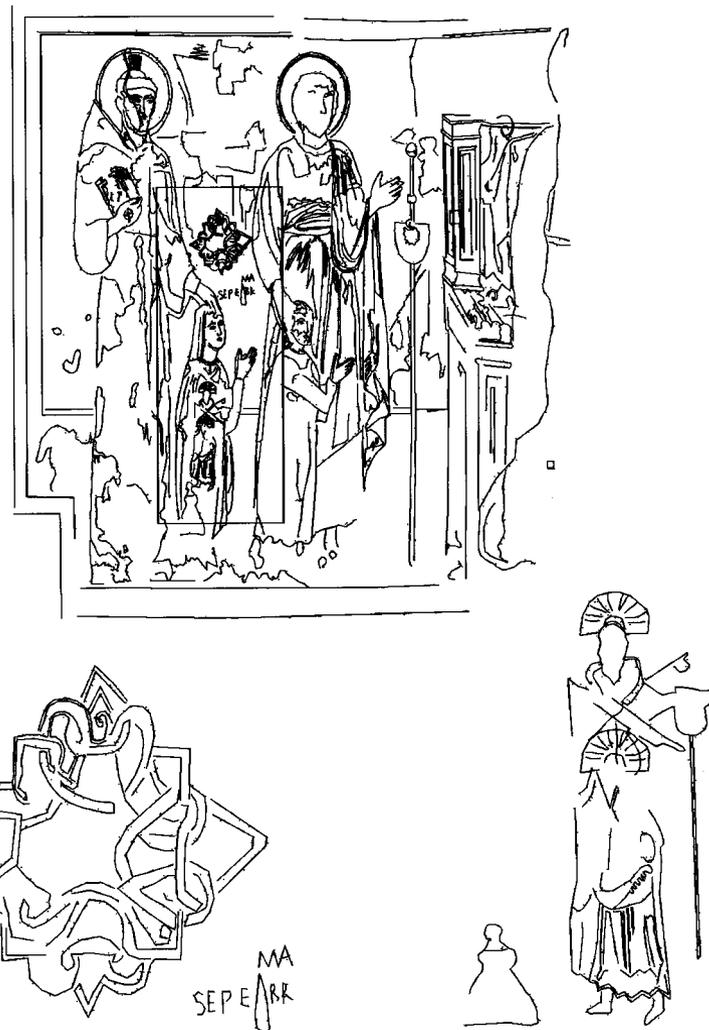


Fig. 6 - Particolare del rilievo videometrico: i graffiti.

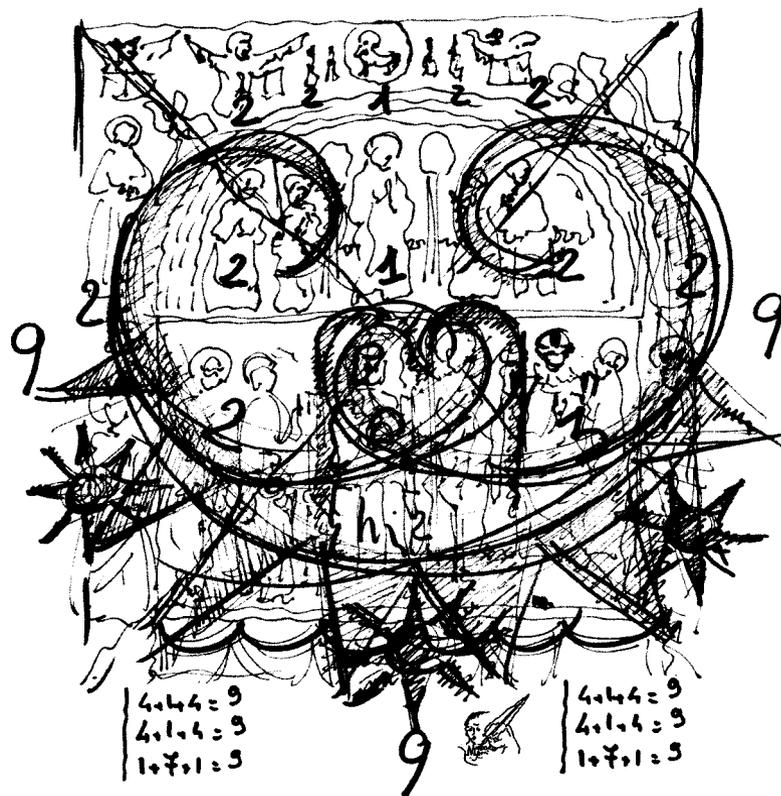
Notiamo ancora che nei disegni di Antonio Eclissi ai piedi del principe delle schiere celesti è dipinto un altro fedele, non il drago (e ci riesce difficile ipotizzare che si tratti di una dimenticanza), che potrebbe essere stato aggiunto proprio nel XVIII sec. quando nell'iconografia l'immagine del mostro soccombente nella lotta con Michele ne esce, se possibile, rinvigorita.

In ogni caso la lancia impugnata dall'Arcangelo giustifica sia la presenza che l'assenza del mostro nel programma dell'abside: se l'immagine del maligno fosse coeva alla decorazione del riquadro, l'opposizione ideale fra la mano destra di Cristo e il demone manifesterebbe quella fra salvezza e dannazione; se fosse un'aggiunta posteriore, essa manterrebbe comunque l'allusione alla redenzione tramite il Signore, in quanto segno distintivo di Michele, che conduce le anime alla salvezza.

Gli elementi sottolineati nella lettura della decorazione della chiesa di Santa Passera testimoniano un programma culturale ricercato, come avviene in tutti i luoghi di culto, quale che sia la loro ubicazione sul territorio o la committenza che ne orienta la formalizzazione.

Questo programma ha subito nel tempo delle trasformazioni ora in grado di innovarlo, attualizzandolo, ora disattendendolo, tramite l'intervento di restauro. L'ultimo è stato guidato dal proposito di renderlo per quanto possibile, accessibile e conoscibile.

La decorazione dell'abside presenta inoltre numerose incisioni graffite sull'intonaco dipinto, che si concentrano prevalentemente in corrispondenza con il riquadro di Francesco, Giacomo e i fedeli inginocchiati, riepilogate nel disegno di rilievo di Marco Setti (fig. 6), che illustreremo in altra occasione.



Santa Passera, gli affreschi del catino absidale.

# Disegni ottocenteschi dei Castelli romani da Frascati ad Ariccia: nuove testimonianze

MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI

## TRA GRAND TOUR E STUDIO DEL PAESAGGIO

Il territorio dei Castelli romani è stato oggetto nei secoli di un ininterrotto ‘pellegrinaggio’ di viaggiatori e artisti che, superando la potente attrazione di Roma, salivano su queste amene colline a cercare l'affascinante connubio tra natura e arte, tra testimonianze antiche e recenti che le ha sempre caratterizzate.

Tale flusso ha lasciato testimonianze particolarmente abbondanti nel XIX secolo, non solo perché questo secolo ci è più vicino, ma perché in esso la mobilità era migliorata e aumentata – si pensi, ad esempio, alla linea ferroviaria che arrivava a Frascati – e perché i viaggiatori erano certamente assai numerosi e di varia estrazione sociale<sup>1</sup>.

Disponiamo così di una notevole quantità di immagini che ha

---

<sup>1</sup> I. SALVAGNI, M. FRATARCANGELI (a cura di), *Oltre Roma, nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, catalogo della mostra (Comunità Montana dei Castelli Romani e Prenestini, 21 gennaio – 25 marzo 2012), Roma, 2012; G. CAPPELLI, I. SALVAGNI (a cura di), *Frascati al tempo di Pio IX e del marchese Campana. Ritratto di una città tra cultura antiquaria e moderne strade ferrate*, catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini per l'Arte, 3 dicembre 2006 – 4 marzo 2007), Roma, 2006; entrambi i volumi con molta bibliografia e riproduzioni di opere.

sempre un indubbio valore documentario, poiché anche queste aree esterne alla città hanno subito un imponente e talora grave fenomeno di inurbamento e trasformazione, e spesso anche un apprezzabile valore estetico.

In questa sede presento sinteticamente due piccole serie di disegni dedicate a questo territorio che, nella loro diversità, sono una efficace testimonianza della varietà dei materiali esistenti.

#### BLANCHE GEORGIANA HOWARD LADY BURLINGTON

Conosciamo un elegante ritratto eseguito da John Lucas che ha immortalato Lady Burlington, realizzato subito dopo la sua precoce scomparsa, avvenuta nel 1840 all'età di ventotto anni. La giovane donna vi appare particolarmente elegante, in un abito impreziosito da gioielli e pizzi, ma ciò che attrae di più è la grazia del viso, che esprime la sua indole dolce e amabile.

Blanche apparteneva alla più importante aristocrazia britannica poiché era figlia di George Howard, duca di Carlisle, e Georgiana Cavendish. Giovanissima, a soli diciassette anni, sposò il cugino William Cavendish, di poco più grande, importante uomo di cultura e politico, dal 1834 conte di Burlington e successivamente duca di Devonshire. I natali di Blanche e la sua grazia la fecero scegliere come una delle "lady of badchamber" della regina Vittoria che ebbe per lei parole affettuose<sup>2</sup>.

Sembra che l'unione di Blanche e William, benché concordata dalle famiglie, sia stata felice e fu allietata dalla nascita in rapida successione di ben cinque bambini; a queste ripetute e ravvicinate gravidanze pare sia imputabile il venir meno della salute della donna.

<sup>2</sup> Si veda quanto scritto da E. BRUNI in [http://nuovaaccademiatuscolana.bolgsport.it/2014\\_10\\_01archive.html](http://nuovaaccademiatuscolana.bolgsport.it/2014_10_01archive.html) (con varie immagini).

Proprio perché preoccupato da questa situazione il marito decise di portare Blanche in Italia, viaggio che si svolse tra il 1838 ed il 1839<sup>3</sup>.

Il *Grand tour* era normalmente l'esperienza culturale che chiudeva la giovinezza dei giovani aristocratici, esperienza raramente riservata alle donne, mentre in questo caso furono due sposi ad attraversare il paese per molti mesi ed è veramente un peccato non avere testimonianze scritte di questa loro avventura.

Durante il viaggio Lady Blanche realizzò numerosi disegni che sono recentemente apparsi sul mercato<sup>4</sup>. Non sappiamo come fossero originariamente assemblati ma erano accompagnati da un appunto manoscritto che ne stabiliva l'attribuzione alla nobildonna attestandone altresì la provenienza dalla collezione Egerton. Naturalmente non stupisce che una dama del rango di Blanche sapesse disegnare, abilità comune a molti aristocratici, spesso potenziata con apposite lezioni.

I disegni recano in genere delle piccole scritte che indicano i luoghi raffigurati, in taluni casi apposte anche sui fogli di supporto con identica grafia. Sono realizzati su carte leggermente grigie, quasi esclusivamente a matita con piccolissimi tocchi bianchi che animano la composizione, segnando a volte riflessi o particolari dei costumi. La matita stessa è usata in modo molto modulato, con segni vigorosi e spessi, ma anche sottilissimi nei piani più lontani, sfumata oppure netta e incisiva. La presenza di figure è molto limitata, ed è evidente che l'autrice le affronta con garbo ma anche con prudente semplificazione, mentre è più spontanea e decisamente efficace nella resa del paesaggio crean-

<sup>3</sup> R. HATTERSLEY, *The Devonshires: the Story of a Family and a Nation*, London 2013, p. 335.

<sup>4</sup> La dispersione di questo gruppo di fogli sembra essere cominciata nel 2013 ed è proseguita per molti mesi. Quelli qui riprodotti sono di 175x260 mm.

do immagini verosimili e nel contempo sottilmente romantiche. Sono disegni di grande delicatezza che esprimono un'estatica contemplazione, verosimilmente nutrita anche con adeguate letture di autori antichi e moderni.

Il mondo rurale è rappresentato quasi deserto, con edifici e borghi che si perdono in spazi ampi, dilatati sino a lontani orizzonti. Le macchie degli alberi, le superfici lucide degli specchi d'acqua, gli edifici sono colti nella loro differente qualità luminosa pur con i limitatissimi strumenti grafici che l'autrice utilizza.

Sulla base dei disegni noti il lungo viaggio della nobildonna toccò molti luoghi emblematici del nostro paese, in un lento discendere verso la solarità del Sud che forse si riteneva benefica per la sua salute. La coppia passò lungo il lago di Como e quello Maggiore, fu a Venezia, raggiunse Firenze, visitò alcuni conventi dell'area laziale come il pittoresco S. Cosimato a Vicovaro. Naturalmente, Roma ebbe una parte importante e vari disegni rappresentano luoghi o monumenti celebri della città: il tempio cosiddetto di Vesta, quello di Minerva medica, Trinità dei Monti, villa Madama a Monte Mario, un gruppo di rovine viste "from Cusano Palace". Le località più meridionali visitate sembrano essere state Napoli e il suo golfo.

Nel mezzo, naturalmente, dovette collocarsi l'attraversamento dei Castelli romani che qui ci interessa, che portò Lady Burlington ad effettuare una visita molto ampia toccando Frascati, Grottaferrata, Nemi, Castel Gandolfo, Marino, Ariccia. Della prima cittadina conosciamo un panorama dall'alto che inquadra sulla destra la villa dei Testa Piccolomini, prima delle trasformazioni attuate dai Lancellotti, la facciata del duomo vista da dietro e il torrione del castello, mentre la campagna degrada deserta sino ai colli lontanissimi. Il secondo foglio presenta invece, molto da lontano, villa Conti (oggi nota come Torlonia) con piccole figurine di 'villani' in discesa verso la cittadina (fig. 1).

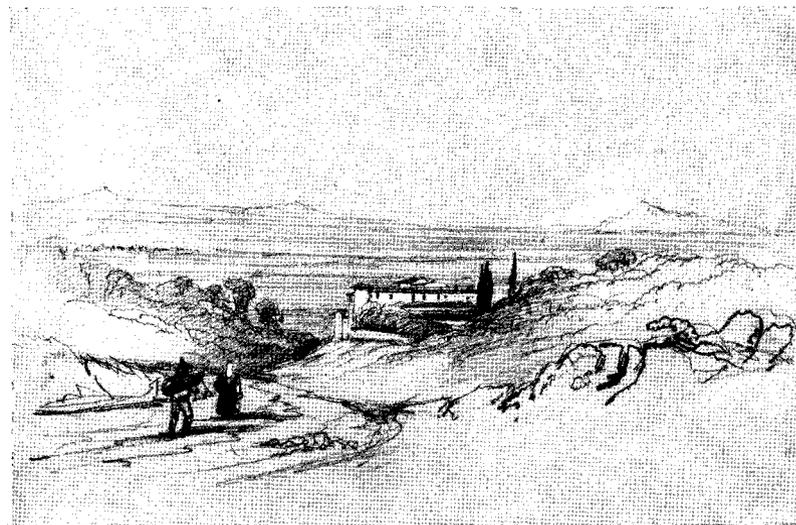


Fig. 1 – B. G. Howard, *Lady Burlington, Villa Conti a Frascati*, collezione privata

Blanche visitò l'abbazia di Grottaferrata della quale non ci mostra la chiesa ma l'elegante portico rinascimentale del cortile interno. I laghi vicini colpiscono la giovane disegnatrice con gli specchi d'acqua incastonati nel fondo dei crateri e le piccole cittadine appoggiate sui pianori sommitali, come Nemi e Genzano (fig. 2).

Sulla strada per Marino si ferma a rappresentare un lavatoio (fig. 3), ai piedi di una vecchia torre, intorno al quale si affaccendano le donne, creando quasi una piccola scena di genere, realizzata con notevole grazia, nella quale le figure sono dominate dalla vastità del paesaggio roccioso. Questo luogo colpiva i viaggiatori come provano le parole di un'altra turista inglese, Ellis Cornelia Knight passata qui pochi anni prima: «Avvicinandosi a Marino si trova un delizioso bosco da cui si formò quello che in passato era sacro a Feronia [...] Dalle rocce sgorga un tor-

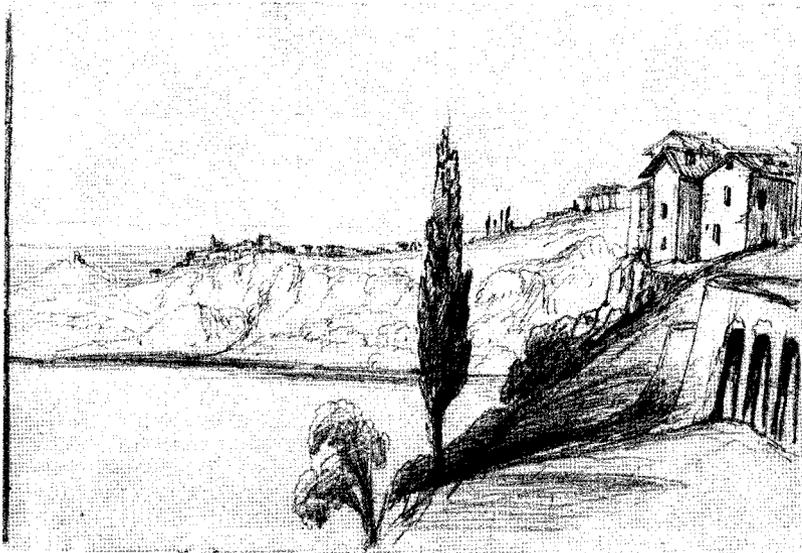


Fig. 2 – B. G. Howard, Lady Burlington, *Veduta di Genzano*, collezione privata.

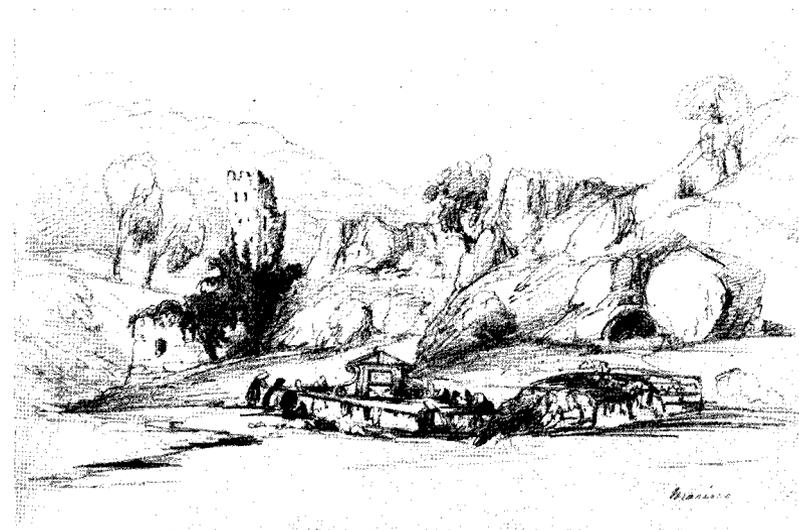


Fig. 3 – B. G. Howard, Lady Burlington, *Fontanile a Marino*, collezione privata.

rente d'acqua che cade mormorando giù dalla collina attraverso diversi canali e vi si trova una pittoresca fontana (spesso dipinta da Gaspare Poussin), dove le donne dei dintorni lavano di continuo aggiungendo molta animazione al luogo». Al sito l'autrice dedicò anche un'illustrazione che inquadra fonte e torre davanti al borgo arroccato<sup>5</sup>.

Ad Ariccia Lady Burlington rappresentò sia la mole del grande palazzo Chigi fronteggiato dalla chiesa, inquadrato al di là di

<sup>5</sup> E. C. KNIGHT, *Descrizione del Lazio ovvero la campagna di Roma*, traduzione di A. Badiale, Frascati, 2010, p. 106, tav. n. 11. L'opera apparve in inglese e anonima a Londra nel 1805. Ne parla e lo rappresenta anche, tra tanti altri, A. de SENONNES, *Choix de vues pittoresques d'Italie* ..., Paris, 1820.

una distesa di ulivi, sia il lato verso valle dell'edificio dal quale si guardava verso una bella zona verde.

#### UN ALBUM DI STUDIO

Il secondo caso è costituito da un album di disegni di piccole dimensioni (133x207 mm) che era prevalentemente dedicato ad Ariccia e, marginalmente, ad Albano. Passato recentemente sul mercato antiquario, è stato smembrato ma sappiamo che era costituito da ventidue disegni a matita e, talvolta, acquerello<sup>6</sup>.

Privo di indicazioni di autografia e di data può essere però

<sup>6</sup> L'intero taccuino è riprodotto in *Mostra mercato oggettistica libri collezionismo vendita all'asta*, Villa Vecchia Hotel, Monte Porzio Catone,

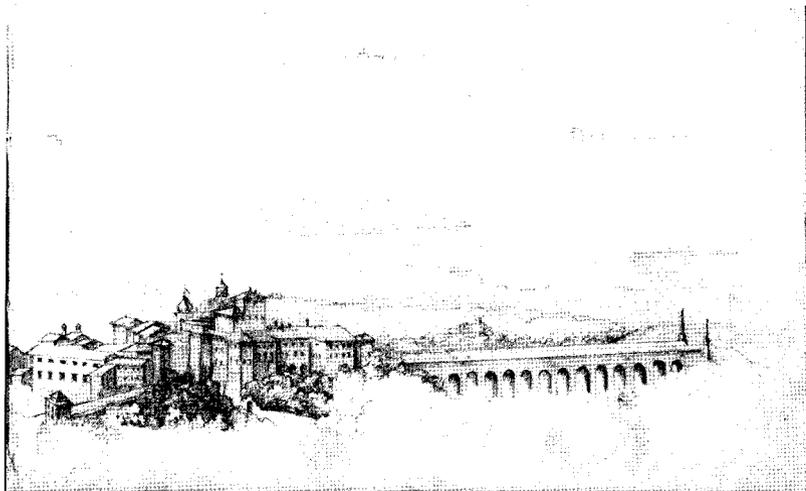


Fig. 4 – Ignoto pittore romano, *Veduta di Ariccia*, collezione privata.

assegnato al 1860 circa perché nella veduta complessiva di Ariccia (fig. 4) è rappresentato il celebre ponte che fu inaugurato nel 1854.

Gli schizzi rappresentano nella quasi totalità dei casi vedute, con presenza di significativi edifici, ma anche semplici rappresentazioni della vegetazione. Molto limitati sono i disegni di figura con due soli fogli che rappresentano religiosi intenti a leggere in un giardino e una figurina inserita di traverso in una rappresentazione della piazza di corte di Ariccia. Quattro immagini risultano parzialmente acquerellate, con una certa perizia. Tutti questi caratteri fanno supporre che si tratti di un taccuino di un artista, intento ad esercitarsi e in cerca di spunti per il suo

22-23 novembre 2014; qui sono anche visibili alcuni dei disegni di Lady Burlington, prima citati.

lavoro, secondo una pratica che nell'Ottocento era estremamente comune.

Poiché buona parte degli schizzi rappresentano Ariccia, da molte e diverse angolature, possiamo altresì ipotizzare che l'autore abbia soggiornato per qualche giorno nella cittadina.

D'altro canto Ariccia era diventata un crocevia alla 'moda' di artisti che la prendevano come centro di partenza delle loro esplorazioni. Il fenomeno era favorito dall'esistenza di una celebre locanda, intestata alla famiglia Martorelli, particolarmente frequentata dai pittori di tutte le nazionalità, sicché si era creata quasi una scuola, o un cenacolo, che aveva qui il suo epicentro<sup>7</sup>.

Come detto, nei disegni si riscontrano alcuni dei monumenti più celebri della zona. Per Albano naturalmente troviamo la tomba degli Orazi e Curiazi e alcuni ruderi romani, forse dell'area dell'anfiteatro, mentre per Ariccia non potevano mancare la celebre chiesa di Galloro con l'annesso convento incompiuto, la splendida collegiata dell'Assunta di Bernini, ma anche angoli più riposti con cancelli di accesso a terreni recintati e persino normalissime case raffigurate, con una certa modernità, nei loro semplici valori volumetrici.

Mi è apparso singolare che in vari di questi fogli compaia un piccolo ma interessante edificio, il casino Marazzoli poi Chigi, che dovette in qualche modo colpire il nostro autore e sul quale vale dunque la pena soffermarsi brevemente (fig. 5).

Marco Marazzoli (c. 1600/10-1662) fu un famosissimo suonatore d'arpa e musicista del Barocco romano e il suo nome è legato ad uno degli strumenti musicali più spettacolari del XVII secolo, la celebre arpa Barberini. Gliela aveva data in uso il cardinale Antonio, suo protettore, e fu raffigurata per Marco in un celebre dipinto di Giovanni Lanfranco oggi nella Galleria Na-

<sup>7</sup> F. PETRUCCI, *La Locanda Martorelli e il "Grand Tour d'Italie" sui Colli Albani*, Lanuvio, 1995.

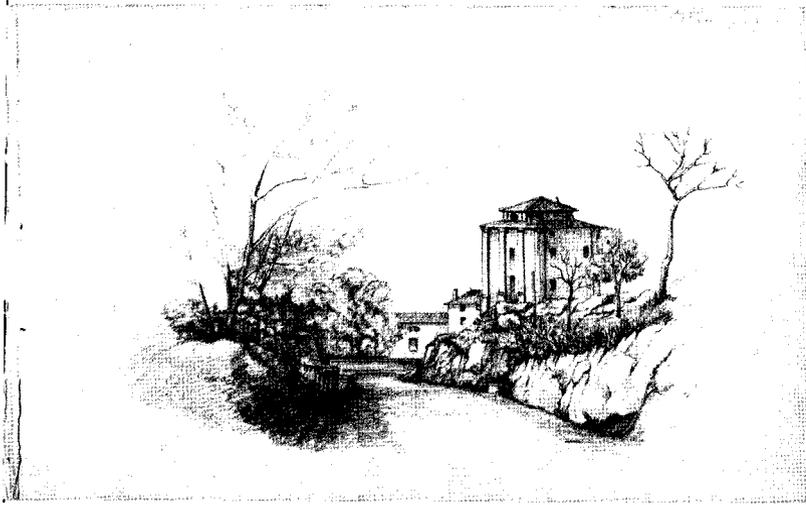


Fig. 5 – Ignoto pittore romano, *Il casino Marazzoli Chigi ad Ariccia*, collezione privata.

zionale d'Arte Antica di palazzo Barberini a Roma. Marazzoli aveva una piccola ma apprezzabile collezione di dipinti, alcuni dei quali donò in punto di morte ai suoi importanti protettori, tra i quali varie tele del pittore parmense<sup>8</sup>

Non è noto invece quando comprò o fece costruire il suo casino ad Ariccia, ma aveva una vigna in quest'area già nel 1657, come testimonia il ben informato Emanuele Lucidi, accanto alla quale la comunità locale fece costruire una chiesetta dedicata a S. Rocco<sup>9</sup>.

Stranamente il piccolo edificio non è citato tra i suoi beni al

<sup>8</sup> A. MORELLI, *Marazzoli Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma 2007, pp. 466-471.

<sup>9</sup> E. LUCIDI, *Memorie storiche dell'antichissimo municipio ora terra dell'Ariccia*, Roma, 1796, p. 397.

momento della morte, ma sappiamo che sull'eredità si scatenò una controversia con tentativo di appropriarsene da parte della Reverenda Camera Apostolica e di un sedicente parente.

Il musicista aveva lasciato erede una certa Anna di Giustiniano Giustiniani, che aveva adottato come nipote e viveva da tempo con lui. Si pensi che la donna patteggiò con la Reverenda Camera, affinché questa cedesse i suoi diritti sull'eredità del musicista, pagando ben 2.000 scudi, segno che i beni ricevuti dovevano valere assai di più<sup>10</sup>.

Fu la Giustiniani a vendere il piccolo edificio ai Chigi, che probabilmente vi fecero fare dei lavori di trasformazione e lo dettero in affitto a numerosi personaggi nei secoli successivi<sup>11</sup>.

I disegni ci mostrano dunque l'edificio nel suo aspetto conclusivo, ancora riscontrabile nella situazione attuale dell'immobile<sup>12</sup>. Esso è posto ai margini dell'abitato antico di Ariccia, dalla parte di Genzano, e infatti, nella veduta generale della cittadina, si scorge all'estrema sinistra, facilmente riconoscibile per il suo volume slanciato e il corpo centrale più elevato e coronato da un tetto piramidale.

Si trattava di una struttura piuttosto piccola, con tre finestre sui lati maggiori, e due sul fianco, modellata da evidenti pila-

<sup>10</sup> ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Segretari e Cancellieri della Reverenda Camera Apostolica*, notaio M. Vannucci, t. 2082, ff. 163 e ss.

<sup>11</sup> F. PETRUCCI, *Il casino Chigi ad Ariccia*, in «Castelli romani», (1996), 3, pp. 87-93; F. PETRUCCI in M. FAGIOLO DELL'ARCO, F. PETRUCCI (a cura di), *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre – 31 dicembre 1998), Roma, 1998, p. 42; M. VILLANI in *Lazio/ I. Provincia di Roma* (Atlante del Barocco in Italia), Roma, 2002, p. 71. Per una bella riproduzione pittorica dell'edificio si veda il quadro di A.J. Strutt del 1866 in I. SALVAGNI, M. FRATARCANGELI, *Oltre Roma ... cit.*, p. 35.

<sup>12</sup> Nel 1788, in occasione di un affitto, è descritto come strutturato su quattro livelli, l'ultimo destinato alla servitù, ciascuno formato da tre stanze: BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, *Arch. Chigi* 22671.



Fig. 6 – Ignoto pittore romano, Chiesa di S. Rocco ad Ariccia, collezione privata.

stri agli angoli e sulla facciata, che risultava tripartita in senso verticale, ma priva di marcapiani, e coronata da un cornicione a semplice guscio. Un modesto edificio, forse di servizio e aggiunto successivamente, si addossava sulla sinistra e un capanno occupava l'area immediatamente sotto il balcone<sup>13</sup>.

Un altro disegno mostra chiaramente come il casinetto fosse quasi di fronte alla piccola e semplice chiesa di S. Rocco (fig. 6), di cui abbiamo qui una rara raffigurazione<sup>14</sup>. Era un edificio con facciata a capanna, appena decorata dalla porta modanata e da tre finestre, sul quale insisteva un campanile a vela, purtroppo demolito nel 1910.

<sup>13</sup> Al casino sono dedicati due disegni del piccolo album che lo inquadrano più da vicino e da lontano, il secondo dei quali reca una scritta appena leggibile nell'angolo superiore destro "villino Ghezzi".

<sup>14</sup> F. PETRUCCI, *L'Ariccia* ... cit., pp. 37-38.

Si noti come l'autore dei fogli scelga con perizia le sue inquadrature in modo da conferire profondità di campo alla scena e moduli efficacemente l'uso della matita, riuscendo non solo a costruire i chiaroscuri essenziali ma sintetizzando la diversa qualità degli oggetti che rappresenta.

L'approccio al paesaggio è realistico, probabilmente non solo perché sono fogli di studio, ma perché l'autore sembra prediligere temi poco aulici e maestosi, piuttosto una ripresa minuta e sobria del contesto che lo circonda.

Tra i molti album simili ricorderei quelli realizzati da Antonio Bertaccini (1823-1906), sopravvissuti integri presso l'Istituto Nazionale della Grafica di Roma, di cui ho già avuto occasione di parlare in questa sede<sup>15</sup>. Mostrano la stessa varietà di approcci al dato reale, rapidità di esecuzione, spontaneità di espressione cosicché si potrebbe pensare che anche quello qui presentato sia stato realizzato da un giovane paesaggista.

<sup>15</sup> M. B. GUERRIERI BORSOI, *Immagini di Frascati nelle opere di Antonio Bertaccini*, «Strenna dei Romanisti», LXXV, (2014), pp. 231-242, p. 236.

# In viaggio lungo la Cassia

PIERLUIGI LOTTI



H. Robert, Scavi all'interno del Colosseo.

Un passeggero che si fosse imbarcato sulla diligenza che il 10 ottobre 1831 percorreva la Cassia, tra Civitacastellana e Monterosi, si sarebbe trovato a viaggiare con un interessante personaggio intento a scrivere una sorta di diario. La conversazione, nata spontaneamente tra compagni di viaggio, sarà stata inizialmente un semplice scambio di idee su temi un po' generici ma tipici di queste situazioni: il cibo (*come si mangia in questa zona?*), gli alloggi (*come sono scomode le locande!*), i fatti della cronaca (*ha saputo del recente assalto dei banditi alla corriera?*).

Una certa familiarità, subentrata naturalmente durante il percorso, avrà poi portato a confidenze più personali, a conoscere qualcosa di più sulle vicende del misterioso viaggiatore.

Il nostro personaggio aveva in quei giorni poco più di quarant'anni (era nato il 7 settembre del 1791). Il padre era stato severissimo: per punizione, all'età di sette anni, lo aveva rinchiuso per tre giorni in una camera al buio. Un anno orribile per lui quel 1798; a Roma erano i mesi della Repubblica giacobina, che ebbe pesanti conseguenze sulla sua famiglia: uno zio paterno era stato fucilato dai francesi, i beni familiari in Roma confiscati. Dopo tanto tempo sentiva ancora, se non inquietudine, una certa diffidenza verso ogni sorta di repubblica; anzi era in realtà un papalino convinto.

Aveva perso i genitori ancor giovane: il padre a 12 anni e la madre a 16. Di conseguenza era stato accolto da uno zio pater-

no, aveva dovuto accettare una carità a volte umiliante ed aveva abbandonato gli studi.

In seguito si era impiegato, con incarichi amministrativi, presso la segreteria di nobili romani e di vari uffici ecclesiastici. Aveva così acquistato una propria autonomia, anche se non una vera agiatezza; in realtà quel lavoro toglieva spazio ai suoi autentici interessi: lo studio della letteratura e delle lingue, ma anche della fisica e della matematica.

Nel 1816 aveva sposato Maria Conti, vedova del Conte Giulio Pichi, più anziana di lui di dieci anni. Non era stato, almeno da parte sua, un grande amore; col tempo, tuttavia, s'era trasformato in un rapporto solido, di stima, tale da garantirgli un periodo di serenità e di tranquillità, anche economica. Dalla loro unione era nato nel 1824 il suo unico figlio Ciro, negli anni divenuto scopo essenziale della sua vita. A differenza della sua vicenda personale, egli aveva voluto per lui la migliore educazione possibile: lo aveva iscritto al Collegio Pio di Perugia ed ogni anno non mancava di andare a visitarlo per seguire i suoi studi. In quell'ottobre del 1831 rientrava appunto da un viaggio a Perugia.

Quello che stava allora vivendo era un periodo sostanzialmente felice, sia da un punto di vista artistico che personale. Poteva finalmente godere di una certa serenità familiare ed economica, e questa non era certo stata una costante nella sua vita. Soprattutto, da qualche tempo, poteva dedicarsi alla sua vera passione, la scrittura. Aveva già al suo attivo una cospicua produzione letteraria, notevole anche come qualità. Si trattava di poesie, principalmente poesie dialettali; un mondo popolare che sentiva particolarmente consono, ma anche una lingua quanto mai espressiva. Fino all'anno precedente, aveva composto appena una ventina di sonetti dialettali, forse non molto significativi; quel 1831 era invece un periodo di grande creatività.

\* \* \*



La partenza della diligenza (da un disegno di Félix Benoist, 1865 ca.).

Sappiamo, noi posteri, che la sua produzione era divenuta poi sempre più intensa (arrivando a comporre centinaia di sonetti

all'anno dal 1830 al 1837), ma che in seguito era diminuita fino ad esaurirsi negli anni '40.

Significativamente il 1837 era stato l'anno della morte della moglie. Il nostro personaggio si trasformò allora in un misantropo, burbero e intrattabile. Gravato di debiti, aveva licenziato tutti i servitori e lasciato il palazzo Poli, ove aveva vissuto con la moglie, e si era quindi ritirato in Via del Monte della Farina, presso i Mazio, suoi parenti materni. Durante un'epidemia di colera era giunto a rinnegare la sua produzione dialettale: raccolti i sonetti in una cassetta aveva ordinato di bruciarli in caso di sua morte. Anche più tardi, prossimo ormai a morire, rinnoverà la prescrizione che fortunatamente non fu eseguita. La Repubblica Romana del 1849 lo vede spettatore terrorizzato dagli eccessi della rivoluzione, quasi rivivendo l'esperienza di cinquant'anni prima. Nel 1859, di fronte alla guerra d'Indipendenza italiana, si ridestano le sue paure. Negli ultimi anni si ritira nel palazzetto dei Ferretti (suo figlio *Ciro* aveva sposato poco prima *Cristina Ferretti*) in via dei Cesarini. Esce raramente. Rimane a letto o in poltrona a recitare rosari. Muore il 21 dicembre del 1863.

\* \* \*

Torniamo al 10 ottobre 1831 ed al nostro personaggio, impegnato a scrivere nella carrozza di posta che sta viaggiando lungo la Cassia verso Roma. Per lui è un periodo particolarmente felice: la raggiunta agiatezza gli ha consentito di dare al figlio la migliore educazione possibile ed in quei giorni d'autunno sta rientrando da Perugia, ove è andato a trovare il figlio *Ciro* in collegio. Il viaggio è stato anche una occasione per compiere un itinerario nell'Italia Centrale e vigilare sull'amministrazione dei beni della moglie, originaria di Terni. È possibile seguire tutti i suoi spostamenti grazie all'abitudine di indicare, in fondo alla pagina, il luogo e la data della composizione dei sonetti; usanza



Un tratto della via Cassia tra la salita della Merluzza e la Valle di Baccano (Sezione Topografica del Censo, 1863).

che consente anche a noi di avere una cronologia esatta di tutta la sua produzione letteraria.

Nel settembre del 1831 troviamo così il poeta a Morrovalle, nei pressi di Macerata. Oltre a Perugia e Terni, le mete dei suoi viaggi estivi erano a volte Firenze, a volte Bologna; al ritorno passava sempre per il paesino marchigiano e qui non mancava di rendere visita alla marchesina Vincenza Roberti (con la quale, sembra, vi fu un'affettuosa amicizia).

A Morrovalle rimane dal 7 al 27 settembre del 1831, componendo una trentina di sonetti. Il 28 inizia il viaggio di ritorno a Roma. Le tappe del viaggio sono puntigliosamente registrate dal poeta in calce ai sonetti che divengono così un suo "diario di bordo".

Il 28 scrive due sonetti «in legno [cioè in carrozza] da Morrovalle a Tolentino»; due a Valcimara, tre «in legno da Valcimara al Ponte della Trave». Il 29 ne scrive uno a Foligno, uno «in legno da Foligno alle Vene», uno «in legno dalle Vene a Spoleto», e quattro «a Strettura la sera». Il 30 ne scrive uno «in legno da Strettura a Terni» ed altri tre a Terni.

A Terni il poeta sosta una decina di giorni. Era questa, con Perugia, una tappa fissa nei suoi viaggi; vi si recava per far visita ai parenti della moglie e, come detto, per curare gli interessi di famiglia. Da Terni scrive una lettera ad un caro amico, illuminante su quella che era la sua esperienza poetica e su una ormai piena coscienza della strada intrapresa. La lettera è indirizzata a Francesco Spada e così il poeta si confida:

Di Terni, mercoledì 5 ottobre 1831.

Checco Mio, fra non molto ci riabbraceremo. Intanto ti fo precorrere la notizia che vengo carico di nuovi versi da plebe. Ne ho sino ad oggi in centoquarantatré sonetti, sessantasei dei quali scritti da dopo la metà di settembre. A guardarli tutti insieme, e unendovi col pensiero quel di più che potrà uscire dai materiali già raccolti, mi

pare di vedere che questa serie di poesie vada a prendere un aspetto di qualche cosa, da poter forse davvero restare per un monumento di quello che è la plebe di Roma. In lei sta un certo tipo di originalità: e la sua lingua, i suoi concetti, l'indole, il costume, gli usi, le pratiche, i lumi, le credenze, i pregiudizi, le superstizioni, tutto ciò insomma che la riguarda, ritiene una impronta che assai per avventura si distingue da qualunque altro carattere di popolo. Né Roma è tale, che la plebe di lei non faccia parte di un gran tutto, di una città cioè di sempre solenne ricordanza. Oltre a ciò, mi sembra la mia idea non iscompagnarsi da novità. Questo disegno così colorito, checché ne sia il soggetto, non trova lavoro da confronto che lo abbia preceduto...

A te, a Biagini, e con voi agli amici di maggior confidenza io darò da vedere gli ultimi lavori delle mie ore d'ozio, persuaso che la delicatezza e l'amicizia d'entrambi non ne trarrà fuori che la sola lettura. Ne rideremo poi insieme: e queste risa ci varranno a prepararci alle possibili sciagure che ci minacciano. Abbraccia tutti quelli che mi sai cari:  
addio, il tuo Belli

Il personaggio del viaggio del quale stiamo parlando, come si sarà dai più capito, è infatti Giuseppe Gioachino Belli e la parte centrale della lettera verrà poi da lui ripresa ed ampliata per farne l'*Introduzione* alla sua opera.

Il 10 ottobre Belli si rimette in viaggio. Con tale data, e con il toponimo di Otricoli, sono registrati tre sonetti. Uno (il numero 200 del catalogo del Vigolo) è ambientato proprio nei luoghi che sta percorrendo. Si tratta di un "fattaccio" di cronaca nera (probabile argomento di conversazione tra il Belli ed i suoi compagni di viaggio): un assalto di banditi avvenuto in cima alla salita della Merluzza, laddove le diligenze erano costrette a rallentare notevolmente. Ne diamo qui una trascrizione

zione semplificata rispetto alla complessa grafia belliana ed anticipiamo alcune “traduzioni” per agevolarne la comprensione. “*Si te piace er salame*” e “*puzza de cacio*” son modi di dire “per dare carattere di certezza a ciò che si asserisce, quando si è contraddetti” (Vigolo). “*Sturioni*”, nel sesto verso, sta per vecchi cavalli.

*Li malincontri*

Si te piace er salame: padron Biagio  
fu assassinato attac’a la Merluzza.  
Dimme de nò! puzza de cacio, puzza!  
E intignete a negà! Puzza de cacio!

Quer vitturino testa de cucuzza  
– mannava gli sturioni adagio adagio  
e je faceva er verso che fa er bacio  
quanno tra maschio e femmina se ruzza.

Quanno,... se sente un fischio! e je se serra  
addoss’a la carrozza un sett’o otto  
pezzi d’irededdiu cor “faccia terra”!

Ebbé un de’questi edè quer galedòtto  
ch’io l’ho tenuto a cresima in galera  
quanno ciagnede pe avé vinto all’otto.

Nella stessa giornata del 10 ottobre il Belli compone altri quattro sonetti «*in legno, da Civita Castellana a Monterosi*». A Monterosi pernotta e coglie l’occasione per scrivere l’ottavo sonetto della giornata «*nella locanda di Monterosi*».

È la descrizione di un’allegra serata conviviale, nella quale si incrociano e si sovrappongono le voci scherzose di un gruppo di amici, ed è il sonetto numero 205 dell’edizione del Vigolo:

*L’amichi all’osteria*

Hai ragione per dio! nun zò cattive



La Posta di Baccano (da un disegno di Lorenzo Cesanelli, 1929 ca.).

ste ciriole. E te piace er marinato?  
Me tiro un antro pezzo de stufato.  
Magnete st’ova, che so fresche vive.

– Pe mé quanno ho pijato antre du’ olive  
ce n’ho d’avanzo, ché sò già arrivato.

No; nun me fa più beve: ho sigillato.

– Chi beve pe magnà magna pe vive.

– Ma eh? corpo dell’anima de Ghetto!

Pare er piscio, sto vin de Pontemollo,  
dell’angelo custode benedetto?

– Oho! ciavemo ancora un antro pollo?!

Magni ala o coscia? – No, nemmanco er petto:

Si me voi fà scialà, tajame er collo.

Il giorno successivo il Belli riprende il viaggio, e la composizione dei sonetti: uno «in legno da Monterosi a Baccano», altri due «da Baccano a la Storta», uno «in legno presso il Fosso», uno «presso la Storta» ed uno, assai famoso, «presso al così detto Sepolcro di Nerone».

Il 12 ottobre il Belli era a Roma.

Nella serie di sonetti scritti l’11, particolarmente divertente è il sonetto numero 206: quasi un ripensamento di quello precedente. Evidentemente la serata conviviale del 10 non era stata poi così felice (e ancor più tribolata si era rivelata la notte) e il poeta rinnova la tradizionale nomèa della valle di Baccano come di una «*Fajola (= foresta) d’assassini*».

*Spenni poco e stai bene*

Càpita a Monterosi, o a li confini,

La Storta vojo di, Nepi e Baccano;

e non dubità: sei in bone mano,

ch’è tutta ‘na Fajola d’assassini.

Te coceno du’ polli bufalini:

te cacceno un vinetto de Pisciano

battezzato coll’acqua de pantano:

te danno un letto morbido de spini.

Te mettono la notte in compagnia  
purce, zampane, cimice e pidocchi,  
che te fanno cantà Viva Maria.

E quanno er sonno t’ha serrato l’occhi  
te viengheno a chiamà per annà via.  
E tutto questo pe pochi baiocchi.

Il Belli tornerà a parlare delle località attraversate dalla diligenza due anni più tardi. È il sonetto numero 974, scritto il 28 maggio 1833, anche questo composto durante uno dei suoi annuali viaggi a Perugia.

Si tratta della descrizione della Pentecoste e dei “primi passi” della Chiesa militante fatta da un popolano. L’impianto della composizione è una tipica espressione della poetica belliana. Così come nel sonetto “Er giorno der Giudizzio”, dove un contesto così drammatico come il “Dies Irae” viene trasformato quasi in un’allegorica “macchina” barocca («Quattro angioloni co’ le trombe in bocca / se metteranno uno pe’ cantone / a sonà: poi co’ tanto de vocione / cominceranno a di: “Fora a chi tocca [...]»), anche qui un momento essenziale del Cristianesimo, come la nascita e la diffusione universale della Chiesa, viene trasformato e vissuto nel microcosmo esistenziale del popolano romano, il cui estremo orizzonte arriva a la Storta:

*Er viaggio dell’Apostoli*

Morto er Signor Iddio da bon cristiano;  
ogni apostolo vivo, a piede a piede,  
se mise in giro a predicà la fede  
cor sacco in collo e cor bastone in mano.

Uno agnede a la Storta, uno a Baccano,  
un antro a Monterosi, e un antro agnede  
a Nepi; e in ner viaggià, come succede,

védeno tutto er monno sano sano.

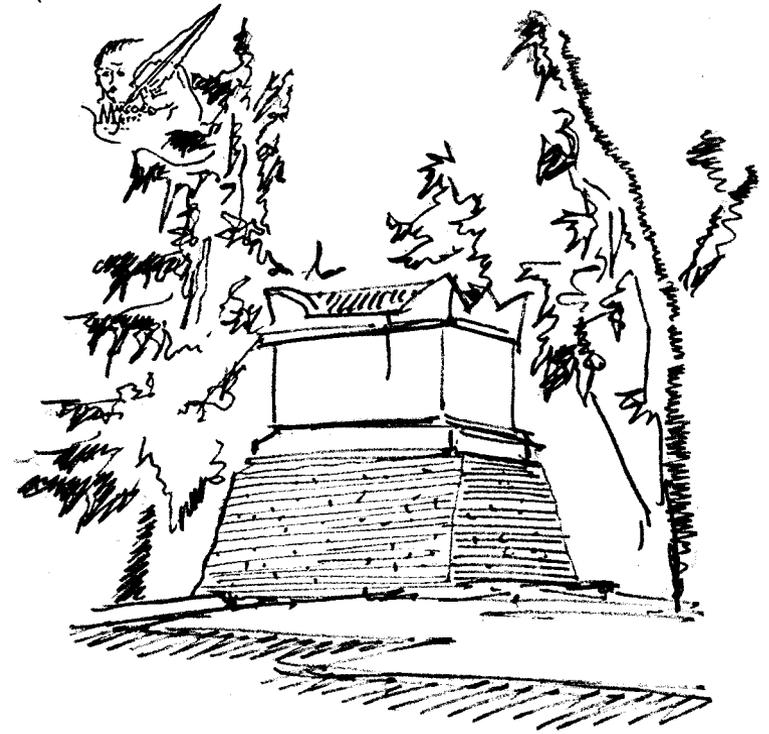
Naturalmente, ar monno, ogni paese  
aveva la su' lingua, chi spagnola,  
chi todesca, chi russia, e chi francese.

Eppure quelli co una lingua sola  
se feceno capì da chi l'intese,  
che nun se ne sprecò mezza parola.

\* \* \*

Il racconto è immaginario ma con dati di realtà.

È il racconto di un viaggio possibile. Protagonista reale è la strada, quella Cassia segnata da tante tracce storiche e per me da tante memorie familiari. Lungo il suo percorso rivivo ogni volta viaggi che risalgono all'infanzia, quando mio padre Luigi mi conduceva bambino a visitare la sua Maremma; viaggi continuati nella maturità, quando ero io ad accompagnare lui anziano a rivedere la terra delle sue origini; viaggi e ricordi che si rinnovano ancora oggi, quando ogni anno vado a ritrovarlo nella sua terra madre.



Monumento sepolcrale Vibio Mariano.

## Cari amici...

UMBERTO MARIOTTI BIANCHI

*Dalle carte di un nostro consocio sono riaffiorate alcune pagine affidate da Umberto Mariotti Bianchi ai suoi amici più cari nell'estremo tempo della sua vita. A quattro anni dalla sua scomparsa i Romanisti hanno deciso di accoglierle nella Strenna che fu anche la sua, non soltanto per ricordare un amico che fu anche loro presidente, ma anche perché egli ancora una volta ci offre qualche originale spunto di riflessione sulla sempre attuale vexata quaestio del dialetto, trattata col garbo leggero e la profonda competenza propri del suo inconfondibile stile.*

Cari amici,

Abbiamo parlato più volte delle questioni relative al dialetto e vi ho accennato a come la penso. Ma scrivere concentra meglio le idee, e vi scodello una sintesi delle mie riflessioni.

È accettato luogo comune (ma errato) che i dialetti italiani – espressione spontanea plurisecolare e ricchezza folclorica della penisola – siano stati liberi di venire usati finché la dittatura fascista non li represses, vietandone l'impiego in vari modi ed imponendo l'uso esclusivo della lingua colta unitaria. In realtà una tale problematica ha origini assai più lontane e addirittura nasce fuori d'Italia, perché l'unità linguistica è da più di due secoli considerata uno dei cardini fondamentali dello Stato nazionale<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> L'Ottocento è stato il secolo in cui si è affermato il principio dello Stato fondato sulla nazionalità. Fichte affermò che «la lingua è la nazione» v. P. S. MANCINI, *Saggi sulla nazionalità*, a cura di F. LOPEZ DE

In precedenza e ancora agli inizi del Novecento gli Stati monarchici, fondati sulla tradizione dinastica, potevano tranquillamente accettare la compresenza nel loro territorio addirittura di molte lingue. Nella monarchia austroungarica, oltre al tedesco e l'ungherese erano d'uso anche ufficiale nelle rispettive regioni il ceco, il rumeno, il polacco, lo sloveno, il croato, l'italiano<sup>2</sup> e il serbo di Bosnia.

Occorre dunque risalire alla Rivoluzione Francese, uno dei cui postulati fondamentali era l'unità della nazione – espressione collettiva del popolo sovrano con tutti i correlativi diritti e doveri – in tutte le sue manifestazioni<sup>3</sup>. Con una circolare del 13 agosto 1790 l'abbé Grégoire, molto attivo componente dell'Assemblea Nazionale (e più tardi della Convenzione) diffuse per tutto il paese un questionario con il quale, tra l'altro, si chiedeva ai Comuni di riferire se nelle scuole di campagna l'insegnamento si facesse in francese o nel dialetto o lingua locale e se i campagnoli sapessero esprimersi in francese. Da Carcassonne<sup>4</sup>, terra di lingua d'oc, idioma d'antica e importante tradizione letteraria (rinverdita nell'Ottocento da Frédéric Mistral) e dalla Bretagna, regione di lingua celtica e non neolatina, dal Poitou, in cui era corrente un dialetto francese e dall'Artois, dove la lingua fiamminga era comune in alcune isole etniche, giunsero risposte che

---

LONATE, s. l., 1944, p.122. Da ricordare che Mancini fu, a metà dell'Ottocento, il massimo teorizzatore della necessità che lo Stato si fondasse sulla nazionalità.

<sup>2</sup> All'inizio del XX secolo la lingua ufficiale d'insegnamento all'I. R. Liceo di Zara era l'italiano, cfr. U. MARIOTTI BIANCHI, *San Girolamo degli Schiavoni*, Roma, 2001, p. 44.

<sup>3</sup> Comincia ad affermarsi il concetto di "nazione" che da noi nell'Ottocento P.S. Mancini sosterrà doversi riconoscere soggetto di diritto delle genti e addirittura di diritto internazionale P.S. MANCINI, *Saggi... cit., passim*.

<sup>4</sup> Carcassona in lingua provenzale.

evidentemente non piacquero al ceto dominante rivoluzionario, sicché la Convenzione, con una circolare del 1794 ordinò: «Cittadini, voi che detestate il federalismo politico, abiurate a quello linguistico. La lingua dev'essere una come la Repubblica<sup>5</sup>.»

È qui che comincia la guerra ai dialetti, oltre che – ovviamente – alle lingue minoritarie.

Da notare che in questo campo la Francia aveva ed ha problemi più che altro periferici, laddove si trovano aggregati alloglotti, un dialetto italiano in Corsica, tedesco in Alsazia, fiammingo in Artois e la lingua celtica bretone nella penisola Armorica. Per il resto, dalla Manica al Mediterraneo è praticamente un blocco unitario, in cui il provenzale, già a suo tempo combattuto come lingua degli Albigesi, sfuma attraverso il franco-provenzale nel francese ufficiale dell'Ile de France, compreso e parlato in gran parte del paese e soprattutto nelle città. Le differenze dialettali, dalla Picardia all'Alvernia sono qui relativamente modeste e non paragonabili a quelle italiane. E la Francia ha poi tardato di molto a concedere cittadinanza all'eloquio delle minoranze alloglotte, cosa fatta da noi in Val d'Aosta e Alto Adige subito dopo la seconda guerra mondiale<sup>6</sup>.

È noto che l'organizzazione del nuovo Stato unitario italiano nella seconda metà dell'Ottocento fu modellata su quella francese, che del resto aveva già influito sulla struttura degli Stati preunitari e soprattutto del Regno di Sardegna. Ovviamente anche le regole del Regno d'Italia in materia di uso ufficiale e di insegnamento della lingua s'ispirarono a quei principi. Senza contare che il panorama dialettale italiano non aveva possibili

---

<sup>5</sup> *Citoyens, vous qui détestez le fédéralisme politique, abjurez celui du langage. La langue doit être une comme la République*, in H. BERSCHIN [et al.], *Französische Sprachgeschichte*, Darmstadt, 2008, p. 215

<sup>6</sup> Tuttora non è ammesso in alcuna parte della Francia l'insegnamento della lingua locale sia pure solo nella scuola elementare, *ibidem*, p. 297.

paragoni con il resto del mondo. Il più approfondito conoscitore di esso, il Rohlfs, ha scritto: «Fra le nazioni europee l'Italia gode il privilegio di essere, certamente, il paese più frazionato nei suoi dialetti. Questo fenomeno ha senza dubbio origini etniche e storiche, ma non sarà indipendente da certe proprietà e qualità del popolo italiano. Questo frazionamento mi sembra l'espressione linguistica di un individualismo nazionale e di un alto sentimento per l'importanza culturale della piccola patria<sup>7</sup>.»

La plurisecolare parcellizzazione politica aveva contribuito alla conservazione del fenomeno, anche se, a partire dalla Scuola Siciliana e poi da Dante (profondo studioso della materia) a Manzoni, passando per gli uomini del Rinascimento, s'era sempre più ritenuta l'esistenza d'una lingua italiana unitaria. La ricchezza letteraria dell'italiano ne aveva anzi fatto riconoscere al mondo la qualità di lingua generale d'un vastissimo territorio, ridotto peraltro ad «espressione geografica». L'italiano era del resto la lingua ufficiale di tutti gli Stati preunitari, perfino quelli, come i Ducati emiliani, che per le loro piccole dimensioni, avrebbero avuto maggior facilità a usare il dialetto. Faceva in parte eccezione la Repubblica di Venezia, dove un certo spazio ufficiale era lasciato al dialetto, che peraltro era quello della Dominante, Venezia, lontano assai dal dialetto bergamasco e dal friulano (che poi è dialetto d'un'altra area linguistica, quella ladina o retoromanza) entrambi presenti nel territorio della Serenissima. A Roma in particolare, dove confluivano in Curia prelati e curiali d'ogni parte d'Italia, l'uso dell'italiano comune era indispensabile. Ma tale uso della lingua nazionale era patrimonio riservato ad una minoranza colta, che, anzi, attraverso di essa provava un certo grado di sentimento unitario. E non è un caso che il Risorgimento sia stato in grande prevalenza opera

<sup>7</sup> G. ROHLFS, *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*, Firenze, 1972, p. 26.

di persone istruite. In un paese dove in quel fatidico 1861, in cui si costituì il Regno d'Italia, gli analfabeti rappresentavano la grande maggioranza della popolazione, se si voleva ora attuare l'ammonimento di D'Azeglio («Abbiamo fatto l'Italia, ora bisogna fare gli Italiani.») occorreva imporre la lingua nazionale soprattutto nell'insegnamento scolastico. Solo così poteva concretizzarsi quell'unità di lingua vantata da Manzoni in *Marzo 1821* e permettere al contadino dell'Aspromonte d'intendersi con quello della Val Camonica, mentre i loro dialetti, pur strutturati entrambi nell'italiano erano lontani e reciprocamente incomprensibili<sup>8</sup>. Si cercò anche di farlo attraverso il lungo servizio di leva, prestato a centinaia di chilometri dal paese natio, che imponeva in caserma l'uso della lingua e in libera uscita lo stesso uso, magari storpiato, anche per corteggiare le ragazze del posto (che a volte finivano per diventare mogli). Le trincee della prima guerra mondiale dettero un'altra spinta alla omogeneizzazione della lingua d'uso per la necessità delle unità schierate in linea d'intendersi con i reparti a fianco che avevano altra provenienza territoriale, una comprensione essenziale per tentare di sopravvivere.

A questo punto venne il fascismo. Ma intanto l'alfabetizzazione era aumentata e continuò ad aumentare e con essa la conoscenza e l'uso, magari sommari e saltuari della lingua ufficiale. I dialetti andavano anche sfumando la loro asprezza<sup>9</sup> e le differenze locali si manifestavano soprattutto nell'accento. Lingua dialettalizzata o dialetto risciacquato? L'urbanesimo faceva cresce-

<sup>8</sup> Nelle ultime decadi dell'Ottocento gli immigrati italiani in Argentina, in genere contadini analfabeti provenienti dalle più diverse parti d'Italia, per intendersi fra di loro avevano coniato una sorta di lingua franca che venne detta *cocoliche*.

<sup>9</sup> Vedi l'accusa fatta a Trilussa di usare un dialetto romanesco stemperato.

re il peso percentuale delle città, crogiuoli, specialmente le più grandi, in cui spesso i ragazzi imparavano un edulcorato accento locale dai coetanei a scapito di quello trasportato dalla famiglia, di cui peraltro si trascinarono dietro inconsue espressioni. La politica del fascismo mirò dunque a imporre le forme di pronuncia romane a scapito di quelle toscane<sup>10</sup>, non a reprimere i dialetti. Non si può dimenticare che Cesare Pascarella fu chiamato all'Accademia d'Italia e Trilussa venne stampato da Mondadori, l'editore sponsorizzato dal regime. Quanto più particolarmente ai dialetti, è noto che essi si conservano più tenacemente nelle campagne e va sottolineato che la popolazione agricola, era stata in sensibile diminuzione nel periodo fra le due guerre e poi dal 39% al censimento 1951 si ridusse nel 1971 al 14%.

Il resto lo ha fatto la radio e ancor più la televisione, senza contare il cinematografo.

Oggi, in sostanza, ci si trova di fronte a popolazioni tutt'al più bilingui, in cui l'uso più corrente, specie nei rapporti esterni agli ambienti ristretti è quello della lingua e che si differenziano soprattutto nell'accento con cui parlano l'italiano, accento che – esso sì – conserva molti tratti del dialetto.

Oggi si cerca di rivalutare il dialetto come tale. Si tratta certamente d'una meritoria opera culturale, per conservare e tramandare forme espressive che hanno dato anche opere d'arte illustri, da Di Giacomo a Porta, da Belli a Meli<sup>11</sup>. Ma da questo a immaginare una rinascita del dialetto ci corre. La globalizzazione a livello nazionale (che s'inquadra in quella mondiale, per la facilità dei trasporti e dei contatti fra le genti) induce la maggior parte della popolazione a pensare in lingua e parlare – se crede

– in un dialetto infarcito di costrutti e vocaboli italiani, quando non d'importazione, soprattutto anglosassone. La mia esperienza di giurato di premi di poesia romanesca me ne ha consentito la constatazione concreta. Purtroppo poi su questa problematica s'innestano interessi politici di non chiara ispirazione ideologica, che mirano in definitiva a revocare l'unità nazionale: come quando si vorrebbe in sede locale sostituire il dialetto nelle targhe e inserirlo nell'insegnamento accanto alla lingua nazionale. Ma, oltre tutto, questo auspicato dialetto è una media artificiale – su base regionale o al più provinciale – di una serie continua di dialetti spontanei, ma in progressiva desuetudine, che variano a volte perfino a distanza di pochi chilometri nella stessa regione o nella stessa provincia; una serie che corre da Pachino alle Alpi. Basti pensare, nel Lazio, alla distanza che corre tra il dialetto di Bolsena e quello di Gaeta o anche soltanto di Sonnino e, nelle Marche, alla diversità fra il dialetto di Fano e quello di San Benedetto del Tronto. O domandare ad un Pavese se comprende il bergamasco. Sicché i dialetti “regionali” finiscono col rivelarsi come astrazioni artificiali di natura colta, prive oltretutto del carico storico di gloria che si porta dietro l'italiano.

Perciò la “rivalutazione” del dialetto come lingua d'uso è un'utopia. Essa, come ho già detto, è invece una meritoria opera quando si limita al piano della conservazione della memoria in sede culturale e storica. Naturalmente trascurò l'aspetto diacronico, cioè la modifica spontanea nel tempo dei dialetti, come di ogni altra forma di linguaggio. Perché considerare, ad esempio, il linguaggio del Belli come il Romanesco è pura cruscheria, accettabile solo sincronicamente in relazione ai tempi di “papa Grigorio”.

<sup>10</sup> G. ROHLFS, *Studi e ricerche ... cit.*, p. 27.

<sup>11</sup> Da notare che i dialetti usati da quegli scrittori sono propri delle città capoluogo e non di rado altri rispetto a quelli parlati nella rispettiva provincia. Il dialetto di Belli è estraneo a quello p. es. di Albano Laziale.

# 1816: nasce il corpo dei Carabinieri pontifici, poi Veliti, poi Gendarmi

ANTONIO MARTINI

*Queste note sono soltanto un accenno, un ricordo di questo Corpo militare, che ha sfidato e superato il tempo passando attraverso eventi quasi unici negli accadimenti storici. Nacque in un momento critico di uno Stato che cercava di risorgere dalle ceneri dell'incendio napoleonico, la sua creazione si ispirò, quasi imitandola, alla Gendarmeria francese, la sua struttura organizzativa fu affidata, in larga misura, ad ufficiali, cittadini dello Stato pontificio, che avevano assimilato il mestiere delle armi nelle schiere napoleoniche.*

*Lo Stato Pontificio si stava preparando a vivere anni turbolenti, percorsi da sommovimenti rivoluzionari, repubbliche nate e morte nel suo interno, occupazioni, guerre, scontri diplomatici non scevri da inganni e tradimenti; ostacoli tutti fino ad un certo momento aggirati, ma non superati. Lo Stato deve molto ai suoi Gendarmi: alla loro instancabile e intelligente azione "repressiva", ma fu costretto a cedere. Lo spodestato Sovrano non accettò la violenza, si dichiarò prigioniero e si rinchiuse nel suo Palazzo protetto da cento dei suoi devoti e fedeli Gendarmi che pur ridotti a cento uomini conservarono con ostinazione le proprie tradizioni, le proprie uniformi e il proprio linguaggio e, come nell'Esercito Pontificio, inalberarono le stellette a sei punte e formarono i ranghi in fila per quattro.*

*Lo Stato del Papa rinacque, ombra di se stesso, ma comunque sovrano. I cento, pur nel ricambio generazionale, non mutarono in nulla: continuano a proteggere il loro Sovrano e il suo territorio con incontestabile fedeltà. Ma il Signore cui il Sovrano deve obbedienza gli comandò l'umiltà e i cento con la loro antica splendida uniforme, suggerivano invece sfarzo e ricchezza perciò il Sovrano per obbedire, al suo Signore ringraziò i cento e li sciolse così come il suo lontano predecessore li aveva uniti.*

*Queste brevi note intendono ricordare, pur nella loro brevità e modestia, le secolari vicende di un Corpo che ha ben meritato dal suo Sovrano.*

Nel quadro della riorganizzazione dell'Esercito Pontificio, successiva alla Restaurazione del 1814, Pio VII, con l'art. 243 del *motu proprio* del 14 luglio 1816, istituì, su proposta del Governatore di Roma Tiberio Pacca, il Corpo dei Carabinieri Pontifici sul modello delle gendarmerie degli altri stati italiani a loro volta simili a quella francese<sup>1</sup>.

L'art. 1 del Regolamento emanato dalla Segreteria di Stato, il 22 ottobre successivo chiariva che «[...] esisterà per la forza esecutrice, in quanto è anche destinata agli oggetti, che riguardano l'Amministrazione della Giustizia nel Civile e nel Criminale, un corpo militare, che porterà il nome di Carabinieri Pontifici.» Proseguendo precisando che l'essenza del loro servizio consiste nel «*mantenimento dell'ordine pubblico, la esecuzione delle leggi ed una vigilanza continua e repressiva nell'interno dello Stato [...]*», nonché nel servizio di polizia giudiziaria. Il nuovo organismo sostituì per il servizio di polizia le formazioni di *birri*, che

<sup>1</sup> N. DEL RE, *Tiberio Pacca - Cardinale mancato*, Città del Vaticano, 1984, p. 52; A. M. ARPINO, *Lo Stato Pontificio (1814-1870)* in: *Dagli eserciti preunitari all'Esercito Italiano*, Roma, 1984, pp. 125 e segg. (Mostra realizzata dal Ministero della Difesa a Castel S. Angelo, 1984).



Gendarme pontificio in alta uniforme

in Roma, agli ordini del bargello, erano assegnati al servizio dei tribunali mentre erano i militari che in caso di necessità assicuravano l'ordine pubblico<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Estratto degli articoli del Regolamento dell'istituzione del Corpo de' Carabinieri Pontifici necessari a conoscersi dalle Truppe di Linea e Provinciali, Roma, 1817, Tit. I, Art. 1, p. 3; *Gli Ufficiali del periodo napoleonico (1796-1815) nati nello Stato Pontificio*, Roma, 1914; A. M. ARPINO, *cit.*, p. 13; A. LANCELOTTI, *Mondo Vaticano*, III ediz., Milano, 1954, p. 38; Il Corpo dei birri, dipendenti dal Governatore di Roma, con ordinanza del Prefetto della Congregazione del Buon Governo, del 5 ottobre 1816, fu abolito e i birri ancora in servizio furono destinati come

La struttura dei Carabinieri si ispirava, sotto il profilo organizzativo, alle regole della Gendarmeria francese ampiamente sperimentate, con le quali il Regolamento aveva fissato i requisiti per l'arruolamento e, con questi criteri, un Consiglio di Leva, alle dipendenze della Congregazione Militare, formò il nuovo Corpo con elementi scelti provenienti da altri reparti dell'Esercito Pontificio e con nuovi arruolamenti. Un primo nucleo di ufficiali addestrati fu tratto da quelli che avevano appartenuto all'Esercito napoleonico alcuni dei quali avevano militato nel Corpo di Gendarmeria creato a Roma. Il 28 luglio 1798 «A Roma hanno fondato una Legione di Gendarmeria ad uso francese. Il Colonnello è un francese e li tenenti colonnelli sono Cardinale, De Cupis, Giannelli e Riccardi<sup>3</sup>.»

Per l'arruolamento occorre che: «[...] l'aspirante sia robusto della persona, ed alto cinque Piedi e cinque Pollici per Carabinieri a Cavallo, e cinque Piedi e quattro Pollici per Carabinieri a Piedi, e che abbia l'età non minore di 24 anni compiuti, e non ecceda li 40». Era necessario avere integra condotta religiosa, civile e politica e «Che sappia leggere, e scrivere correttamente.» requisito, per l'epoca, veramente eccezionale e precisato meglio nel Regolamento dei Veliti del 1850 in «[...] perizia nel leggere e scrivere<sup>4</sup>.»

Appena organizzato, il Corpo, che fu distribuito su tutto il territorio dello Stato, era formato da due reggimenti costituiti ciascuno da tre squadroni divisi in compagnie a cavallo e a piedi.

---

Guardie Campestri presso le Comunità, G. FRIZ, *Soldati e burocrati dello Stato Pontificio (1800-1870)*, Roma, 1974, p. 84, n. 2.

<sup>3</sup> *Diario dell'Abate Benedetti*, in: D. SILVAGNI, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Napoli, 1967, p. 387.

<sup>4</sup> *Estratto degli articoli del Regolamento...*, cit., Tit. IV, Art. 23, p. 3; *Regolamento organico per l'Arma Politica dei Veliti Pontifici, 15 febbraio 1850*, s.n.t., Tit. III, Art. 15, n. 7, p. 8.

I reggimenti erano al comando di due colonnelli coadiuvati da 61 ufficiali e 228 sottufficiali per un totale complessivo di 1809 uomini<sup>5</sup>.

Subito dopo la loro costituzione, i Carabinieri furono impegnati nella repressione del brigantaggio che, durante il periodo francese, si era ampiamente diffuso in tutto lo Stato, ma specialmente nelle province meridionali. Per tali operazioni si rivelò determinante l'esperienza degli ufficiali provenienti dall'esercito napoleonico<sup>6</sup>.

Una prima riforma del Corpo venne attuata durante il pontificato di Gregorio XVI, l'8 gennaio 1833 con la pubblicazione del *Regolamento provvisorio organico del Corpo di Carabinieri Pontifici*. Il radicale provvedimento derivò non soltanto dagli eventi del 1831, durante i quali si verificarono diserzioni e ribellioni, ma anche dalle ristrettezze economiche che consigliarono la riduzione degli organici, notevolmente aumentati dal tempo della istituzione: si sciolse il II Reggimento, diluendo il I su tutto il territorio.

La Commissione incaricata di studiare la riorganizzazione decise che «La forza esecutiva della giustizia seguirà ad essere divisa in due corpi. Il I, composto di carabinieri, sarà formato da un reggimento, ed il II, composto di Bersaglieri, sarà di uno squadrone. Gli indicati due corpi non dovranno superare nel loro totale la cifra di 2520 uomini: carabinieri 2020, bersaglieri 500» Per rendere più snella e rapida l'attività del personale, il Corpo venne posto agli ordini del Governatore di Roma in rappresentanza del Cardinale Segretario di Stato. Nella riorganizzazione del 1833 un colonnello ebbe il comando del reggimento Carabinieri e un maggiore quello dei Bersaglieri. I tre squadroni di

---

<sup>5</sup> A. LANCELLOTTI, *cit.*, p. 38.

<sup>6</sup> G. IMBRIGHI, *I Corpi Armati Pontifici*, Città del Vaticano, 1953, pp. 57-71, (Gendarmeria Pontificia).

Carabinieri erano articolati su 13 compagnie e 3 tenenze isolate, il I aveva sede in Roma, il II ad Ancona e Macerata e il III a Bologna, mentre il I squadrone Bersaglieri, presidiava Velletri e Frosinone, il II Benevento, Rieti, Fermo ed Ascoli<sup>7</sup>.

Il turbine politico e rivoluzionario che si abbatté su Roma tra il 1846 e il 1850 provocò gravi sconvolgimenti nella struttura e nella coesione di Carabinieri e Bersaglieri che non seppero prevenire e affrontare gli eventi culminati con la proclamazione della Repubblica Romana del 1849 alla quale alcuni addirittura aderirono<sup>8</sup>.

Per questo la Commissione Governativa di Stato, formata da tre cardinali, con Notificazione del 17 settembre 1849, approvata da Pio IX, sciolse ufficialmente Carabinieri e Bersaglieri e li sostituì con l'Arma Politica per la pubblica sicurezza con la denominazione di *Reggimento di Veliti Pontifici*, praticamente con gli stessi compiti. Dopo la creazione del Corpo dei Veliti in conformità con le disposizioni contenute nella predetta Notificazione fu emanato, il 15 febbraio 1850, dalla stessa Commissione, il *Regolamento organico per l'Arma Politica dei Veliti Pontifici*. Il documento, ben strutturato e chiaro, comprendeva 146 articoli, una tabella con l'organico del reggimento e una *Tariffa del soldo ed indennità assegnate agli individui del Corpo dé Veliti Pontifici*<sup>9</sup>.

I Veliti avevano la forza di un Reggimento su 3 squadroni di stanza a Roma, Ancona e Bologna. Gli squadroni erano costitu-

iti da 14 compagnie organizzate in tenenze che, a loro volta, si componevano di brigate a piedi o a cavallo e contavano su 372 uomini montati e 962 a piedi che, con ufficiali e sottufficiali, raggiungevano 1643 effettivi<sup>10</sup>.

Il 12 luglio 1850, con ordine del Pro Ministro delle Armi Guglielmo de Kalbermatten, lo strano nome di Veliti venne sostituito con quello di Gendarmi, adottato, per tali militari, da quasi tutti gli stati italiani dell'epoca. Dopo la riforma del 1850, le norme di reclutamento rimasero quasi immutate nella parte formale, ma più rigide riguardo al controllo della moralità e dei trascorsi politici; fra l'altro furono esclusi quelli che avevano appartenuto a corpi franchi, a circoli politici o partecipato ai fatti rivoluzionari<sup>11</sup>.

Da allora la Gendarmeria Pontificia grazie alla nuova organizzazione, agli ufficiali, ai sottufficiali e alla truppa di alte qualità militari e morali, fedeli, competenti e pronti al sacrificio, rappresentò la più valida difesa del Governo Pontificio prevenendo e reprimendo le trame che per un ventennio furono continuamente intessute da rivoluzionari e mestatori di vari orientamenti e colori politici contro il potere temporale del Papa. Va ricordata anche la fermezza, la professionalità e l'umanità con cui svolgevano i non facili compiti di polizia criminale.

La Gendarmeria ereditò i doveri, le competenze, le prerogative e i privilegi dei Veliti, già appartenuti ai Carabinieri, compresa la precedenza sugli altri corpi militari, ma primo fra tutti il privilegio di una presenza quotidiana nell'Appartamento Pontificio: «Due Carabinieri saranno comandati di piantone in una delle anticamere del Palazzo Apostolico.» Il Corpo ne godé fino allo scioglimento nel 1970: l'incedere di due Gendarmi, nella maestosa grande uniforme di ispirazione napoleonica, quando si

<sup>7</sup> N. DEL RE, *Gendarmeria Pontificia*, in: *Mondo Vaticano – Passato e presente*, Città del Vaticano, 1995, p. 522; N. DEL RE, *Monsignor Governatore di Roma*, Città del Vaticano, 2009, p.p. 68-70; A. LANCELLOTTI, *cit.*, p. 40; A. M. ARPINO, *cit.*, p. 126.

<sup>8</sup> P. DALLA TORRE, *I Corpi Armati Pontifici – La Gendarmeria*, in: *Vaticano*, Firenze, 1946, pp. 240-244; A. LANCELLOTTI, *cit.*, p. 40.

<sup>9</sup> G. IMBRIGHI, *cit.*, p. 59; *Regolamento... Veliti Pontifici*, *cit.*, p. 4.

<sup>10</sup> A. LANCELLOTTI, *cit.*, p. 41; P. DALLA TORRE, *cit.*, p. 241.

<sup>11</sup> N. DEL RE, *Gendarmeria...*, *cit.*, p. 522; P. DALLA TORRE, *cit.*, p. 241.

recavano per quel servizio verso gli appartamenti papali, resta ancora ben vivo nel ricordo di quanti li videro<sup>12</sup>.

Nelle processioni i Gendarmi facevano ala al Sacramento; quando il papa viaggiava rendevano gli onori militari e un ufficiale superiore, un capitano, due subalterni e un sottufficiale precedevano il corteo a cavallo prendendo posto davanti alla Guardia Nobile. Scortavano i magistrati e le autorità nelle occasioni solenni e fornivano il primo turno di scorta d'onore ai dignitari che ne avessero diritto. I colonnelli dei Gendarmi erano Camerieri d'Onore di Spada e Cappa di Sua Santità<sup>13</sup>.

Con circolare della Segreteria di Stato del 16 ottobre 1851, la Gendarmeria Pontificia passò dalle dipendenze del Ministero delle Armi a quelle del Cardinale Segretario di Stato. La struttura organica rimase in pratica quella dei Veliti, salvo modificazioni del numero degli effettivi che avveniva, di tempo in tempo, a seconda delle necessità: nel 1854, contava 5144 uomini, ridotti nel 1859 a 4187. Durante i moti rivoluzionari del 1859, i 1200 Gendarmi distaccati nelle Legazioni, furono all'altezza del loro compito anche se non riuscirono ad impedire la perdita di Bologna e delle Romagne<sup>14</sup>.

La Gendarmeria, come tutto l'Esercito Pontificio, fu coinvolta nelle riforme militari operate, tra l'aprile e il settembre 1860,

dal generale Louis de la Moricière (1806-1865), che portò alla completa mobilitazione del Corpo, oltre che per i normali servizi di polizia e di ordine pubblico, anche per quelli di salvaguardia dei confini. Fu scisso in due nuclei, uno alle dipendenze del Ministero dell'Interno e l'altro – costituito quasi interamente dalla legione di Bologna accantonata a Pesaro – alle dipendenze del Ministero delle Armi. Con questa nuova struttura la Gendarmeria affrontò gli eventi di quell'anno<sup>15</sup>.

Il 17 maggio 1860 i Gendarmi si distinsero a Grotte di Castro ove 60 di loro a cavallo (tra cui Nicola Tagliaferri che, dopo il 1870, sarà comandante dei Gendarmi del Palazzo Vaticano) guidati dal colonnello Giorgio de Pimodan, fermarono l'invasione di circa 400 armati, che agli ordini di Callimaco Zambianchi, avevano passato il confine, nei pressi di Latera, con l'intenzione di fomentare la rivoluzione nei territori pontifici. Nello scontro i Gendarmi ebbero 2 morti e 3 feriti e gli invasori 9 morti e 25 feriti oltre a numerosi prigionieri.<sup>16</sup>

L'episodio fu ricordato nell'Ordine del giorno n. 392 del 2 giugno 1860 del Comando Superiore dei Gendarmi Pontifici con il quale si comunicò che:

[...] la Pontificia benevolenza che rimunerà agli Ufficiali, Sottufficiali e Gendarmi di una divisione di cavalleria che nelle Grotte di Castro affrontarono da prodi il nemico fuggendolo e ricacciandolo nella vicina Toscana donde era pervenuto.... In tutte le Brigate dell'Arma Politica sia letta in tre appelli serali questa onorevole testimonianza di meritato elogio, affiggendone un esemplare in

<sup>12</sup> *Regolamento... Veliti Pontifici, cit.*, p. 4; I Gendarmi, prestavano il "servizio di anticamera" nell'Appartamento Pontificio fin dal 1816 «Nella 1<sup>a</sup> stanza dopo la sala de' palafrenieri, vi è la porta del passetto che mette alle camere interne del Pontefice e quella rispondente alla scala a lumaca che finisce nel cortile della Camera. In questa prima stanza sono i gendarmi, già Carabinieri della brigata palatina.»; G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica...*, vol. L, p. 280. In quella stessa sala, senza interruzioni, i Gendarmi hanno prestato servizio fino alla soppressione del Corpo.

<sup>13</sup> *Regolamento... Veliti Pontifici, cit.*, p. 4.

<sup>14</sup> A. M. ARPINO, *cit.*, p. 29; P. DALLA TORRE, *cit.*, p. 241.

<sup>15</sup> P. DALLA TORRE, *cit.*, p. 242; A. VIGEVANO, *La campagna delle Marche e dell'Umbria*, Roma, 1923, p. 118.

<sup>16</sup> G. IMBRIGHI, *cit.*, p. 59; P. K. O'CLERY, *L'Italia dal Congresso di Parigi a Porta Pia*, Roma, 1980, pp. 115-116; R. DE CESARE, *Roma e lo Stato del Papa*, Roma, 1975, p. 355.

ciascun ufficio, onde i nomi dei prodi, che sostennero nell'arduo cimento l'onore del Corpo militare cui appartengono rimangono come tipo, ove se ne rinnovasse il bisogno, a maggior plauso della Gendarmeria<sup>17</sup>.

I Gendarmi, nel 1860, presero parte alla Campagna delle Marche e dell'Umbria, non solo per le proprie normali attività di polizia giudiziaria e militare, ma anche combattendo come truppa di linea a Pesaro il 10 settembre, a Spoleto il 16 e il 17, e a Castelfidardo il 18; parteciparono validamente anche alla difesa della fortezza di Ancona dal 23 al 29 settembre<sup>18</sup>.

Il travaglio delle strutture militari e civili dello Stato Pontificio, conseguenti alla perdita della maggiore e più ricca parte del territorio, coinvolse anche la Gendarmeria che, dall'ottobre 1860 al 1865, visse una complessa riorganizzazione con graduale divisione in due legioni, una di stanza a Roma e l'altra mobile formata da uno squadrone e sei compagnie. Il piano organico di riforma, del 1 aprile 1866, la riunì in una legione – su tre suddivisioni territoriali Roma, Frosinone, Viterbo, composta da 10 compagnie fisse e due mobili più uno squadrone a cavallo e una compagnia deposito. In totale 2250 uomini e 278 cavalli al comando del colonnello Luigi Evangelisti.

Negli anni successivi al 1860, i Gendarmi furono chiamati al grave impegno della repressione del brigantaggio alimentato dai legitimisti napoletani che, per sfuggire all'esercito italiano, sconfinavano in territorio pontificio nelle provincie di Frosinone e Velletri. Dopo conclusa con il Governo Italiano la Convenzione Militare per la repressione del Brigantaggio, che prevedeva azioni congiunte tra forze pontificie e italiane, tra il 1865 e il 1870, il gravoso compito di guidare la Gendarmeria ad affron-

<sup>17</sup> G. IMBRIGHI, *cit.*, p. 59.

<sup>18</sup> P. DALLA TORRE, *cit.*, p. 242.



Gendarme pontificio in uniforme invernale.

tare ed eliminare quel fenomeno, che minacciava la sicurezza degli abitanti della zona di confine tra Regno d'Italia e Stato Pontificio, fu affidato al Maggiore di Gendarmeria Leopoldo Lauri che, nato in quelle contrade, intuì che per sorprendere i briganti nei loro covi erano necessarie azioni improvvise consentite soltanto a chi, come i nativi del luogo, possedesse una perfetta conoscenza del territorio. Per opporsi alle loro bande, spesso formate da molti elementi ben organizzati, formò un corpo scelto di montanari, armati e disciplinati militarmente, comandati da ufficiali e sottufficiali della Gendarmeria.

Nacque a questo scopo il Corpo degli Squadriglieri ausiliario

dei Gendarmi, così ricordati da un Ufficiale Pontificio, che spesso combatté i briganti insieme a loro:

Gli squadriglieri con le loro cioce, specie di sandali, calzatura che rimonta alle più remote epoche, armati alla leggiera, rotti alle fatiche ed alle difficili e disastrose marce delle montagne, sobri per loro natura, robusti ed intrepidi per eccellenza, pratici delle località le più recondite e montuose, riuscivano uno dei più efficaci coefficienti per la distruzione del brigantaggio.<sup>19</sup>

Questi ausiliari dei Gendarmi, appartennero all'Esercito Pontificio fino alla difesa di Roma del 1870<sup>19</sup>.

I Gendarmi, ben addestrati e col morale alto per le brillanti operazioni compiute su quelle aspre montagne per la repressione del brigantaggio, parteciparono alle azioni militari contro l'invasione garibaldina dello Stato Pontificio nell'autunno del 1867 distribuiti in tutto il territorio dello Stato e soprattutto a custodia delle frontiere. Svolsero con la consueta solerzia i loro compiti d'istituto e condussero, per 30 giorni, una serrata guerriglia con sanguinosi combattimenti ad Acquapendente, Ischia, Valentano, Bagnorea, S. Lorenzo, Borghetto, Viterbo, Moricone, Monte Maggiore, Subiaco, Orte, Vallecorsa, Monte S. Giovanni, parteciparono, il 25 e 26 ottobre, alla difesa di Monterotondo e alla definitiva vittoria di Mentana, il 3 novembre, infliggendo notevoli perdite al nemico, ma perdendo anch'essi molti uomini tra morti e feriti<sup>20</sup>.

Nello stesso anno, durante il colera di Albano, i Gendarmi destarono l'ammirazione generale per la loro abnegazione a favore dei contagiati e, quando la cittadina venne abbandonata dalla

popolazione, con alto senso del dovere, rimasero a difesa delle proprietà pubbliche e private nonostante il pericolo di contagio.

I successi militari, potevano aver contribuito a sollevare il morale dell'Esercito Pontificio, ma non avevano allontanato i timori di una invasione che tutti ritenevano ormai inevitabile e non troppo lontana. I responsabili del piccolo Esercito ne migliorarono la forza, la coesione e l'armamento: basti ricordare il modernissimo fucile Remington mod. 1868, con le sue versioni da artiglieria e da gendarmeria, allo scopo di attuare una valida ed efficace resistenza. Anche i Gendarmi Pontifici, in quegli anni, migliorarono il loro assetto, con aggiornamenti e perfezionamenti. La Legione, al comando del colonnello Luigi Evangelisti, aveva in forza 1.688 uomini, 226 cavalli e 669 Squadriglieri, preziosi ausiliari dislocati ancora ai confini meridionali dove avevano già dato buona prova nella repressione del brigantaggio<sup>21</sup>.

Nel 1869, quando lo Stato Pontificio era ridotto al solo Lazio, la forza complessiva dei Gendarmi era di 2210 uomini dislocati in tutto il territorio. A Roma vi erano 3 Compagnie, la I destinata parte a guardia dei Sacri Palazzi e parte a disposizione del Governo, la II e la III incaricate della sorveglianza dei vari Rioni, di riserva la Compagnia Deposito e parte di uno squadrone a cavallo.

Siamo alla definitiva prova dell'Esercito Pontificio: la difesa di Roma del 20 settembre 1870, difesa soltanto dimostrativa per esplicito ordine di Pio IX che volle limitare spargimenti di sangue. I Gendarmi concentrati a Roma da tutto lo Stato furono impegnati, oltre che alla difesa della Città, al mantenimento dell'ordine pubblico e alla vigilanza di treni e vaporette. Compito più delicato fu la sorveglianza dei movimenti delle truppe italiane in avvicinamento, infatti lo Stato Maggiore aveva chie-

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> C. BARTOLINI, *Il brigantaggio nello Stato Pontificio – Cenno storico aneddótico dal 1860 al 1870*, Roma, 1897, pp. 21-22.

<sup>20</sup> P. DALLA TORRE, *cit.*, p. 242.

sto ai «[...] Comandanti di Gendarmeria di procurare... persone e confidenti sicuri al di là del confine [...] per avere notizie esatte.» Poco dopo, come risulta dall'archivio Kanzler, «[...] i Gendarmi fanno rapporto sui movimenti delle truppe italiane [...] con scrupolosa precisione»<sup>22</sup>.

L'ultimo atto che vide i Gendarmi alla prova del fuoco fu la strenua resistenza che il distaccamento di Orte, composto da poche decine di effettivi, oppose alle truppe del generale Cadorna, alle 5 antimeridiane del 20 settembre 1870, quando attraversarono il confine Pontificio per invadere l'ultimo lembo di territorio papale. I Gendarmi superstiti, ottennero gli elogi del nemico e riuscirono a rientrare a Roma con armi e bagagli.

Con l'occupazione di Roma del 1870, inizia il periodo di "prigionia" del Papa nel Palazzo Apostolico Vaticano, dove è d'obbligo la massima riservatezza. Il numero dei dipendenti del Vaticano è limitato, i visitatori pochi. I Gendarmi, avevano sempre messo a disposizione dei Sacri Palazzi un'unità scelta: la Tenenza o Compagnia Palatina, e come previsto in uno speciale articolo aggiunto alla capitolazione del 20 settembre 1870, venne disposto che «[...] la Compagnia scelta del Capitano Lambertini Gaetano, della forza di cento teste, non partisse da Roma e che rimanesse in servizio al Vaticano»<sup>23</sup>.

Superato il primo momento di assestamento, dovuto specialmente alla sistemazione logistica, i Gendarmi continuarono ad esercitare le loro funzioni di polizia, vigilanza e ordine e, soprattutto, a vegliare sulla sicurezza del Sommo Pontefice. Nel perimetro del Palazzo Apostolico la vita continuò come prima con maggior impegno per i Gendarmi derivante dal trasferimen-

<sup>22</sup> *Le carte Kanzler-Vannutelli dell'Archivio Vaticano*, a cura di V. POLZELLI, Città del Vaticano, 2013, pp. 244, 285.

<sup>23</sup> A. VIGEVANO, *La fine dell'Esercito Pontificio*, Roma, 1920, p. 663.

to nel ristretto spazio di uffici di Curia e abitazioni di prelati che non si sentivano sicuri all'esterno<sup>24</sup>.

Continuano inoltre i servizi d'onore e di parata oltre a quelli di ordine e sicurezza propri di questo Corpo. Tutti gli uomini non impegnati in servizi ordinari, in caso di grandi cerimonie religiose, sono coinvolti nella loro doppia funzione di ordine e parata che svolgono in uniformi diverse a seconda dell'importanza della cerimonia. Nei solenni pontificali indossano la grande uniforme, che colpisce per la sua solenne eleganza ottenuta soltanto con la forma, priva come è di colori: solo bianco e nero. Nelle altre cerimonie usano la "mezza gala" o l'uniforme ordinaria. Caratteristica di questa truppa è l'altezza non inferiore a un metro e 75 e non superiore a un metro e 85 che finisce per superare i due metri se vi si aggiunge il colbac di pelo d'orso.

Il Corpo svolge le sue mansioni con coscienza e umiltà ma con fermo rigore, talvolta anche duro e severo. Oramai le "cento teste" del Capitano Lambertini, rimaste nel 1870, partecipi di battaglie e di gravosi servizi di repressione e polizia, sono per età pensionati e sostituiti da volontari, quasi sempre, appartenenti a famiglie con tradizioni legate allo scomparso Stato Pontificio, per un certo periodo molti sono nativi dei dintorni di Roma. Con questa salda compagine si arriva al 1929 quando l'impegno di fondo rimane uguale, ma cambia per i diversi rapporti con le nuove autorità governatoriali e con l'esterno. Nel 1929, con la creazione dello Stato della Città del Vaticano, il Corpo dalla dipendenza della Prefettura dei Sacri Palazzi passa a quella del Governatorato, in pratica da un dicastero ecclesiastico ad un ente civile: ma nulla cambia per il Gendarme Pontificio<sup>25</sup>.

Superata con i Patti Lateranensi la "Questione Romana" an-

<sup>24</sup> A. MARTINI, *Caserma dei Gendarmi Pontifici*, in: *Mondo Vaticano – Passato e presente*, Città del Vaticano, 1995, p. 238.

<sup>25</sup> N. DEL RE, *Gendarmeria...*, cit., p. 522.

che l'atmosfera di sospetto che ha regnato fino ad allora scompare o, quanto meno, si attenua. Col tempo l'arruolamento ha allargato i suoi confini e sono arruolati italiani di tutte le regioni, in un certo momento, specialmente Veneti. La tradizione è forte e fortemente sentita, per cui, negli anni Trenta del secolo scorso, un plotone di Gendarmi Pontifici inquadrato appariva, quanto all'aspetto esteriore, perfettamente uguale ad un plotone di Gendarmi degli stessi anni del secolo precedente: stessa fedeltà, stessa disciplina, stessa serietà nel compimento del proprio dovere e stesse uniformi. Sono però tutti a piedi, ma "distintivati" a cavallo, per cui, in alcuni casi, indossano ancora gli speroni. I Gendarmi di questo periodo, però, hanno impegni meno pericolosi e maggiore statura di almeno 20 centimetri.

Il cambiamento radicale si verifica nel 1970: il Corpo è sciolto. Non esiste più la Gendarmeria Pontificia dopo oltre 150 anni di fedele e onorato servizio alla Sede Apostolica. Lo scioglimento dei Corpi Armati Pontifici ebbe effetto dal 15 settembre 1970, ma i Gendarmi, per ragioni pratiche, cessarono il loro servizio il 20 gennaio 1971<sup>26</sup>.

L'antico Corpo fu sostituito da un *Ufficio Centrale di Vigilanza* che, nel 1991, fu trasformato in *Corpo di Vigilanza dello Stato della Città del Vaticano* e dal 2 gennaio 2002 è diventato il *Corpo della Gendarmeria dello Stato della Città del Vaticano*, con i compiti di polizia di vigilanza e ordine nel territorio dello Stato<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Dopo la fine dell'Esercito Pontificio, l'unica rappresentanza di arma combattente rimasta al servizio della Sede Apostolica nel ristretto territorio vaticano è la Gendarmeria Pontificia che, in 100 anni, dal 1870 al 1970, ha avuto sette comandanti: il Maggiore Gaetano Lambertini, già in servizio attivo nell'Esercito Pontificio Comandante della Compagnia Palatina, nel 1883 lascia il comando al Maggiore Nicola Tagliaferri, che abbiamo visto combattere a cavallo il 17 maggio 1860. Dal 1904 al 1922



Carabiniere pontificio.

è al comando il Maggiore Paolo Ceccopieri a cui succede, nel 1923, Arcangelo De Mandato che lascerà il comando col grado di Colonnello nel 1942 e, caso unico, è insignito del titolo di *Comandante Emerito* fino alla morte nel 1952. Durante il burrascoso periodo dell'occupazione tedesca, 1943-1944, sovrintende al Corpo il Commissario Adolfo Soletti da cui, nel 1945, assume il comando interinale il Maggiore Mario Pericoli che, nel 1948 ne diviene comandante effettivo col grado di Colonnello fino al 1958. Segue, nel 1959, il Colonnello Francesco Saverio Bernardo che nel 1962 trasferisce il comando al Colonnello Spartaco Angelini fino, nel 1970, quando chiude la serie dei Comandati del Corpo della Gendarmeria Pontificia soppresso dopo 155 anni dalla costituzione.

# Il Parnaso di Taddeo Zuccari dal giardino Del Bufalo alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini

ANGELA NEGRO

Per chi si trovi oggi a passare per l'ultimo, congestionato tratto di via del Tritone risulta impossibile immaginare che sul lato destro, dirimpetto a via della Panetteria, si apriva, fino allo scorcio dell'800 un magnifico giardino. Infatti sul retro di palazzo del Bufalo, eretto nel 1520 circa, e tuttora prospiciente lo slargo del Nazareno<sup>1</sup> si estendeva un'area verde in fondo alla quale si stagliava un casino, con la facciata ornata da un ninfeo, sovrastato da una loggia trabeata (fig. 1). Sulla sinistra del curioso fabbricato si apriva un elegante portico a tre luci con archi a tutto sesto sorretti da colonne. Era questo il famoso Casino Del Bufalo, celebrato dalle fonti antiche per gli affreschi di Polidoro e Maturino (1523-1527) che ne decoravano la facciata e per la collezione antiquaria qui raccolta nella prima metà del '500<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Per il palazzo Del Bufalo, frutto di due fasi costruttive una attribuibile a Jacopo Del Duca e l'altra, fra il 1620 e il '40 a Francesco Peparelli, e per la demolizione del Casino P. L. MATTERA, *Roma vuol farsi moderna. La nuova apertura della strada del Tritone allo sbarco del Corso in Dal giardino al museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino Del Bufalo. Studi e restauro*, Roma, 2013, pp. 52 e 53.

<sup>2</sup> I. COLUCCI, *I monocromi di Polidoro da Caravaggio al Museo di Roma*, in *Dal giardino al museo* cit., p. 33 e ss. (con ampia bibliografia precedente).

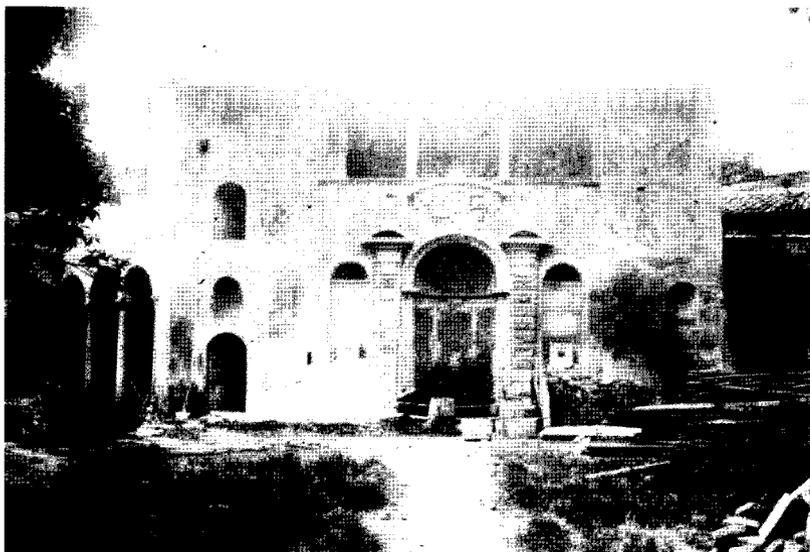


Fig. 1 – Il Casino Del Bufalo prima della demolizione 1885.  
Roma, Gabinetto fotografico comunale.

Il fabbricato fu demolito nel 1885 per l'apertura di via del Tritone, in ottemperanza al secondo Piano Regolatore di Roma, del 1883. Ne restano alcune foto del Gabinetto fotografico comunale, realizzate prima della demolizione nel giugno 1885 per volontà della Commissione Archeologica, e i rilievi grafici di Enrico Maccari, editi nel 1876, che documentano compiutamente la distribuzione dei dipinti di Polidoro in facciata (fig. 2).

Il giardino Del Bufalo nel '500 si giovava di una straordinaria simbiosi di alberi, aiuole e fontane, sottolineata dalla vicinanza dell'antico acquedotto dell'Acqua Vergine, che gli scorreva alle spalle nell'ultimo tratto del condotto che dal Pincio scendeva verso il Campo Marzio<sup>3</sup>. Le suggestioni naturalistiche si coniu-

<sup>3</sup> A. NEGRO, *Guide rionali di Roma. Rione II.Trevi*, parte VI Roma, 1994, pp.11-13.

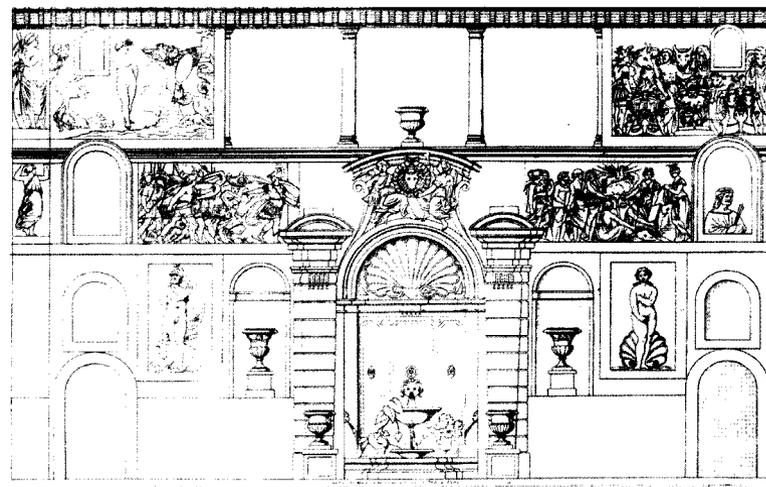


Fig. 2 – Rilievo grafico della facciata del casino del Bufalo  
(E. Maccari 1876).

gavano quindi a quelle antiquarie, tanto più che il giardino era costellato di reperti classici:una raccolta archeologica di altissimo livello. Ce ne parla a lungo Ulisse Aldrovandi alla metà del '500 nel suo itinerario sulle collezioni romane, descrivendo il giardino come un «così delizioso e bel luogo, che ogni gentile spirito vi vivrebbe una quieta e felice vita.» E nel palazzo principale a pianterreno segnala una bellissima statua di Apollo musicante<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> U. ALDROVANDI *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono* in L. MAURO, *Le antichità della città di Roma*, Venezia, 1562. Ristampa 1975, p. 285. Per una disamina del suo percorso, anche sulle pitture e le suggestioni della collezione antiquaria R. KULTZEN, *Die Malerein Polidoros da Caravaggio im Giardino del Bufalo in Rom*, in «Mitteilungen des Kunhistorischen Institutes in Florenz», IX, 1960, pp. 97-120; H. WREDE, *Der Antikengarten der Del Bufalo bei der Fontana di Trevi* in «Trierer Winkelmannsprogramme» 4, 1982, pp. 1-28. E natural-

Alla fine del secolo Boissard ci accompagna nuovamente nella visita al giardino, descrivendo accuratamente «una fontana costruita ad arte con pietre marine nella forma di una rupe naturale, di tale bellezza e di tanta ricchezza e di una composizione così rara che non se ne può vedere di più belle [...] Tutta questa rupe artificiosa è ricoperta in maniera mirabile con lauri, cedri, tamerici e altre essenze che proiettano la loro ombra sulla fontana sottostante, e sotto le piante ci sono tre statue elegantissime di Muse [...]»<sup>5</sup>.

La raccolta di marmi selezionava nelle sale del palazzo su strada una galleria di ritratti di uomini illustri dell'antichità e di simulacri degli dei, mentre nel giardino si collocavano, fra le altre, tre statue di Muse e si facevano rivivere gli episodi del mito, presenti anche negli affreschi di Polidoro<sup>6</sup>. La vendita in due sequenze della collezione statuaria (nel 1562 al cardinal Alessandro Farnese, e nel 1575 al cardinal Ippolito d'Este) doveva sancire l'inizio del declino del giardino Del Bufalo. Anche se lo vediamo curato e rigoglioso nell'incisione di Clochar (fig. 3) del 1809<sup>7</sup> la mancanza dei preziosi marmi doveva ridurre di

mente il sempre fondamentale C. Huelsen, *Romischen Antikengarten des XVI Jahrhunderts*, Heidelberg 1916, p. 116. In tempi recentissimi: M. CIMA, *Qualche nota sulla collezione Del Bufalo di antichità in Dal giardino al museo...* pp. 45-49.

<sup>5</sup> J. J. BOISSARD, *Romanae urbis topographia et antiquitates*, Francoforte, 1597-1602, pp.115-116. Anche M. CIMA, in *Dal giardino al museo...*p.47. Per la vendita di un gruppo di statue al cardinal Ippolito d'Este, nel 1575 si veda anche R. LANCIANI, *Storia degli scavi...* ed critica 1990, v. III p.206.

<sup>6</sup> Gli affreschi di Polidoro sopravvissuti e oggi al Museo di Roma raffigurano infatti "Perseo che libera Andromeda", "Le Muse, Pegaso e i poeti" il "Sacrificio e nozze di Perseo ed Andromeda" e "Perseo che pietrifica Fineo con i suoi soldati" (I. COLUCCI, in *Dal giardino al museo...* pp. 33-43, passim (con ampia bibliografia precedente).

<sup>7</sup> P. CLOCHAR, *Palais, maison et vues d'Italie, mesurés et dessinés par P. Clochar*.Paris 1809 pl. 37.

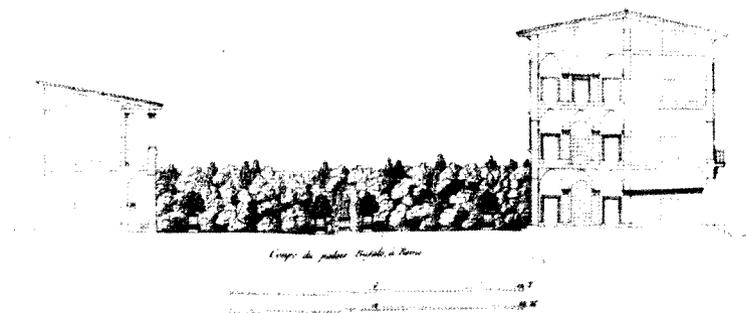


Fig. 3 – Sezione del palazzo e del casino Del Bufalo (P. Clochar. 1809.)

gran lunga la suggestione evocativa del luogo. Infine la demolizione nel 1885 suggellò la scomparsa del magico padiglione e del suo giardino.

Nel momento in cui iniziavano i lavori, la Commissione Archeologica Comunale si mise in allarme per gli affreschi di Polidoro. Sei di essi, su indicazione dell'ispettore Antonio Arietti che ne scrive a Rodolfo Lanciani il 9 giugno 1885 vennero d'urgenza fotografati<sup>8</sup>. Vennero quindi staccati e trasportati su tela dal restauratore Pietro Cecconi Principi, per evitare che andassero distrutti secondo le intenzioni dell'allora proprietaria dell'edificio Beatrice Castellani<sup>9</sup>. Si trovano oggi al Museo di Roma.

Diverso è stato il destino di un altro affresco con il *Parnaso* di Taddeo Zuccari, descritto dal Vasari in termini elogiativi nella vita del pittore: «Dipinse poi a messer Stefano Del Bufalo al

<sup>8</sup> A.S.C., Commissione Archeologica Municipale, busta 20 prot. 718, III (quinquennio 1882-1887).

<sup>9</sup> COLUCCI, in *Dal giardino al museo...* pp. 38-40

suo giardino alla Fontana di Trevi in fresco le Muse d'intorno al fonte Castalio ed il Monte Parnaso che fu tenuta bell'opera»<sup>10</sup>.

Dell'affresco fece anche menzione Gaspare Celio nella sua "memoria" di pitture realizzate nelle chiese e palazzi di Roma, pubblicata a Napoli nel 1638, specificando che si trovava nella volta di una loggetta, evidentemente quella che sovrastava la facciata del Casino Del Bufalo<sup>11</sup>.

Distaccato insieme agli altri nel 1885, il "Parnaso" di Taddeo Zuccari venne custodito dai Cardelli, ultimi discendenti dei Del Bufalo, nel loro palazzo fino al 1925.

Nel 1899, come ha ricostruito la Pericoli Ridolfini, il conte Francesco Saverio Cardelli l'aveva offerto in vendita allo Stato, ma una lettera a firma del Ministro della Pubblica Istruzione Fiorilli informava il proprietario di rinunciare all'acquisto, adducendo come sorprendente motivo l'impossibilità «di collocare il dipinto in una Galleria Nazionale» e concedendone anche la possibilità di esportazione. Certamente le dimensioni del nostro dipinto sono ragguardevoli (cm. 235 x 338) ma come non pensare che l'opera potesse trovare comunque una sua collocazione romana, per esempio a Castel Sant'Angelo?

Fu così che il Cardelli si decise a vendere il dipinto all'avvocato Ilo Nuñez che lo collocò nello scalone di Palazzo Cenci, dove abitava<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> G. VASARI, *Le vite...*, 1568, a cura di C. L. RAGGHIANI, Milano 1949, III, p. 358 e V, p. 522.

<sup>11</sup> G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e Palazzi di Roma*, Napoli 1638, facsimile ripubblicato a cura di E. ZOCCA, Milano 1967 p. 45 e p. 110 n. 434: «Vi è un giardinetto vicino a S. Andrea delle Fratte nella casa del Signor Marchese del Bufalo de' Cancellieri dove vi è una volta di una loggietta con Apollo e le Muse colorita da Taddeo Zuccari [...]»

<sup>12</sup> C. PERICOLI RIDOLFINI, *Il Parnaso di Taddeo Zuccari nel giardino del Palazzo Del Bufalo*, in «Studi Romani» XV, 1967 n. 3 pp. 328-330.

Nel 1992 fu fortunatamente vincolato dal Ministero per i Beni Culturali. Quando gli eredi Nuñez lo misero all'asta presso la Sotheby's di Milano il 18 maggio 1993<sup>13</sup> il dipinto venne acquistato per 70 milioni di lire da un palazzinaro romano che si preparava ad inserirlo in un soffitto della sua abitazione a Monteverde.

Mi fu però possibile, in quanto funzionario della soprintendenza romana, applicare per lo Stato il diritto di prelazione, un'ipotesi che è sempre praticabile per le opere vincolate, fino a sessanta giorni dalla vendita. Dopo una lunga battaglia legale condotta per l'Avvocatura dello Stato dall'avvocato Giuseppe Fiengo, il ricorso dell'acquirente venne respinto, ed in tal modo il dipinto entrò a far parte delle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Antica, il 17 ottobre del 1995<sup>14</sup>.

Era però urgente provvedere al restauro dell'affresco staccato e riportato su tela che era stato reso pressoché irriconoscibile a causa delle numerosissime ridipinture, e di uno strato di protezione a cera che lo rendeva simile ad un dipinto ad olio, e soffocava la delicata policromia originaria. Inoltre la situazione sommaria del supporto, tenuto da un telaio di legno non esten-

<sup>13</sup> Sotheby's Milano, Asta del 18 maggio 1993, lotto 654.

<sup>14</sup> Sono grata all'avvocato Fiengo per il generoso impegno speso per anni per assicurare il *Parnaso* dello Zuccari allo Stato, anche se nelle complicate traversie legali che lo videro protagonista (e vincitore) venne talvolta preso dal dubbio: "Ma mi dica un po', è davvero importante questo dipinto?" Debbo inoltre ringraziare Rosalba Coppola che si è dedicata con passione al recupero del dipinto e al finissimo ritocco integrativo. Il mio grazie va anche a Giuliana Forti che ha ritrovato le pratiche dell'acquisto nell'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini fornendomi i dati cronologici esatti dell'inserimento dell'affresco nelle collezioni statali, dove tuttora si trova. L'opera non è citata nel *Catalogo sistematico dei dipinti della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini* di L. MOCHI ONORI e R. VODRET, pubblicata a Roma nel 2008.



Fig. 4 – T. ZUCCARI. Il *Parnaso* proveniente dal Casino Del Bufalo, dopo il restauro del 2007. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini.

sibile e con due traverse verticali, aveva fatto perdere tensionamento al dipinto sicchè nella parte inferiore si notava la presenza di numerose “borse” o rigonfiamenti che ponevano in pericolo l’aderenza della pellicola pittorica già in alcune parti abrasa e molto lacunosa.

L’intervento venne eseguito da Rosalba Mottola della Cooperativa C.B.C con la direzione di chi scrive nel 2007 a spese della Soprintendenza ai Beni Artistici di Roma.

Al termine del restauro il nostro *Parnaso* di Taddeo Zuccari (fig. 4) ha recuperato la fluidità del disegno e la delicatezza dei toni e degli sfumati che possono farlo davvero riconoscere come un capolavoro del maestro marchigiano, degno dell’ammirazione del Vasari e del Celio.

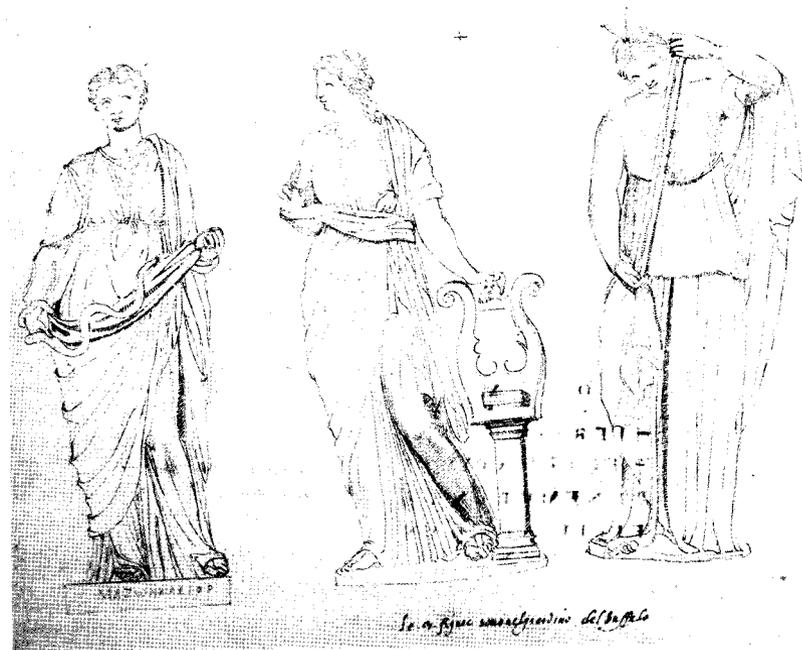


Fig. 5 – G.A. DOSTO. *Statue nel giardino Del Bufalo*. Disegno. Berlino, Kupferstichkabinett, Cod. Berolinensis 79, D, 1 fol. 59 r.

Nel corso del riordino della Galleria di Palazzo Barberini, venne collocato nell’atrio a pianterreno, presso l’ingresso verso Via Barberini, dove tuttora si trova.

Nel percorso del pittore l’affresco si colloca nella piena maturità, e secondo la monografia sugli Zuccari di Cristina Acidini è da riferirsi agli anni 1558-9, vicino al ciclo di storie mariane di S. Maria dell’Orto, e ovviamente prima del grande impegno di Taddeo come decoratore del palazzo Farnese di Caprarola, che partì nel 1660. Non a caso esiste un disegno del Louvre sul verso di un foglio dove il pittore progettò la *Fuga in Egitto* affrescata

nella chiesa romana, che suggella la contemporaneità delle due imprese<sup>15</sup>.

Nonostante la scena sia diversa dal *Parnaso* raffaellesco della Stanza della Segnatura, un ricordo di Raffaello ed anche di Perin Del Vaga, come suggerisce Gere, è da individuarsi nella nitida e fluida definizione delle figure, e nella delicatezza idealizzante dei volti.

Nel disegno del Louvre, preparatorio per la zona sinistra dell'affresco, e dove due Muse sono abbracciate, esiste forse un ricordo del gruppo delle Muse nel *Parnaso* di Raffaello, anch'esse abbracciate. Alla figura del nostro Apollo è inoltre collegabile un disegno degli Uffizi di incerta attribuzione fra Federico e Taddeo Zuccari, i due fratelli pittori che lavorarono spesso a stretto contatto<sup>16</sup>.

La pittura, ora finalmente recuperata nei suoi tratti originali, scandisce le figure avvolgenti e sinuose delle Muse, in cui le reminiscenze raffaellesche (dal *Parnaso* vaticano ma anche dalla Farnesina) si intersecano con il ricordo dei sensuali languori correggeschi degli *Amori di Giove* ai quali i nudi di Taddeo sembrano ispirarsi e che erano ancora nel palazzo Ducale di Mantova. Qui è possibile che Taddeo si sia recato al seguito di Guidubaldo Della Rovere<sup>17</sup>.

È di Gere l'ipotesi che Taddeo, per l'Apollo musicante a figura intera che è presente nel nostro affresco, si ispirasse alla bellissima statua di Apollo citaredo che faceva parte della colle-

zione Del Bufalo, ricordata da Ulisse Aldrovandi<sup>18</sup>. Alla figura dominante e rasserenante di Apollo si accosta Minerva, protettrice delle scienze e delle arti. Ovidio, nel quinto libro delle *Metamorfosi* (vv. 250-268) racconta come Minerva si recasse a visitare le Muse sul monte Elicona, per udire il loro canto e vedere il sacro fonte di Ippocrene. Il nostro è quindi un Parnaso "allargato" con la presenza, appunto, di Minerva a sottolineare ancor di più la destinazione colta del luogo.

Anche la sequenza dell'acqua (presente nella fontana cinquecentesca), delle Muse e di Apollo, che figura nell'affresco, sottolinea le mire colte dei committenti Del Bufalo.

Richiamandosi agli affreschi di Polidoro nella facciata del Casino (che includevano una scena del Parnaso) Taddeo Zuccari suggellò nel suo dipinto la volontà dei Del Bufalo di collegare il mitologico paradiso del sapere al loro giardino, luogo d'incanto naturalistico ma anche di intensissime evocazioni del mito e della classicità: un Parnaso privato, che grazie ai marmi antichi (fig. 5) sottolineava, come in tanti giardini nobiliari del '500, il prestigio intellettuale dei committenti e la loro necessità di un rifugio appartato ed illustre, una sorta di magico *hortus conclusus* che sottolineasse, in accordo con le immagini dell'antico, le tradizioni, i destini e la formazione colta della famiglia.

<sup>15</sup> C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Firenze 1998-99, vol. 1 (1998) pp. 105-106. In precedenza J. GERE, *Taddeo Zuccari, his development studied in his drawings*, 1969, p. 187, tav. 110. PERICOLI RIDOLFINI, cit. 1967, p. 330.

<sup>16</sup> C. ACIDINI LUCHINAT, cit. 1998, p. 132 n. 18.

<sup>17</sup> C. ACIDINI LUCHINAT, *ibidem*.

<sup>18</sup> ALDROVANDI, cit. 286.

# Il romanesco in musica: il “caso” Mario dell’Arco

FRANCO ONORATI

## I PRECEDENTI

Una breve ricognizione della fortuna musicale della poesia romanesca può farsi convenzionalmente partire da un noto precedente: il sonetto *La Serenata*, composto da Belli nel 1835, musicato nel 1893 da Alessandro Parisotti (1853-1913). La cantabilità era insita in quei versi, che già solo alla semplice lettura sono capaci di sprigionare una musicalità tipica degli stornelli popolari a cui il poeta mostra di ispirarsi, inserendosi all’interno di una tradizione che anche nel soggetto, l’innamorato infredolito davanti alla porta dell’amata, fa propri i *clichés* di questo genere.

A pochi anni di distanza da quell’episodio, si colloca il passo successivo: quasi a segnare un *incipit* memorabile, il Novecento si apre con la *Tosca* di Puccini, andata in scena al Teatro Costanzi il 16 gennaio 1900: opera nella quale, come noto, il musicista ha voluto inserire una nota di colore romanesco. Nel corso della composizione dei tre atti di quel melodramma, protrattasi fra il luglio 1898 e il settembre 1899, Puccini s’era rivolto ad alcuni suoi amici, chiedendo la loro consulenza su quello che egli chiamava “l’effetto fonico” di particolari momenti della vicenda: tra cui l’inizio del terzo atto, con le mirabili pagine che descrivono l’alba su Roma, rendendo viva e vibrante la presenza del paesaggio attorno a Castel Sant’Angelo.



Frontespizio della versione musicale del sonetto belliano *La serenata* (1835); autore della musica Alessandro Parisotti (1853-1913)

Uno di questi amici era il lucchese Guido Vandini, maestro sostituto al Teatro Costanzi: a lui si rivolge Puccini il 27 settembre 1899 in questi termini:

Nell'ultimo atto ci ho un ragazzo pastore che colle pecore passa (non si vede, si finge) sotto il castello e canta una canzone villereccia triste e sentimentale. Dovresti cercare un poeta roma-

nesco (Pascarella è in America, peccato) dunque, che mi facesse questa cosa sul metro che t'espungo:

metro

Ho pianto tanto *e n'ho fatto una boccia/ perché nel core io non t'ho fatto breccia/ o fiori belli/ che state al sol/ chinate il capo, / passa il mio amor*

Ciao e scrivimi subito quando hai trovato. Scusa e grazie.

Torre del Lago, 27 settembre 1899

Il Vandini si rivolse a Giggi Zanazzo che propose questi versi:

Io de sospiri te ne manno tanti  
pe' quante foje smoveno li venti.  
Tu mme disprezzi io me ciaccoro,  
lampena d'oro me fai morì.

E Puccini, in replica al suo amico:

Caro segretario, grazie dei versi; scelgo il 2° ma il metro non mi torna. Io de sospiri/ io te ne manno tanti/ pe quante foje/che smoveno li venti. l'*io* e il *che* aggiunti sono necessari, di al gentilissimo Sig. Zanazzo (che ringrazio tanto e sarò ben felice di poterlo fare a voce) che sarà un verso dodecasillabo e sarà brutto ma ci vuole così [...]

Le modifiche furono poi differenti e i primi due versi divennero. «Io de' sospiri te ne rimanno tanti/ pe' quante foje ne smoveno li venti», invariati i rimanenti.

In questo filone si colloca la sorte, altrettanto positiva, che ha accompagnato i versi dei massimi poeti romani del Novecento: Trilussa (1871-1950) e Mario dell'Arco (1905-1996). L'incon-

tro fra Euterpe e Tersicore – le Muse preposte all’arte dei suoni – e le liriche romanesche dei due poeti hanno propiziato diverse composizioni, per le quali a musicisti classici si sono alternati autori di canzoni destinate ai caffè concerto, ai celebri concorsi per la festa di S.Giovanni oppure anche ispirate al clima patriottico della Grande guerra. Ma limitandoci in questa sede alla musica classica, sono da ricordare per Trilussa le *Quattro favole romanesche* musicate da Alfredo Casella (1883-1947) per canto e pianoforte, op.38, nel 1923. Le favole sono: *Er coccodrillo*, *La carità*, *Er Gatto e er Cane*, *L’elezione der Presidente*. Nel 1935 una poesia di Trilussa per la pubblicità di un fertilizzante, la Calciocianamide, venne musicata dal compositore futurista Francesco Balilla Pratella col titolo *La Canta Rurale*, che l’anno dopo ebbe anche una versione “colonialista” intitolata *Libera Africanella* (in questo caso il poeta si firmò “Tri-gù”).

#### IL CASO DELL’ARCO

I rapporti fra dell’Arco e la musica sono stati tutt’altro che effimeri; e possono essere esaminati sia rilevando gli spunti musicali esistenti all’interno dei suoi versi sia richiamando l’armonizzazione di alcune poesie poi confluite nella raccolta *Taja ch’è rosso* (1946).

#### *Andante con moto*

Il pensiero va anzitutto all’eco che il mondo dei suoni fa risuonare entro le sue poesie. Rileggiamone qualcuna.

Appartiene alla sua seconda raccolta (*La stella de carta*, 1947) la poesia *La trombetta*:

Ciuca, abbozzata, storta

ma dall’urtima vorta che ha sonato  
Lui, c’è rimasto er fiato.  
Me sento solo? Er core m’abbandona?  
E da lontano la trombetta sona.

La lirica fa parte, con altre, del nucleo che il poeta riprenderà più volte, dedicandolo al ricordo del figlioletto morto e darà vita a quello che è stato definito il “canzoniere del pupo morto”. Una serie di delicate, struggenti riflessioni su una dolorosa dipartita, che tanto ha segnato, prima ancora del poeta, l’uomo dell’Arco. Qui, il regno dei suoni è racchiuso in un modesto giocattolo, che anche in assenza del bimbo che lo suonava, lascia fuoriuscire dalla sua ammaccata struttura qualche flebile nota.

Come non richiamare alla mente, in tema di musica, i *Kindertotenlieder* di Gustav Mahler, nei quali lo strazio contenuto nei versi di Johann Ruckert (1788-1866) si dilata per effetto dell’ombra sinistra della morte che il musicista vi proietta?

L’accostamento fra i versi di dell’Arco e quelli musicati da Mahler ci accompagna nello scoprire un’altra analogia fra le due opere d’arte: in entrambe il dolore paterno assume una valenza che supera la sfera del privato.

È invece un dell’Arco sbarazzino e leggero che ci presenta quell’angelo musicante ripreso ne

#### *L’angiolo co la tromba:*

L’angiolo co la tromba sta in campana  
sopra a la chiesa, e aspetta la befana.  
Co tutta la marmaja che strombetta  
drento a Piazza Navona,  
un angiolo che sona  
gnisuno se n’incaja.

La dimestichezza del poeta con gli angeli è tale che una delle sue antologie più importanti è dedicata al *Ponte dell'Angioli*.

L'angelo di turno, qui, ha un bel suonare la sua tromba: sono i giorni della Befana a Piazza Navona e in mezzo a quel frastuono non arriva mai il momento per lui di farsi ascoltare.

La raccolta *Er gusto mio* s'apre su uno scenario caro ai romani *d'antan*: *Musica ar Pincio*, così si intitola questa poesia:

Dar sassofono ar corno  
inglese, a la grancassa, ar filicorno  
tutta la banna se n'è ita a nanna  
e resteno le crome e le biscrome,  
fucinelle d'argento  
a pennolone ar fiore.  
Ogni soffio de vento  
un bisse de la Danza de le Ore

Piace, in questa piccola "ottava", la citazione sapiente degli strumenti della banda; ma la banda è assente: il concertino è finito e il poeta immagina che a svolazzare fra i fiori siano rimaste le note ("crome e biscrome") le quali, ridotte a essenza aerea, trovano nel vento un improvvisato maestro, ai cui ordini eseguono quel gioiello nazional-popolare che Ponchielli ha inserito nella *Gioconda*, la *Danza delle Ore*.

### Adagio

È noto che dell'Arco si è avvicinato al romanesco fin dall'adolescenza: gli anni giovanili lo vedono alle prese coi temi cari ai romaneschi del suo tempo. Ma si sa anche che egli ha poi ripudiato tutta la produzione anteriore al 1945, anno della svolta innovativa.

E appartengono a quegli anni, in cui si firmava col cognome

anagrafico Fagiolo, i testi delle numerose canzoni, per la maggior parte musicate da Fortunato Lay, scritte grosso modo fra il 1925 e il 1932. Un inventario di questi testi al momento ne ha individuato diciannove, di cui quindici in dialetto e quattro in italiano. Ne fornisco, per brevità, i soli titoli in ordine alfabetico: *Addio Mimi*, *Amore papalino*, *Canto per cantare*, *Dietro 'na frasca*, *Er mastro muratore*, *Er presepio de mamma*, *Fiorara*, *Letterine d'Africa*, *Luna mi resti tu*, *Ninna azzurra*, *Pupe de Roma*, *Pupo biondo*, *Raggio de sole*, *Signora Spich inglisc*, *Seppure nun sei Nina*, *Stelluccia*, *Te chiamo Luce*, *Ti porterò con me in Abissinia*, *Zampognata ar vento*.

Il ripudio dell'autore e la crisi creativa che ha investito la canzone romana (i concorsi legati alla festa di S.Giovanni sembrano appartenere a epoche remote) hanno decretato l'oblio di questa produzione: solo il più fortunato dei testi dell'Arco, *Pupo biondo*, è sopravvissuto a tale sparizione; e lo stesso dell'Arco amava sottolineare, non senza ironia, che ancora a distanza di anni, continuavano ad arrivarci diritti d'autore per quella canzone. La rilettura di quei versi del dell'Arco "paroliere" si presta a qualche considerazione.

Anzitutto vi si scorge il giovane poeta (dell'Arco era allora ventenne) esercitarsi sui temi correvi delle saghe canore romanesche. C'è la fioraia, la mamma che *cunnola* il pupetto, il muratore, il ritorno della figlia scappata di casa, sullo sfondo di una Roma convenzionale. C'è poi da rilevare che dell'Arco non manca all'appuntamento con la cronaca di quei tempi: ce lo ricorda Giuseppe Micheli, nelle note che accompagnano il decimo volume di *Romana*, l'antologia delle canzoni di Roma, nel quale figura – tra le altre – il già ricordato *Pupo biondo*.

Vi leggiamo:

In un'altra grandiosa audizione che si svolse nello stesso anno 1927



La più nota fra le canzoni su testo di Mario dell'Arco (all'epoca, 1929, ancora Mario Fagiolo): "Pupo biondo" fu musicata da Fortunato Lay ed è tutt'ora in repertorio.

all'allora teatro Morgana di Roma (oggi Brancaccio) con un ottimo complesso di artisti fra i quali Miscel, fratello di Gabrè (Michele Cimato), Reginella (che poi sposò Aldo Fabrizi) ed altri, conseguirono gli onori del trionfo due canzoni scritte da Mario Fagiolo e musicate da Fortunato Lay: *Pupo bondo* e *Ninna azzurra*, con la quale gli autori esaltavano la caduta di un eroico aviatore.

A questi testi va insomma riconosciuto il valore di documen-

to di un'epoca, istantanea di un costume: è, per il loro tramite, la "storia minore" che si affaccia ai margini di quella "maggiore" per restituirci il sentimento del tempo. A meno che, a rileggerli in controluce, questi testi non tradiscano l'ironia di chi fa il verso ai parolieri dell'epoca; ipotesi maliziosa, lo confesso, ma conoscendo il carattere e le capacità mimetiche di dell'Arco, non priva di verosimiglianza.

### *Allegretto*

Mentre il capitolo delle canzoni era, tutto sommato, abbastanza conosciuto, sia grazie agli studi che gli hanno dedicato Giuseppe Micheli e Gianni Borgna, sia per effetto delle pubblicazioni edite nel centenario della sua nascita, che non hanno trascurato quell'argomento, del tutto ignorato era l'approccio di dell'Arco alla musica classica. Una ricerca sul campo ha portato alla scoperta di *Cinque poesie romanesche* messe in musica da Mario Castelnuovo-Tedesco nel 1946, il cui spartito, conservato nella biblioteca del Conservatorio di S.Cecilia, reca la dedica a Matizia Maroni.

Il nome della dedicataria rinvia a quella benemerita istituzione che è la Fondazione Besso, punto di riferimento essenziale per la cultura romana; e a un personaggio centrale di questa vicenda: Maria Laetitia Lumbroso (detta Matizia), meglio Signora Maroni come era conosciuta dal nome del marito. Nata a Roma nel 1898 ed ivi morta nel 1977, fu presidente della Fondazione Ernesta Besso per 30 anni, dal 1937 fino alla sua morte, nonché membro del consiglio della Fondazione Marco Besso dal 1936 al 1977. Siamo in presenza di una personalità poliedrica, che all'assolvimento delle predette responsabilità gestionali saldava una profonda cultura letteraria e musicale; nipote di Marco Besso, nata dunque in una famiglia dell'alta borghesia intrisa di cultura, aveva messo a frutto tutte le opportunità che l'appartenenza

a tale privilegiato ambiente familiare le consentiva, giovandosi altresì di una vasta rete di conoscenze, in ciò favorita anche da un'ottima conoscenza delle lingue.

La sua vocazione letteraria si espresse in numerose opere: iniziata nel 1958 con *A Roma cercando Santi*, proseguì nel 1963 con *Le Confraternite romane nelle loro chiese*. Il successo conseguito con questi titoli la spronò a coltivare il filone della romanistica: in tale ambito vanno ricordati *Roma calpestata* (1967), *Roma al microscopio* (1968) e *L'età del Cavallo* (1977). Accanto a queste opere, si colloca poi una serie di operette di piccolo formato, scaturite da una sua peculiare attenzione alle piccole cose quotidiane e dall'interesse a fare memoria degli amici cui era più legata: appartengono a questo genere *Tramonto in una tazza* (1957), *La gallina di vicolo del Cinque* (1962) e *Il mio cane Gustavo* (1965).

La sua passione per Roma è altresì testimoniata dalla appartenenza al Gruppo dei Romanisti e dalla collaborazione con l'omonima *Strenna*, sulle cui pagine compaiono numerosi suoi scritti.

Se a tutto ciò aggiungiamo un profondo interesse per la musica, possiamo comprendere come, mediando fra un poeta (dell'Arco) e un musicista (Castelnuovo-Tedesco), Matizia Maroni abbia potuto propiziare l'incontro del poeta romano con la musica classica.

Non è stato difficile, attingendo all'archivio della Fondazione, ricostruire la filiera che da dell'Arco, passando per Matizia Lumbroso, porta al musicista Castelnuovo-Tedesco.

Un passo indietro ci riporta al 1946: superata la bufera della seconda guerra mondiale, anche la Fondazione Besso aveva ricominciato a promuovere quelle iniziative culturali per le quali, nel tempo, ha assunto un ruolo da protagonista; e fra le manifestazioni che andava ospitando, non era infrequente che vi figurassero letture di poesia romanesca, che a sua volta dell'Arco, da quel sagace divulgatore che era, pubblicizzava sulle sue

riviste. Ad esempio, su *Er Ghinardo* – una delle tante testate cui il poeta ha dato vita – leggiamo nel fascicolo del 1948 quanto segue (su quel periodico tutti i testi erano scritti in romanesco “arcaicizzante”):

Sabbito 8 maggio, a le 6 der dopopranzo, er mucchio de li ghinardi è invitato a la Fondazione Ernesta Besso, ar corso Vittorio Emanuele 51. Federico Tosti parla d'Omero Ciai, partigiano romano e trasteverino pe gionta, morto contro li tedeschi. Mariano Ciai, che sarebbe er padre d'Omero, mette in ballo tremila cocuzze pe na poesia dar titolo *Maggio romanesco*. Ogni poveta dice li su versi ar pubblico, er pubblico dà er giudizio, e l'affortunato se becca su du piedi la mazzetta. Semo intesi? V'aspettamo tutti e, pe sbattese in poesia, bigna avece na copia de sto fojo.

Più avanti, sullo stesso numero della rivista:

Li ghinardi e l'amichi de li ghinardi che se vonno levà er gusto de sentì l'urtime poesie di Mario dell'Arco, dette da l'avutore medemo, se faccino vivi mercordì 7 aprile, a le dicisette in punto che sarebbero le cinque del dopopranzo a l'Arcadia, a piazza sant'Agostino 82.

I dati desumibili da quegli annunci fanno intendere non solo che dell'Arco era ormai accreditato come uno dei maggiori poeti romaneschi, potendosi come tale esibire all'Accademia dell'Arcadia, grazie anche al fatto che a quella data aveva già pubblicato le sue prime tre raccolte poetiche (*Taja ch'è rosso*, 1946; *La stella de carta*, 1947; *Ottave*, 1948), ma anche che agiva da protagonista nelle iniziative promosse dalla Besso, come è confermato dalla circostanza che la partecipazione al concorso di poesia bandito dalla famiglia Ciai era possibile solo esibendo copia della rivista diretta da dell'Arco.

Quanto a Matizia Maroni sappiamo che conosceva e apprezzava dell'Arco: ed è proprio a lei che nel luglio 1946 il poeta aveva inviato, dattiloscritte e con firma autografa, cinque poesie che facevano parte della citata raccolta *Taja ch'è rosso*, pubblicata dall'editore Migliaresi alla fine di quell'anno.

Matizia Maroni, a sua volta, spedisce quei testi al suo amico Castelnuovo-Tedesco, che fin dal 1939 si era rifugiato negli Stati Uniti per sfuggire alle persecuzioni razziali

E così il musicista ne accusa ricezione in data 4 settembre 1946:

Le sono molto grato di avermi mandato quelle deliziose poesie romanesche del mio 'omonimo' (con in più un 'arco' spero di trionfo), e il mio primo istinto (se lo può immaginare...) sarebbe stato quello di rimandargliele musicate...: sì, sarebbe stato un ottimo seguito (o piuttosto un felice ritorno) alla mia vena giovanile (mi ha fatto pensare soprattutto a quelle poesie di Palazzeschi che musicavo in gioventù). Ma purtroppo devo combattere i miei istinti! O per essere più esatti, di rado posso soddisfarli [...]

Non sappiamo se l'idea di musicare i versi di dell'Arco sia stata un suggerimento della Maroni o un'iniziativa dello stesso musicista; sta di fatto che in un post-scriptum ad una lettera data 15 aprile 1947 (tutte le missive provenivano dalla California) Castelnuovo-Tedesco così scrive alla sua interlocutrice: «Le ho spedito un mese fa i libri; e le manderò ora, con qualche copia delle *Romanesche*, dell'altra musica[...]»

Gli altri documenti conservati presso la Fondazione Besso testimoniano il compimento dell'opera; nel settembre 1947 così il musicista alla sua corrispondente romana: «[...] ho riguardato le bozze delle "Romanesche" [...] e ho anche corretto, nella dedica, l'ortografia del Suo nome a "Matizia" secondo le sue ultime raccomandazioni[...]»

*a Matizia Maroni* 1

## 5 POESIE ROMANESCHE

MARIO DELL'ARCO MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO  
(1946)

I. Sogni

Molto lento *pp* *espr.*

Er sa-li-ce pian-gen-te so-gna la per-ma-nen-te.

Movendo un poco

Er gi-ra-so-le so-gna de-fer-pa-i-no co-l'oc.chia-li da so-le.

*pp* *dolce* *pp*

Un poco meno *pp* *espr.*

Er mer-lo so-gna che se-tro-vaad.

2<sup>da</sup>

A. FORLIVESI & C. Editori - FIRENZE. 15081 Copyright 1946 by A. FORLIVESI & C. - FIRENZE (Italy).  
Proprietà riservata per tutti i Paesi.

Il frontespizio dello spartito musicale delle "5 poesie romanesche" indica il nome del poeta, quello del musicista, l'anno di riferimento (1946) e il nome della dedicataria, Matizia Maroni.

*Castelnuovo-Tedesco: chi era costui?*

Un oblio pressoché totale ha colpito questo musicista. Le ragioni sono più d'una, ma mi limiterò ad enunciare quelle che ritengo le più significative. Da una parte il predominio assoluto che nella cultura e nella prassi musicale del nostro Paese ha assunto il melodramma: un genere che ha dato all'Italia un primato innegabile, a partire dal Seicento e per tutto l'Ottocento, ha finito per fagocitare la musica strumentale (sinfonica e da camera): settori che anche dal punto di vista creativo hanno registrato, a partire dal Novecento e fino ai nostri giorni, una sostanziale emarginazione. Nello specifico, poi, ha pesato negativamente sulla diffusione delle sue composizioni il forzato esilio negli Stati Uniti, dove emigrò nel 1939 a causa delle leggi razziali promulgate dal regime fascista: un' assenza dall'Italia che è praticamente durata fino alla sua morte (avvenuta in California il 17 marzo 1968). E dire che i suoi esordi erano stati particolarmente brillanti. Nato a Firenze nel 1895 in un'agiata famiglia ebraica, si era diplomato in quella città nel 1914 in pianoforte e, come allievo di Ildebrando Pizzetti, in composizione nel 1918. Sin dall'inizio della carriera riscosse ottimi consensi come compositore e concertista; autore prolifico, scrisse, tra l'altro, sei opere liriche, cinque oratori, undici *ouvertures* per altrettanti lavori shakespeariani, quattro balletti, concerti per pianoforte, violino, chitarra, violoncello, arpa e oboe. Ricco di centinaia di titoli il catalogo delle composizioni vocali da lui scritte; e lui stesso così descriveva questa predilezione:

Ho scritto una grande quantità di melodie vocali nella mia vita; ne ho pubblicate centocinquanta (per non parlare di quante sono rimaste inedite nel cassetto) e le ho composte in tutte le lingue che conosco: italiano, francese, inglese, tedesco, spagnolo, latino. La mia ambizione e, ancora più, una urgenza profonda, è sempre sta-

PALLONCINI

Quanno scappa per aria un palloncino  
a l'improvviso, e vola ner turchino,  
lo sai dove finisce? In Paradiso.  
Figurete la gioia  
de l'angioletto che lo rubba ar vento  
ma dieci, venti, cento  
resteno co' la voja.

Signore, er giorno che te vedi in-  
torno  
angioi e cherubbini,  
tutti a passeggio co' li palloncini,  
perdona ar peccatore  
che ha tajato lo snago ar venditore.

*Muri dell' Arco*

SOGNI

Er salice piangente  
sogna la permanente. Er girasole  
sogna de fa' er paino  
co' l'occhiali da sole.  
Er merlo sogna che se trova addosso  
la spilla cor rubbino  
che ha visto da lontano ar pettirosso.  
È le renocchie, amollo ner pantano,  
sogneno mosce mosce  
un baro de galosce.

*Muri dell' Arco*

Tratte dalla raccolta *Taja ch'è rosso*, pubblicata nel 1946 dall'editore Migliaresi, prefazione di Antonio Baldini, le due poesie furono poste in musica da Mario Castelnuovo-Tedesco assieme a "Piove", "Grandine" e "Er treno".

ta quella di unire la mia musica ai testi poetici che hanno destato il mio interesse e la mia emozione, per coglierne l'espressione lirica.

In questo ambito, che ci riporta a dell'Arco, egli ha musicato autori come Orazio, Dante, Cavalcanti, Petrarca, Cervantes, Shakespeare, Heine, Lorca, Whitman. Un'intellettuale di rango (Matizia Maroni), un poeta romano (dell'Arco) e un musicista di vaglia (Castelnuovo-Tedesco) hanno dato vita a una singolare "triangolazione", cementata da una forte affinità culturale: accomunati nel segno dell'arte, sono stati protagonisti della vicenda qui evocata.

Le brevi poesie romanesche cui è toccato il suggello delle note sono quelle che qui riproduciamo, nella originale redazione dattiloscritta che reca la firma autografa di dell'Arco.



Fusione d'epoca da Alessandro Algardi  
*Madonna con Bambino*  
XVII secolo  
bronzo dorato e argentato  
cm 65x13x20  
Inv. n. 583  
Collezione Fondazione Roma





NIKÉ ARRIGHI BORGHESE  
2015 Natale San Pietro  
La stella per l'albero "Anno Santo straordinario"

NIKÉ ARRIGHI BORGHESE  
"San Teodoro"  
acquaforte/aquatinta, 46 x 65 cm  
dal 360 ° Panoramica di Roma  
Collezione Privata



# Un dipinto attribuito (di nuovo) a Guido Reni

UGO ONORATI

L'abate Carlo Bartolomeo Piazza, scrive nella sua *Gerarchia cardinalizia* delle chiese e delle principali opere d'arte di Marino nel 1703 che

Su l'altare maggiore degna di osservazione e meraviglia è la pittura della SS.ma Trinità, fatta dal[lo] stupendo ingegno del famoso Guido Reni, il quale come nella sua vita scrisse Pietro Bellori questo era il miglior lavoro, che fosse uscito dalle sue mani: fatto genialmente e con pia applicazione, per soddisfare alle devote istanze di un Benefattore, contento per la sua generosità di spirito, e di geniale corrispondenza, di tenue mercede di pochi barili di vino, per un'opera di prezzo inestimabile, come si ha per tradizione dei maggiori [...]<sup>1</sup>

e in tal modo è il primo a parlare di questo stupendo quadro, che sta dietro l'altare maggiore della chiesa parrocchiale della Ss. Trinità e ne attribuisce la paternità a Guido Reni.

Abbiamo cercato di rintracciare negli scritti di Bellori la citazione del Piazza. Ebbene nelle *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, edito a Roma nel 1672, non c'è un capitolo che riguardi Guido Reni, nonostante Bellori frequentasse e stimasse moltissimo il pittore bolognese, assai più del Caravaggio,

---

<sup>1</sup> C. B. PIAZZA, *La gerarchia cardinalizia*, Roma, 1703, p. 298.

del quale invece nell'opera appare una scheda. Sappiamo che l'edizione delle *Vite* restò incompleta, perché Bellori si limitò a pubblicare la sola prima parte dell'opera, dove egli propose quelli che considerava i dodici principali artisti vissuti fra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, sia italiani che stranieri<sup>2</sup>. Altresì sappiamo dall'introduzione alle *Vite* che nelle intenzioni dell'autore l'opera avrebbe dovuto continuare con la pubblicazione di altre biografie<sup>3</sup>. Effettivamente Bellori continuò a lavorare per anni alla stesura di ulteriori schede delle *Vite* compresa una su Guido Reni, ma queste rimasero manoscritte e furono stampate postume nel 1942 da Michelangelo Piacentini<sup>4</sup>. Anche quest'opera abbiamo consultato e della citazione non c'è traccia. Ma perché l'aneddoto, sopra ricordato, così suggestivo e anche in apparenza poco verosimile ci intriga tanto? Il motivo

---

<sup>2</sup> I dodici artisti sono: Agostino e Annibale Carracci, Alessandro Algardi, Antonio van Dyck, Domenico Fontana, Domenico Zampieri [Domenichino], Federico Barocci, Francesco Fiammingo [Duquesnoy], Giovanni Lanfranco, Michelangelo da Caravaggio, Nicolò Poussin, Pietro Paolo Rubens. Di quella edizione del 1672 fu eseguita una prima ristampa delle *Vite* nel 1728 e una seconda con l'aggiunta della biografia di Carlo Maratta nel 1821.

<sup>3</sup> «Comunque sia, eccoti Lettore, questa prima Parte, la quale ti propongo tanto più volentieri, quanto alcuni de' Maestri in essa descritti sono stati da me conosciuti, e praticati familiarmente [...]. Mi rimangono alcuni altri per la seconda Parte, principalmente Francesco Albani e Guido Reni le cui vite hora non ho potuto ridorre a compimento», in *Vite*, (1672), cit. nella premessa: *Lettore*.

<sup>4</sup> M. PIACENTINI, *Le vite inedite del Bellori, I., Giovan Pietro Bellori Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti trascr. dipl. dal manoscritto m.s. 2506 della Biblioteca Municipale di Rouen*, Roma, Biblioteca d'Arte Editrice, 1942. Sulla vicenda di questo manoscritto acquistato dagli eredi di Bellori per essere pubblicato in Francia si veda K. DONAHUE Bellori, *Giovanni Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VI (1970).

sta nel fatto che questa "storiella", che peraltro fa molto onore al vino di Marino, è strettamente legata all'originaria committenza marinense e quindi a uno dei motivi di attribuzione certa del quadro della Ss. Trinità di Marino a Guido Reni.

Sebbene Guido Reni non fosse un artista da accontentarsi di una tenue mercede per un lavoro così impegnativo, quale dovette essere il dipinto della Ss. Trinità di Marino, (a meno che con il detto bel gesto volesse smentire la sua ben nota fama di esosità!), tuttavia Carlo Bartolomeo Piazza (1632-1713), noto per l'erudizione e per l'attendibilità delle sue informazioni, non era il tipo da inventare di sana pianta un'attribuzione così importante, tale da chiamare in causa il coetaneo Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) altrettanto noto per affidabilità e serietà. Quindi ad oggi semplicemente non sappiamo da quale libro, manoscritto, o racconto il Piazza abbia attinto l'aneddoto del Bellori. Il fatto essenziale resta che nella metà del Seicento il quadro della Ss. Trinità di Marino si attribuiva a Guido Reni, fosse anche soltanto per informazione indiretta proveniente da Bellori, il quale dei più importanti artisti suoi contemporanei fu il più intimo conoscitore e il più ragguagliato frequentatore del loro ambiente.

Una successiva conferma di tale attribuzione spetta all'incisore svizzero Jakob Frey (1681-1752), il quale giunto a Roma nel 1702 si pose prima al servizio di Carlo Maratta, poi si mise in proprio per riprodurre stampe da opere già famose in quel tempo, prediligendo soggetti presenti nelle chiese di Roma e dintorni e degli autori al suo tempo più famosi: Annibale Carracci, Pietro da Cortona, Domenichino, Guercino e naturalmente Guido Reni. Ebbene una di queste incisioni del 1734 rappresenta la Ss. Trinità di Marino e nella didascalia cita l'autore: Guido Reni<sup>5</sup>. A sua

---

<sup>5</sup> Cfr. *Foglio d'annunzi* n. 2, in «Gazzetta di Milano», 11 Gennaio 1816: «L'incisore Giacomo Frey possiede un volume di 43 disegni origi-



Barocco a Roma.

volta l'incisione del Frey fu menzionata in un catalogo di opere da Johann Caspar Füssli, pittore e scrittore svizzero, autore nel 1770 di una storia degli incisori e delle loro migliori opere<sup>6</sup>.

nali di Giacomo Frey suo avo [...] Chi pertanto bramasse di farne l'acquisto, potrà dirigersi al sig. Stefano Franchi, Custode della R. Accademia nel R. Palazzo di Brera, dal quale gli sarà mostrato il prezioso volume. I disegni in esso compresi sono i seguenti: [...] La SS. Trinità del Guido».

<sup>6</sup> Cfr. M. B. GUERRIERI BORSOI, *Frey, Jacob*, in *Dizionario biogr...cit.*, vol., 50 (1998).

Sulla scia di questa tradizione, che partiva dal Piazza, si sarebbero posti Gaetano Moroni<sup>7</sup>, Antonio Nibby<sup>8</sup>, Girolamo Torquati<sup>9</sup>

<sup>7</sup> G. MORONI, la voce *Marino*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, 1847, vol. XLIII, p. 41: «Sull'altare maggiore si venera per quadro la ss. Trinità, meraviglioso dipinto di Guido Reni, che il Bellori stima il suo miglior lavoro».

<sup>8</sup> A. NIBBY, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de' dintorni di Roma*, II ed., Roma, 1848, tomo II, p. 318: «Un altro quadro pregevolissimo è nella chiesa della Trinità a sinistra della strada del Corso, il quale rappresenta la Triade santissima: il Padre Eterno tiene sulle sue ginocchia il Figlio immolato e nel petto lo Spirito fiammeggiante: questa è opera di Guido Reni: bello è il disegno, ma la composizione è fredda, e la espressione ed il carattere delle figure è troppo triviale e basso per la sublimità del soggetto».

<sup>9</sup> G. TORQUATI (1828-1897), *Studi storico-archeologici / sulla Città, e sul Territorio di Marino*, opera manoscritta composta in tre volumi tra il 1867 e il 1897, dei quali soltanto il primo è stato edito dal Comune di Marino nel 1987. Nel III vol., alla carte 245-302 n.n., lo storico tratta della chiesa della Ss. Trinità. Alla c. 245 n.n. dice: «Il sacerdote d. Pietro Gini a tutte sue spese fabbricò una chiesa in prossimità della così detta Pizzicheria Vecchia e precisamente nel luogo ora ridotto a Rimessa di carrozze, dalla quale piccola chiesa ne ottenne il Patronato dalla felice memoria di Papa Clemente VIII con Breve spedito in data del 1° marzo 1603 e l'intitolò alla SS. Trinità per un magnifico Quadro regalatogli da Guido Reni, che dimorò in sua casa». Di Pietro Gini sappiamo soltanto che era nato a Varese, o a Milano, e che morì a Marino, che all'inizio del secolo a sue spese edificò sulla via del Crocifisso (oggi corso Vittoria Colonna) una prima chiesa intitolata alla Ss. Trinità. Poi nel 1614, ottenuto il placito apostolico di papa Paolo V, la donò con altre case e terreni adiacenti ai Chierici Regolari Minori, i quali provvidero dal 1635 a far costruire un nuovo edificio sacro più grande, che è la chiesa attuale, intitolata anche questa alla Ss. Trinità. Nel suo argomentare lo storico cita da un *Libro di Memorie* della congregazione religiosa e da atti notarili da lui a suo tempo consultati. In seguito alla c. 251 n.n. Torquati torna sull'argomento: «Al principio di questo capitolo parlammo così di volo che il Sacerdote Gini avendo avuto in regalo da Guido Reni suo ospite un Quadro rappresentan-

e Giuseppe Tomassetti<sup>10</sup>. E forse anche i viaggiatori del Grand Tour, i quali nei loro racconti di viaggio, nelle guide che oggi chiamiamo turistiche, ogni volta menzionavano il quadro della Ss. Trinità di Marino come opera di Guido Reni. Basti citare qui soltanto il pittore e scrittore francese Charles Nicolas Cochin junior<sup>11</sup>, il quale visitando Marino nel corso del suo viaggio in Italia tra il 1749 e il 1751 elogiò il dipinto di Guido Reni; oppure Ellis Cornelia Knight<sup>12</sup> che soggiornò nei Castelli Romani tra il 1775 e il 1780 e dichiarò che valeva fare una sosta a Marino anche soltanto per vedere «il bel quadro del Guido sopra l'altare maggiore...», aggiungendo che è «disegnato nel miglior modo

---

te la SSma Trinità, intitolò la prima chiesa da lui edificata alla sacrosanta Triade, a cui fu intitolata eziandio la nuova Chiesa fondata da Chierici Regolari Minori i quali posero in fondo dell'abside il detto celebre Quadro».

<sup>10</sup> G. e F. TOMASSETTI, *La Campagna Romana antica, medioevale e moderna*, Torino, 1926, vol. IV, pp. 253-254: «Vi si conservano un quadro della Trinità, attribuito a Guido Reni».

<sup>11</sup> CH. N. COCHIN, *Voyage d'Italie*, Paris, 1769, tome I, p.122: «Dans l'autre église on voit un tableau de Guido Reni, représentant la Sainte-Trinité. Ce tableau est d'une grande beauté: il semble cependant que la tête du Pere éternel n'est pas coëffée d'une manière assez noble, & qu'il est trop chauve; les mains ne paroissent pas assez âgées pour la tête; les jambes du Christ sont dessinées avec la plus grande finesse, les détails le plus savans, & d'un contour très-gracieux».

<sup>12</sup> E. C. KNIGHT, *Description of Latium, or La Campagna di Roma*, London 1805 e ora anche nella trad. it. *Descrizione del Lazio ovvero La Campagna di Roma*, Frascati 2010: «The church of the Trinity deserves notice, on account of a fine picture, by Guido, over the high-altar: the subject, though undoubtedly too awful for representation, is as well delineated as it possible; and certainly the composition and effect are admirable. The Father Eternal with the dead Saviour on his knees, and the Dove, coming down on his breast, forms a group perfectly harmonious: wile, at the same time, it is painted with a contrast of colouring not usually found in combination with the delicacy of Guido's manner».

possibile» e che la «composizione e l'effetto sono sicuramente eccellenti».

È chiaro che tanti attestati, anche autorevoli, di attribuzione del quadro a Guido Reni, espressi per più di due secoli, non fanno una prova. Tuttavia, forse a causa della collocazione periferica del quadro, gli storici dell'arte per lungo tempo non si occuparono seriamente del dipinto, né di cercare prove documentarie, né di effettuare uno studio comparativo stilistico fra questa e le altre opere di Guido Reni<sup>13</sup>. Tant'è che, se nel 1934 lo storico dell'arte tedesco Jacob Hess continuava ad attribuire il quadro della Ss. Trinità di Marino a Guido Reni in una nota biografica dell'edizione critica delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673* di Giovanni Battista Passeri pubblicata nel 1772, Edi Baccheschi nell'*Opera completa di Guido Reni* del 1971 lamentava che il quadro di Marino è un' «Opera interessante sulla quale la critica ancora non si è pronunciata»<sup>14</sup>.

Il primo a mettere in dubbio la paternità dell'opera fu nel 1984 David Stephen Pepper<sup>15</sup>, che ritenne il quadro di Marino una variante di studio di quello presente nella chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini a Roma. Invece il colpo di grazia alla tradizionale attribuzione del dipinto fu assestato nel 1990 dalla storica dell'arte Alba Costamagna, la quale nel catalogo della

---

<sup>13</sup> Lo conferma il catalogo critico della *Mostra di Guido Reni*, a c. di G. C. CAVALLI, con un saggio intr. di C. GNUDI, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 sett.- 31 ott. 1954, che pone attenzione soltanto alle opere più note del Maestro.

<sup>14</sup> F. PETRUCCI, *Guido Reni*, in *Barocco a Roma, La meraviglia delle arti*, a c. M. G. BERNARDINI e M. BUSSAGLI, MILANO, 2015, catalogo della mostra Roma, Palazzo Cipolla, 1 aprile-1 26 luglio 2015, p. 353.

<sup>15</sup> D. S. PEPPER, *Guido Reni: a Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, 1984; ed. it. *Guido Reni: l'opera completa*, Novara, 1988.

mostra *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana*, tenutasi nel 1990 nei saloni di Palazzo Venezia a Roma<sup>16</sup>, faceva risalire l'esecuzione del quadro di Marino al 1642, sulla base di una lettera inviata quell'anno da Bologna da mons. Binago al cardinale Girolamo Colonna, duca di Marino, non ancora arcivescovo di quella città<sup>17</sup>. In tale lettera si dichiarava il trasporto di un non meglio specificato quadro, avente per soggetto la *Trinità*, ma senza indicazione dell'autore e privo di notizie sulla destinazione dell'opera. Tanto bastò alla Costamagna per identificare questa con il nostro quadro. A questo argomento la Costamagna aggiungeva il fatto che la chiesa della Ss. Trinità di Marino, iniziata nel 1635 era quasi completata nel 1642. È chiaro che sulla base di una tale impostazione cronologica questo quadro non poteva essere di Guido Reni deceduto proprio nell'anno 1642. Da qui la forzata attribuzione a un allievo di Reni, che la Costamagna individuava essere Giovanni Francesco Gessi (1588-1645). Sul piano stilistico la Costamagna aggiungeva che l'opera marinese di Guido Reni si presenta con una cromaticità fredda, lontana da quella propria di Reni al confronto con quella della chiesa della Trinità dei Pellegrini a Roma del 1625. Inutile aggiungere che le testimonianze rilasciate da contemporanei,

---

<sup>16</sup> *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del '600 e del '700*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990, Roma 1990, Schede, vol. I, p. 69.

<sup>17</sup> Il cardinale Girolamo Colonna (1604-1666) fu il quarto duca di Marino dal 1639 alla morte. Dal 1643 al 1661 fu arcivescovo di Bologna, poi vescovo di Frascati e Arciprete della basilica di San Giovanni in Laterano. Si ricorda il personaggio anche per essere stato un grande mecenate e collezionista di opere d'arte di area bolognese, in particolare del Guercino e del Gennari. A lui si devono la realizzazione nel ducato di Marino della basilica di San Barnaba, della villa del Cardinale a Palazzolo sul lago di Castel Gandolfo, della villa della Sirena a Frattocchie e della collegiata dell'Assunta a Rocca di Papa.

come Carlo Bartolomeo Piazza, fino alle asserzioni, ancorché non sufficientemente documentate, fatte in seguito da Girolamo Torquati per la storica dell'arte potevano essere liquidate come una suggestiva tradizione locale stratificatasi nel tempo.

Da parte nostra nutrimmo dei dubbi su tali conclusioni, sia per l'assimilazione della *Trinità* di Marino a quella della chiesa della Trinità dei Pellegrini a Roma, sia per la datazione dell'opera collegata alle fasi di costruzione della chiesa di Marino, sia infine per la committenza di Girolamo Colonna in funzione di giuspatronato su un edificio sacro che appartenne di fatto e di diritto sempre e soltanto alla congregazione dei Chierici Minori *Caracciolini*. In effetti è proprio l'incisione di Frey, che, se osservata attentamente, ci fa comprendere trattarsi proprio di un'inconfondibile riproduzione della *Trinità* di Marino e non di quella della Trinità dei Pellegrini di Roma; né si comprende come, adottando lo stesso rigore critico, la lettera di mons. Binago al cardinale Girolamo Colonna possa costituire una prova, dal momento che il committente non avrebbe avuto nessun interesse a donare un quadro di quell'importanza a una chiesa, sulla quale non esercitava diritti di patronato; né come abbia potuto Giovanni Francesco Gessi, deceduto tre anni dopo Reni, o qualcuno della sua bottega, in totale disaccordo personale e artistico da decenni con Guido Reni, eseguire l'opera nello stesso giro di anni 1640-1642, quando il nuovo edificio sacro della Trinità di Marino, che trascinava con sé il nome dato a quello precedente, era ormai completato da un pezzo. E poi, se da un punto di vista stilistico la *Trinità* di Marino sembrava andare in contraddizione con la produzione più matura del Maestro, era lecito supporre che l'opera potesse invece appartenere ai suoi anni giovanili.

Di far luce su questa vicenda si incaricò l'amico architetto e storico dell'arte Francesco Petrucci, Conservatore del Palazzo Chigi di Ariccia, il quale trovò prove definitive circa l'attribu-

zione del quadro della *Trinità* di Marino a Guido Reni, sia dal punto di vista stilistico, che da quello della documentazione.

Nella citata scheda di catalogo della recente mostra fatta a Palazzo Cipolla, Petrucci ritiene che il dipinto di Marino esprima una qualità eccezionale di esecuzione propria del lavoro giovanile di Guido Reni, ancora caratterizzato dall'influenza di Annibale Carracci con le tipiche tonalità perlacee, che non sono affatto segno di freddezza, come era stato interpretato dalla Costamagna. Il disegno impeccabile e la resa materica smaltata, che si nota osservando il quadro da vicino, non sono compatibili con il livello più modesto di Giovanni Francesco Gessi, né con quello di altri allievi. Anzi semmai è proprio Gessi che deve essere escluso da una eventuale attribuzione, perché la sua presenza nella bottega di Guido Reni era già cessata nel 1642, avendovi lavorato tra il 1610 e il 1621. Inoltre alla data supposta del 1642 Gessi si era già distaccato dallo stile del Maestro da più di venti anni. Anche da altre parti era stato avanzato un accostamento stilistico della *Trinità* di Marino con quella di Osimo, risalente al 1604, quindi alla fase giovanile della produzione reniana<sup>18</sup>. È di quegli anni, infatti, la "resa cristallina" della pennellata, secondo un linguaggio espressivo che rende l'opera di Reni a Marino precorritrice della realizzazione dell'affresco della *Pentecoste* e della *Sala delle Dame* al Quirinale del 1607. Così pure è propria del Reni l'impostazione delle braccia aperte del Padre Eterno, che ritroviamo nell'*Incoronazione della Vergine* (1607) e nella *Gloria di Dio Padre* nella cappella dell'Annunziata al Quirinale (1610).

Tuttavia è la prova documentaria, scoperta da Petrucci, che mette fine alla discussione. Questa è contenuta in un inventario del 1783, che elenca le opere d'arte possedute da Filippo Colon-

na, III duca di Marino, nel corso del quale si registra la presenza nel suo personale patrimonio artistico di un quadruccio, una copia, si afferma, «dell'originale di Guido Reni a Marino, nella chiesa detta del Crocifisso dei Chierici Minori». Una formidabile segnalazione che era sfuggita ai precedenti ricercatori, i quali pure avrebbero dovuto aver letto un altro precedente inventario del 1714, dove pure si catalogava il medesimo quadretto descritto come una «pietà con il Padre Eterno copia di Guido». Copie, peraltro, che erano già note, come quella conservata del Collegio Inglese di Roma e un'altra di Giuseppe Passeri presente nella privata collezione Patrizi. Copie tutte che suggeriscono essere state esemplate dall'ammirato capolavoro marinese del Reni e non viceversa.

Infine, aggiungiamo noi, non è incompatibile, come sosteneva la Costamagna, la datazione della fine dei lavori della chiesa della SS. *Trinità* di Marino (1642) con la commissione dell'opera al giovane Guido Reni, perché come ampiamente documentato dal Torquati, sopra citato, prima di questa fabbrica condotta dai padri Caracciolini, ne esisteva un'altra, più piccola sullo stesso luogo, fatta erigere nei primissimi anni del Seicento a sue spese da un benefattore di Marino, proprio quel tale facoltoso don Pietro Gini milanese, citato da Piazza e da Torquati, che avrebbe ceduto nel 1614 tutti i suoi beni, compreso il celebre quadro della *Trinità*, ai Chierici Regolari Minori di san Francesco Caracciolo, volgarmente detti "frati Caracciolini". Questa congregazione, fondata a Napoli nel 1588 nel pieno clima della Riforma cattolica dopo il Concilio di Trento, stabilì la sua prima casa a Roma presso la chiesa di San Lorenzo in Lucina, dove è sepolto tra gli altri Nicolas Poussin, intimo di Bellori tanto quanto del Reni, dove sull'altare maggiore è collocata *La Crocifissione*, uno dei dipinti più famosi di Guido Reni. Con tutta probabilità i Caracciolini giunsero a Marino, dopo varie missioni nella diocesi di Albano, per interessamento del duca

<sup>18</sup> Cfr. D. BENATI, *Per Guido Reni "incamminato", tra i Carracci e Caravaggio*, in «Nuovi Studi», IX-X (2004-2005), n. 11, pp. 231-247.

Fabrizio Colonna e della di lui moglie milanese Anna Borromeo e si consolidarono durante il ducato di Filippo Colonna e della di lui moglie napoletana Lucrezia Tomacelli. Il breve pontificale di papa Paolo V, con il quale si confermava la loro presenza a Marino, risale al 30 gennaio 1615. Da ciò sembrerebbe emergere un qualche stretto rapporto tra l'ambiente dei Colonna, i Caracciolini e il pittore Guido Reni nel primo decennio del Seicento, tale da aver impegnato il Maestro bolognese appena trentenne in un'opera gravosa, ma per lui ricca di prospettive.



Guido Reni.

## L'organo Carlo Vegezzi Bossi della sala concerti Augusteo

ANDREA PANFILI

La sera del 20 maggio 1936, alle ore 20.15, il conte Enrico di San Martino e Valperga, presidente della Regia Accademia di S. Cecilia e senatore del Regno, annunciava alla radio la definitiva chiusura e l'imminente demolizione dell'Augusteo, la celebre sala dei concerti romani da lui stesso inaugurata 28 anni prima. Riporto un estratto del suo discorso:

Mercoledì 13 maggio il vecchio Augusteo chiudeva le sue porte alla musica dopo 28 anni di una carriera gloriosa. Durante questo lungo periodo, i direttori e gli esecutori più celebrati di ogni paese apparirono sul podio del Mausoleo romano ed in esso risuonarono le più belle opere corali ed orchestrali di ogni epoca, di ogni paese, di ogni tendenza. Così il nome dell'Augusteo conquistò notorietà ed ammirazione in ogni angolo del mondo. Qualunque autore aspirava ad avere le proprie opere eseguite all'Augusteo, qualunque esecutore desiderava dare in questo tempio prova della sua valentia. Dalla fondazione vennero eseguite all'Augusteo 1593 composizioni orchestrali, di cui 631 italiane e 962 straniere; 294 opere corali, di cui 72 italiane e 222 straniere; 134 opere di coro con orchestra ed organo, di cui 66 italiane e 68 straniere. Parteciparono ai nostri concerti 170 direttori, di cui 77 italiani e 93 stranieri; 442 solisti, di cui 268 italiani e 174 stranieri. All'infuori delle nostre masse parteciparono ai concerti 10 orchestre, di cui 2 italiane e 8 estere, e 25 società corali, di cui 11 italiane e 14 estere. Queste cifre indicano

con precisione la mole del lavoro compiuto dall'Istituzione romana col costante concorso del Governatorato e dello Stato ed il prezioso ausilio disinteressato della stampa, lavoro che fece di Roma uno dei centri più importanti di concerti dell'universo intero. Dalla presentazione di tante opere e di tanti artisti trasse uno straordinario profitto l'educazione musicale del pubblico romano. [...]

Guardando dunque l'opera compiuta in quei 28 anni, non sappiamo trattenere un sentimento di legittima fierezza. E con una profonda tristezza vediamo ora chiuse le porte del tempio in cui per tanti anni fu svolta un'opera proficua. Ma ormai il mausoleo di Augusto deve tornare alle primitive origini, deve riprendere il suo significato di omaggio eterno ad una delle massime figure della storia, l'Imperatore Augusto. [...] Ma l'Istituzione dei Concerti non morrà mai per questo trasloco. La volontà del Duce è di assicurarle una nuova vita in una nuova sede degna sotto ogni aspetto. L'opera nostra continua; e se abbiamo il diritto di guardare il passato con fierezza, guardiamo l'avvenire con piena e salda fede<sup>1</sup>.

La fiducia di poter disporre a breve di una nuova sede dei concerti, infusa nel conte di San Martino e nel pubblico romano dalla retorica e dalla propaganda fascista, fu ben presto disillusa. Ciò avvenne sia per negligenza del governo dell'epoca, sia per inerzia delle varie amministrazioni che si avvicendarono nei decenni successivi. Roma, infatti, rimase priva della propria sala dei concerti per ben 66 anni, fino a quando, nel 2002, venne inaugurato l'auditorium Parco della Musica. Nel frattempo, i concerti dell'Accademia di S. Cecilia si tennero "provvisoriamente" prima al teatro Adriano (dal 1936 al 1946), poi al teatro Argentina (dal 1946 al 1958) e infine all'auditorium Pio XII di via della Conciliazione (dal 1958 al 2002).

---

<sup>1</sup> I. INSOLERA-A.M. SETTE, *Dall'Augusteo all'Auditorium*, Roma, 2003, p. 41.

Quella sera del 20 maggio 1936, il conte non avrebbe mai potuto immaginare che la Regia Accademia di S. Cecilia, per la quale egli si era prodigato con tanto impegno e passione prima come accademico, poi come consigliere e infine come presidente, sarebbe rimasta priva della propria sede dei concerti per così tanto tempo. Dopotutto, erano gli anni in cui il regime fascista aveva raggiunto il massimo consenso ed erano in molti ad attendere la trasformazione di Roma nella capitale del nuovo impero, con l'esaltazione dei suoi antichi monumenti, *in primis* la riscoperta del mausoleo di Augusto, fino ad allora celato e inglobato nelle fondamenta dell'Augusteo, e poi con la realizzazione di nuovi e imponenti quartieri quali l'Eur, il Foro Italico, la Città Universitaria, dotati di edifici moderni e funzionali, nei quali avrebbe sicuramente trovato spazio il nuovo e capiente auditorium della città.

Pochi anni dopo, la caduta del regime, la fine delle aspirazioni velleitarie, la guerra, i bombardamenti e la rovina. Il conte di San Martino assistette impotente a tutto questo e, negli ultimi anni della sua vita (si spense a Roma nel 1947, all'età di 84 anni), dinanzi a tanto sconforto e a tale sfacelo forse pensò a quanto invano si era adoperato per il bene di questa città. Originario di Torino, fin dalla giovinezza egli aveva ricoperto nella Capitale importanti incarichi di direzione artistica e musicale. Oltre ad essere stato presidente della Regia Accademia di S. Cecilia per 52 anni, nel 1905 egli assunse anche la carica di assessore municipale alle Belle Arti e durante il suo mandato riordinò i Musei Capitolini, riformò le scuole artistiche del Comune di Roma, fondò sia l'Orchestra Comunale per i concerti popolari che la Società Teatrale Internazionale e acquistò il teatro Costanzi (l'attuale teatro dell'Opera di Roma). Nel 1911, divenne senatore del Regno e fu presidente del Comitato Esecutivo per l'Esposizione Internazionale e le Feste Commemorative per il cinquantenario dell'Unità di Italia. Nel 1935, fondò

la Scuola Nazionale di Cinematografia e nel 1942 divenne ministro di Stato per meriti artistici<sup>2</sup>. In qualità di presidente della Regia Accademia di S. Cecilia ebbe il grande merito di stipulare, il 5 gennaio 1908, una convenzione con il Comune di Roma per l'utilizzo del teatro Correa, facendone la sede dei concerti sinfonici, che fino ad allora si erano tenuti nella sala accademica di via Vittoria.

Il luogo su cui sorgeva il teatro Correa vantava una storia millenaria. Nel 29 a.C., Augusto vi edificò il suo mausoleo, nel quale ebbero sepoltura anche altri membri della dinastia Giulio-Claudia. Dopo la caduta dell'impero romano, il mausoleo venne saccheggiato dei marmi, degli arredi e di altri materiali. Nel XII secolo, i nobili Colonna lo trasformarono in fortilizio; in seguito, nel 1241, papa Gregorio IX lo incamerò nelle proprietà della Chiesa. Nel 1354, l'edificio fu teatro della macabra condanna al rogo di Cola di Rienzo. Tra il 1471 e il 1484, papa Sisto IV fece costruire nell'area circostante i quartieri per le comunità dei Lombardi e degli Illirici residenti a Roma. Alcune di queste costruzioni furono addirittura addossate ai ruderi del mausoleo, sfruttandone le murature portanti. Nel 1751, l'edificio fu acquistato da Benedetto Correa de Sylva, un ricco portoghese residente a Roma, e ribattezzato con il nome del suo facoltoso acquirente. Costui vi fece costruire gradinate di legno per ospitarvi spettacoli di giostre, burattini, fuochi artificiali e corride<sup>3</sup>. Nel 1796, il teatro venne dotato di gradinate e palchi in muratura

---

<sup>2</sup> Per una conoscenza esaustiva del personaggio cfr. A. BINI, *Enrico di San Martino e la cultura musicale europea*, atti del convegno di studi, Roma 11-13 maggio 2009, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma, 2012.

<sup>3</sup> A tali spettacoli fa riferimento anche Giuseppe Gioachino Belli nei sonetti *Er Culiseo* (4 ottobre 1831), *La ggiostra a Ggorea* (25 novembre 1831) e *Li fochetti* (4 aprile 1834).

e, nel 1802, divenne proprietà della Camera Apostolica. Con la caduta dello Stato Pontificio, fu incamerato nel demanio e, nel 1875, ospitò uno storico banchetto in onore di Garibaldi. In seguito, il teatro venne acquistato dal conte Giuseppe Telfner: munito di un'artistica copertura a cupola in vetro e ferro, fu inaugurato nel 1881 come politeama Umberto I. Nel 1907, venne ceduto al Comune di Roma, il quale provvide a ristrutturarlo e a rifarne la copertura in ferro zincato ed ondulato. A seguito della già citata convenzione, stipulata dal conte Enrico di San Martino e Valperga con il Municipio, il 16 febbraio 1908 si tenne il primo concerto sinfonico sotto la direzione di Giuseppe Martucci. Dal 1909 il teatro, chiamato ancora Correa o politeama Umberto I, prese il nome di Augusteo. Negli archivi fotografici dell'Istituto Luce si conservano diverse foto storiche sia dell'interno che dell'esterno dell'edificio (tali immagini possono essere liberamente visionate sul sito [www.archivioluce.com](http://www.archivioluce.com)). Inoltre, l'attività musicale negli anni dell'Augusteo è molto ben documentata sia dalla serie completa dei programmi di sala dei concerti, consultabili presso la bibliomediateca dell'Accademia di S. Cecilia, che da un'interessante volume edito a cura della stessa Accademia<sup>4</sup>.

Molto meno conosciuta è, invece, la storia del grandioso organo da concerto a 4 tastiere e 61 registri costruito nel 1911-1912 da Carlo Vegezzi Bossi per questa sala, strumento fortemente voluto dal conte Enrico di San Martino e realizzato col concorso del Comune di Roma. Vista l'originalità dell'argomento ed essendo la documentazione custodita presso l'Archivio Storico dell'Accademia abbastanza esauriente, ho creduto opportuno offrire al lettore l'esito di questa mia ricerca. Tra l'altro, il tema potrebbe avere risvolti di una certa attualità, dal momen-

---

<sup>4</sup> E. ZANETTI-A. BINI-L. CIANCIO, *Gli anni dell'Augusteo: cronologia dei concerti, 1908-1936*, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma, 1990.

to che, contrariamente a quanto avvenne all'Augusteo, finora in nessuna delle tre sale del nuovo auditorium Parco della Musica è stato costruito un organo (all'occorrenza viene utilizzato un elettrofono) e ancora non si sono placate le polemiche e i malumori suscitati da questa imperdonabile assenza. Recentemente, si è tenuta a riguardo anche una tavola rotonda<sup>5</sup>, alla quale purtroppo non ho potuto assistere. Non conoscendo bene le motivazioni per cui l'auditorium di Roma sia uno dei pochi al mondo a non disporre ancora di un vero organo da concerto, evito di soffermarmi ulteriormente sull'argomento. Passo, invece, a ricostruire la storia del più grande strumento realizzato in questa città da Carlo Vegezzi Bossi<sup>6</sup>.

Era il 5 marzo 1910 quando costui, trovandosi a Roma per svolgere un intervento di ordinaria manutenzione sull'organo da lui recentemente realizzato nella chiesa di S. Maria sopra Minerva, inviò al conte Enrico di San Martino il progetto preliminare di un organo da concerto per l'Augusteo. Lo strumento avrebbe avuto 60 registri, distribuiti su 4 tastiere di 56 note e pedaliera di 30 note, per un numero complessivo di circa 3.800 canne. Questo avrebbe posseduto il più grande *Concerto di viole* mai realizzato, costituito da 4 registri della IV tastiera (357

canne) e da altri 3 registri della III tastiera (274 canne). Il Bossi avrebbe costruito tale strumento per la somma complessiva di 65.000 lire, offerta particolarmente vantaggiosa per il prestigio e la *réclame* che la sua ditta avrebbe goduto a seguito di una tale commissione<sup>7</sup>.

L'occasione sembrava propizia: la Regia Accademia aveva necessità di installare un grandioso organo nella nuova sala dei concerti recentemente concessa dal Comune, inoltre il conte di San Martino era stato appena eletto presidente del Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative del cinquantesimo anniversario dell'Unità di Italia, pertanto non gli sarebbe stato difficile trovare risorse finanziarie adeguate da destinare a tale scopo. Nei mesi seguenti, la trattativa con il Bossi proseguì in modo assai intenso, come testimonia l'abbondante carteggio rinvenuto nell'archivio dell'Accademia.

In una lettera del 9 aprile, il Bossi, facendo leva sullo spirito nazionalistico dell'epoca, espose al cav. Temistocle Ricceri, direttore del Comitato Esecutivo, il vantaggio e il prestigio che ne sarebbe derivato dalla presenza di un grandioso organo da concerto nella sala del Correa. Detto ciò, concludeva esortando di prendere al più presto una decisione:

Torino, 9 Aprile 1910

Egregio Cav. Ricceri,

Dicevo l'altra sera: quanta meraviglia sarebbero i Concerti orchestrali ... un organo adatto è nella sala del Corea, fra le più vaste d'Europa ... con un corpo orchestrale a Roma dei più valenti ... Oltre ad essere vivo interessamento, sarebbe un grande sprone ai nostri studiosi musicisti di dedicarsi a scrivere delle grandi composizioni organo-orchestrale. Vi sarebbe il desiderio nei concertisti

<sup>5</sup> "Un organo per Roma – l'ingombrante assenza di un organo che non c'è all'auditorium", mercoledì 18 febbraio 2015 presso la sala conferenze della Società Dante Alighieri in Roma.

<sup>6</sup> Carlo Vegezzi Bossi (Torino, 1858 – ivi, 1927), discendente da una famiglia di abili organari, produsse nel suo stabilimento di Torino moltissimi strumenti. A Roma si conservano ancora i seguenti organi da lui realizzati: chiesa Valdese in via IV Novembre (1895), S. Cecilia in Trastevere (1903), Ss. Bartolomeo ed Alessandro dei Bergamaschi (1904), S. Agostino (1904), Ss. Andrea e Claudio dei Borgognoni (1905), S. Maria del Popolo (1906), S. Maria della Scala (1908), S. Maria sopra Minerva (1909), S. Andrea della Valle (1909), S. Camillo de Lellis (1910), chiesa Valdese di piazza Cavour (1913).

<sup>7</sup> ARCHIVIO POSTUNITARIO DELL'ACCADEMIA DI S. CECILIA, *Strumenti, Organo Augusteo*, b. 241, fasc. 29/7.

stranieri di venire al Corea a presentarsi, anzi, molti di questi implorerebbero la possibilità di potersi presentare, trovando al Corea un'orchestra di primo ordine col suo degno organo.

Di più ancora, non permettere più che il Maestro Saint-Saëns ripeta dopo tanti anni: *“Io non posso andare in Italia a dare concerti perché non vi sono organi”*.

Dunque al Corea non manca altro che l'organo, e facciamo in modo che, specie gli stranieri, ci ammirino e magari c'invidino un pochino, perché l'affluenza del mondo musicale al Corea sarà (e lo è già) forse la maggiore d'Europa.

È bene per questo orgoglio ch'io, nel mio poco, non esiti a sacrificare una quindicina di mille lire sul lavoro progettato.

Solo il tempo, che scappa e vola, ed il memorabile 1911 si avvicina molto in fretta.

Perdoni, Cav. Ricceri, questa epistola e mi creda Dev.mo Suo Carlo Vegezzi Bossi<sup>8</sup>.

Non avendo l'Accademia, a tutto giugno 1910, ancora nulla deciso a riguardo, il 5 luglio 1910 il Bossi inviò al conte Enrico di San Martino un'altra lettera, nella quale affermava che la regina Margherita, avendo recentemente visitato la sua fabbrica di Torino per vedere lo strumento da lei commissionato per la parrocchia romana di S. Camillo de Lellis, si augurava che lo stesso Bossi potesse ricevere al più presto l'incarico di costruire l'organo dell'Augusteo.

In effetti, l'Accademia tergiversava con il Bossi anche perché il Comune di Roma ancora non si era ben espresso riguardo alla somma con cui avrebbe contribuito per l'acquisto dello strumento, considerando che questo sarebbe diventato, dopo 10 anni, di proprietà comunale. Tra l'agosto 1910 e il gennaio 1911, vi fu infatti un fitto carteggio tra il sindaco di Roma, Ernesto Nathan,

---

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

e il conte Enrico di San Martino, per trovare un accordo sull'entità di tale contributo, che alla fine venne fissato nella somma di 20.000 lire. Nel frattempo, il 26 settembre 1910, il Bossi aveva riformulato il progetto dell'organo apportando delle piccole modifiche e comunicando altresì che era disposto ad abbassare il prezzo a 55.000 lire. Rispetto allo schizzo presentato il 5 marzo 1910, il nuovo progetto contemplava 4 tastiere di 58 note (invece delle 56 previste), per un numero complessivo di 4.010 canne distribuite su 61 registri<sup>9</sup>. Nonostante questo, l'ordinazione tardava ad arrivare, poiché il conte di San Martino era ancora intento nelle trattative con il sindaco di Roma.

Frattanto, si era costituita la commissione per l'organo, formata dai maestri Stanislao Falchi, Ernesto Boezi e Remigio Renzi, i quali, dopo aver valutato il progetto finale presentato il 26 settembre 1910, posero alcune osservazioni, a cui il Bossi rispose puntualmente.

Finalmente, il primo aprile 1911 venne stipulato il contratto, che riporto integralmente:

Con la presente privata scrittura da valere quale pubblico istrumento, tra il Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative del 1911 in Roma, rappresentato dal suo Presidente Conte ENRICO DI SAN MARTINO E VALPERGA ed il Sig. Cav. CARLO VEGEZZI-BOSSI, costruttore di organi residente a Torino, si conviene quanto segue:

Art. I – Il Cav. CARLO VEGEZZI-BOSSI si impegna a far costruire nel suo Stabilimento un grande Organo da concerto a quattro manuali e pedaliera, di stile Ceciliano, con grande facciata a doppia fila, come da disegno presentato ed approvato, ed a lastre come da campione presentato ed approvato, con tutte le relative parti meccaniche ed accessori (motore elettrico, ecc.) secondo quanto è

---

<sup>9</sup> Ivi, b. 243, fasc. 29/7.

spiegato e dettagliato dal progetto presentato in data 26 Settembre 1910. Detto Organo sarà collocato nell'Augusteo.

Art. II – Il Cav. VEGEZZI-BOSSI si impegna di far costruire i Principali secondo il sistema tedesco, e che la manticeria sia in modo da potere eventualmente, mediante un adattamento da farsi in seguito, essere azionata a mano, oltre che per trasmissione elettrica. La consolle dovrà essere collocata nel mezzo del palco destinato all'orchestra e distante dall'Organo almeno quattro metri.

Art. III – Il Comitato per il 1911 si impegna a sua volta di provvedere a che sul basamento-palco su cui dovrà posare l'Organo siano stati eseguiti i necessari lavori di adattamento all'epoca in cui dovrà avere principio il montaggio dell'Organo a posto, e cioè almeno settanta giorni prima della data fissata per la consegna dell'Organo suonabile.

Art. IV – Il Cav. VEGEZZI-BOSSI si obbliga di consegnare al Comitato per il 1911 l'Organo completo, messo a posto e utilizzabile per i concerti entro l'ultima decade dell'Agosto 1911. Il costruttore tuttavia si riserva di completare i lavori di finizione artistica entro il mese di Settembre, in modo da consegnare l'Organo collaudabile entro detto mese.

Art. V – Per ogni giorno di eventuale ritardo nella consegna dell'Organo utilizzabile per i concerti è stabilita una multa di L. 500 (cinquecento) a carico del fabbricante Cav. VEGEZZI-BOSSI.

Art. VI – Il Comitato per il 1911 concede al fabbricante il permesso di far lavorare i suoi operai anche dalla mezzanotte in poi, durante la messa in opera dell'Organo.

Art. VII – Il fabbricante Cav. VEGEZZI-BOSSI si obbliga di attenersi scrupolosamente al progetto presentato nella costruzione dell'Organo e di sottoporsi a qualunque collaudo di perito, nominato dal Comitato per il 1911.

Art. VIII – Il Cav. VEGEZZI-BOSSI dà garanzia di qualunque difetto derivante da costruzione, per anni 10 dalla firma del presente contratto, sia al Comitato contraente sia al Comune di Roma, al

quale passerà nel suindicato periodo di tempo la proprietà dell'Organo.

Art. IX – Il fabbricante Cav. VEGEZZI-BOSSI terrà a Roma personale incaricato di dare, durante il lavoro di adattamento del palco, tutti gli schiarimenti tecnici necessari.

Art. X. – Il Comitato per il 1911 corrisponderà al fabbricante Cav. VEGEZZI-BOSSI la somma di L. 55.700 (cinquantacinquemilasettecento), il cui pagamento sarà suddiviso come segue:

L. 10.000 (diecimila) al 1° Aprile 1911.

L. 10.000 (diecimila) al 1° Giugno 1911.

L. 20.700 (ventimilasettecento) al collaudo dell'Organo.

L. 5.000 (cinquemila) in Aprile 1912.

L. 5.000 (cinquemila) in Aprile 1913.

L. 5.000 (cinquemila) in Aprile 1914.

Totale L. 55.700.

Art. XI – Qualora il Comitato per il 1911 ritenesse di completare il pagamento rateale, di cui al precedente articolo, entro un anno dalla consegna dell'Organo, il fabbricante Cav. VEGEZZI-BOSSI si obbliga di concedere lo sconto del 5% (cinque per cento) sulla somma che il Comitato corrisponderà in anticipazione delle date fissate.

Art. XII – Entrambe le parti prescelgono per qualunque possibile contestazione il Foro di Roma.

Roma, 1° Aprile 1911

IL PRESIDENTE DEL COMITATO ESECUTIVO PER LE FESTE  
DEL 1911

Fir. Enrico di SAN MARTINO

Fir. Carlo VEGEZZI-BOSSI<sup>10</sup>.

Le 700 lire in più sul costo pattuito erano dovute alla richiesta da parte della commissione di collocare la consolle almeno a 4

<sup>10</sup> *Ibidem.*

metri di distanza dal corpo dell'organo, cosa che non era stata preventivata nel progetto presentato il 26 settembre 1910. Inoltre, il mantice doveva essere costruito in modo da poter essere azionato, oltre che da un motore elettrico, anche manualmente mediante un congegno che sarebbe stato, eventualmente, costruito in seguito. Le rate di pagamento vennero poi ripartite in modo diverso rispetto a quanto richiesto in origine dal Bossi.

Risultò subito evidente che i cinque mesi previsti, sia per la predisposizione del palco e del basamento dell'organo a carico del Comitato che per il montaggio dello strumento ad opera del Bossi, come agli articoli III e IV del contratto, non potevano essere sufficienti. Pertanto, il 29 gennaio 1912, fu stipulato un contratto integrativo che, rimodellando ulteriormente le rate di pagamento, fissava la consegna dello strumento al primo aprile 1912<sup>11</sup>.

Il realtà, la consegna avvenne con due mesi di ritardo. L'organo fu collaudato il 4 giugno 1912 dalla commissione incaricata, che espresse il seguente giudizio:

La Commissione, presa cognizione dei contratti del 1 Aprile 1911 e 29 Gennaio 1912 e del progetto in data 26 Settembre 1910 allegato al primo dei menzionati contratti, proceduto ad un accurato e particolareggiato esame dell'organo, così nei riguardi artistici che in quelli della costruzione e del funzionamento meccanico, dichiara: che l'organo costruito dal Cav. Carlo Vegezzi Bossi risponde ai requisiti pattuiti sia per la bellezza, la varietà e la potenzialità delle voci;

che per la perfezione del lavoro e per la modernità dei meccanismi merita il più favorevole giudizio e costituisce un'opera che onora l'arte organaria italiana;

che può sostenere vantaggiosamente il confronto colle migliori costruzioni del genere, anche straniere; che pienamente risponde all'importanza ed alle esigenze artistiche della Istituzione dei concerti all'Augusteo.

La Commissione si riserva di dare più ampia relazione sui particolari tecnici ed artistici della costruzione<sup>12</sup>.

Il concerto inaugurale venne tenuto, alla presenza di tutti gli abbonati ai concerti dell'Accademia, domenica 9 giugno 1912 dagli organisti Ulisse Matthey e Remigio Renzi, con la partecipazione dei violinisti Gioacchino Micheli e Oscar Zuccarini e dell'orchestra di S. Cecilia diretta da Carlo Peroni.

Realizzato l'organo, cominciò subito l'annosa questione della sua manutenzione. Per i primi 3 anni quella ordinaria fu curata dallo stesso Carlo Vegezzi Bossi: nel primo anno gratuitamente, negli altri due dietro compenso di 180 lire annue. Ma ben presto l'organo necessitò di diversi interventi di manutenzione straordinaria, a causa della polvere, dell'umidità e della forte escursione termica, dovuta al fatto che i finestroni della sala rimanevano costantemente aperti (a volte si verificavano addirittura penetrazioni di acqua piovana). Un primo intervento venne eseguito nel novembre 1915 dalla ditta Sorelle Venturini per la somma di 381,50 lire<sup>13</sup>. Di tali spese doveva farsi carico il Comune di Roma, essendo l'organo di sua proprietà. In caso di necessità, l'Accademia di S. Cecilia poteva, dietro autorizzazione del Municipio, provvedere alle riparazioni più urgenti, per poi chiederne il rimborso al Comune. Tra il 1916 e il 1917, per evitare i gravi e continui danni provocati dalla polvere, dall'umidità e dall'acqua, il conte di San Martino sollecitò varie volte il Municipio a provvedere ad una copertura adeguata dello strumento mediante

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Ivi, b. 245, fasc. 29/7.

<sup>13</sup> Ivi, b. 251, fasc. 29/7.

l'applicazione di un sistema a tende scorrevoli, da potersi all'occorrenza aprire e chiudere agevolmente e, a tal fine, egli presentò anche alcuni preventivi redatti dalle ditte Venturini, Tabanelli e Migliorini. Nonostante il suo interessamento, la copertura non fu mai realizzata. Che l'organo si trovasse in pessime condizioni per le cause sopra esposte, è testimoniato anche da questa breve lettera indirizzata dal maestro Marco Enrico Bossi al conte di San Martino:

Roma, 17 Novembre 1916

On. Conte Enrico San Martino e Valperga,  
Senatore del Regno

Allo scopo di constatare lo stato dell'organo dell'Augusteo sul quale devo prossimamente suonare, con la più grande meraviglia ho dovuto verificare le condizioni deplorabili in cui trovasi.

È incomprensibile come un istrumento che è sommamente pregevole, sia esposto a danni continuati per la mancanza di opportuni ripari.

Io richiamo su questo fatto tutta la sua attenzione, non potendo neppure supporre che Ella non dia immediatamente quelle disposizioni atte a togliere questi gravi inconvenienti.

Con massima considerazione.

Il Direttore del Liceo Musicale di S. Cecilia, Marco Enrico Bossi<sup>14</sup>.

Vista l'inerzia del Municipio, il conte di San Martino non poté far altro che provvedere, sempre a spese del Comune, agli interventi essenziali, affidandone l'incarico all'organaro Angelo Migliorini. Costui, nel dicembre 1916, eseguì per 60 lire alcuni lavori urgenti in vista dei due concerti che il maestro Marco Enrico Bossi avrebbe tenuto il 28 gennaio e l'11 febbraio 1917<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Ivi, b. 254, fasc. 29/7.

<sup>15</sup> Ivi, bb. 254-255, fasc. 29/7.

Finita la guerra, tra l'agosto e il dicembre 1919 la ditta Fratelli Migliorini, in collaborazione con la ditta Francesco Vegezzi Bossi di Centallo<sup>16</sup>, ripulì, revisionò ed accordò l'organo e ne modificò la consolle, aggiungendovi anche il registro del *Flauto in XII* alla IV tastiera e il *Tremolo* alla III tastiera. Il costo di tale intervento fu di 7.500 lire<sup>17</sup>. Inoltre, dal 1919 la stessa ditta Migliorini curò, per 300 lire l'anno, la manutenzione ordinaria dello strumento<sup>18</sup>.

Nonostante questo, l'organo continuava ad avere problemi. Nel settembre 1927, il maestro Fernando Germani, organista dell'Augusteo, inviò una lettera all'avv. Boni, segretario generale dell'Accademia di S. Cecilia, nella quale lamentava il cattivo funzionamento dello strumento. È interessante notare come il maestro Germani, oltre a non essere soddisfatto del funzionamento dell'organo, considerasse tale strumento, nonostante avesse appena 15 anni di vita, «[...] non troppo moderno, né di grandi risorse (dato il progetto fatto con poco criterio organistico) [...]». In effetti, in quegli anni si stavano compiendo molti progressi nell'arte organaria, soprattutto nella trasmissione elettrica, che andava gradualmente soppiantando quella pneumatico-tubolare; inoltre stava mutando anche il gusto degli interpreti nell'esecuzione e nell'uso della registrazione organistica. È quindi naturale che il maestro Germani, abbia trovato la fonica di quest'organo «[...] nel complesso pesante, oscura e fredda [...]», con il «Ripieno debolissimo, senza carattere

<sup>16</sup> Costui era il fratellastro di Carlo Vegezzi Bossi, del quale fu collaboratore per circa 15 anni nella fabbrica di Torino. Nel 1908, egli rilevò la fabbrica di organi fondata dal nonno materno a Centallo (CN), dirigendola fino al 1943, anno della sua morte.

<sup>17</sup> ARCHIVIO POSTUNITARIO DELL'ACCADEMIA DI S. CECILIA, *Strumenti, Organo Augusteo*, b. 261, fasc. 29/7.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

e brutto [...]» e l'assenza di registri dal suono chiaro e dolce. Tali considerazioni vennero espresse in un progetto di riforma dell'organo dell'Augusteo, elaborato dallo stesso maestro e consegnato insieme alla precedente lettera all'avv. Boni<sup>19</sup>. Nonostante l'interessamento dell'Accademia, che trasmise subito la pratica ai competenti uffici del Comune, quasi nulla fu fatto a riguardo. Il Municipio si limitò ad aumentare da 300 a 1.000 lire l'assegno annuale alla ditta Fratelli Migliorini, affinché provvedesse ad una manutenzione più frequente<sup>20</sup>, e a commissionare alla stessa ditta, nell'estate del 1932, un intervento di restauro e ripulitura generale, comprensivo del cambio dell'elettroventilatore, il tutto per la somma di 12.800 lire<sup>21</sup>. Nel 1936, la ditta Francesco Vegezzi Bossi di Centallo presentò un preventivo per un radicale restauro dello strumento, che non fu neppure preso in considerazione, poiché ormai l'Augusteo e il suo organo avevano i giorni contati. L'idea originaria, concepita nel 1932, era quella di demolire tutti i caseggiati di epoca rinascimentale che insistevano intorno all'Augusteo, al fine di isolare e dare risalto all'edificio che inglobava nelle sue fondamenta il mausoleo di Augusto. Invece, nel 1936, si decise per una soluzione più radicale: demolire anche l'Augusteo, in modo da rendere visibili i resti del mausoleo, salvo accorgersi che ciò che apparve dopo la demolizione fu ben poca cosa rispetto alle aspettative.

L'ultimo concerto all'Augusteo si tenne il 13 maggio 1936 sotto la direzione di Bernardino Molinari. Nell'estate di quell'anno, l'organo venne smontato e depositato nel magazzino comunale di via Niccolò Bettoni, in zona Trastevere. L'idea era quella di conservare con cura questo strumento per poterlo riutilizzare nella futura nuova sala dei concerti, mentre per le

---

<sup>19</sup> Ivi, b. 290, fasc. 29/7.

<sup>20</sup> Ivi, b. 293, fasc. 29/7.

<sup>21</sup> Ivi, b. 311, fasc. 29/7.

stagioni “provvisorie” dell'Accademia presso il teatro Adriano venne commissionato alla ditta Tamburini un piccolo organo da palcoscenico. Nel dicembre 1939, Giovanni Tamburini ebbe modo di visitare il magazzino nel quale giaceva, smontato, l'organo dell'Augusteo. Tranne l'acciaccamento di qualche canna, fino a quel momento lo strumento non presentava ulteriori danni o mancanze. Nel dicembre 1941, vi furono delle trattative tra il Municipio e l'Accademia per l'adozione di alcuni accorgimenti mirati alla buona conservazione dell'organo<sup>22</sup>. Non è dato sapere se fu effettivamente intrapresa qualche azione in merito. L'ultimo documento rinvenuto riguardante l'organo è la seguente lettera del Municipio inviata all'Accademia:

Roma, 7 Luglio 1945

Alla Regia Accademia di S. Cecilia

Secondo gli accordi a suo tempo intervenuti con codesta R. Accademia, le parti dell'organo tolto d'opera all'Augusteo vennero depositate nei magazzini di questo Provveditorato in via Niccolò Bettoni, in attesa di una eventuale riutilizzazione.

Poiché sono ormai trascorsi circa 12 anni senza che sia stato possibile addivenire alla riutilizzazione allora prevista, né sembra peraltro che nelle attuali contingenze la possibilità di riutilizzazione sia da ritenere prossima, si prega codesta Accademia di voler far conoscere il suo parere circa la opportunità e la convenienza di addivenire all'alienazione delle parti dell'organo, tenuto anche conto dell'inevitabile deterioramento e delle sottrazioni cui esse sono soggette, malgrado si cerchi di curarne la custodia nel modo migliore.

L'Assessore<sup>23</sup>.

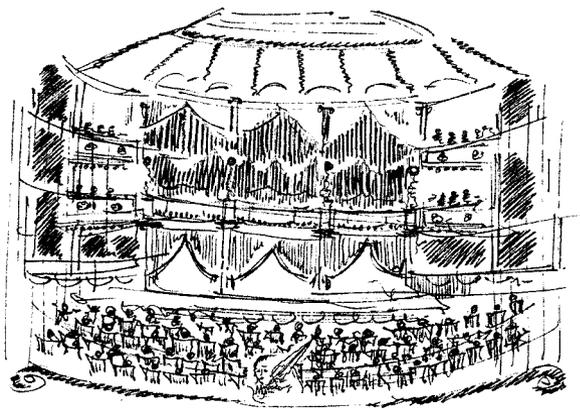
---

<sup>22</sup> Ivi, b. 373, fasc. 29/7.

<sup>23</sup> Ivi, b. 387, fasc. 29/7.

L'assenza di ulteriore documentazione a riguardo, sia presso l'Archivio dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia che in quello Storico Capitolino<sup>24</sup>, mi impedisce di definire con certezza le sorti di questo strumento. Da quanto traspare in questa ultima lettera del 1945, l'ipotesi più credibile è che le sue parti rimanenti, cioè quelle sopravvissute alle sottrazioni indebite compiute da ignoti durante il periodo bellico, siano state in seguito alienate e vendute.

Una sorte assai triste per uno strumento del genere, un danno culturale rilevante per una città che, a tutt'oggi, ancora non dispone di un organo da concerto per il proprio auditorium.



Sala Concerti Augusteo Organo Carlo Vegezzi Bossi.

<sup>24</sup> Se presso l'archivio dell'Accademia di S. Cecilia la documentazione si interrompe al 1945, in quello Capitolino le ultime pratiche relative all'organo giungono fino al 1953, ma tali documenti risultano attualmente dispersi.

## Alessandro Torlonia ed i reperti marmorei ed epigrafici dell'antica chiesa di S. Teresa al Quirinale

ROBERTO QUINTAVALLE

Fino al 1870, la strada che collega la michelangiotesca porta Pia alla zona di Monte Cavallo, prendeva nome dal pontefice Pio IV Medici, che aveva inaugurato nel 1561 i lavori di costruzione della nuova porta da lui voluta e aveva rettificato ed ampliato l'*Alta Semita* di età augustea<sup>1</sup>.

La strada era fiancheggiata da ville e orti e, soprattutto nel tratto più vicino alla residenza pontificia del Quirinale, da chiese e conventi ora in gran parte non più esistenti.

Si ricordano tra queste le chiese di S. Maria Maddalena e di S. Chiara al Quirinale, distrutte nel 1888 per la costruzione del giardino poi detto di Carlo Alberto, realizzato per la visita a Roma del giovane imperatore di Germania Guglielmo II.

Prima ancora, per chi viene da Porta Pia, vi sono tuttora la chiesa dei Ss. Gioacchino ed Anna, incorporata nel fabbricato già del Collegio ecclesiastico belga, ora chiusa in proprietà privata, e quella borrominiana di S. Carlino, posta in angolo sul quadrivio frutto dell'urbanistica sistina, che segna il culmine dell'incrocio tra la strada Pia (XX settembre – Quirinale) e la

<sup>1</sup> Cfr R. QUINTAVALLE, *Via Nomentana, chiese e memorie di martiri*, in «Lazio ieri e oggi», XLI (2005), num. 11 e 12.

strada Felice (v. Quattro Fontane), offrendo la magnifica veduta di sfondo degli obelischi sallustiano, di Monte Cavallo, e di S. Maria Maggiore, nonché della porta Pia.

Ancor prima del quadrivio, le chiese di S. Teresa e dell'Incarnazione con i relativi conventi e di S. Caio, si ergevano nell'area poi occupata dal Ministero della guerra, la cui costruzione rese necessaria la totale demolizione delle prime due e successivamente della terza, per l'apertura dell'adiacente via Firenze.

La nuova Italia, entrata dalla vicina breccia di porta Pia, richiedeva infatti, per i vari ministeri e per tutto l'apparato burocratico della capitale del nuovo Stato unitario, il sacrificio di molte strutture monastiche che davano alla Roma dei papi il singolare aspetto di una città ferma nel dialogo tra Cielo e terra e quindi fuori dal trascorrere mondano delle altre capitali.

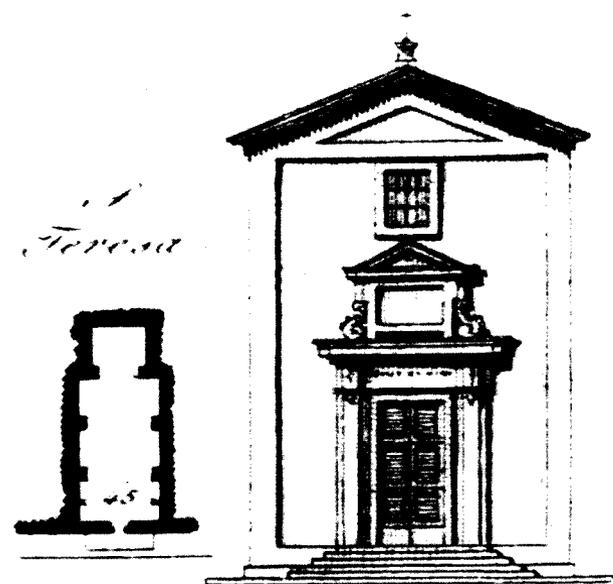
L'esigenza di raccordo con la sede del nuovo re, fissata nel palazzo del Quirinale, indirizzava peraltro ad essa la collocazione delle rappresentanze istituzionali più significative, tra le quali era certamente il Ministero della guerra.

Le chiese della Ss. Incarnazione e di S. Teresa con i loro conventi, erano contigue ed ospitavano comunità monastiche carmelitane, la prima istituita da Urbano VIII Barberini nel 1639 secondo la regola di santa Maria Maddalena de' Pazzi, e la seconda ispirata alla riforma di S. Teresa di Gesù.

Le suore carmelitane della Ss. Incarnazione del Divin Verbo, chiamate "le Barberine" dal loro fondatore, oltre alla cura della loro chiesa consacrata nel 1670, erano addette anche alla vicina chiesa di S. Caio per concessione di papa Alessandro VII.

La chiesa di S. Teresa fu eretta invece nel 1626 su disegno di Bartolomeo Braccioli ed il relativo convento di carmelitane scalze dette "le Teresiane", ebbe quale fondatrice Caterina Cesi che, vedova del marchese Giulio della Rovere, era entrata a trentatré anni nell'ordine carmelitano.

A quest'ultima chiesa, alle relative vicende ed ai suoi reperti,



Chiesa di S. Teresa al Quirinale; pianta e prospetto (da *Descrizione itineraria di Roma fatta da G.B. Cipriani*, Roma 1838).

dedichiamo la maggiore attenzione perché legata alla memoria del principe Alessandro Torlonia che, dopo la cessione del Banco, si era dedicato alla cura delle opere religiose.

La chiesa di S. Teresa, adiacente al palazzo Albani-Del Drago, era a pianta rettangolare, ad unica navata ed aveva tre altari; quello maggiore era dedicato a santa Teresa raffigurata ai piedi della Vergine con san Giuseppe, in un dipinto inquadrato in una cornice di marmo diaspro. Ai lati di esso protette da una grata, vi erano le aperture di comunicazione con il coro delle monache e la memoria marmorea di Isabella Salviati Cesi duchessa di Acquasparta benefattrice del convento, morta il 29 giugno del 1642.

Altro benefattore del convento cui lasciò la propria eredità fu

l'abate genovese Andrea Gropali che eresse l'altare laterale in una cappella dedicata a sant'Orsola e volle essere sepolto nella chiesa, come ricorda l'epigrafe posta nel 1655.

Il terzo altare era dedicato alla Ss. Concezione e sul pavimento vi era la lapide sepolcrale del romano Cesare Sacchi deceduto nel 1697 che, distinto per cristiana pietà verso i poveri e devoto di santa Teresa, aveva voluto essere sepolto anch'esso in quel tempio nel cui convento era entrata una sua nipote.

Ad un secolo dalla fondazione, nel novembre 1726 la chiesa fu nuovamente consacrata dopo restauri, da Benedetto XIII con solenne cerimonia.

La chiesa ed il convento furono oggetto di visita da parte di vari pontefici ed in particolare da Innocenzo XIII che nel 1721 vi si recò per dare il velo a due pronipoti figlie del principe Ruspoli, come ricorda il Moroni<sup>2</sup>.

Le lunghe e alterne vicende che riguardarono la costruzione del Ministero della guerra, segnate dal dibattito tra l'opportunità di utilizzare i preesistenti fabbricati religiosi che esistevano nella zona prescelta per la sua sede e la necessità della loro demolizione (questione questa peraltro pervasa dal dubbio giuridico sui limiti di operatività delle leggi eversive del patrimonio degli enti ecclesiastici), iniziarono subito dopo la presa di Roma, con l'esproprio nel 1872 delle due chiese di S. Teresa e dell'Incarnazione.

Tali vicende, che trovano la loro fonte documentaria soprattutto nel fondo *Roma capitale* dell'Archivio centrale dello Stato, sono soltanto il presupposto del presente studio, ed hanno formato oggetto in altre sedi di interessanti approfondimenti.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol.10, Venezia, 1841, pp. 51-52.

<sup>3</sup> Cfr P. FERRARA, *Il Ministero della guerra, in I ministeri di Roma capitale, l'insediamento degli uffici e la costruzione delle nuove sedi*, Ve-

112.

TEMPLVM HOC  
IN HONOREM S . VIRGINIS THERESIÆ  
BENEDICTVS XIII . PONT . MAX . ORD . PRÆDIC.  
RITV SOLENNI CONSECRAVIT  
VI . KAL . NOVEMB.  
ANNO AB EIVS FVNDATIONE C.  
A CHRISTO NATO  
MDCCXXVI.

Iscrizione celebrativa della nuova consacrazione di S. Teresa al Quirinale (1726), da V. Forcella citato a nota 5 del testo.

Il 22 agosto del 1876 la Giunta liquidatrice dell'asse ecclesiastico consegnò le due chiese di S. Teresa e dell'Incarnazione, dopo la sconsecrazione e lo sgombro dagli arredi sacri, alla direzione del Genio militare di Roma, come attesta il direttore col. Garavaglia in una sua lettera del 9 settembre dello stesso anno diretta al Ministero dei lavori pubblici, e subito iniziarono quindi i lavori che presupponevano la demolizione degli immobili (chiese ed annessi conventi)<sup>4</sup>.

Gli altari e gli altri reperti marmorei ed epigrafici della chiesa di S. Teresa e forse anche di quelli dell'Incarnazione furono depositati alla rinfusa in un locale terraneo adiacente, come attesta

nezia, 1985. Compendio di studi pubblicati in occasione della mostra di pari titolo realizzata dall'Archivio centrale dello Stato nel febbraio-marzo 1985. N. CARDANO, *Rione XVIII. Castro Pretorio*, parte 2ª, Roma, 1999, pp. 68 sgg. (*Guide rionali di Roma*).

<sup>4</sup> ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, *Roma capitale*, serie H, busta 43, fasc. 17a, carta 280.

il Forcella, che vi si recò per trascrivere le varie iscrizioni per la sua monumentale opera allora in preparazione.

Nel locale erano state gettate anche ossa umane come quelle che, tratte fuori da una cassa di piombo e collocate poi in una cassetta di legno, sarebbero appartenute all'abate Gropali sopra citato, secondo quanto riferito allo stesso Forcella dagli addetti ai lavori. Questi, sempre secondo il suo racconto, gli riservarono peraltro una «ruvida e scortese accoglienza» al proposito manifestato di vedere e trascrivere le iscrizioni<sup>5</sup>.

Il materiale suddetto, nella prosecuzione dei lavori, terminati nel giugno 1883 e collaudati nel 1884, trovò ovviamente altra destinazione.

Di quello proveniente da S. Teresa abbiamo traccia per quanto riguarda due altari, nelle vicende della costruzione delle chiese del Sacro Cuore in via Marsala e di S. Giorgio all'interno dell'Istituto Mater Dei di suore inglesi posto in via di S. Sebastianello 16.

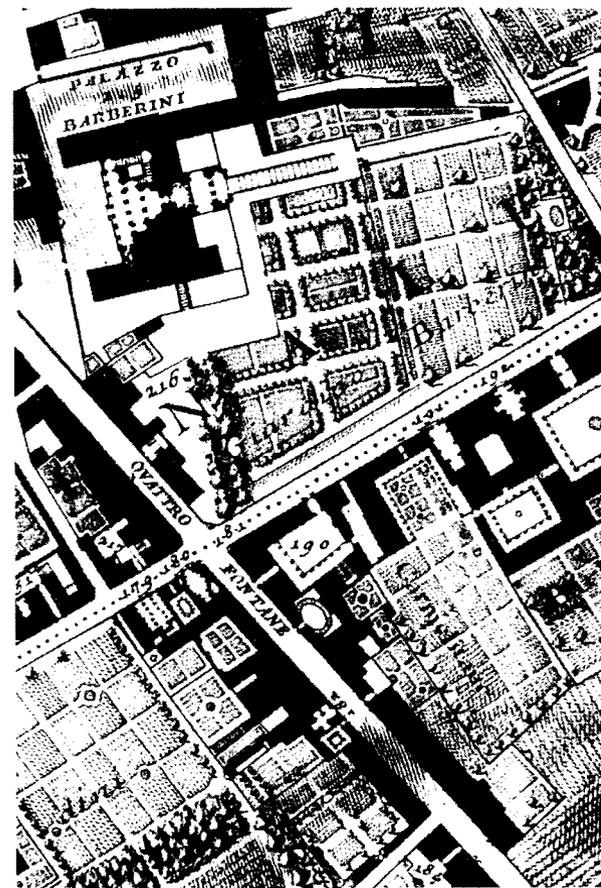
Per quanto riguarda la chiesa del Sacro Cuore aperta nel 1887, la provenienza dell'altare di S. Maria Ausiliatrice da un dono di Alessandro Torlonia, trova autorevole testimonianza nel sacerdote Francesco Dalmazzo, primo parroco della chiesa e stretto collaboratore di don Bosco nella fase di realizzazione dell'opera dopo le insorte difficoltà economiche.

Egli, nell'illustrare la chiesa, riferisce che l'altare suddetto «ricchissimo di diaspri e dorature e specialmente di un ciborio di pregio singolare è dono dell'Ecc.mo principe Alessandro Torlonia di felice memoria, ristorato ed arricchito per cura di insigni benefattori che per modestia vollero occultare il loro nome<sup>6</sup>.»

Per la chiesa di S. Giorgio a S. Sebastianello, la notizia è

<sup>5</sup> V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, vol. XII, Roma, 1878, pp. 57 sgg.

<sup>6</sup> F. DALMAZZO, *Il santuario del Sacro Cuore di Gesù*, Roma, 1887.



G. B. Nolli, particolare della pianta di Roma (da S. Borsi, *Roma di Benedetto XIV*, Roma, 1993. p. 256). La chiesa di S. Teresa è il n. 191.

tratta invece dall'Armellini il quale nella scarna illustrazione,<sup>7</sup> afferma che la chiesa fu aperta il 5 novembre 1887 e che il ricco

<sup>7</sup> M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, 1891, p. 343.

altare maggiore fu donato dal principe Torlonia ed appartenne alla chiesa di S. Teresa.

Il riferimento a questa è fatto anche per la chiesa di via Marsala, in una tabella illustrativa presso l'altare che ripete con tutta evidenza una tradizione orale aggiungendo che l'altare «trovavasi ammassato nella Villa Torlonia fuori Porta Pia<sup>8</sup>».

È da ritenere quindi che il materiale marmoreo ed epigrafico proveniente da S. Teresa, dopo che fu sgombrato dal locale nel quale lo vide il Forcella, sia entrato in possesso, non risulta a quale titolo<sup>9</sup>, del principe Alessandro Torlonia e depositato nella sua villa di via Nomentana, dalla quale furono quindi prelevati i due altari. Essi furono donati alle suddette chiese del Sacro Cuore e di S. Giorgio in epoca precedente alla loro messa in opera, perché don Alessandro morì il 7 febbraio 1886 allorché le due chiese non erano state ancora aperte al culto<sup>10</sup>.

Circa la collocazione del materiale in villa Torlonia, la notizia è indirettamente confermata dal fatto che nei magazzini della

<sup>8</sup> Nonostante la cortese disponibilità offerta dai PP. Salesiani del Sacro Cuore e dalle Suore inglesi dell'Istituto Mater Dei che confermano le notizie tramandate, non si sono rinvenute finora fonti documentarie in proposito.

<sup>9</sup> Al riguardo sono state effettuate ricerche, finora senza esito, negli archivi della Giunta liquidatrice dell'asse ecclesiastico (custoditi dal Ministero dell'interno nei locali di S. Croce in Gerusalemme sotto la cura del dott. Carmine Juozzo che si ringrazia per la cortese collaborazione) ed in quelli del Genio militare presso la biblioteca del relativo istituto storico e di cultura in Lungotevere della Vittoria, 31.

<sup>10</sup> La notizia della data di morte di Alessandro Torlonia è tratta non solo dagli atti di stato civile (atto n. 2 dell'8 febbraio 1886), ma anche da un raro e forse unico libretto custodito nella biblioteca dell'Archivio di Stato di Roma (collocaz. OP.D.8): [L. STEFANONI,] *Biografia e testamento di don Alessandro Torlonia*, Roma, 1886. L'autore è prodigo di notizie sulle ultime ore di vita del principe, spentosi in una modesta cameretta che si era riservato al terzo piano del palazzo di piazza Venezia.



Chiesa del S. Cuore in via Marsala: l'altare di Maria SS. Ausiliatrice (la parte marmorea, con successivi arricchimenti, proviene dalla distrutta chiesa di S. Teresa al Quirinale).

villa si trovano tuttora iscrizioni epigrafiche provenienti da S. Teresa<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Non si è potuto procedere alla consultazione di tali reperti e di eventuali altri, poiché l'Ufficio ville e parchi storici della Sovrintendenza capitolina ai beni culturali, interpellato, ha comunicato (nota 15 maggio 2015 prot. 12537) che tale materiale è da tempo oggetto di studio da parte dei funzionari di detta Sovrintendenza che ne stanno curando la pubblicazione.

Passando ad esaminare le nove iscrizioni riportate dal Forcella sotto il titolo "S. Teresa (al Quirinale)" ed ai richiami di parte di esse alle trascrizioni fatte dal Galletti quando erano ancora *in situ*<sup>12</sup> sembra potersi rilevare che non tutte appartenevano a S. Teresa.

In particolare, quella segnata con il n. 110 proveniva probabilmente dalla vicina chiesa della Ss. Incarnazione (che non figura tra le chiese citate nell'opera del Forcella). Il testo di tale iscrizione, incisa sul rovescio di un antico marmo, ricorda infatti la consacrazione della chiesa «in onore della Santissima Incarnazione di N. S. Gesù Cristo[...]» avvenuta con l'altare maggiore e le rituali reliquie dei martiri il 21 settembre 1670 per opera del cardinale Francesco Barberini.

Alla chiesa dell'Incarnazione è riferibile inoltre anche l'iscrizione n. 115 riguardante l'istituzione da parte del Comune dell'offerta quadriennale di un calice d'argento e di quattro ceri nel giorno 25 maggio dedicato a santa Maria Maddalena de' Pazzi, alla cui regola era informata come si è detto sopra, la comunità monastica della chiesa dell'Incarnazione che ospitava anche un altare dedicato alla santa.

Le altre iscrizioni che trovano riscontro nell'opera del Galletti, riguardano anzitutto la nuova consacrazione della chiesa di S. Teresa nel centenario della fondazione (iscr. 112) e la memoria della duchessa Isabella Salviati Cesi a cura delle suore carmelitane. Seguono poi l'epigrafe tombale di Cesare Sacchi, di cui si è detto (n. 111) e l'iscrizione in memoria della marchesa Lucrezia Vaini dedicatale dalla figlia Geronima Lanci, nonché quella in memoria della baronessa Ortensia Gavotti a cura del figlio Giovanni Stefano (nn. 113 e 114).

Non trova invece corrispondenza nel Galletti l'epigrafe se-

<sup>12</sup> P. L. GALLETTI, *Iscriptiones romanae infini aevi Romae exstantes...*, 3 voll., Roma, 1760.

polcrale dell'abate Andrea Gropali patrizio genovese sopra citato, dedicatagli dalle suore del convento da lui beneficiato che ricordavano la cappella da lui eretta in onore di S. Orsola e compagne martiri, nonché la devozione dell'abate verso santa Teresa alla quale spesso offriva il sacrificio della S. Messa (n.109).

La trascrizione delle epigrafi si chiude infine con quella riguardante una suora, Maria Maddalena del Ss. Sacramento, deceduta nel 1854.

In attesa che la preannunciata pubblicazione delle iscrizioni superstiti offra ulteriori motivi di studio e di riflessione, ci è bastato per ora ricordare uno dei tanti episodi, forse il meno noto, di attenzione del principe Alessandro Torlonia verso le opere di culto nell'ultimo scorcio della sua vita, ai quali fanno generico cenno i suoi pochi biografii.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Oltre al citato L. STEFANONI, cfr. anche E. SODERINI, *Il principe don Alessandro Torlonia* in "La rassegna italiana", anno VI (1886), vol. 1, pp. 311 sgg., nonché A. CAVALLINI, *Don Alessandro P.pe Torlonia*, Roma, 1878.

# Riaffiorano a Santa Sabina le immagini dei vip della Roma dell'VIII secolo

MARCO RAVAGLIOLI



Alessandro Torlonia.

Solo a Roma, città “troppo” ricca di storia e di arte, città distratta, inconsapevole, poteva succedere qualcosa del genere. Che una testimonianza quasi unica della pittura romana dell’alto medioevo e, al tempo stesso, un documento prezioso della storia della Chiesa e della città, riaffiorasse dal passato più lontano e quasi nessuno ne sapesse nulla. Che un ritrovamento fortunoso, ma supportato da acute intuizioni e rigorose indagini, ci mettesse a contatto con remote figure e antiche vicende storiche e artistiche, ma la notizia circolasse solo fra gli addetti ai lavori, o poco più.

Eppure, all’ingresso della basilica di Santa Sabina all’Aventino, nell’indifferenza dei tanti visitatori che si affollano, lì accanto, davanti al prezioso portale ligneo, da qualche tempo appare un affresco altomedievale che costituisce una eccezionale testimonianza artistica e storica rimandando con immediatezza a un momento cruciale quanto poco conosciuto per la vita della città e del cattolicesimo. Quello della Roma bizantina, delle controversie fra la Chiesa e l’impero di Oriente, dei dibattiti teologici sui quali si costruivano la politica e le relazioni diplomatiche, si combattevano guerre. Nelle immagini sbiadite riconosciamo i volti dei protagonisti di quei momenti dei quali ci parlano gli antichi annali. Uno soprattutto: quel papa Costantino che fu al

centro di complesse vicende politiche e teologiche all'inizio dell'VIII secolo, e che nell'affresco di Santa Sabina è diventato protagonista di un vero e proprio *giallo*.

Tutto è incominciato una mattina di marzo del 2010. A Santa Sabina, sede della curia generalizia dell'Ordine dei Frati Predicatori, ci si prepara alla elezione – di lì a qualche mese – del nuovo Maestro. Sotto la direzione di padre Francesco Maria Ricci O.P. si lavora per allestire un museo nell'antico convento, si mette mano a restauri e pulizie: fra l'altro, quella del narcece, il portico antistante la basilica, dove viene rimosso il brutto intonaco scuro che ne incupisce i muri. Consulente, e curatore del museo, una giovane docente di Arte medievale alla Sapienza: Manuela Gianandrea<sup>1</sup>. È lei, insieme alla restauratrice Lidia Del Duca, che quella mattina accorre al richiamo dell'operaio che sta raschiando il vecchio intonaco. «Sul muro, in alto, ho trovato una specie di bozzo» le dice. Il muro è quello, antichissimo, della facciata della basilica; il “bozzo” è forse l'indizio che sotto lo strato superficiale di vernice se ne può nascondere un altro precedente. Bloccata la raschiatura, interviene Lidia Del Duca che lavorando di bisturi trova qualcosa: sotto lo strato marrone affiora, brillante, l'occhio scuro di un volto. Immediatamente viene allertata la Soprintendenza competente.

Che sulla facciata di Santa Sabina si potessero trovare resti di originarie decorazioni qualche ipotesi c'era: le antiche fonti parlano di affreschi, evidentemente decaduti e cancellati nel corso



del tempo. Ma difficilmente ci si sarebbe potuti aspettare di imbattersi in quello che è apparso al termine dei lavori di restauro condotti, fra il marzo e il luglio del 2010, dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e per il Polo Museale della città di Roma, sotto la guida di Claudia Tempesta. Nell'alto della parete centrale della facciata, cinque grandi figure. Al centro la Madonna, che sostiene davanti a sé il Bambino racchiuso in un grande alone a forma di mandorla. Ai lati della Vergine, i santi Pietro e Paolo e, alle estremità, due sante: una, vestita con particolare eleganza, rappresenta verosimilmente Sabina, la nobile matrona martire titolare della chiesa; nell'altra donna – dall'aspetto più umile – va con tutta probabilità riconosciuta santa Serapia, l'ancella di Sabina che ne favorì la conversione al cristianesimo.

<sup>1</sup> M. GIANANDREA, *Politica delle immagini al tempo di papa Costantino (708-715): Roma versus Bisanzio 335*, in *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. BORDI [et al.], Roma, 2014; ID. *Un'inedita committenza nella chiesa romana di Santa Sabina all'Aventino: il dipinto altomedievale con la Vergine e il Bambino, santi e donatori in Medioevo: i committenti*, a cura di A. C. QUINTAVALLE, Atti del convegno internazionale di studi dell'Associazione Italiana Storici dell'Arte Medievale, Parma 21-26 settembre 2010, Milano, 2011.

Ma a chi corrispondono le altre tre figure maschili con il capo cinto dal nimbo quadrato, viventi, cioè, al momento in cui l'affresco fu dipinto? Due di loro sono in piedi e vengono presentati dalle sante alla Madonna, mentre il terzo è prostrato di fronte alla Vergine: certamente è colui che ha commissionato l'affresco. E poi, a che epoca rimonta l'opera? Quale il suo significato?

Per saperlo, appare subito risolutiva l'iscrizione che corre lungo la cornice dell'affresco, ma c'è un problema. «L'arcipresbitero Teodoro – si legge in latino – insieme con il presbitero Giorgio sciolse il suo voto all'epoca del beatissimo e apo...»: a questo punto il testo si interrompe, proprio quando sta per svelare il nome del papa contemporaneo all'affresco e quindi a indicare la data della pittura; lo copre un arco appoggiato alla facciata della chiesa nel XIII secolo per sostenere il nuovo dormitorio del convento dei domenicani realizzato al di sopra del narce. Come fare? I piccoli saggi nella muratura aperti per introdurre minuscoli specchi e apparecchiature miniaturizzate sono inutili. Demolire l'arco? Bisogna andarci cauti: si tratta di rispettare una struttura duecentesca, e poi c'è il rischio di far crollare tutto. Nell'attesa che la Soprintendenza prenda decisioni, l'unica strada appaiono l'analisi stilistica e quella storiografica.

Ed è in base a queste che Manuela Gianandrea elabora la sua tesi.

Molti elementi nello stile della pittura rimandano al periodo della Roma bizantina, fra la metà del VI e la metà dell'VIII secolo: quando la città era sottoposta a un governatore e a funzionari mandati da Bisanzio e i papi erano quasi sempre orientali. A quella fase, in particolare, appartiene la "mandorla" presente nell'affresco: elemento ricorrente nell'arte bizantina. Tuttavia appare eccezionale per un'opera di arte occidentale che tale simbolo di divinità circonda la figura di Gesù in grembo a Maria, tipica rappresentazione, invece, della natura umana del Cristo. Un fatto del tutto fuori dal comune: come spiegarlo? Potrebbe forse

trattarsi – azzarda la professoressa Gianandrea – di un modo, da parte dei committenti dell'affresco, di proclamare solennemente il principio teologico della duplicità umana e divina di Gesù: un principio che, negato dalle teorie del monofisismo, prima, e del monotelismo, poi, era stato fermamente ribadito dal Concilio ecumenico di Costantinopoli nell'anno 680.

Una supposizione, quella della Gianandrea: che trova però un riscontro clamoroso. Si sa che al Concilio di Costantinopoli partecipò una delegazione di Roma di cui facevano parte i presbiteri Teodoro (diventato poi arcipresbitero nel 687) e Giorgio, insieme con il diacono Giovanni (che poi sarà papa Giovanni V) e con il suddiacono Costantino (anch'egli destinato a essere eletto papa qualche anno più tardi: nel 708). Teodoro e Giorgio: come i due personaggi citati nell'iscrizione intorno all'affresco. Potrebbero essere stati dunque proprio quei due protagonisti della vittoria sul monotelismo al Concilio di Costantinopoli a commissionare l'immagine che ribadiva visivamente, sulla facciata di una importante basilica, quella vittoria. Un ex-voto, come precisa la iscrizione.

Ci troveremmo in tal caso – argomentava la *detective* Gianandrea – alla fine del VII secolo, certamente dopo il 687, quando si sa che il presbitero Teodoro delegato al concilio diventò "arci", come il Teodoro dell'affresco.

Ma la storia fornisce indizi cronologici ancora più importanti. Nel 711 sale sul trono di Bisanzio l'imperatore Filippico Bardane, seguace delle dottrine monotelite, che annulla le decisioni del Concilio di Costantinopoli e pretende di imporre la teoria eretica della natura solo divina del Cristo. Inaccettabile per il papa di Roma che reagisce con estrema determinazione. E chi è il papa in quel momento? Costantino, un altro dei delegati romani al Concilio di Costantinopoli insieme con Teodoro e Giorgio. L'affresco di Santa Sabina, allora, potrebbe forse far parte della strategia del Papato per contrastare anche visivamen-

te l'eresia: in tal caso la terza figura dal nimbo quadrato che compare nell'affresco sarebbe certamente il papa Costantino e l'opera potrebbe essere datata con certezza nel periodo del suo pontificato: 708-715.

Fin qui la teoria. Per verificarne il fondamento appare ancora più necessario scoprire quel pezzo di iscrizione nascosto, dove dovrebbe essere indicato il nome del papa di quel periodo. Gli studiosi di Santa Sabina insistono e alla fine giunge l'autorizzazione ad aprire una sorta di asola nell'arco sovrapposto all'affresco, quanto basta per mettere in luce la porzione di dipinto coperta.

«Era una sera del gennaio 2012 – racconta Manuela Gianandrea – mi trovavo a casa quando mi arrivò una telefonata: la parziale demolizione dell'arco è compiuta e sotto i mattoni rimossi è apparsa la parte di iscrizione che ci mancava. Mi precipitò così come mi trovo, in abiti da casa.» Eccola la scritta mancante: «Apostolici domini nostri Constanti.» Costantino! La supposizione era esatta, Manuela Gianandrea aveva ragione: l'affresco è stato dipinto all'epoca di papa Costantino ed è lui dunque il terzo personaggio dal nimbo quadrato. Quel Costantino che svolse un ruolo storico fondamentale nelle relazioni fra Roma e la Corte di Bisanzio a cavallo fra il VII e l'VIII secolo: prima quale delegato al Concilio, poi quale rappresentante pontificio alla corte imperiale, infine come papa, fra l'altro affrontando in tale veste un ulteriore viaggio in oriente per incontrare l'imperatore alla ricerca di soluzioni delle controversie politiche e teologiche.

Ma c'è di più. Su un altro personaggio la scoperta di Santa Sabina ci dà notizie preziose. Del Teodoro delegato al concilio di Costantinopoli, raffigurato dall'affresco, sapevamo che fra il 686 e il 687 sfiorò per due volte, in circostanze tumultuose, l'elezione a pontefice. La scoperta di Santa Sabina ci dice che venti anni dopo, al tempo di papa Costantino, egli era ancora vivo,

potente e organico alla Chiesa romana nonostante le tormentate vicende vissute come candidato al papato.

Dei personaggi dell'affresco, proprio Teodoro è quello più facilmente identificabile: è il primo a sinistra. Egli infatti è indicato dalla iscrizione come colui che ha fatto realizzare l'opera pittorica e quella era tradizionalmente la posizione dei committenti.

Ma per Costantino e Giorgio qualche incertezza rimane. Rispettando la iconografia tradizionale che vuole il pontefice raffigurato alla destra della Vergine, papa Costantino dovrebbe essere l'uomo raffigurato in tale posizione privilegiata. Proprio accanto a quella figura, però, nella iscrizione, compare il nome di Giorgio: qualche dubbio può nascere. Ma si tratta di inezie: la cosa certa è che abbiamo a che fare non solo con una eccezionale opera d'arte dell'alto medioevo romano, ora perfettamente datata, ma soprattutto con un cimelio prezioso dal punto di vista della storia della città e del Papato. Un vero e proprio manifesto teologico per ribadire i principi della dottrina della Chiesa e il primato dottrinario di questa; un documento certo, di cui riconosciamo gli artefici: non personaggi del mito, ma figure storiche che ora ci rivelano il loro volto, per quanto nella stilizzazione della pittura, dopo un nascondimento di secoli.

«Ma le emozioni legate all'affresco di Santa Sabina non finiscono qui» aggiunge la professoressa Gianandrea. Nella parte superiore del muro, accanto alle figure della Vergine, dei santi e dei donanti, il restauro ha svelato una ricca (vengono ritrovati ben 19 pigmenti di colore) decorazione, che simula lastre di marmo intarsiate. Nella fascia del muro sottostante, solo uno strato di malta: certamente supporto di un rivestimento di marmo autentico, come si sa che avveniva all'interno della chiesa. Materiali pregiati accanto a decorazioni pittoriche, raffinate ma meno dispendiose: così doveva apparire la facciata della prima

basilica di Santa Sabina. Se non una scoperta assoluta, di certo dall'affresco ritrovato ci viene una importante conferma delle tecniche e dello stile nella costruzione delle grandi chiese a Roma nella tarda antichità.

Ma di tutto questo, i romani sanno poco o nulla.



Affresco a Santa Sabina.

## Monsignor Ennio Francia e l'esperienza religiosa nella «Messa degli artisti»

DOMENICO ROCCIOLIO

«La nostra Chiesa è viva, è bella, è calda; l'hanno ricostruita, abbellita, riscaldata gli artisti di Roma con la loro preghiera e con la loro opera<sup>1</sup>.» Così scriveva mons. Ennio Francia nel 1978 riferendosi alla basilica di S. Maria in Montesanto, la chiesa degli artisti. Il sodalizio «Messa degli Artisti» era nato nel 1941 per iniziativa dello scultore Alfredo Biagini e di sua moglie Wanda Coen ed aveva avuto per guide spirituali un giovane mons. Francia, giornalista e minutante della Segreteria di Stato, e il pittore piemontese don Angelo Rescalli<sup>2</sup>. Gli aderenti della prima ora furono personaggi affermati del mondo artistico romano, come i musicisti Alfredo Casella, Goffredo Petrassi, Giovanni Fusco e Bonaventura Somma, i pittori Antonio Achilli e Diego Pettinelli, gli scultori Pericle Fazzini, Attilio Torresini, Ercole Drei e Attilio Selva, gli architetti Enrico Del Debbio, Vincenzo Fasolo

<sup>1</sup> Da un appunto senza segnatura destinato alla stesura della relazione annuale delle attività realizzate.

<sup>2</sup> In realtà le prime riunioni in casa Biagini si svolsero nell'ottobre 1940, come ricordò più tardi lo stesso E. FRANCIA, *Il cinquantesimo della fondazione in Roma della Messa degli artisti (ottobre 1940 – ottobre 1989)*, in «Strenna dei romanisti», LI, (1990), pp. 205-212 e ID., *I 50 anni della Messa degli artisti in Roma*, in «Ivi», LII, (1991), pp. 197-202.

e Vittorio Ballio Morpurgo, lo storico dell'arte Deoclecio Redig de Campos, l'orientalista Alberto Giuganino e lo scrittore Renato Mucci. I coniugi Biagini proposero di ritrovarsi la domenica in una chiesa romana per godervi i tesori d'arte e ascoltarvi la messa<sup>3</sup>. Dal 1943, in seguito alla morte di Renato Cialente, investito e ucciso da un camion dei tedeschi, anche gli attori entrarono a far parte del gruppo<sup>4</sup>. Quel piccolo drappello di artisti, che diede vita alla «Messa» in un periodo di profonda crisi di civiltà, sentì «il bisogno di manifestare pubblicamente la fede nei valori dello spirito, al di sopra e oltre le proprie convinzioni politiche, estetiche e sociali». Molti fecero «chilometri a piedi pur di ritrovarsi e di pregare insieme». Fu «la prova definitiva che dimostrò la vitalità dell'iniziativa», sorta e sviluppatasi «per lo spirito di sacrificio e di abnegazione dei singoli»<sup>5</sup>. La nascita del sodalizio seguì iniziative analoghe prese a Parigi e a Torino negli anni Trenta: la prima fu ad opera del domenicano Martin-Stanislas Gillet nel Faubourg Saint-Honoré della capitale france-

se e la seconda fu sostenuta da Carlo Trabucco, allora presidente della Gioventù di Azione Cattolica. Artisti di altre città italiane come Bologna, Milano, Firenze, Napoli, Bari, Novara e Venezia, europee come Bruxelles, Istanbul, Edimburgo e Dublino e statunitensi come New York, eressero le loro «Messe». Pio XII considerò queste realtà associative «una famiglia dove l'assistenza spirituale, morale ed economica» fu vicendevole.

Dunque, gli artisti cercarono un ritrovo dove coltivare la propria spiritualità e lo trovarono a S. Maria in Via Lata. Presto si trasferirono all'oratorio del SS. Sacramento in piazza Poli dove restarono fino al 1947, dopodiché si spostarono nell'oratorio del Caravita e nel 1953 entrarono a S. Maria in Montesanto. Il loro scopo fu il seguente: riportare l'arte ad essere «ministra di virtù religiose e civili, seminatrice di verità e di giustizia, fattore di elevazione individuale e sociale»<sup>6</sup>. Con il passare dei mesi il sodalizio divenne «luogo ideale d'incontro delle più diverse tendenze e base del colloquio degli artisti con Dio»<sup>7</sup>. Nessuno fu escluso. Con questi intendimenti i membri della «Messa» imbastirono le loro attività religiose, caritative e culturali. I musicisti assunsero l'incarico di accompagnare l'azione liturgica con musiche sacre, i pittori e gli scultori misero a disposizione il loro talento per organizzare le manifestazioni artistiche e gli altri, soprattutto gli attori, si dedicarono alla distribuzione delle elemosine e dei pacchi alimentari in gran parte donati dal papa ai bisognosi.

Tra le opere più belle realizzate in questo periodo vi furono i concerti spirituali inaugurati alla Sala Borromini e in seguito eseguiti al Caravita e al Campidoglio, i presepi artistici ideati

<sup>3</sup> Cfr. *La Messa degli Artisti nel XV anniversario della fondazione*, Città del Vaticano, 1956; *XX della fondazione, 1941-1961*, Roma, 1961; E. FRANZIA, *Come nacque la «Messa degli Artisti 1941-1946»*, in *Trenta anni della «Messa degli Artisti», 1941-1971. Ricordi e testimonianze*, Roma, 1972, pp. 23-63; *La Messa degli Artisti, 1971-1984*, Roma, 1984; A. D'AMBROSIO, *La «Messa degli artisti» a Santa Maria in Montesanto*, in «Strenna dei romanisti», XLV, (1984), pp. 1-11 dell'estratto; E. FRANZIA, *I 50 anni della Messa degli artisti in Roma*, Roma, 1990; ID., *Messa degli Artisti 1941-1991*, Roma, 1991; A. D'AMBROSIO, *Mons. Ennio Francia il prete degli Artisti*, in «Strenna dei romanisti», LXI, (2000), pp. 153-166; D. ROCCIOLIO, *La «Messa degli Artisti» a Roma dalla fondazione al ventesimo anniversario (1941-1961)*, in «Studi romani», LXI, (2013), 1-4, pp. 321-388.

<sup>4</sup> A. GALVANI, *Entrano gli attori*, in *Trenta anni della «Messa degli Artisti»...*, cit., p. 103.

<sup>5</sup> Comitato romano della Messa degli Artisti, *Relazione dell'attività per l'anno 1949-1950*, Roma, 1950, p. 2.

<sup>6</sup> Da un comunicato ufficiale pubblicato il 7 novembre 1945.

<sup>7</sup> Questa espressione fu rievocata dal comitato romano in un ricordo presentato nel programma-invito intitolato *Concerti spirituali. Basilica di S. Maria in Monte Santo*, Roma, 30 aprile 1954.

da architetti e scultori, la mostra d'arte sacra allestita nel 1946 alla Galleria di Roma con l'esposizione di cento opere di pittura, disegno e scultura, tra le quali spiccarono quelle di Giorgio de Chirico, Maurice Denis, Georges Rouault e George Desvallières<sup>8</sup>, integrate da rappresentazioni teatrali, pomeriggi letterari, conferenze, commemorazioni e pubblicazioni. Dal venerdì santo 1950 gli attori parteciparono alla «Lettura dei Vangeli». Molti anni dopo, in una sua lettera, l'architetto Del Debbio ricordò con commozione la nascita e lo sviluppo dell'esperienza religiosa della quale fu partecipe: «sono qui con gli altri che via via hanno ingrossato il rivoletto sgorgato forse per virtù divina, da una conversione offerta al Signore, perché concedesse a noi artisti il dono del Suo spirito e della Sua grazia»<sup>9</sup>.

Alla fine degli anni Quaranta il bilancio delle attività svolte fu pienamente positivo. Una nota stonata venne da ambienti tradizionalisti, che non gradirono la messa degli artisti trasmessa per radio il 6 novembre 1949, celebrata tra violini, violoncelli, arpa e pianoforte. In quella circostanza il gruppo si adoperò per far comprendere che dalla vita liturgica non dovevano essere espunte le composizioni di autori «religiosi e sacri». Pur incontrando incomprensioni, il sodalizio difese la linea dell'aderenza alle disposizioni papali, si impegnò a superare le critiche e cercò di coniugare la musica alla liturgia<sup>10</sup>. Così, le manifestazioni religiose e culturali ebbero un ragguardevole successo e le messe

---

<sup>8</sup> Mons. Francia definì l'evento «la prima mostra d'arte sacra di un certo livello» organizzata a Roma nel dopoguerra: E. FRANZIA, *Questo problema delle mostre d'arte sacra*, in «Notiziario d'Arte», 11-12, (1960), pp. 122-123.

<sup>9</sup> Questo stralcio di lettera fu stampato da mons. Francia nel biglietto d'invito alla messa celebrata in memoria di Del Debbio il 4 novembre 1973.

<sup>10</sup> Una certa apertura all'introduzione della «musica e del canto moderno» nelle chiese, se nulla avevano «di profano o di sconveniente», la

furono celebrate «con grande dignità e decoro, mentre fervorosa e sempre in aumento» fu la partecipazione del pubblico. Molto frequentate furono le celebrazioni del Natale e della Pasqua, durante le quali si registrò un notevole accostamento all'eucarestia. Secondo i dirigenti, gli artisti parteciparono con entusiasmo alla loro messa, perché in essa riconobbero «la loro *ecclesia*, la loro parrocchia» e ad essa si rivolsero quando onorarono la memoria di colleghi, familiari e amici scomparsi. Auspicarono di poter fare di più. Si potevano coinvolgere altri intellettuali e si potevano organizzare nuovi dibattiti con una più ampia eco nella stampa. Cercarono di replicare il successo del 9 febbraio 1949 ottenuto al salone dell'Aurora a Palazzo Pallavicini nell'incontro che dedicarono alla poesia di Giuseppe Ungaretti<sup>11</sup>. In proposito così si espresse mons. Francia: quando la città uscì dalle barbarie nazista, la vita culturale «fu pressoché nulla» e fu facile organizzare eventi culturali. Ma con il trascorrere degli anni, lo spazio per le manifestazioni culturali si era ridotto per il crescente numero di iniziative, programmi, sedi di conferenze e di mostre. Soltanto con l'impegno assiduo e la creatività operosa il gruppo avrebbe trasmesso efficacemente il proprio messaggio ispirato ai valori cristiani. Lo dimostrò il successo della prima mostra nazionale di pittura del settore giovanile, il cui esito fu altamente positivo. Nessuna preoccupazione destarono invece i settori concertistico e caritativo. A riguardo dei poveri i dirigenti poterono affermare che nessuna richiesta d'aiuto era stata respinta, anche per merito delle patronesse (aristocratiche, borghesi e esponenti dei ceti sociali meno abbienti), che si spesero per i più deboli, in particolare per i bambini e presero sul serio le opere «di fede e di bene» promosse dalla «Messa». Da quando il papa, il 3 ottobre

---

concesse Pio XII con la lettera enciclica *Mediator Dei* del 20 novembre 1947.

<sup>11</sup> *Trenta anni della «Messa degli Artisti»...*, cit., p. 158.

1949, nell'udienza concessa ai rappresentanti dei comitati delle «Messe» d'Italia disse, che «avrebbe aiutato e sorretta con ogni mezzo a Sua disposizione, un'iniziativa particolarmente cara al Suo cuore», gli artisti compirono importanti sforzi per varcare le «linee aliene», ossia i confini degli ambiti umani, sociali e culturali dove la Chiesa stentò a radicarsi e fu sostanzialmente assente. La «Messa» fu una fondazione senza «tessere e soci», fu sentita come «strumento idoneo per lavorare in periferia, nella diaspora degli artisti [...], anziché nel settore già acquisito alla fede e assistito dalle varie organizzazioni religiose»<sup>12</sup>. Circa l'apostolato e la solidarietà con i non abbienti, non vennero meno le attese, né vi furono cedimenti di responsabilità. Anzi, crebbe lo spirito di servizio come gruppo all'interno della Chiesa. Grande esultanza mostrarono gli artisti il 13 aprile 1951, quando il cardinale vicario Clemente Micara eresse il loro sodalizio a ente di culto e ne approvò gli statuti. Alcuni mesi dopo, il 30 ottobre, la Segreteria di Stato comunicò che il papa aveva approvato il progetto di federare le «Messe» italiane in unione nazionale<sup>13</sup>. Mons. Francia chiarì le linee guida della novella istituzione al congresso dell'apostolato dei laici, che si riunì in quell'anno. Si dovevano – disse mons. Francia – «chiamare gli artisti, tutti gli artisti, anche quelli lontani, a partecipare e a contribuire (con il canto, la lettura di una preghiera e la questua a favore dei compagni bisognosi) all'atto fondamentale e così profondamente suggestivo del culto cattolico»<sup>14</sup>. Furono ammesse alla messa, perché concesse da papa Pacelli, l'esecuzione di brani di musica sacra da parte di artisti, la lettura ad alta voce del Vangelo e della preghiera del sodalizio da parte di un artista e la commemora-

zione di un collega defunto fatta da un artista opportunamente scelto<sup>15</sup>. Al Caravita si susseguirono incontri e celebrazioni, a palazzetto Venezia e in altre sedi culturali si tennero presentazioni di libri e mostre d'arte. Nel 1952, i giovedì letterari inclusero conferenze sull'inquietudine dell'uomo contemporaneo, sulla spiritualità della musica moderna, sulla finalità della scienza, sull'amore e la misericordia<sup>16</sup>. Il sostituto della Segreteria di Stato, mons. Giovanni Battista Montini, disse ad un pubblico di diplomatici, autorità politiche, critici teatrali, scrittori, pittori e scultori, che l'artista era un autentico intermediario tra la Chiesa e la società<sup>17</sup>. Fu un'anticipazione del discorso che il 7 maggio 1964 avrebbe fatto da papa agli artisti radunati nella Cappella Sistina: «Ci felicitiamo di questa messa dell'artista e Monsignor Francia ne sia ringraziato; lui e tutti coloro che lo hanno seguito e che ne hanno raccolto la formula. Noi abbiamo visto nascere questa iniziativa, l'abbiamo vista accolta per primo dal Nostro venerato Predecessore Papa Pio XII, che ha cominciato ad aprirle le vie e a darle cittadinanza nella vita ecclesiastica, nella preghiera della Chiesa»<sup>18</sup>.

Nel 1953 l'ente «Messa» si trasferì a S. Maria in Montesanto. Qui gli artisti elaborarono programmi operativi, ma si dovettero fermare per avviare lavori di consolidamento della basilica. Acquisirono suppellettili e opere di pregio, commissionarono a noti scultori 14 nuove stazioni artistiche della *Via Crucis*<sup>19</sup>. Una volta

<sup>15</sup> *Trenta anni della «Messa degli Artisti»...*, cit., p. 202.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>17</sup> *All'Oratorio del Caravita. Inaugurato da Mons. Montini il XII anno della Messa degli Artisti*, in «Il Popolo», 11 novembre 1952.

<sup>18</sup> Dal discorso tenuto *Agli artisti nella Cappella Sistina (7 maggio 1964)*, pubblicato in «Istituto Paolo VI. Notiziario», (1988), n. 16, pp. 27-28.

<sup>19</sup> E. FRANCA, *I 50 anni...* (volume), cit., p. 25; *Id.*, *Messa degli Artisti...*, cit., pp. 8-9.

<sup>12</sup> *La Messa degli Artisti nel XV anniversario...*, cit., p. 8.

<sup>13</sup> I due documenti sono stati pubblicati da E. FRANCA, *I 50 anni...* (volume), cit., pp. 106-107.

<sup>14</sup> D. ROCCIOLÒ, *La «Messa degli Artisti»...*, cit., p. 353.

rientrati a S. Maria in Montesanto diedero un ulteriore sviluppo alle loro attività: attori e attrici si prodigarono nella lettura del Vangelo, cantanti di fama prestarono la loro voce alle musiche di carattere liturgico, i musicisti si alternarono agli strumenti e all'organo, i pittori e gli scultori illustrarono con disegni i Vangeli delle domeniche<sup>20</sup>, sacerdoti amici e alte personalità ecclesiastiche celebrarono la messa e spiegarono il Vangelo. L'istituzione si servì di un «Notiziario d'Arte» per presentare contributi di storia, arte e architettura di alto livello scientifico e notizie di attualità su mostre e iniziative culturali (le pubblicazioni terminarono nel 1968). Oltre ai concerti spirituali gli artisti organizzarono letture d'ispirazione religiosa alternate a brani musicali, misero in scena drammi di carattere sacro, tennero incontri per la spiegazione della Bibbia, convinsero colleghi lontani dalla fede ad avvicinarsi e a vivere l'esperienza della «Messa». Mons. Francia affermò che si sentirono affratellati nella preghiera e nell'omaggio a Dio, pur segnati dalle preoccupazioni quotidiane. Sperimentarono la fraternità della Chiesa domestica dei primi secoli, si ispirarono al carattere delle confraternite medievali, si separarono dall'atteggiamento del mondo contemporaneo, che frantumava la personalità dell'individuo per riaggregarlo in forma anonima e collettiva<sup>21</sup>. Un tornante della riflessione comune interna all'ente fu il tema dell'attualità del problema dell'arte sacra nella vita della Chiesa. Per molti l'esperienza della «Messa» fu una vera e propria missione, che si spinse al di là dei consueti distretti di competenza, come dimostrò l'allestimento della 1ª mostra pittorica della Daunia nel 1954 per le opere sul paesaggio e la gente del Gargano e l'analoga manifestazione di Novara per

la valorizzazione di Macugnaga<sup>22</sup>. Il consenso ricevuto dal pubblico e dalla critica e l'esito soddisfacente delle opere realizzate, portò l'Unione nazionale delle «Messe degli Artisti» e lo stesso comitato romano della «Messa» a chiedere a Pio XII di aprire la Pinacoteca Vaticana alle opere d'arte moderna. Dal 1956, una commissione di esperti, della quale fece parte anche mons. Francia, progettò di portare in Vaticano opere di grandi artisti italiani e stranieri, da accostare a quelle delle collezioni storiche. Finalmente, il 16 maggio 1960, due sale per l'arte moderna e contemporanea furono aperte al pubblico. Il papa Giovanni XXIII, che ben conosceva mons. Francia e le attività di apostolato dell'ente «Messa» di Roma e dell'Unione Nazionale delle «Messe degli Artisti», apprezzò molto l'opera realizzata, perché sostenuta da un'autentica fede e da una profonda e costruttiva pietà religiosa<sup>23</sup>.

Inevitabili furono le ricadute in termini di riconoscimenti pubblici. La notorietà conquistata indusse la RAI a trasmettere nel programma nazionale la rappresentazione della *Via Crucis* di Henri Ghéon (14 stazioni da *Le Mistère de l'Invention de la Croix*) interpretata da noti attori in S. Maria in Montesanto nella Settimana Santa del 1960. Pochi giorni prima di Natale, il 22 dicembre, le riprese televisive ebbero luogo nella chiesa di S. Maria del Popolo per il lavoro teatrale *San Francesco e l'uomo cattivo* di Henri Brochet<sup>24</sup>. Il successo di queste manifestazioni spinse i dirigenti della «Messa» a promuovere nel 1961 due concorsi a livello internazionale: uno musicale per tre mottetti a cappella su testi liturgici in latino e uno teatrale per un'opera in

<sup>20</sup> Furono commentati da mons. Francia in un libretto pubblicato da Belardetti, cfr. *La domenica con il Vangelo. I Vangeli delle domeniche*, a cura di E. FRANCIA, Roma, 1955.

<sup>21</sup> Cfr. «Notiziario d'Arte», IV, (1953), 10, p. 24.

<sup>22</sup> Cfr. *Trenta anni della «Messa degli Artisti»...*, cit., pp. 145-147.

<sup>23</sup> *Il Sommo Pontefice ai comitati per la «Messa degli Artisti»*, in «L'Osservatore Romano», 11 marzo 1959.

<sup>24</sup> Comitato romano «Messa degli Artisti», *Relazione anno 1960-1961*, Roma, 1961, p. 3.

prosa ispirata alla figura di s. Paolo. Sulla venuta dell'apostolo a Roma fu realizzato un lungo documentario su testi di mons. Francia e soggetto di Fortunato Bellonzi<sup>25</sup>. L'idea di realizzare una rappresentazione sacra il venerdì santo divenne consuetudine. Sempre nel 1961, a S. Maria del Popolo, fu messo in scena uno spettacolo drammatico con 14 poesie tratte da *Le Chemin de la Croix* di Paul Claudel, commentato visivamente con 14 bassorilievi della *Via Crucis* scolpiti da Pericle Fazzini<sup>26</sup>. L'anno dopo fu organizzata una «grandiosa manifestazione per valorizzare» le artistiche stazioni della *Via Crucis*, che erano state donate anni prima alla basilica di S. Maria in Montesanto<sup>27</sup>. Nel 1963, le dette stazioni furono presentate di nuovo nella sala degli Orazi e Curiazi in Campidoglio<sup>28</sup>.

Quando fu aperto il Concilio Vaticano II, gli artisti si sentirono onorati della visita di alcuni padri conciliari, che avevano seguito la loro missione e l'apprezzavano. Il 7 maggio 1964, come detto, Paolo VI pronunciò un memorabile discorso nella Cappella Sistina, tradotto e pubblicato nelle principali lingue europee. Montini benedisse la «Messa degli Artisti» e spinse i membri dell'istituzione ad approfondire il rapporto tra l'arte sacra e le nuove espressioni figurative. Nessun ambiente artistico doveva sentirsi escluso, perché gli artisti, radunati attorno all'altare, costituivano una riunione familiare, parte «attiva e operante della *ecclesia* universale dei credenti in Cristo»<sup>29</sup>. Ne fu un luminoso esempio la messa del 14 ottobre 1965 celebrata

<sup>25</sup> *Trenta anni della «Messa degli Artisti»...*, cit., p. 155.

<sup>26</sup> Comitato romano «Messa degli Artisti», *Relazione anno 1961-1962*, Roma, 1962, p. 5.

<sup>27</sup> Comitato romano «Messa degli Artisti», *Relazione anno 1962-1963*, Roma, 1963, p. 6.

<sup>28</sup> Comitato romano «Messa degli Artisti», *Relazione anno 1963-1964*, Roma, 1964, p. 4.

<sup>29</sup> *Trenta anni della «Messa degli Artisti»...*, cit., p. 99.

da mons. Francia al Circo Orfei<sup>30</sup>. Si veda, anche, il breve ma esplicativo messaggio del papa dell'8 dicembre 1965, in occasione della cerimonia di chiusura del Concilio<sup>31</sup>. Il tema dell'arte al servizio della Chiesa fu, dunque, per lungo tempo, al centro delle disamine degli artisti. L'artista poteva essere «un traduttore e un rivelatore umano del mistero di Dio», poteva diffondere una «pastorale catechetica nel mondo della cultura» capace di grande richiamo e in grado di attecchire a livello internazionale, poteva dar luogo a «corsi liberi d'arte e di cultura contemporanea» nelle università, poteva integrare «l'insegnamento della liturgia allo studio dell'arte contemporanea». Mons. Francia affermò che l'artista cristiano si esprimeva con carattere sacro, come nel medioevo, perché tutta la vita aveva un'impostazione cristiana. Il giorno di Pentecoste del 1967 propose ai suoi collaboratori di ripensare all'esortazione di Pericle Fazzini a «lavorare con fede per cercare di realizzare nel miglior modo possibile l'idea poetica» che ciascuno possedeva in sé. In altri termini, richiamò un principio che gli fu particolarmente caro, ossia che l'uomo, in quanto essere spirituale, vive «in una continua tensione verso l'assoluto», è una creatura «che accettandosi nel presente, si dispone all'ascolto di un messaggio che è il discorso rivelatore di Dio»<sup>32</sup>.

Alla fine degli anni Sessanta, l'ente dovette provvedere di nuovo a lavori di ristrutturazione della basilica<sup>33</sup>. Dal 1968, la «Messa degli Artisti» si trasferì a S. Giacomo in Augusta. In S. Maria in Montesanto le celebrazioni ripresero soltanto alla fine

<sup>30</sup> Comitato romano «Messa degli Artisti», *Relazione anno 1964-1965*, Roma, 1965, p. 4.

<sup>31</sup> *Encicliche e discorsi di Paolo VI*, VIII, Roma, 1966, p. 559.

<sup>32</sup> E. FRANCIA, *La Pentecoste nella interpretazione di un gruppo di artisti contemporanei*, Roma, 1967, p. 5.

<sup>33</sup> *La Messa degli Artisti...*, cit., pp. 85-86.

del 1971. Nella restaurata chiesa degli artisti a Piazza del Popolo entrarono il nuovo altare in bronzo di Albert Friscia, una croce astile e altre suppellettili sacre donate da Vittorio di Colbertaldo, una scultura in bronzo dorato simboleggiante lo splendore e la certezza della fede di Aldo Calò, altre pregevoli opere collocate in sacrestia<sup>34</sup>, dopodiché seguirono i lavori nei locali attigui destinati alle attività associative.

In questo periodo, la bella idea di mons. Francia, condivisa dalla Associazione Cento Pittori, di celebrare la messa della notte di Natale del 1970 all'aperto a via Margutta, gradita agli artisti e accolta con entusiasmo, purtroppo cadde nel vuoto e la celebrazione ebbe luogo a S. Giacomo in Augusta. In quegli anni diverse riunioni si tennero nelle case e negli studi privati. Si conservano le testimonianze delle riunioni e delle celebrazioni della messa, che si svolsero negli studi di Pio e Silvio Erolì, Alessandro Monteleone, Peppino Piccolo e in casa dell'attrice Dina Perbellini. Nel 1972 i dirigenti raccolsero le memorie dell'ente in un libro pubblicato fuori commercio e con una tiratura di 1.300 esemplari, donato al papa e presentato a Palazzo della Cancelleria il 14 giugno dal presidente dell'Unione Nazionale delle «Messe degli Artisti» Massimo Spada, da Fortunato Bellonzi e Guido Turchi<sup>35</sup>. In quell'anno giunse la notizia, che finalmente il cardinale vicario Angelo dell'Acqua conferiva a mons. Francia l'assistenza spirituale della basilica di S. Maria in Montesanto<sup>36</sup>. L'anno successivo, il 23 giugno 1973, di nuovo Paolo VI incoraggiò la «missione dell'artista» con un discorso tenuto per l'inaugurazione del Museo d'arte religiosa moderna in Vaticano. Per il papa l'artista fu capace di rendere visibile, nella pienezza della sua libertà espressiva e quindi nell'eserci-

zio della sua responsabilità di creatore, ciò che è trascendente, inesprimibile, ineffabile. «Esiste ancora» – affermò il papa – «in questo nostro arido mondo secolarizzato, e talvolta perfino guasto di profanazioni oscene e blasfeme, una capacità prodigiosa di esprimere, oltre l'umano, autentico, il religioso, il divino, il cristiano<sup>37</sup>.» Fu un'ulteriore conferma della fiducia che Paolo VI ripose negli artisti. Quando nel 1975, l'ente «Messa» si accinse a partecipare alle celebrazioni giubilari, i suoi membri parlarono di occasione propizia per «dar rilievo a manifestazioni ove inserire il senso della nostra pietà»<sup>38</sup>, di anno santo «abbondante di pietà» e di artisti «anticipatori della cosiddetta pastorale di gruppo». Non ritennero di distinguersi tra i pellegrini, perché la partecipazione al giubileo era «un'occasione per se stessa corale e cattolica». Pur mantenendo le specificità della loro esperienza religiosa fatta di accoglienza dei meno fortunati e di attività spirituali e culturali, in loro prevalse il senso di incondizionata appartenenza alla Chiesa.

Negli anni successivi i dirigenti apportarono miglioramenti nella loro chiesa. Ad esempio, nel 1979 acquistarono un organo «positivo» individuato a Amelia dal maestro Wijnand van de Pol e salvato dall'infausto destino di essere trasformato in un mobile bar. Due anni dopo fecero restaurare l'organo Vegezzi-Bossi<sup>39</sup>. Nel complesso, le iniziative realizzate diedero frutti apprezzabili. Nelle relazioni annuali si poté dire che alle attività della «Messa» parteciparono «centinaia e centinaia di artisti»<sup>40</sup>. Purtroppo, cadde la possibilità di incontrare papa Wojtyła in oc-

<sup>34</sup> E. FRANCIA, *I 50 anni...* (volume), cit., pp. 25-26.

<sup>35</sup> *La Messa degli Artisti...*, cit., p. 99.

<sup>36</sup> E. FRANCIA, *I 50 anni...* (volume), cit., p. 29.

<sup>37</sup> *Discorso agli artisti e agli amici dell'arte*, in *Encicliche e discorsi di Paolo VI*, XXIV, Alba, 1974, pp. 200-205.

<sup>38</sup> Comitato romano Messa degli Artisti, *L'anno santo 1975*, Roma, 1975, p. 3.

<sup>39</sup> E. FRANCIA, *I 50 anni...* (volume), cit., p. 26.

<sup>40</sup> *La Messa degli Artisti...*, cit., p. 91.

casione del XL° di fondazione dell'istituzione, ma il papa, ricevuto l'invito, fece sapere a mons. Francia che avrebbe incontrato volentieri non soltanto i poeti, gli scrittori e gli artisti in genere, ma «gli altri ambienti intellettuali cristiani in Italia». Poco dopo mons. Francia ricevette la nomina a rettore di S. Maria in Montesanto (15 dicembre 1981). Con questa qualifica, che attendeva da anni, accolse in basilica la grande pala dedicata alla *Cena di Emmaus*, opera di Riccardo Tommasi Ferroni (per l'occasione con il cappellano don Angelo Mazzocca celebrò la messa alla presenza di un piccolo, ma entusiasta gruppo di amici<sup>41</sup>.)

Degli anni Ottanta vanno menzionate, anche, la messa del trentennio celebrata in S. Maria in Montesanto e officiata dal cardinale vicario Ugo Poletti il 22 gennaio 1984, la solenne celebrazione presieduta da papa Giovanni Paolo II a S. Maria sopra Minerva il 18 febbraio 1984 per il giubileo degli artisti, durante la quale il beato Angelico fu proclamato loro patrono, le meditazioni di mons. Francia sulla figura di Cristo proposte tra Natale 1987 e Pasqua 1988, con il ricordo, l'esposizione di opere e l'esecuzione di musiche di vari artisti<sup>42</sup>, la messa del 50° di fondazione presieduta dal cardinale Sebastiano Baggio nel 1989<sup>43</sup>. Quando un giornalista de «L'Arena» chiese a mons. Francia se un artista poteva esprimere la sua spiritualità al di fuori di una dottrina, si sentì dire che «ogni artista ha sempre una tematica religiosa, anche quando fa arte profana»<sup>44</sup>. In questa riposta echeggiarono gli insegnamenti ricevuti molti anni

prima dal suo maestro e storico della pietà: mons. Giuseppe De Luca<sup>45</sup>.

In conclusione, è doveroso ricordare, che il 7 dicembre 1994, al Caffè Greco, il Gruppo dei Romanisti festeggiò mons. Francia per i suoi 90 anni. Il Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro, presente alla cerimonia, gli donò una medaglia a ricordo dell'avvenimento<sup>46</sup>.

Non furono pochi i riconoscimenti che mons. Francia ricevette per la sua instancabile attività di sacerdote e di intellettuale. Fu giornalista, traduttore, storico, critico d'arte, ufficiale di curia, consultore, accademico di S. Luca, membro di commissioni, canonico vaticano, uditore generale della Camera Apostolica, protonotario apostolico, prelado domestico del papa, organizzatore di eventi, rettore, ma soprattutto prete romano. Per la sua «Messa degli Artisti», che definì in modo significativo un capitolo di «storia minore della pietà in Roma»<sup>47</sup> ebbe una straordinaria e feconda passione, che non si indebolì quando per raggiunti limiti d'età lasciò l'ufficio di rettore il 6 luglio 1991, ricevendo il titolo di rettore emerito. Alcuni mesi prima di morire scrisse queste commosse parole: «[...] amo gli artisti perché sono stati loro ad insegnarmi ad amare di più Dio[...]. Adesso che son vecchio mi glorio di essere stato con loro se non proprio uno di loro; mi hanno aiutato a vivere, a capire le cose e la natura come la realtà di Dio, la vita come dono stupendo e talora straziante e la presenza dell'arte come la presenza dello Spirito»<sup>48</sup>. Morì l'8 febbraio 1995.

<sup>41</sup> E. FRANCIA, *Messa degli Artisti...*, cit., p. 8.

<sup>42</sup> *La Messa degli Artisti. Natale 1987 – Pasqua 1988*, Roma, 1988.

<sup>43</sup> F. CERQUETELLI, *S. Maria in Montesanto: dal 1953 chiesa degli artisti*, in «Avvenire. Roma sette», 5 novembre 1989, p. 8.

<sup>44</sup> F. NALIN, *L'arte per Mons. Francia. Un ritorno all'autentico e all'inedito*, in «L'Arena», 19 giugno 1989, p. 3.

<sup>45</sup> E. FRANCIA, *Seminaristi e preti di Roma*, Roma, 1994, pp. 21-26.

<sup>46</sup> A. D'AMBROSIO, *Mons. Ennio Francia...*, cit., pp. 159 e 164 e Id., *Oscar Luigi Scalfaro tra i romanisti per i novant'anni di Ennio Francia*, in «L'Urbe: rivista romana», 55, (1995), 2, pp. 57-62.

<sup>47</sup> *Trenta anni della «Messa degli Artisti»...*, cit., p. 23.

<sup>48</sup> Dal ricordo *Nell'anno della morte di mons. Ennio Francia fondatore*

La «Messa degli Artisti» è tuttora una realtà presente e operosa nella diocesi di Roma. Coniuga passato e presente e propone un'esperienza che si fonda su un patrimonio inesauribile di valori religiosi e culturali.

## La flora dei monumenti e il giardino romano

ANTONIO ROSSINI

Le stampe e i disegni preparatori di Piranesi, Rossini, Falda, Pinelli, Pannini ecc. riproducono sempre monumenti o reperti archeologici ornati da vegetazione, a volte molto ricca, che tende a porre in risalto il monumento. Ne sono inimitabile esempio non solo le incisioni degli autori citati, (foto n. 1) ma già il Bernini con la Fontana dei Fiumi ebbe a rappresentare una folta vegetazione, una grande palma posta nello incavo centrale e bellissimi fiori, foglie ecc. scolpiti in pietra, per non parlare della fontana di Trevi dove il Salvi e altri scolpirono sul travertino una abbondante flora rivierasca.

Il Giardino Romano, istituito nel 1957 sotto l'impulso del romanista Stelvio Coggiatti, ebbe inizialmente ad occuparsi della flora dei monumenti, tema da me trattato e ripreso nel corso degli anni di mia Presidenza alla Associazione.

Il tema della flora dei monumenti ha avuto sempre il privilegio di essere oggetto di discussione tra gli archeologi, gli storici dell'arte e i botanici, sostenendo alcuni l'offesa alla vocazione del reperto, e sottolineando gli altri l'abbellimento del contesto paesaggistico in cui il reperto si trovava collocato.

Nel 1910 il problema delle sistemazioni a verde dei reperti archeologici rinvenuti negli scavi promossi da Giacomo Boni provocò una interrogazione parlamentare.

Nella discussione che seguì si ricordò che la "flora dei monumenti" era stata oggetto di elogio da parte di archeologi,

---

*della Messa degli Artisti*, Roma, 3 marzo 1996. Vedi anche E. FRANZIA, *Seminaristi e preti...*, cit., p. 17.

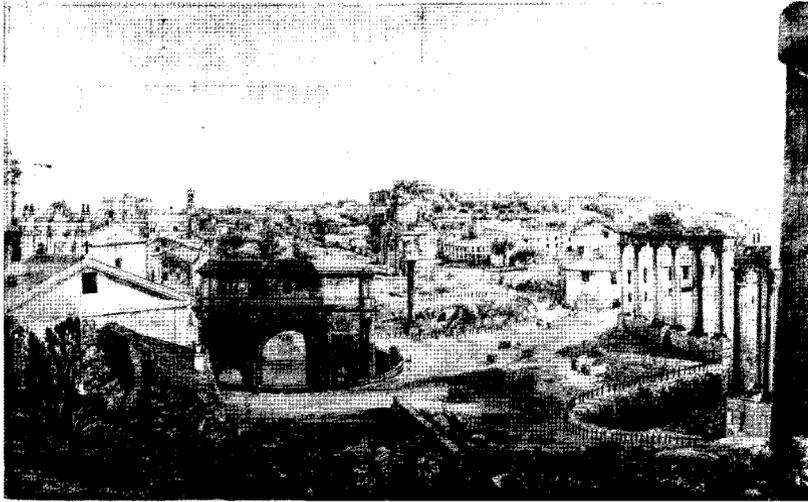


Foto 1 – L. Rossini, *Il Monte Palatino e il Foro Romano preso da Ponente*. 1827 (penna e inchiostro, acquerellato) Coll.priv.

architetti e studiosi e anche dal Ministro Gianturco che l'aveva approvato *tout court*.

Nella relazione di Boni si legge:

Son quindici anni ch'io proposi di curare la flora dei Monumenti, e delle vie romane denudate d'ogni vegetazione e invase da fetidi ailanti e da gleditschie.

Senza infastidire i ruderi monumentali con giardinetti moderni, potrebbonsi sostituire alle piante inospitali i cespugli belli, prediletti degli antichi, che esposi altra volta di far crescere nei viridari delle case di Pompei, le cui aiuole sono stratificate di calcinaccio. Ottenni risposta breve «Approvo con entusiasmo» Emanuele Gianturco<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. DE VICO FALLANI, *I parchi archeologici di Roma: aggiunta a Gia-*

Conosciuto il Ministro gli esposi il programma mio, confortato dal consiglio ed aiuto di artisti e storici.

Procurai centinaia di piante che velassero le murature restaurate o di sostegno di terrapieni. Nelle Terme Antoniniane, al Foro Traiano ed in altre località monumentali non dipendenti da quest'ufficio, alcune piantagioni furono guaste o modificate dai custodi e dovrebbero venire corrette. Al Foro Traiano basterebbe ad esempio l'edera che vivifica il limite dello scavo e dovrebbe aver cure il tappeto erboso dell'atrio, bruttato da carte di rifiuto e da caterbe di gatti.

Riferisce ancora Massimo De Vico Fallani nel suo libro *I parchi archeologici di Roma* che la interpellanza parlamentare che seguì nel 1910 prese le mosse da alcuni episodi, rappresentati in modo esasperato: ad esempio «dove era una statua si pianta un pino [...] presso la Casa delle Vestali si sporgono arbusti [...] gelsomini [...] e rose come se si trattasse di un giardino borghese... dove era l'Erario si allarga una vite...»<sup>2</sup>.

Non si sa bene quanto l'interpellanza sia frutto di una rivalità politica e quanto abbia di contenuto obiettivo, Sta di fatto che curare la flora dei monumenti si traduce in un atto conservativo di rispetto e di grande competenza sia archeologica che botanica per la migliore tutela e valorizzazione del monumento stesso.

Uno dei primi interventi del Giardino Romano si è svolto al Foro Romano nel 2010. Già l'architetto Boni aveva ricordato la presenza di due allori di fronte alla Regia (attribuita a Numa Pompilio) completando, recita l'architetto, il simbolismo delle *Hostae* custodite nel sacrario di Marte accanto al quale, nel granaio dell'*Opus Consiva* venivano serbate le spighe maturate

come Boni: *la vicenda della flora monumentale nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato*, Roma, 1988.

<sup>2</sup> *Ibid.*



Foto 2 – Foro Romano, 2011.

sulle tombe degli avi nel *Campus Martius* e adoperate nella *confarratio* (v. foto n. 2).

La casa delle Vestali era dominata dal *lucus Vestae*; ad un albero di loto le sacerdotesse appendevano le chioma recise.

Considerata la perdita di uno dei due allori davanti alla Regia e deperita la flora al Tempio delle Vestali il Giardino Romano, su impulso e su progetto dell'architetto Massimo De Vico si propose di procedere al ripristino dell'alloro e di offrire una pianta di rose al sacello delle Vestali.

L'iniziativa del Giardino Romano ha coinvolto la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma la quale ha ap-

prezzato significativamente l'intervento sottolineato dall'assessore alla cultura Umberto Croppi con la citazione del pensiero di Rosario Assunto:

Questi si era scagliato contro quel falso progresso che identificava il giardino con un luogo di puro ozio, e perciò inutile. Il giardino – scrive il filosofo nisseno – è spazio assolutamente altro dagli spazi che la nostra quotidianità consuma consumandosi in essi. Spazio che non è più mera esteriorità, perché è invece, e Rilke ce lo ha detto come meglio non si poteva dire, uno spazio che sentimento e pensiero, in esso oggettivandosi, hanno individualizzato come luogo, al modo stesso in cui, soggettivando lo spazio e identificandosi in esso, si sono fatti essi stessi luogo<sup>3</sup>.

Lo spirito della celebrazione consiste nel richiamare l'attenzione delle Autorità sull'esigenza di individuare, conoscere e ripristinare i giardini e i parchi pubblici. Con ciò proponendo alla sensibilità dei soci la necessità di riguardare al binomio pubblico-privato come ad una coniugazione indissolubile.

Questo è lo spirito col quale si è atteso alla celebrazione: fare per richiamare l'attenzione di tutti sulla cultura dei giardini e del verde pubblico, con quello che ne consegue: quale il rispetto, l'educazione, l'esempio della natura, la sua generosità.

Il 14 aprile 2012 il Giardino Romano si interessò alla *Esedra arborea di Piazza del Popolo*.

L'esedra storica di cipressi che fronteggia le prospettive del Pincio, in asse con via Fernando di Savoia, compare nelle planimetrie del Pincio già dal 1846 come parte integrante del giardino del Pincio stesso che si prolunga oltre l'asse di via Flaminia ed

<sup>3</sup> R. ASSUNTO, *Ontologia e Teleologia del Giardino*, Milano, 1988, p. 23.

include nel suo ambito Piazza del Popolo aumentando il senso di unità compositiva dell'intero progetto.

L'esedra arborea ha il significato classico di fondale monumentale e, fin dai primi del secolo scorso, ha assunto il significato aggiuntivo di schermatura degli edifici di abitazione successivamente costruiti alle sue spalle.

Da diversi anni questa esedra si è impoverita e resa irriconoscibile nel suo significato per la morte di diversi cipressi, dei quali sono ben riconoscibili le ceppaie ancora rimaste in sito.

Il paragone tra alcune immagini fotografiche (v.foto n.3) rispettivamente del 1885, del 1990 e attuali mostra come il processo di degrado si sia accentuato negli ultimi anni, aprendo larghe lacune attraverso le quali i fabbricati compaiono distruggendo la bellezza e la funzione urbanistica di questo importante elemento. Infatti:

1885: la cortina di cipressi è compatta

1990: la cortina di cipressi è ancora sostanzialmente integra e cresciuta

2012 la schermatura non esiste più per la perdita di almeno tre cipressi sul lato sinistro e due sul lato destro. In questo modo risulta compromessa la veduta dalle terrazze del Pincio, che costituisce uno dei più suggestivi scenari di Roma a partire dalla prima metà del XIX secolo.

L'architetto Massimo De Vico Fallani ha studiato il progetto analizzando la documentazione storica e paragonandola allo stato attuale. L'individuazione delle localizzazioni dei nuovi cipressi sono il risultato di un'indagine documentale approfondita.

Nell'interesse della bellezza dei giardini e di Roma il Garden Club ebbe ad avanzare questa proposta che voleva essere, al tempo stesso, concreta ma anche stimolatrice di più approfonditi interventi, proposta accettata dall'Assessore alle Politiche Ambientali del Comune di Roma, materializzandosi conseguen-



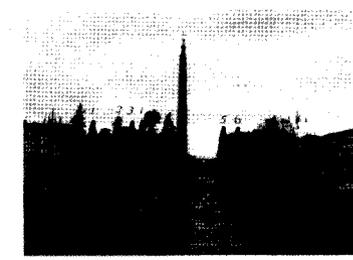
*com'era nel 1885 - cortina compatta*



*com'è oggi - 2012*



*com'era nel 1990 - cortina ancora sostanzialmente integra*



*come sarà dopo la messa a dimora dei 6 nuovi cipressi*

Foto 3 – Esedra di piazza del Popolo. 2012.

temente la collaborazione del Garden Club con le pubbliche Istituzioni.

Il 13 aprile 2013 il Giardino Romano si dedicò alla parziale riqualificazione dell'arredo arboreo sull'Appia antica.

La *regina viarum*, progressivamente abbandonata attorno al VI secolo e lentamente sommersa tra le frammentazioni agrarie a partire dal Medioevo, vide la sua rinascita nel XVIII secolo, nell'ambito dei programmi per la bonifica dell'agro pontino, con gli scavi promossi da Pio VI, il quale aprì il percorso dell'Appia

nuova anche per favorire la monumentalizzazione dell'antica strada. Nei primi anni del XIX secolo Antonio Canova, ispettore alle Belle Arti sotto la guida di Carlo Fea, commissario alle antichità, intervenne su alcuni importanti sepolcri (di Servillo IV, di Seneca, dei figli di Sesto Pompeo Giusto ed altri) con una suggestiva opera di restituzione a metà tra l'archeologico e il pittoresco. Pochi anni dopo (1824) tale innovativo esempio fu seguito da Giuseppe Valadier, che adottando gli stessi criteri ricompose alcuni frammenti e iscrizioni antiche sul basamento del Mausoleo di Cecilia Metella. Questi esempi, ancora oggi visibili, avrebbero costituito il modello per il completo progetto di restauro promosso da Pio IX a partire dalla metà del XIX secolo e attuato dallo studioso Luigi Canina, il quale, replicando su larga scala i criteri ricompositivi inaugurati dal Canova, conferì all'Appia antica il significato senza precedenti di una vera e propria mostra di se stessa all'aria aperta. Il restauro dei sepolcri era complementare a quello della strada, che fu liberata mediante espropri con due fasce di circa 10 metri per lato delimitate da muretti di selce a secco denominate localmente macere. Solo più tardi l'Appia ricevette la pittoresca corona di verde che non faceva parte del progetto di Luigi Canina. I primi a piantare pochi pini sull'Appia antica furono Rodolfo Lanciani (circa il 1875) e Giacomo Boni (verso la fine del 1800). Ma la prima piantagione importante di circa 100 pini e 300 cipressi si deve ad Antonio Muñoz, che, quale funzionario del Ministero della pubblica istruzione la effettuò nel 1911.

Da diversi anni l'importante patrimonio arboreo dell'Appia antica si è andato impoverendo a causa dell'insufficiente dotazione di fondi. Sono scomparsi così alcuni alberi monumentali e con loro i più suggestivi fattori di qualità paesaggistica che fanno dell'Appia antica il parco lineare tra i più belli e antichi del mondo.

L'architetto De Vico ha studiato il progetto analizzando



Foto 4 – Via Appia antica, giovane nudo. 2013.

la documentazione storica e paragonandola allo stato attuale. L'individuazione delle localizzazioni per le nuove piantagioni è il risultato di un'indagine visiva e di un riscontro con il rilievo floristico dell'Appia redatto dalla Soprintendenza speciale per i Beni archeologici di Roma nel 1986.

La realizzazione ha visto la collocazione di un pino al lato del sepolcro rotondo che si trova al Km 5.920, un cipresso al monumento con sarcofago e due tamerici ai lati del giovane nudo (v. foto n. 4).

Nel 2014 il Giardino Romano è intervenuto sul Circo di Massenzio.

Il Circo di Massenzio, detto anche Circo di Romolo e (impropriamente durante il medioevo) Circo di Caracalla, fu fatto



Foto 5 – Circo di Massenzio.

edificare intorno al 311 dall'imperatore Massenzio a Roma, all'interno del complesso edilizio costruito al terzo miglio della via Appia, e che includeva la villa di Massenzio e il mausoleo del figlio Valerio Romolo.

Passeggiando lungo l'Appia antica, poco prima della monumentale tomba di Cecilia Metella, si apprezza una straordinaria e suggestiva veduta del circo, dalla parte dei cosiddetti *carceres*.

Fino a circa venti anni fa questa veduta, già di per sé splendida, era straordinariamente vivacizzata dalla presenza di due rigogliosi alberi da frutto – probabilmente un mandorlo e un ciliegio – che crescevano sul greppo in primo piano sulla destra del monumento (v. foto 5).

Queste due piante costituivano una quinta di alto valore paesaggistico, e facevano pensare alle vedute dei pittori del paesaggio del XVIII e XIX secolo. A primavera il trionfo dei fiori commuoveva il passante, a testimonianza di quanto sia im-

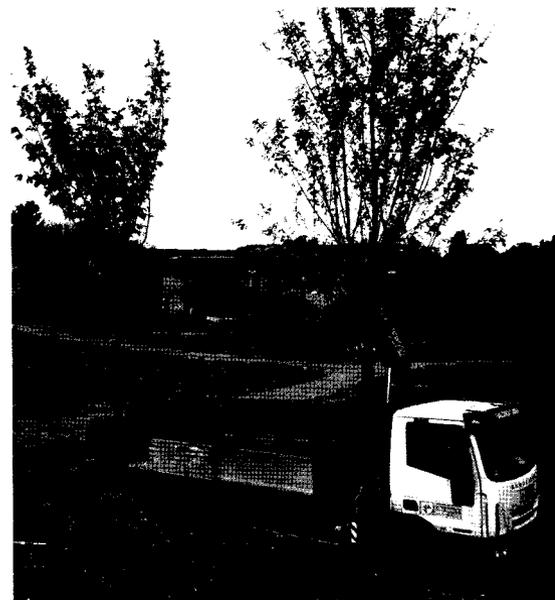


Foto 6 – Circo di Massenzio, 2014.

portante e storica per Roma l'associazione fisica tra i ruderi e la vegetazione. Di esse non rimanevano che due monconi anneriti, che nessuno si è preoccupato di sostituire, ma nemmeno semplicemente eliminare per rimediare all'aspetto di degrado attuale.

Il Garden Club di Roma, in occasione della Giornata Nazionale del Giardino in base allo studio dell'architetto De Vico ha inteso riqualificare quest'area ripiantando le due piante da frutto, per restituire a questo famoso contesto archeologico romano la bellezza di un tempo, cui l'arte dei giardini contribuisce non meno dell'architettura e della storia.

Questo intervento è stato pensato come un ulteriore passo nell'opera di abbellimento naturalistico dei più importanti monumenti di Roma che il Garden Club ha fin qui concretizzato,



Foto 7 – Circo di Massenzio, riunione Garden 2014.

anche nella speranza che l'esempio possa funzionare da stimolo per le pubbliche amministrazioni per le tante cose belle, ma semplici e poco costose, che un occhio più attento potrebbe rendere possibili (foto n. 6 e 7).

Nel 2015 il Giardino Romano dopo gli interventi a piazza del Popolo, al Circo di Massenzio e sull'Appia antica, ha proposto alla Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma una collaborazione per l'abbellimento giardiniero dell'Arco di Giano, sul piazzale che volge verso la Bocca della Verità.

La proposta che con l'amichevole aiuto dell'architetto Massimo de Vico Fallani è stata sottoposta alla Soprintendenza, consisteva nella piantagione di due filari di quattro cipressi per parte ai lati dei muri che fanno da quinta all'Arco di Giano.

L'idea nasce dal fatto che il quadro figurativo risente in maniera negativa dei due muri laterali e delle retrostanti costruzioni



Foto 8 – Arco di Giano, cipressi. 2015.

che incombono sulla scena quasi dominandola a tutto svantaggio dell'arco, che è uno dei più bei monumenti di Roma.

I cipressi (*Cupressus sempervirens var. pyramidalis*), anche sull'esempio qualitativo di quelli piantati alcuni anni fa dall'architetto Maria Grazia Filetici a corona del tempio cd. di Vesta, hanno lo scopo di migliorare il quadro visivo, qui attenuando l'impatto dei due fabbricati laterali, e di guidare la vista concentrandola sul monumento che viene così maggiormente valorizzato (foto n. 8 e 9).

Tutte queste operose iniziative hanno riscosso grande successo e il Presidente della Repubblica ha destinato quale suo premio di rappresentanza alle varie manifestazioni dal 2012 al 2015 una medaglia di bronzo.



Foto 9 – Arco di Giano, cipressi.

Da ultimo il Giardino Romano si sta interessando alla costituzione di un *Arboretum*.

L'idea nacque in una riunione al Circolo della Caccia nel corso della quale il prof. Pier Lorenzo Marchiafava ebbe ad illustrare una serie di conifere esotiche coltivate nella villa di Bibbiani a Capraia – Firenze.

L'idea fu raccolta dal Giardino Romano che ne interessò sia l'architetto Massimo De Vico Fallani, che la Soprintendenza speciale.

Quest'ultima accettò con entusiasmo l'idea e dispose sia il sito che i fondi per la piantumazione e per le spese.

L'iniziativa venne illustrata come segue:

L'arboreto nasce per soddisfare il desiderio del visitatore di

conoscere specie arboree di grande rarità, come quelle che vengono proposte di seguito. Poiché in un arboreto l'attenzione del visitatore si sofferma sulle caratteristiche botaniche e sulla bellezza delle singole specie di alberi che vi vegetano, a differenza di un giardino dove prevale invece un interesse paesaggistico, il valore di un arboreto è rappresentato dal numero e dalla varietà delle specie arboree presenti, laddove l'interesse cresce in relazione alla loro rarità e particolarità botaniche.

In base a queste considerazioni il Garden ha proposto la messa a dimora di specie arboree esotiche con *habitat* in diverse parti del mondo, largamente sconosciute e con originali attrattive botaniche, raramente o mai coltivate finora in Italia, raramente indagate anche da specialisti. Le piante presentate sono già perfettamente adattate al nostro clima con metodi naturali. La collocazione delle singole specie all'interno dell'arboreto non dovrebbe seguire un criterio formale, quanto invece quello della comunanza geografica di origine in modo da fornire al visitatore un quadro approssimativo, anche se necessariamente parziale, della flora arborea del genere *Pinus* nelle diverse regioni. Ogni specie viene corredata da alcune informazioni riguardanti il proprio *habitat*, le cure culturali di cui necessita quali si ricavano dalla esperienza del vivaio di conifere dove sono state seminate, coltivate ed adattate al nostro clima.

L'intervento è stato inaugurato il 21 novembre 2015 alla via Appia antica – via dei Lugari.

\* \* \*

Quanto sopra, sia pur brevemente illustrato, evidenzia come l'intervento giardiniero privato sia in grado di arricchire la cosa pubblica sottolineandone la bellezza dei monumenti e l'utilità del verde per la loro migliore fruizione. Evidenzia altresì che

l'interesse e l'amore per Roma hanno estensioni infinite utili alla sopravvivenza della città ignorata purtroppo totalmente da alcuni reggitori del governo municipale.

## Antichi privilegi delle Confraternite romane tra indulgenze e condannati a morte

DOMENICO ROTELLA

L'aggregazione spontanea e consolidata di laici, legati fra loro dalla medesima devozione o dall'esercizio del medesimo mestiere o dalla comune provenienza geografica, poteva essere solennemente riconosciuta canonicamente mediante Bolla o Breve pontificio che le conferiva la dignità di Confraternita. Alla pubblica evidenza religiosa e sociale che tale *status* attribuiva, si aggiungeva il diritto di vestire un proprio abito da chiesa – saio o mantello – un privilegio che altrimenti spettava solo agli appartenenti a Ordini religiosi o equestri. Un abito che, per via delle Confraternite che praticavano l'assistenza sanitaria negli ospedali, contribuì pure ad originare l'uso del camice bianco per il personale sanitario, anche perché molti ospedali, a Roma, furono fondati da Confraternite<sup>1</sup>. La particolare e costante distinzione nell'esercizio delle opere di pietà e carità dava in genere motivo di elevazione al rango di Arciconfraternita: sempre mediante

---

<sup>1</sup> Liturgia della Parola del Cardinale Ugo Poletti – a quel tempo Vicario Generale di S.S. per la Diocesi di Roma e Presidente della Conferenza Episcopale Italiana – nella Basilica di S. Maria Maggiore il 13 maggio 1989, in occasione della vestizione di nuovi Confratelli. Fonte: <http://www.vicariatusurbis.org/ufficioconfraternite/wp-content/documenti/ufficio/or89%20rivestiti%20di%20cristo.pdf>

un proprio decreto, il pontefice si degnava con ciò di concedere nuovi e più importanti favori. Ciò comportava, sostanzialmente, quattro motivi di distinzione: di ordine organizzativo (aggregazione di altri sodalizi), spirituale (indulgenze, benefici, ecc.), onorifico (precedenza nelle cerimonie, ecc.), sociale (diritto di chiedere la liberazione d'un condannato alla pena capitale).

La concessione del diritto di "aggregare" faceva sì che la Confraternita in questione divenisse di fatto una sorta di "casa madre" per tutti gli altri sodalizi di pari ispirazione ovunque sparsi nell'orbe cattolico, rendendoli partecipi dei propri benefici. Uno dei casi più tipici era quello della Confraternita dedicata ad un Santo di grande venerazione popolare, oppure alla devozione verso il SS. Sacramento, e così via. In genere l'aggregazione aveva lo scopo – diciamo così – di razionalizzare e uniformare l'attività sociale di coloro che operavano sotto la stessa egida, onde evitare dannose frammentazioni, dispersioni, ecc. senza contare poi l'importanza di una struttura che poteva essere diffusa capillarmente anche in territori soggetti alla sovranità di altri regnanti. In tal senso, rimanendo nell'ambito dello Stato Pontificio, non erano infrequenti alcune precise limitazioni di tipo territoriale, ossia che all'interno dello stesso quartiere o paese o comprensorio non potesse operare più di una Confraternita intitolata al medesimo Santo o Madonna o così via. Ma, di converso, vi era pure tutto il prestigio derivante, per una Confraternita lontana da Roma, dall'essere aggregata ad un importante sodalizio nato e corrente sotto l'egida pontificia, senza contare le indulgenze che se ne potevano lucrare.

Ecco quindi che l'abito e/o l'insegna del sodalizio divenivano pure una sorta di *logo* mediante il quale era facile contraddistinguere le varie istituzioni allorché si dedicavano alle opere di carità più diverse: gli occhi del semplice popolano potevano quindi percepire subito, dalle insegne, chi si occupava della sepoltura dei morti o chi distribuiva elemosine. E il tipico cappuccio ser-

viva appunto in tali occasioni: la carità deve essere celata e mai ostentata, quindi i confratelli non dovevano essere riconosciuti o additati allorché si dedicavano alle opere caritatevoli. Un principio tanto forte, quello della carità da porgere in segreto, che molte Confraternite – come complemento all'abito – usavano nascondere le mani con guanti (bianchi, per indicare la purezza del dono) quale simbolo di tale dovere cristiano. Peraltro, gli stessi vescovi – in abito solenne – usano o almeno usavano i guanti per il medesimo motivo.

La Confraternita aggregata era pertanto tenuta ad assumere i segni tipici di quella aggregante: il colore dell'abito doveva essere opportunamente mutato (qualora diverso), o integralmente o quanto meno con l'introduzione di un elemento aggiuntivo come ad esempio una mantellina col colore "tipico". Un caso da manuale circa la identificazione del *logo* con lo scopo sociale era, e forse lo è ancora, quello delle "Misericordie" toscane che si dedicano al servizio di ambulanza per il trasporto dei malati. Circa la realtà romana, la gran prevalenza era rappresentata da sodalizi elevati alla dignità di Arciconfraternite, proprio perché la loro prossimità alla sede di Pietro – già di per se stessa un primato – potesse assolvere in modo più significativo alla funzione di *caput et mater* di categoria nell'orbe cristiano.

Un altro elemento di sicuro interesse è quello rappresentato dalla possibilità di chiedere la liberazione di un condannato a morte in occasione della Festa Titolare: tale privilegio, in realtà, non era infrequente tra le confraternite romane di maggior evidenza<sup>2</sup>. Ma perché concedere una tal prerogativa ad un sodalizio laicale? A qualunque latitudine l'esercizio della grazia è sempre stata un privilegio sovrano, ivi compresa la scelta (magari anche

---

<sup>2</sup> Una rilevazione empirica ci consente di affermare che almeno la metà delle circa duecento confraternite romane in epoca storica fossero titolari del privilegio, a volte anche per più d'un condannato.

per il tramite del governo) del soggetto da beneficiare. Ma a Roma l'unione ipostatica, nel Papa-Re, tra sovranità temporale e sovranità religiosa poteva anche leggersi come lontana ombra di quella dello stesso Gesù, vero Dio e vero uomo. Ecco allora che per una sorta di riparazione postuma in ricordo di quel popolo ingrato che scelse Barabba anziché Gesù, al più devoto e fedele popolo cristiano – quello munito di riconoscimento pontificio – viene offerta la possibilità di effettuare la scelta più saggia affinché il sovrano possa esercitare serenamente quella clemenza che gli è propria, per volontà di Dio come papa e per diritto naturale come re. Peraltro, come si vedrà, alcuni reati venivano esclusi a monte dal novero di quelli condonabili, proprio perché l'attenzione si potesse concentrare su persone comunque degne.

Per meglio illustrare l'esercizio di questo diritto ci serviremo – a titolo di esempio – di quello che fu attribuito alla trasteverina Arciconfraternita di S. Maria dell'Orto con Breve di papa Sisto V datato 20 marzo 1588: fondato nel 1492, è oggi il più antico sodalizio di ispirazione mariana ancora attivo in Roma. Un decoro che può considerarsi ancor più venerabile se si pensa che a concederlo non fu un papa qualunque, bensì Sisto V, “er papa tosto”, un inflessibile dispensatore di capestri. Un papa che, come sovrano temporale, si era prefisso di sradicare in ogni modo e a qualunque costo la naturale tendenza umana a delinquere. Se un papa come Sisto V Peretti conferì dunque un siffatto onore, si può ben dedurre quanto fosse elevato il prestigio della Madonna dell'Orto nell'ambito della devozione popolare romana.

Ma quali erano le modalità per poter esercitare il nobile diritto? Nel più vecchio Statuto sociale conosciuto, quello datato 1676<sup>3</sup>, erano riportate alcune semplici procedure che – stante la grande delicatezza dell'impresa – ci sembrano perfino troppo

<sup>3</sup> È il più antico documento a stampa che riguarda il Sodalizio. Tale Statuto, comunque, riprendeva quasi pedissequamente uno analogo risa-

elementari. Le prescrizioni cominciano col dire che “due mesi avanti la Festa” – quindi non oltre l'8 luglio di ogni anno<sup>4</sup> – doveva essere convocata la Congregazione Generale “per trattar la liberatione” ma anche la nomina di due “deputati” incaricati di visitare le carceri e “intendere le qualità de' casi”. Individuato il soggetto adatto – il quale poteva essere “un condannato, o da condannarsi, ovvero fuori di prigione in esilio” – occorreva stendere l'apposita supplica da rivolgere “a Nostro Signore” (ossia il papa regnante) pregando nel contempo il Cardinale protettore dell'Arciconfraternita<sup>5</sup> di farsi interprete sollecito dell'istanza affinché l'esito finale fosse “più facile e celere”. Da notare anche l'eventualità che il soggetto fosse in realtà ancora “da condannarsi”: ciò indicherebbe un classico “detenuto in attesa di giudizio”, evidentemente imputato di un grave reato punibile solo con la pena capitale e molto prevedibilmente già destinato al boia.

Tuttavia, poteva anche darsi la combinazione che “in simil caso di condannatione” si venisse a trovare addirittura un Confratello iscritto al Sodalizio<sup>6</sup>. In tale evenienza, questi doveva

lente a circa il 1605, citato nel documento stesso. Un esemplare è custodito presso la Biblioteca Casanatense.

<sup>4</sup> Ciò in considerazione del fatto che la Festa Titolare, per secoli, rimase fissata all'8 settembre – Natività della Beata Vergine – come previsto dal decreto di istituzione della Confraternita nel 1492. Dal 1950 la Festa è però divenuta mobile in quanto spostata alla terza domenica di ottobre.

<sup>5</sup> La figura del Cardinale Protettore era, da Statuto, la più alta carica ecclesiastica del sodalizio. Il Cardinale, individuato di norma fra i più illustri e influenti residenti in Roma, veniva “supplicato” dall'Arciconfraternita ad assumere tale incarico. L'ultimo in ordine di tempo fu Gaetano Bisleti, che ne fu Protettore dal 1914 al 1937, dopo il quale la carica cadde in disuso ancorché contemplata dallo Statuto datato 1842. Ufficialmente, però, essa decadde solo nel 1987, quando l'ormai obsoleta regola fu completamente riformata alla luce del nuovo Codice di Diritto Canonico.

<sup>6</sup> L'eventualità era assai meno remota di quanto si pensi. L'adesione ad una qualsivoglia Confraternita era un tempo prassi molto comune, così

essere preferito a qualunque altro prigioniero, rinunciando o sospendendo altresì le operazioni di ricerca nelle carceri. La precedenza era assoluta e perentoria, tanto che gli altri aspiranti sarebbero stati cortesemente respinti “ancorché volessero donare qualsiasi somma de denari alla nostra Compagnia”. L’unico requisito richiesto al Confratello candidato al patibolo è che fosse comunque “uomo da bene e meritevole d’esser liberato”. Tale precisazione sembrerebbe in realtà un po’ beffarda, visto che l’uomo *dabbene* era accusato di delitto gravissimo, ma una successiva prescrizione forse chiarisce meglio le intenzioni statutarie: i Deputati, accertatisi che i condannati avessero innanzitutto ottenuto «la pace dalla parte lor contraria» con atto di pubblica fede, venivano ammoniti «di non eleggere persona infame, né caso enorme contro la forma del Privilegio.»

A questo punto si rendono opportune alcune considerazioni. Al di là delle scarse righe testuali, ci sembra fuor di dubbio che le liberazioni potevano, più o meno palesemente, essere contrattate in denaro sonante come fosse un’asta, al miglior offerente. Del resto, dando pure per scontati i requisiti di base, per la Confraternita questo o quell’altro reo (a parte gli iscritti, gli altri erano degli assoluti sconosciuti) erano di certo indifferenti e pertanto una pingue oblazione poteva costituire titolo preferenziale per orientare le decisioni a parità di condizioni. Del pari, si può affermare che anche lo stesso perdono della parte lesa, altra condizione essenziale per essere salvati dal capestro, poteva essere acquisito pagando profumatamente, anzi in molti casi era la norma e non solo nello Stato Pontificio.

Ma in dettaglio, quali erano i reati per i quali si poteva maggiormente esser presi in considerazione? Lo Statuto, raccomandando la massima trasparenza nel “formare con verità

il Memoriale da darsi a Nostro Signore”, cita in particolare la “rissa et omicidio fatto” (escluso quindi il semplice tentativo) quasi fossero gli unici reati ivi presi in esame. Ecco allora spiegate due circostanze altrimenti non ben intelligibili. In primo luogo, una persona perbene e onesta in fondo rimaneva tale – agli occhi del contemporaneo – anche se casualmente coinvolta in una rissa con esito mortale (fatto, a quel tempo, non infrequente). In secondo luogo, e di conseguenza, la “persona infame” da respingere assolutamente era di certo colui che si era macchiato di delitti odiosi ed efferati, tali comunque da presupporre una premeditazione o una innata malvagità d’animo oppure ancora una abituale confidenza con il crimine. Difatti la “formazione del memoriale” doveva servire proprio a evidenziare il caso umano, ponendo in risalto tutte le attenuanti possibili, ivi compreso ovviamente il sincero pentimento del reo.

Va però pur detto che il decreto sistino – quanto ai reati “perdonabili” – si limitava ad escludere da tale novero solo quelli di lesa maestà “umana e divina”. In altre parole, ed in pura teoria, a parte un attentato alla persona del papa o un crimine sacrilego, qualunque altra ribalderia anche atroce poteva essere oblata. Di qui, la particolare attenzione da spendere verso l’eventuale “caso enorme”, ossia un delitto non riconducibile inequivocabilmente alle casistiche previste o suggerite: non era forse infondato il timore che il sovrano privilegio potesse essere perfino revocato a fronte d’una gestione troppo disinvolta. Va precisato che nei privilegi di altre Confraternite romane erano specificati anche altri crimini non condonabili, come la falsificazione di monete o di “lettere apostoliche” o anche il semplice furto, ma nella casistica dei reati passibili di condanna a morte figuravano anche la resistenza alla forza pubblica o l’infrazione alla pena dell’esilio o il porto abusivo d’armi. In linea di massima si può affermare che, forse, l’assegnazione diversificata dei reati perdonabili era

---

come non era infrequente il caso che la medesima persona fosse addirittura iscritta anche a più di un sodalizio.

dovuta al timore di veder liberati troppi colpevoli del medesimo reato.

Tuttavia è da considerarsi che – nonostante gli ammonimenti e le prescrizioni – abusi d’ogni sorta dovettero essere divenuti, ad un certo momento, piuttosto la regola anziché l’eccezione, atteso che papa Innocenzo X (regnante dal 1644 al 1655) si risolse a decretare *illic et immediate* la decadenza di tutti i privilegi di capacità liberatoria detenuti dalle Confraternite a qualunque titolo. Più tardi papa Pio VII, facendo restar ferma la riforma innocenziana, conservò tuttavia il privilegio alla sola Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato (particolarmente distintasi per l’assistenza e conforto dei condannati alla pena capitale), così dichiarando nella Costituzione apostolica *Post diuturnas* del 30 ottobre 1800: “non saranno giammai ammessi a composizione pecuniaria i rei d’omicidi e di furto, ai quali inoltre non potranno suffragare le nomine delle Confraternite fuor che di quella di S. G. Decollato di Roma”<sup>7</sup>.

Moltissime Confraternite e Arciconfraternite romane sono state, nei secoli, decorate di speciali privilegi spirituali mediante la concessione di specifiche indulgenze da parte dei sommi pontefici. Ma come loro lo sono state chiese, basiliche, ordini religiosi, luoghi di devozione, ecc. Questo ha causato nel tempo la crescita abnorme e quasi incontrollata, ancorché legittima, del coacervo di indulgenze. Materia delicatissima, questa, che Papa Paolo VI volle riordinare e disciplinare mediante la Costituzione Apostolica *Indulgentiarum doctrina* promulgata il 1° gennaio 1967 e poi recepita nel luglio del 1968 nel nuovo *Enchiridion indulgentiarum* (la cui quarta e per ora ultima edizione risale al 1999). La domanda che gli studiosi (e con loro molte Confraternite) si pongono è quindi molto semplice: quelle antiche e ormai

storiche indulgenze sono ancor oggi valide? A domanda semplice, risposta semplice: no. Ma per non banalizzare il discorso sarà bene procedere con ordine.

La volontà di Paolo VI è chiaramente espressa – oltre che nel preambolo – nell’articolato normativo. Al n. 13 si dispone infatti che “Il manuale delle indulgenze sarà riveduto in modo che solamente le più importanti preghiere e opere di pietà, di carità e di penitenza siano indulgentiate”. Questo, nell’intento di restituire il giusto valore all’impiego dei tesori spirituali della Chiesa dopo secoli di proliferazione forse non sempre ben motivata. Tuttavia, l’opera di revisione di cui alle successive norme nn. 14 e 15 prevedeva che entro un anno dalla data della Costituzione si potesse inoltrare un’istanza alla Penitenzieria Apostolica – opportunamente documentata – al fine di ottenere la conferma delle storiche indulgenze. Superato tale termine, però, e comunque non oltre un biennio dalla Costituzione, le indulgenze non confermate sarebbero state considerate irrevocabilmente decadute (v. norma transitoria n° 3). Questo vuol dire che le Confraternite hanno ormai perso per sempre i loro antichi tesori spirituali? Purtroppo sì (almeno quelle che non provvidero tempestivamente a porgere l’apposita richiesta), però proprio in virtù degli antichi privilegi hanno la facoltà di chiederne di nuovi, secondo le modalità prescritte dal vigente *Enchiridion* e i suggerimenti della Penitenzieria Apostolica: occorre la richiesta formale alla Penitenzieria mediante una “supplica”, nonché la documentazione comprovante il riconoscimento canonico della Confraternita e le sue attività spirituali e materiali.

---

<sup>7</sup> C. L. MORICHINI – *Degl’Istituti di pubblica carità ed istruzione primaria e delle prigioni in Roma*; libri tre, Roma, 1842, pag. 269.

# Una fonderia artistica “romana” a Barcellona nel primo Novecento

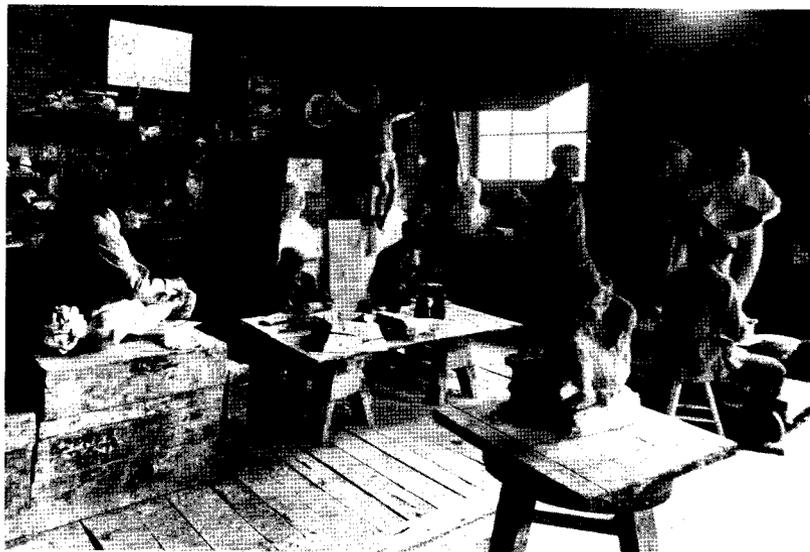
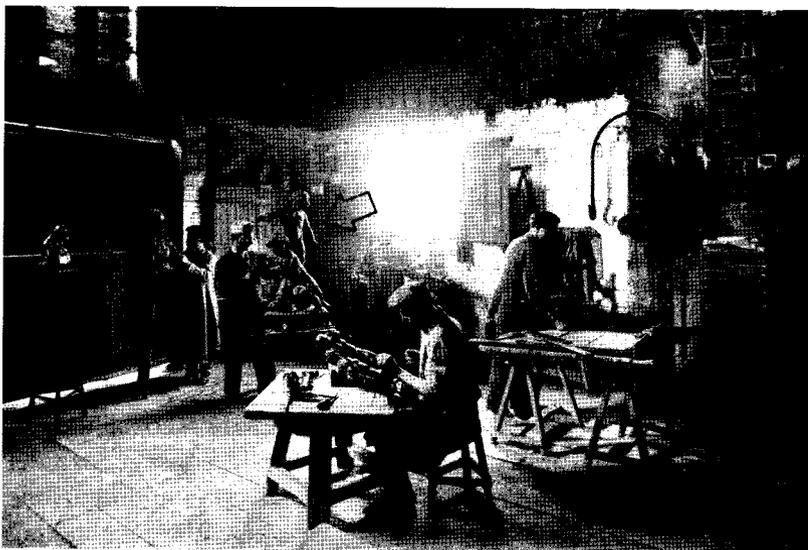
ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI



San Giovanni Decollato.

Girando per le vie e le piazze di quella parte – cospicua – di Barcellona nata all’inizio del secolo scorso in conseguenza del famoso *eixample*, l’“ingrandimento”, attuato con l’aggregazione a quella che divenne allora la *Ciutat Velha* (la Città Vecchia) col suo *Barri Gotic* (il Quartiere medievale), di Comuni limitrofi (Graça, San Gervasi, Sarrià, Sants ecc.), capita d’imbattersi nelle graziose fontanine con piccole statue o gruppi statuari di





Vedute della fonderia: si riconoscono i gruppi scultorei delle due fontanine riprodotte nella pag. a fianco

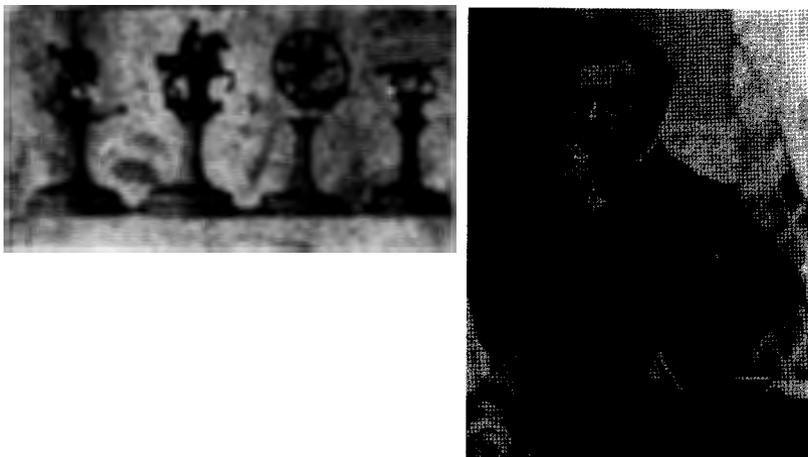


Fontana della Tartaruga.



Fontana della Palangana  
(o del Negret).

bronzo che caratterizzano e impreziosiscono molti angoli della città. Alcune di quelle sculture – come, ad esempio, in plaça Goya (*Font de la Tortuga*), in plaça Doctor Letamendi (*Font de la Pagesa*), nell’avinguda Diagonal amb carrer Bruch (*Font de la Palangana*) – recano una targa bronzea con la scritta «Fundicion artistica / Romolo Staccioli / Barcelona. Mallorca 334.» La scritta dichiara pertanto che le sculture sono state fuse in bronzo in una fonderia della città della quale era titolare una persona dal nome tipicamente italiano. Ma non dicono che quella persona era un romano e che la fonderia egli l’aveva impiantata dal nulla, su richiesta. (Non dicono nemmeno che Romolo Staccioli era mio nonno, ma questo conta poco e poi, a quell’epoca io non c’ero. Però durante il mio primo soggiorno a Barcellona, giovane laureato e borsista del Governo spagnolo, nei mesi dell’inverno 1955/56, con gli amici locali facevamo a gara a chi – di fontanine col “mio” nome – ne scopriva di più!).



Romolo Staccioli e quattro suoi modellini “miniaturistici” in cera.

Agli inizi del secolo XX era accaduto che gli scultori catalani, costretti a rivolgersi alle fonderie francesi per la fusione in bronzo delle loro opere, avevano deciso di affrancarsi da quella “servitù” e di... mettersi in proprio impiantando una fonderia



Veduta della fonderia: settore fusioni.



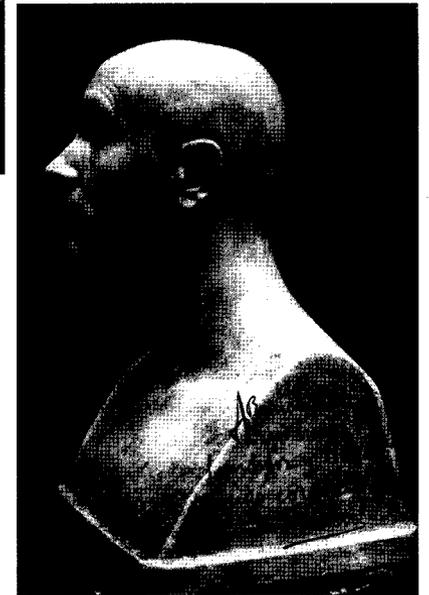
Parte della Famiglia Staccioli (il figlio Ugo accanto alla statua bronzea del leone).

nella loro stessa città. Ciò nel clima dinamico del momento e stimolati dal risveglio di un spirito di *grandeur* non inferiore a quello dei loro vicini d’oltre Pirenei.

Vista l’epoca, è appena il caso di ricordare che il “momento” era quello del cosiddetto *modernisme* che, parallelamente al movimento internazionale dell’*Art nouveau*, ma con marcato accento localista, può essere considerato il momento più vitale



Qui e nella pagina accanto: Opere degli scultori Arnau, Bassa, Clarà e Mateu fuse nella fonderia Staccioli.



e appassionato conosciuto da Barcellona. Nell'ambito di quella fase di "rinascita" (la *Renaixença*), iniziata nella seconda metà del secolo XIX, che seguì il rifiorire economico e s'accompagnò a un forte risveglio culturale, linguistico e artistico (insieme alle spinte autonomiste, se non decisamente secessioniste e indipendentiste, di quel "catalanismo" che nel 1914 si realizzò, sia pure parzialmente, con l'istituzione dell'organo amministrativo superprovinciale della *Mancomunitat de Catalunya*).

Mio nonno recò il suo contributo di artista "romano" allo sviluppo di quel momento magico.

Privi di qualsiasi eppur indispensabile esperienza, gli scultori catalani, per dare seguito al loro proposito, pensarono bene di rivolgersi all'Italia e, in particolare, a Roma che, in proposito, aveva una sua consolidata tradizione. Una loro delegazione dovette così approdare nella nostra città (come presumo dai racconti fattimi da mio padre e ormai lontani di diversi decenni) e, non so come, finì con l'incontrare mio nonno. Il quale non era un "fonditore", ma il mondo delle fonderie artistiche romane conosceva bene, essendo anch'egli scultore: non del marmo, ma della creta e soprattutto della cera con la quale modellava opere, spesso di piccolissime dimensioni, destinate ad essere fuse non solo nel bronzo ma in argento e in oro.

Mio nonno si lasciò convincere dall'idea di un'avventura alla quale non aveva mai lontanamente pensato e dalle proposte, evidentemente allettanti, che gli furono fatte per installare un Taller de fundición artistica nella effervescente *Ciutat Condal*. Recatosi pertanto a Barcellona, in poco tempo, esaminata la situazione, trovati i locali adatti (nel carrer de Mallorca, non lontano dal *Temple expiatori de la Sagrada Família* che Antoni Gaudí stava costruendo, fin dal 1882) e, affittato un appartamento (nella stessa zona della città "nuova" detta *Dreta* o *Quadrant d'Or*), rientrò a Roma e, presa con sé tutta la sua numerosa famiglia

(moglie e sette figli, il maggiore dei quali non doveva avere più d'una quindicina d'anni), si trasferì, quarantenne, a Barcellona.

Era l'anno 1909. Il viaggio, via mare, da Genova, a bordo di un piroscafo del quale ho dimenticato il nome, che pure conoscevo.

Iniziava così una fortunata avventura che si tradusse in una prodigiosa diffusione, a Barcellona e in diverse altre località della Spagna (ma anche all'estero e fino in America, come nel caso del Monumento del centenario di Guayaquil, in Ecuador) di opere d'arte e di alto artigianato artistico che prendevano definitiva vita nel bronzo con l'intervento di un artista romano e, presto, di un'intera famiglia romana. Via via, infatti, i tre figli maschi presero ad affiancare il padre nelle numerose incombenze che il lavoro, intenso e delicato della fonderia, richiedeva (tra essi, mio padre Ugo, il quale, compiuti gli studi primari nella scuola della Casa degli Italiani – in Passatge Mendez Vigo, dove aveva cominciato ad insegnare una sua sorella – si iscrisse ai corsi di pittura dell'Accademia di Belle Arti, nella prestigiosa sede della "Loggia" (*Llotja*) e, nella stessa Barcellona, poco più che ventenne, tenne le sue prime mostre personali e, dal 1918, partecipò all'annuale appuntamento della *Exposició d'Art* promossa dal Municipio).

Quanto a mio nonno, a testimoniare, oltreché della sua opera, della stima e dell'amicizia che seppe guadagnarsi col suo lavoro tra i maggiori scultori del momento, restano le dediche autografe sulle foto delle opere fuse nella sua fonderia, di artisti come Arnau, Bueno, Alentorn, Navarro, Cardona, Clarà, Perera, Monegall, Llimona, Querol, Mateu...

La bella avventura in terra catalana di Romolo Staccioli (e della sua famiglia) si concluse, dopo tredici anni, nel 1922. Oltre a questioni di salute e a una naturale nostalgia di Roma, a indurre mio nonno al ritorno fu il clima politico che negli ultimi anni



Guayaquil, Monumento del Centenario.



era andato degenerando in Catalogna. Mio padre mi raccontava come esso fosse arrivato a tal punto che al risveglio mattutino, dalle finestre della loro abitazione che dominava gran parte della città, indovinavano dalla colonna di fumo che si levava nel cielo quale chiesa era stata data alle fiamme durante la notte.

Non che le cose, in Italia, andassero molto meglio.

Fuggendo dalle... irrequietezze catalane mio nonno (che aveva lasciato la fonderia al figlio maggiore, sposatosi con una ragazza di Barcellona), finì col rientrare in patria alla vigilia della "marcia su Roma"!

Purtroppo, non poté godere a lungo le gioie del rimpatrio, nella grande casa di Palazzo Ghetti (che fu poi la mia casa natale), a due passi da Campo de' Fiori, in largo dei Librari 89. Morì, infatti, appena sessantenne, nel 1927.

Sul principale quotidiano di Barcellona, *La Vanguardia* del 5 marzo di quello stesso anno ne fu pubblicato un lungo necrologio che in parte traduco e trascrivo:

Non molto tempo fa è morto a Roma don Romulo Staccioli, che aveva soggiornato un buon numero di anni tra di noi, guadagnandosi grandi simpatie tra gli artisti, soprattutto tra gli scultori, giacché essendo scultore egli stesso, s'era dedicato alla fusione in metallo riproducendo con grande perizia un'infinità di originali dei nostri artisti più affermati. Llimona, Blay, Montserrat e lo sconcertante Cardona gli debbono la fedeltà e l'esaltazione delle loro opere, fatte risaltare dalle sue meravigliose patine, una delle sue specialità. Conduسه a termine opere di grande respiro [...]. Con la sua probità e la grande affabilità del tratto, seppe guadagnarsi l'amicizia di quanti lo frequentavano. Fu attento verso gli artisti meno fortunati ai quali seppe dare aiuto col suo appoggio morale e materiale [...]

# Lincoln, Mazzini, Roma e l'Italia: storia di una lettera controversa

DONATO TAMBLÉ

Un articolo sul «Popolo d'Italia» del 2 aprile 1920 presentava quello che sulle prime sembrò un autentico *scoop* storico: la pubblicazione di una lettera di Lincoln allo scienziato Macedonio Melloni, che si diceva tradotta da Mazzini e nella quale si parlava di Roma e del suo ruolo per l'Italia e per l'Europa con accenti decisamente anacronistici, che sembravano preannunciare le contemporanee rivendicazioni territoriali italiane successive alla Grande Guerra. La lettera in realtà era già comparsa in ambienti specialistici e intellettuali intorno al 1900 suscitando inizialmente interesse e consensi sulla sua autenticità. Sembra che Giosuè Carducci nel 1908 l'abbia ritenuta «la pagina più onesta di tutta la storia contemporanea<sup>1</sup>» e nello stesso periodo De Amicis avrebbe manifestato l'intenzione di pubblicarla<sup>2</sup>. Ma il testo che circolava era incompleto e l'originale si trovava in un archivio privato, per cui allora non se ne fece nulla e passarono molti anni prima che l'idea fosse ripresa dal quotidiano mussoliniano. Il momento era ben scelto: le rivendicazioni territoriali

---

<sup>1</sup> Vent'anni dopo nel 1928 sul numero di febbraio della rivista «Il comune di Bologna» venne pubblicato un facsimile di una lettera di Carducci riferentesi al messaggio Lincoln-Melloni, insieme ad un articolo di Leonardo Howard-Peyton intitolato *Un documento storico*.

<sup>2</sup> Anche il giovane Mussolini ne ebbe visione in quell'anno e ne scrisse sul periodico «La lima» da lui diretto.

italiane alla Conferenza di pace successiva alla Grande Guerra e l'ostilità del presidente Wilson all'attribuzione di Fiume all'Italia, davano di nuovo attualità alla lettera che fu quindi riesumata a fini politici. Proprio a sottolineare il parallelismo fra le affermazioni contenute nella lettera e la situazione geopolitica attuale, con abile regia giornalistica e capacità persuasiva, nella stessa pagina del quotidiano veniva affiancato un articolo di Gabriele d'Annunzio che aggiornava i lettori sulla condizione di Fiume, da lui occupata ormai da sette mesi. Si trattava dunque di un chiaro uso politico della figura di Abramo Lincoln attraverso quello che si presentava come un inedito documento storico<sup>3</sup>.

Il destinatario della lettera, il fisico Macedonio Melloni, (Parma, 11 aprile 1798 – Portici, 11 agosto 1854) già docente di fisica a Parma dal 1824 e dal 1827 direttore del Gabinetto di fisica – era anche un patriota liberale, distintosi nei moti del '31 e poi riparato in Francia<sup>4</sup>. Ottenuta nel 1837 la revoca del decreto di esilio per la mediazione degli amici Alexander von Humboldt e François Arago, ritornò in Italia, e nel 1839, per raccomanda-

<sup>3</sup> Proprio sull'uso politico della figura di Lincoln, l'Università degli Studi di Milano ha organizzato il 16 novembre 2009 un convegno di studi internazionale intitolato *Between History and Myth. Politics and Political Uses of Abraham Lincoln*, accompagnato da una mostra itinerante. Non si è tuttavia parlato in quella sede della lettera Lincoln-Melloni.

<sup>4</sup> Qui l'appoggio di François Jean Dominique Arago gli procurò la nomina di professore di fisica nel collegio della cittadina di Dôle (Giura francese) dove si trattenne per alcuni mesi, per poi trasferirsi, prima a Ginevra, nel laboratorio di Auguste-Arthur de La Rive, e quindi di nuovo a Parigi nel 1832, fermandovisi come studioso privato, sino al 1837. In questo periodo condusse fondamentali ricerche di termodinamica sul calore raggiante, ottenendo riconoscimenti dalla Royal Society (medaglia Rumford e associazione come membro estero) e dall'Académie des Sciences di Parigi che gli valsero notorietà internazionale e la nomina a membro di molte accademie estere.

zione di Arago, il re di Napoli lo fece proporre alla direzione del Conservatorio di arti e mestieri e del Gabinetto di meteorologia. Nel 1843 sposò a Roma l'inglese Augusta Brugnol Philipson e nel 1847 fondò l'Osservatorio vesuviano, di cui assunse la direzione. Ma alla fine del 1849, per l'accusa di aver partecipato ai moti rivoluzionari del 1848<sup>5</sup>, fu esonerato dalle sue funzioni ed evitò il nuovo esilio cui era stato condannato, presentando una supplica al sovrano. Si ritirò allora nella sua villa della Moretta a Portici<sup>6</sup> dedicandosi ai suoi studi e facendone una *summa* in una fondamentale opera, *La thermochrôse ou la coloration calorifique* (Napoli 1850). Macedonio Melloni nel 1853 era quindi uno scienziato di fama internazionale<sup>7</sup> impegnato politicamente nel movimento risorgimentale, mentre Lincoln, era un promettente avvocato a Springfield, capitale dello Stato dell'Illinois dal 1834 e capoluogo della contea di Sangamon. Era anche iniziata la sua carriera politica, come membro della *Illinois House of Representatives* per il *Whig Party* fra il 1834 e il 1860 e poi con l'elezione nel 1846 alla *United States House of Representatives*.

<sup>5</sup> Melloni era membro del Circolo costituzionale e nell'aprile 1848 propose la costituzione d'un battaglione universitario da inviare in Lombardia; fece parte inoltre della Commissione di Pubblica Istruzione (marzo-giugno 1849).

<sup>6</sup> Dove si spense nel 1854 vittima del colera e fu sepolto a Barre. A questo proposito, un articolo sul «Corriere del Mezzogiorno» del 13 settembre 2013 lamentava che il cimitero di Barre è oggi ridotto a una discarica a cielo aperto, titolando: «Povero Michelangelo [sic] Melloni. Vulcanologo sepolto fra i rifiuti».

<sup>7</sup> Basti ricordare le numerose onorificenze (Legion d'onore di Francia, cavaliere dell'Ordine Stefaniano di Toscana, dell'Ordine Mauriziano e dell'Ordine dell'Aquila nera di Prussia). Inoltre era socio ordinario della Società italiana delle scienze detta dei Quaranta, corrispondente della classe di fisica dell'Accademia delle scienze di Parigi e delle accademie delle scienze di Berlino, San Pietroburgo, Stoccolma e di quella dei Lincei a Roma.

Non era quindi da considerarsi improbabile un contatto fra i due e uno scambio epistolare. In effetti, la lettera attribuita a Lincoln appariva come una risposta a una richiesta dello scienziato italiano di esprimere il suo giudizio «sul riordinamento politico dell'Europa», e faceva riferimento a una precedente missiva, di cui peraltro non si aveva conoscenza. Dalla risposta si ricavava che il messaggio del Melloni era stato inviato al futuro presidente tramite una triangolazione Faraday-Humbold<sup>8</sup> e proprio con Alexander von Humbold sembrava che Lincoln fosse in corrispondenza su questioni politiche, tanto da scrivere «circa l'Alsazia, Humbold vi avrà scritto la mia opinione», cioè che «doveva essere sottratta alla Francia e introdotta in una futura Confederazione di Stati tedeschi», come riferiva di seguito, proseguendo in una elencazione di altri casi di «ingiustizie» territoriali, come «quell'altra atroce che l'Inghilterra commette a danno della povera Irlanda», oltre che di «Gibilterra e Malta», ritenute «un'appropriazione indebita». Da qui si dipana una invettiva sulle invasioni dei «barbari venuti da lontane tundre» che «hanno predato, manomesso, derubato, annientato» l'Impero romano, «facendo retrocedere di secoli e secoli indietro la marcia trionfale in avanti della vittoria umana sulla coscienza universale dei popoli affratellati».

Ecco dunque emergere il tema focale di Roma come faro di civiltà dei popoli: dal riferimento alla Roma imperiale, il cui cammino di progresso era stato interrotto, si passa al nuovo ruolo che dovrà avere Roma in un riassetto politico e nazionalista dell'Italia e dell'intera Europa. È il brano fondamentale del

cosiddetto «messaggio di Lincoln» e merita di essere riportato per intero:

Ci avvicinavamo, tutti indistintamente, ad essere un solo popolo, una sola famiglia, e repentinamente si addensarono sul mondo le tenebre fitte della più incomposta delle barbarie sulla luce di Roma meridiana, immortale ed eterna. Di quella gloriosissima Roma, o illustre amico, che ha dato la civiltà a tutto il globo terracqueo, che ci ha creati, redenti, educati, nutriti moralmente colle sue leggi indistruttibili. Di quella Roma, ripeto, che dovrà essere in un periodo di tempo più o meno prossimo, la capitale luminosa degli Stati Uniti d'Europa, in contrapposizione a quella sistematica distruzione di ogni più fondamentale principio di ogni libera indipendenza che sta facendo ed ha fatto sin qui l'Inghilterra, la quale domina con Malta e Gibilterra in un mare nel quale essa nulla avrebbe a che fare e pel quale è sacra affermazione il *Mare Nostrum* della grande madre Roma, vaticinata *Caput Mundi* dai tempi antichissimi. Roma = Amor, la città affascinante del più bel sole contro le mene ipocondriache della nebbia ottenebrante. La stessa privilegiata geografica posizione della città eterna, in confronto di ogni altra contrada, ne convalida agli occhi di ognuno l'augurale vaticinio. Violentare, deviandolo, il corso normale della storia dei popoli è criminoso. E per addivenire alla costituzione dei futuri Stati d'Europa è indiscutibile innanzi tutto, la più assoluta indipendenza politica dell'Italia vostra, nazione indispensabile all'equilibrio stabile del mondo civile. Tutta la penisola italiana dev'essere interamente unita in un'unica nazione colle sue tre maggiori isole del Mediterraneo (Corsica, Sardegna e Sicilia) col Lombardo-Veneto e colle due Venezie, da Fiume alle bocche di Cattaro, ininterrottamente per tutta la Dalmazia in aggiunta indistruttibile a tutta l'Albania.

La sola unità Italiana che si possa ammettere è questa: chi non l'ammette calpesta i principi della più sana delle onestà politiche per preparare nell'avvenire la più cruenta e micidiale delle guerre,

<sup>8</sup> Scienziati con cui Melloni era in collegamento. In particolare con Faraday Melloni era sempre in contatto e dopo la pubblicazione della *Thermochrôse* gli aveva scritto se poteva presentarla in una seduta della Royal Society, nella speranza di ottenere una seconda Medaglia Rumford.

la più torbida ed insensata delle speculazioni. La Dalmazia ha una storia unitaria nazionale di quasi 32 secoli. Quelle unità etniche che vi si sono violentemente sovrapposte a detrimento della nativa italianità, sono costituite (se si eccettuano i Rumeni, fulcri vitali di latinità) dai più barbari e selvaggi popoli della terra che non hanno a loro attivo quasi altra gloria che assassini e delitti e stermini e vandalismi di ogni specie in tutte le loro gradazioni sociali. Quella gloriosa Dalmazia così simpatica e che, tradita da Campofornio, fu venduta all'Austria, come Cristoforo Colombo fece con la Spagna, come i Caboto fecero con la terra d'Albione, e così di seguito in nome della gloria d'Italia che ha profuso dovunque il frutto del suo genio. Quella Dalmazia infine che la Santa Alleanza ridonò all'Austria. E gli Albanesi sono Italiani e nulla più: parlino per me la Sicilia e la parte meridionale della Penisola. Osservate la razza greca: dove si è conservata valida e buona? Nell'antica Magna Grecia soltanto. Solo così i popoli della terra avranno tregua, mio illustre amico. È un assioma. Ne convenite? Il lago di Venezia non può essere più oltre defraudato. Non ammetterne l'annessione senza eccezione alcuna di sorta all'Italia è, per i cittadini di tutta la terra e per i conterranei di Franklin e Washington, un vero e proprio matricidio che getterebbe l'infamia sui fedifraghi ingiuratori e griderebbe vendetta dinnanzi alla nemesi stessa della Storia. Voi eravate grandi e noi non eravamo nati.

Come si vede, l'enfasi prevale e le parole messe nella penna di Lincoln sono le stesse delle rivendicazioni territoriali risorgimentali e nazionaliste italiane. Come non pensare a una falsificazione? Sorsero infatti i primi dubbi e le prime contestazioni sull'autenticità del documento, anche se parallelamente dai nazionalisti e dagli irredentisti il testo veniva celebrato come un mirabile esempio del consenso alle richieste italiane e come un autorevole avallo della loro legittimità. Il 24 novembre 1920 il deputato Gaetano Salvemini, in un dibattito sul trattato di Ra-

pallo, bollò il documento come una grossolana falsificazione, sottolineando che era ben strano che Lincoln nel 1853 parlasse di Venezia Tridentina e Venezia Giulia, quando queste denominazioni erano state proposte per la prima volta nel 1866 dal celebre glottologo friulano Graziadio Isaia Ascoli<sup>9</sup>. Il 2 dicembre queste affermazioni venivano riprese e convalidate dal filologo Giuseppe Fumagalli sul «Resto del Carlino».

Da più parti intanto si chiedeva la pubblicazione integrale e ufficiale dei documenti con relativi facsimili e perfino il governo americano sollecitava tale iniziativa. La proposta giunse in particolare alla Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano, di cui dal 1920 era segretario generale un famoso studioso di archivi, Eugenio Casanova, che dal 1926 era divenuto anche direttore della rivista ufficiale «Rassegna Storica del Risorgimento». Casanova, autore di un fondamentale manuale di archivistica<sup>10</sup> e titolare dell'insegnamento della materia nella Facoltà di Scienze Politiche di Roma, era anche Soprintendente dell'Archivio di Stato di Roma e Archivio del Regno<sup>11</sup>. La sua autorità era indiscussa e nonostante vari pareri contrari decise per la pubblicazione, che avvenne nel 1931 nella sezione «Documenti e notizie» della «Rassegna», con una presentazione di Giuseppe Leonida Capobianco<sup>12</sup>, giurista e letterato campano (Monteverde, 1892 – Napoli, 1946). Alla trascrizione del testo della lettera di Lincoln seguivano due note firmate Giuseppe

<sup>9</sup> Le denominazioni di Venezia Giulia e Venezia Tridentina (al posto di quelle vigenti nell'impero asburgico di *Österreichischen Küstenlande* e di *Südtirol*) furono proposte in realtà già nel 1863. Cfr. G. I. ASCOLI, *Le Venezie*, in «L'Alleanza», 8 agosto 1863.

<sup>10</sup> E. CASANOVA, *Archivistica*, Siena 1928.

<sup>11</sup> Casanova diresse l'Istituto dal 1916 al 1933.

<sup>12</sup> G. L. CAPOBIANCO, *L'integrale messaggio di Abramo Lincoln a Macedonio Melloni, tradotto e diffuso da Mazzini*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», XVIII, 1931, fasc. III, pp.460-467.

Mazzini. La prima attestava la traduzione, effettuata «per gentile preghiera della contessa Fulvia Salazar di Promanengo nata dei marchesi Crivelli d'Agliate»; la seconda, con il titolo *Un paese senza nome*, prospettava un utopistico cambiamento di nome per gli Stati Uniti d'America, in vista «di una futura federazione universale degli Stati Uniti di tutto il mondo, in una patriarcale comunità, che deve abolire il dominio dell'oro». Il nome che veniva proposto era: «Cabotia, in omaggio al primo scopritore della sua terra» e veniva di seguito ribadito con un ennesimo omaggio a Roma: «Stati Uniti di Cabotia, in attesa vivida e ardente, dell'evento maggiore, per il bene indistruttibile dei cittadini agricoltori dell'universo, auspice Roma madre».

La pubblicazione scatenò inaspettatamente una serie di critiche e di attacchi al Casanova, accusato di aver avallato la pubblicazione di un falso sulla prestigiosa rivista da lui diretta. I critici più accesi furono Gioacchino Volpe, Annibale Aliberti, e Francesco Salata.

Casanova, rendendosi conto di essere stato «chiamato violentemente in causa», non si lasciò intimidire e replicò vivacemente con un suo articolo, inserito all'inizio del successivo fascicolo della *Rassegna*<sup>13</sup>, dichiarando «infondate e puerili le obiezioni sollevate in proposito». Alla osservazione sullo stile della lettera difforme da quello di Mazzini ribatté che era ovvio, perché lo stile non appartiene al traduttore, ma a Lincoln, e che anzi «questo ridonda a gran lode del Mazzini, poiché ci dice come egli, traducendo dalla lingua inglese in quella italiana, in ambe le quali era sommo maestro, sapesse svestirsi della propria personalità, e render fino alla perfezione tutte le particolarità del pensare e del fraseggiare del Lincoln tutto l'andamento del di lui

<sup>13</sup> E. CASANOVA, *A proposito della lettera di Abramo Lincoln a Macedonio Melloni*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», XVIII (1931) fasc. IV, pp. I-VIII.

modo di esporre». Gli fu facile anche controbattere all'affermazione di inesistenza del Melloni, di cui non si troverebbe traccia nell'epistolario di Lincoln. Quanto all'accusa di falsificazione calligrafica, si limitò a riprodurre «per cortesia del possessore, un brano della traduzione incriminata», aggiungendo anche «la finale e la firma del messaggio stesso di Lincoln» (in realtà un semplice ritaglio di due parole seguite da: «Yours very truly A. Lincoln»). C'era poi l'argomento della improbabile conoscenza da parte di Lincoln della situazione geopolitica italiana ed europea del periodo – i negatori dell'autenticità del documento affermavano che nel 1853 questi era solo «un avvocatuozzo in una modesta città di provincia sperduta, e perciò non in grado di avere tali pensieri, né sulla politica europea idee così concrete, grandiose e approfondite, come nella supposta lettera». Casanova obiettava che Springfield era ed è la Capitale dello Stato dell'Illinois «e che, pertanto, il movimento delle idee vi potesse essere qualche po' più largo che non in altra cittadina veramente sperduta», oltre a trovare «profondamente irriverente la pensata di un Lincoln, quarantaquattrenne e quasi alle porte della Presidenza, digiuno di politica estera, di personalità, d'intelligenza».

Ma le polemiche non si placarono. Oltretutto era in atto una guerra interna all'Istituto per la Storia del Risorgimento e alla *Rassegna*. Il nemico maggiore per Casanova si rivela il conte Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon, già consigliere della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano, il quale nel 1932 ne viene nominato commissario straordinario. Questi decide di rimuovere Casanova, che pur essendo iscritto al partito fascista, proprio nell'articolo sopracitato aveva proclamato orgogliosamente la neutralità scientifica della rivista storica a lui affidata, affermando che essa «non si occupa di politica né di affari; non fa, né farà mai della politica, né degli affari». Era chiaramente in corso una contesa fra storici nella quale l'archivista Casanova si trovò a doverne fare le spese. L'o-

stilità del quadrumviro De Vecchi, che nel 1933 assume personalmente la direzione della rivista, peraltro non cessa, tanto che l'anno successivo, essendo stato nominato anche commissario straordinario degli Archivi del Regno, approfittando di alcune pretestuose accuse che alcuni impiegati dell'Archivio di Stato di Roma avevano rivolto al loro direttore, lo rimuove anche da questo incarico. Infine nel 1935, lo stesso De Vecchi, divenuto ministro dell'Educazione nazionale, fa cessare Casanova dall'insegnamento di Archivistica nell'Università di Roma<sup>14</sup>.

Anche negli Stati Uniti d'America la questione aveva avuto vasta risonanza, su quotidiani come «The New York Times», che il 20 novembre 1931 titolava: «Letter by Lincoln discovered in Italy – President envisaged Rome as capital of the United States of Europe writing in 1853» o il «Chicago Tribune», che faceva eco lo stesso giorno con: «Lincoln in 1853 visioned Rome as Europe's Capital». Ma dall'iniziale interesse per la presunta scoperta di un documento che riguardava Lincoln, si era passati ben presto ai dubbi e alle critiche, con osservazioni che riprendevano anche quelle degli studiosi italiani e propendevano per un falso. Già il 22 novembre 1931 «The New York Times» pubblicava le prime smentite da parte di Emanuel Hertz, biografo di Lincoln, che, dopo aver ricordato che la lettera non era una novità, essendo già stata citata completamente in un articolo di Wythe Williams su «The Public Ledger» di Filadelfia del 1° maggio 1920, lamentava di non aver potuto avere dall'Italia una copia fotostatica del documento. Inoltre segnalava come sospetto l'inizio della lettera con «my dear Melloni», formula inusuale

allo stile di Lincoln, e la mancanza di data. Inconsueta appariva inoltre la firma con la sola iniziale del nome (A. Lincoln). A queste critiche si univa un altro storico americano Henry Nelson Gay, autorevole studioso delle guerre d'indipendenza italiane e autore di una biografia di Lincoln, che sempre sul «New York Times» il 23 novembre 1931 affermava che si era di fronte ad una «patent forgery» e criticava la «Rassegna storica del Risorgimento», pur meritoria di fondamentali contributi alla ricostruzione storica del Risorgimento, di essere caduta in questa trappola e che lo stesso Eugenio Casanova fosse stato ingannato tanto da dare «the authority of his name» a un documento la cui autenticità «to say the least, is doubtful». Successivamente gli studiosi americani indicarono un altro elemento di falsità: il fatto che Lincoln alla data della lettera non si trovava a Springfield ma era in viaggio per ragioni del suo ufficio nell'Ottavo Distretto Giudiziario (Eight Judicial Circuit) dell'Illinois<sup>15</sup>. A portare altra acqua al mulino degli assertori della falsità fu il temporaneo arresto a Napoli del prof. Capobianco con l'accusa di aver falsificato un diploma a vantaggio di un nipote – accusa dalla quale fu poi scagionato – e successivamente la nuova indagine nei suoi riguardi per presunta falsificazione di documenti medievali. Da varie parti si pensò che fosse proprio lui l'autore del documento attribuito a Lincoln e della traduzione attribuita a Mazzini. Capobianco venne scagionato dalle accuse e continuò la sua carriera di docente, avvocato e giurista, distinguendosi anzi per la tempestività e il coraggio con cui nel 1933 condannò le misure hitleriane antiebraiche e la nozione equivoca di «razza» che dichiarò «estranea alla tradizione giuridica italiana»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Casanova si dedicherà da allora agli studi di demografia storica e di sociologia, e riprenderà ufficialmente i contatti con il mondo degli archivi solo nel dopoguerra, quando sarà nominato presidente onorario dell'Associazione Nazionale degli amici degli Archivi e dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana.

<sup>15</sup> Lincoln viaggiava a cavallo con un giudice e uno o due avvocati. Di solito era fuori per dieci settimane a primavera e in autunno, ma la durata del viaggio dipendeva dal numero dei casi giudiziari nei vari luoghi.

<sup>16</sup> Capobianco criticò la riforma del Diritto penale elaborata dal mini-

Ma il maggiore elemento di dubbio sulla lettera di Lincoln era sempre quello del rifiuto a esibire l'originale o almeno una copia facsimilare, richiesta anche dal Governo americano. Il giornalista Nino d'Althan<sup>17</sup> che da ultimo se ne era dichiarato proprietario, dopo aver asserito in un primo tempo che l'autografo era a Modena nell'archivio della zia (la contessa Zuccolini Guerroni Federici d'Althan) disse poi di aver trasferito l'originale a Mentone presso un cugino, per tema di furto, assicurando però in più occasioni di star preparando una pubblicazione con suoi saggi e la riproduzione facsimilare.

Pochi anni dopo, nel 1941, un ulteriore lavoro critico di Mario Menghini, studioso di Mazzini e considerato uno dei massimi esperti della sua calligrafia, dichiarava la falsità del documento con la traduzione della lettera attribuita a Lincoln, asserendo che si trattava di una ricostruzione con elementi tratti da vari autografi mazziniani. La faccenda a questo punto, almeno a livello storico, si ritenne definitivamente chiusa. Ma a livello politico e strumentale, specie nelle riviste fasciste<sup>18</sup>, si continuava ad ignorare il parere degli esperti. Fiorivano anzi le pubblicazioni di tipo ideologico, sia ad uso interno<sup>19</sup> che rivolte agli italiani all'estero,

---

stro nazista Hans Kerrl e in diversi articoli pubblicati fra il 1933 e il 1934 si espresse contro le misure di epurazione razziale prese in Germania; cfr. G. L. CAPOBIANCO, *Gli errori del diritto razzista e il dovere di solidarietà europea*, in «L'Università italiana. Rivista dell'istruzione superiore», 1934; e ID., *Lineamenti di Diritto pubblico interno e comparato*, Udine 1936.

<sup>17</sup> Così firmava in genere i suoi articoli Nino Guerzoni Federici d'Althan, che si diceva parente di Cavour e nipote di Melloni.

<sup>18</sup> Come: «Libro e Moschetto», «Gerarchia», «La Rivolta Ideale».

<sup>19</sup> Citiamo fra l'altro: A. BALDACCI, *Giuseppe Mazzini, notizie della sua vita, con una lettera di Lincoln a Melloni, tradotta e postillata dal Vate e illustrata da A. B.*, Milano 1933; P. ADDEO, *Abramo Lincoln e l'Italia (Storia di un messaggio)*, Napoli 1936. Nel 1940 la lettera veniva pubblicata

specialmente agli italo-americani<sup>20</sup>. Anche in Svizzera i giornali di lingua italiana furono coinvolti nell'operazione. Nel 1942 la propaganda di regime nelle trasmissioni radiofoniche rivolte agli abitanti della Corsica – oggetto delle rivendicazioni mussoliniane – citava espressamente il contestato documento, affermando: «La Corsica è sempre stata italiana. Anche Abramo Lincoln inviò la famosa lettera al patriota italiano Melloni nel 1853».

Nel secondo dopoguerra il contenzioso sulla Venezia Giulia fece tornare a galla la presunta lettera di Lincoln che, per chi la prendeva sul serio, poteva tuttora costituire un avallo autorevole per sostenere la causa italiana rispetto a quei territori. A questi nuovi sostenitori del «messaggio» rispose sulla rivista «Il Ponte» del 1952 prima fuggacemente Gaetano Salvemini<sup>21</sup> e poi più in dettaglio lo studioso Carlo Schiffrer<sup>22</sup>, ironizzando che i nostri diritti sulla Venezia Giulia «hanno ben più solide basi di quella deplorabile falsificazione che ci ha procurato tanti guai e tante troppo facili ritorsioni». Quest'ultimo (allievo di Salvemini) attribuiva inoltre la mistificazione proprio al sedicente proprietario dell'originale, Nino d'Althan, che aveva messo in circolazione il messaggio nel 1920 e che aveva continuato per più di vent'anni

---

anche sulla famosa rivista «L'Illustrazione Italiana»; nel 1941 l'editore Tumminelli pubblicava, come primo volume della collana «Il nostro diritto», sotto il titolo *Profezia di Lincoln*, la lettera «conservata dalla contessa Matilde Zuccolini di Modena».

<sup>20</sup> Cfr. per esempio, «Il Carroccio, the Italian Review, rivista di cultura, propaganda e difesa italiana in America».

<sup>21</sup> G. SALVEMINI, «Il Ponte», aprile 1952, p. 511. Salvemini riprenderà l'argomento sulla stessa rivista nel novembre 1953, pp. 1602-1604 e nell'aprile 1954, p. 654.

<sup>22</sup> C. SCHIFFRER, *Lincoln, cavallo di ritorno*, in «Il Ponte», ottobre 1952, pp. 1579-1582.

a propugnarlo con pervicacia, cercando di coinvolgere nella difesa qualche più o meno passabile storico.

Sull'argomento ritornava l'anno successivo l'editoriale *Quarant'anni* della «Rassegna storica del Risorgimento» gennaio-marzo 1953, pp. 3-12. Si trattava di una frizzante introduzione non firmata, ma in cui si riconosce lo stile di Alberto Maria Ghisalberti, dal 1952 presidente dell'Istituto per la Storia del Risorgimento, in cui si rievocavano vari casi curiosi dei primi trentanove anni della rivista (il quarantesimo era quello appena iniziato) e si dava largo spazio proprio alla questione del contestato messaggio di Lincoln a Melloni. Lo stesso Ghisalberti pubblicava nel 1954 un nuovo articolo, questa volta firmato, che voleva essere risolutivo e mettere la parola fine ai nuovi tentativi di riesumare l'apocrifo messaggio lincolniano<sup>23</sup>. Infatti, come si è detto, si verificavano vari episodi di persone o enti che riscoprivano il messaggio e si proponevano di riesaminarlo in facsimile o in originale, pensando di poterne sfruttare le potenzialità patriottiche e propagandistiche nella nuova situazione internazionale, a volte ignorando completamente i precedenti critici della vicenda.

Il più clamoroso di questi casi era accaduto addirittura al presidente del consiglio Giuseppe Pella, succeduto a De Gasperi ad agosto 1953, il quale in un famoso discorso del 13 settembre di quell'anno, conosciuto anche come «Discorso del Campidoglio», aveva portato a sostegno della questione triestina – che proponeva di risolvere secondo il principio dell'autodeterminazione, indicando un plebiscito fra tutti i nati nel Territorio libero prima del 1918 – proprio il famigerato documento, affermando con toni vibranti: «Risuni qui il messaggio di Abramo Lincoln a Macedonio Melloni, del

<sup>23</sup> A. M. GHISALBERTI, *Lincoln, Melloni, Mazzini e C.*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», XLI, 1954, pp. 17-29.

quale messaggio ricorre quest'anno il centenario, che personalmente Giuseppe Mazzini traduceva (l'annotazione è di suo pugno) cogli occhi umidi e col cuore commosso<sup>24</sup>.» Si trattava di una clamorosa *gaffe* politica e Ghisalberti non mancava di rimarcarlo ironicamente: «Non è colpa nostra se il ministro Pella, non sufficientemente documentato in proposito (ed ammettiamo che chi mancò di documentarlo l'abbia fatto in piena buona fede, con la perfetta innocenza di quei SS. Innocenti dei quali si celebra il ricordo il 28 dicembre) ha ricordato molto tempo dopo la comparsa degli articoli del «Ponte» e della «Rassegna», la disgraziata lettera. D'altra parte il ministero degli esteri è nostro socio e riceve regolarmente la Rassegna: se nessuno dei suoi funzionari, in tutt'altre e più gravi faccende affaccendati, la legge, noi non c'entriamo<sup>25</sup>».

L'articolo di Ghisalberti con le sue ponderate argomentazioni bollava ancora una volta come spuri il documento e la sua presunta traduzione mazziniana, liquidando il tutto nella conclusione come «ciarlatanata di cattivo gusto». La comunità scientifica internazionale ne aveva ormai preso atto e a sancire tale valutazione, nella pubblicazione ufficiale degli scritti di Lincoln, la lettera veniva solo menzionata nell'appendice II – che riporta «writings for which no text has been found, forgeries and spurious or dubious items attributed to Lincoln», con l'indicazione: «forgery», contraffazione<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. G. C. RE, *Fine di una politica: Momenti drammatici della democrazia italiana*, 1971, p. 195. Il giornalista Giulio Cesare Re nel 1953 era il portavoce di Pella e forse non fu estraneo alla impropria citazione storica.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>26</sup> Cfr. *Collected Works of Abraham Lincoln*, The Abraham Lincoln Association, New Brunswick (N.J.), 1959, vol. 8, p. 448: «1853. To Macedonio Melloni, forgery, Hertz, II, 623».

La stessa informazione si trova nel carteggio di Melloni, pubblicato a cura di Edvige Schettino nel 1994<sup>27</sup>.

Ormai solo sporadicamente si trovano – specie sul web – pareri contrari o strumentali ripescaggi che fingono di ignorare il dibattito scientifico di cui si è riferito.

Quel dibattito ha consolidato la tesi della non autenticità con critiche e osservazioni tutte sostanzialmente condivisibili, tranne, a parere di chi scrive, le motivazioni addotte riguardo a una presunta ignoranza da parte di Lincoln – e più in generale degli americani dell'epoca – della storia e della situazione geopolitica italiana. In una lettera del 27 marzo 1941 il direttore della «Rassegna storica del Risorgimento» parlava di «inattendibilità di una così vasta cultura europea di Abramo Lincoln nel 1853» e aggiungeva sardonicamente: «gli Americani allora avevano dell'Europa la conoscenza che io ho attualmente della Transcaucasia». Gli studi in merito in anni più recenti hanno invece dimostrato che i contatti con patrioti risorgimentali erano frequenti e positivi. L'opinione pubblica americana aveva poi seguito con particolare interesse le vicende della Repubblica romana del 1849, anche grazie alle cronache inviate da Margaret Fuller al «Tribune»<sup>28</sup>. Molti contatti si erano stabiliti anche attraverso gli esuli italiani ed i canali massonici. Rivoluzione romana, guerre d'indipendenza, risorgimento nazionale, venivano visti in America con simpatia e partecipazione ed erano spesso assimilati alla guerra d'indipendenza americana e ai principi democratici della costituzione degli Stati Uniti. Il successo della spedizione dei Mille e la proclamazione del Regno d'Italia furono salutati con

entusiasmo e a queste tappe di riunificazione nazionale doveva inevitabilmente aggiungersi Roma come capitale.

Lo stesso Lincoln il 30 luglio 1864 espresse all'inviato e ministro plenipotenziario del Regno d'Italia, Giuseppe Bertinatti, tutto il suo apprezzamento per il percorso unitario intrapreso e, pur senza menzionare espressamente Roma, la ricomprese nell'augurio di successo alla politica del nuovo Stato:

I pray God to have your country in his holy keeping, and to vouchsafe to crown with success her noble aspirations to renew, under the auspices of her present enlightened Government, her ancient career, so wonderfully illustrated by the achievements of art, science, and freedom<sup>29</sup>.

In conclusione, anche se è stato ampiamente dimostrato che il messaggio di Lincoln a Melloni è un falso, non può certo dirsi che il futuro presidente ed i suoi compatrioti ignorassero l'importanza storica e culturale dell'Italia e di Roma.

In particolare, il mito di Roma e della romanità è sempre stato particolarmente vivo nella cultura americana, a partire dai *Founding Fathers*. Il paragone con Roma e con la sua civiltà si sarebbe presto tradotto nella concezione dell'America come nuova Roma e nel parallelismo fra l'Impero romano e l'American Empire, che è arrivato sino ai nostri giorni<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> *Carteggio (1819-1854) – Macedonio Melloni*, a cura di E. SCHETTINO, Archivio della corrispondenza degli scienziati italiani, Firenze 1994.

<sup>28</sup> Cfr. *Gli americani e la Repubblica romana del 1849*, a cura di S. ANTONELLI, G. MONSAGRATI e D. FIORENTINO Roma, 2000 e D. FIORENTINO, *Gli Stati Uniti e il Risorgimento d'Italia: 1848-1901*, Roma 2013.

<sup>29</sup> *Collected Works of Abraham Lincoln*, cit., vol. 7, p. 474.

<sup>30</sup> Cfr. V. ILARI, *We, like the Romans?*, in «Limes. Rivista italiana di geopolitica», 2015, 4, pp. 167-174.

# Torrita Tiberina e la famiglia Melchiorri

PAOLO TOURNON

Torrita, oggi Torrita Tiberina è un comune della provincia di Roma, di 1080 ettari e di circa 700 abitanti, a poca distanza da Poggio Mirteto, sulla riva destra del Tevere. Quali ragioni abbiano spinto un recanatese, Marcello Melchiorri, da poco insediato a Roma, a farne acquisto, non conosciamo. Forse fu lo zio Girolamo a proporgli tale investimento.

Girolamo fu il fondatore della famiglia in Roma, Decano dei Chierici della Camera Apostolica, Vescovo di Macerata, Governatore di Bologna, Prefetto della Segnatura, Padre Conciliare nel Concilio di Trento, morì nel 1575. Il nipote *ex fratre* Marcello, iniziò la costruzione di un importante palazzo nel rione di Sant'Eustachio, a pochi metri dalla chiesa eponima e dal Pantheon, poi venduto intorno al 1868 dalle due figlie del marchese Giuseppe, Fernanda e Giulia, al principe Camillo Aldobrandini, e infine diventato una delle prime, se non la prima, scuola elementare istituita dal Comune di Roma dopo il 1870; indicata allora semplicemente come «scuola della Palombella», funziona ancora, intitolata a Emanuele Gianturco

Girolamo, sepolto nella basilica di S. Maria sopra Minerva, ebbe dal nipote Marcello l'onore di una fastosa lapide –monumento. Perfettamente conservata, stupisce per le cospicue dimensioni e per la ricchezza dei marmi policromi. La lapide ricorda le varie tappe di una prestigiosa carriera ecclesiastica.

In alto è posto il ritratto del Vescovo, e il tutto è sormontato dallo stemma gentilizio..

Marcello Melchiorri cercò, a somiglianza dei coetanei affluiti a Roma nei decenni dopo il tragico Sacco, non soltanto un prestigioso insediamento urbano, ma anche una base feudale atta a dar lustro alla famiglia al di là del rendimento, che era spesso di esigua portata. Acquistò così da Valerio Orsini, per 30.000 scudi, il feudo di Torrita in Sabina, posseduto dalla famiglia, quasi ininterrottamente fin dal XIV secolo, nonostante le contese con gli Anguillara e la confisca da parte di Innocenzo VIII, secondo le scarse notizie che di esso forniscono Gaetano Moroni e Giulio Silvestrelli. Racconta Moroni: «Marcello di Benedetto [...] prese in moglie Pantasilea Massimo, dalla quale ebbe molti figli, e al primogenito Tommaso dette in moglie Caterina Orsini. Morendo nel 1605 lasciò un' eredità di oltre 50.000 scudi».

I Melchiorri non rinunciarono alle varie proprietà nel Recanatese, ed ebbero ancora cariche civiche a Recanati nel secolo XIX. Alla fine del '700 il marchese Pietro, marito di Fernanda Leopardi, zia del poeta, fu investito, come tutta la nobiltà romana, dalla bufera giacobina e napoleonica, e uscì finanziariamente indebolito da quegli anni, segnati da successive tasse, requisizioni, confische.

Ho reperito un raro libretto stampato nel 1878 a Firenze, *Lettere scritte a Giacomo Leopardi dai suoi parenti*, contenente molte lettere di Fernanda Melchiorri al fratello Monaldo e a Giacomo, e molte di Carlo e Paolina ai familiari. Una lettera di Paolina a Giacomo, del 30 giugno 1826, annuncia il matrimonio di Giuseppe Melchiorri, figlio di Pietro, con una donna di Ancona «di umile condizione».

Torniamo a Pietro.

Come è noto, molte famiglie nella Restaurazione si adoperarono per mettere ordine nei patrimoni falcidiati. Giova

notare che Pio VII con un noto provvedimento del 1816 pose fine alle residue forme feudali, conservando i relativi titoli nobiliari.

Le successive vicende della famiglia Melchiorri e del loro feudo sabino possono ricostruirsi in base agli strumenti rogati attraverso gli anni dai notai Giuseppe Franchi e Filippo Bacchetti, conservati presso l' Archivio di Stato di Roma.

Pietro Melchiorri nel 1819 decise di vendere Torrita. Si presentò compratrice la marchesa Cristina Massimo. Il 20 gennaio 1819 il marchese Pietro Melchiorri vendette “per scudi 18000” l'ex feudo di Torrita alla marchesa Cristina Massimo, nata principessa di Sassonia, senza il titolo di marchese, che ritenne per sé e discendenti, Cristina Massimo era una delle celebri figlie del conte e della contessa di Lusazia, lui parente strettissimo del re di Sassonia, lei di buona famiglia marchigiana. Tre delle cinque figlie di questa notissima coppia entrarono spose nelle famiglie Massimo, Patrizi, Altieri. Molte volte ho udito evocare aneddoti sulle bisnonne e trisnonne Sassoni; portarono alle famiglie romane predette pingui doti e anche preziose porcellane della celebre manifattura Meissen. Cristina Massimo Sassonia Lusazia morì pochi anni dopo l' acquisto di Torrita, e lasciò al marito la sua eredità. Camillo Massimo decise di vendere l'ex feudo sabino, e lo alienò il 26 febbraio 1838 per scudi 16250 in favore del marchese Emanuele De Gregorio.

Ma Torrita non ebbe ancora pace. Il marchese Pietro Melchiorri morì il 19 maggio 1850 e il figlio Giuseppe restò l' unico maschio della famiglia; infatti l' unico suo figlio, Giacomo, così chiamato in onore del già noto cugino, era morto anni prima. Giuseppe vendette il titolo di marchese di Torrita per scudi 650 al proprietario di Torrita, predetto Emanuele De Gregorio. Oggi possiamo stupirci di questa assenza di forma-

lismi (cessione di un titolo); esisteva allora una sorta di patrimonialità anche in materia parafeudale.

Torrita continuò ad occupare proprietari e notai. Il 29 marzo 1853 Emanuele De Gregorio alienò in favore del principe Alessandro Torlonia il suo ex feudo per scudi 48000. Il prezzo alquanto elevato è dovuto a vari acquisti fatti dal marchese De Gregorio per ingrandire la proprietà.

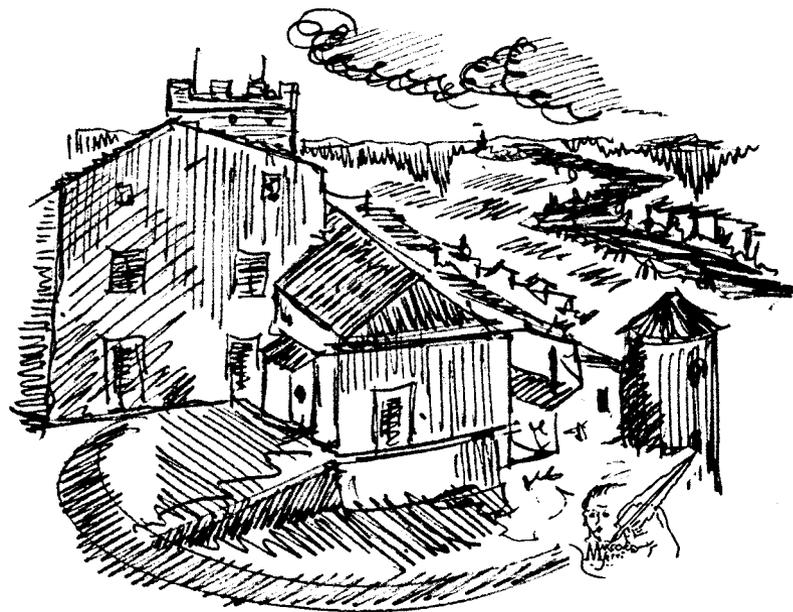
Così Torrita entrò, modesto frammento, nell'immenso patrimonio di Alessandro Torlonia, allora considerato l'uomo più ricco d'Italia.

Giuseppe Melchiorri morì a Roma il 14 febbraio 1855. Il *Giornale di Roma* del 16 febbraio così ne annunciò la morte, con evidenza tipografica:

Dopo lunga malattia il 14 moriva tra i conforti di Nostra Santa Religione il Marchese Giuseppe Commendatore Melchiorri di Roma, tenente in pensione del Corpo delle Guardie Nobili di Sua Santità, Presidente del Museo Capitolino e membro ordinario dell'Accademia di Archeologia. Questa mattina gli sono state fatte le esequie nella Chiesa di S. Eustachio con l'intervento delle Guardie Nobili.

E Nicola Roncalli ne registrò il 23 giugno la successione al vertice del Museo Capitolino, affidato a Luigi Canina.

Di tutta la cospicua opera di archeologo e di storico di Giuseppe Melchiorri, sopravvive oggi il ricordo (e forse non soltanto il ricordo) di quello che può considerarsi il suo frutto più prestigioso, la «sapiente *Guida metodica di Roma*, forse la prima che rappresenti la città eterna contemporanea», uscita a Roma nel 1834, e che conobbe ben sei edizioni nell'arco di un trentennio, oltre una traduzione in francese nel 1837-1838.



Torrita Tiberina.

# L'accademia romana di Pomponio Leto e la fondazione di un ospizio per studenti poveri (1483)

FRANÇOIS-CHARLES UGINET

Alla vigilia del Natale 1482 si finiva di stampare in Venezia una edizione dei *Fasti* di Ovidio corredata da un ampio commento marginale di Paolo Marsi. Nel *colophon* del libro, lo stampatore Battista Torti aveva inserito una sorta di epigrafe dove ricordava in modo lievemente criptico che l'opera era stata realizzata per «religiosae litterariae sodalitati Viminali et universae academiae latinae», costituita quattro anni prima sotto la protezione del cardinale di San Clemente, cioè Domenico della Rovere<sup>1</sup>. La compagnia, proseguiva il testo, era retta da due prefetti, Gian Battista Capranica vescovo di Fermo<sup>2</sup> e Nestore Malvezzi<sup>3</sup>, e tre censori, Pomponio Leto, Astreo Perugino<sup>4</sup> e lo stes-

---

<sup>1</sup> OVIDIO, *Fasti*, Venezia, Battista Torti, 1482, c. [192]

<sup>2</sup> Cfr. M. MIGLIO, *Capranica, Giovan Battista (Flavius Panthagatus)*, in *Dizionario biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), 19, Roma, 1971, pp. 154-157.

<sup>3</sup> Nestore Malvezzi, cavaliere gerosolimitano e poeta, fu nel 1468 successore dello zio Achille quale precettore dell'Ordine di Rodi in Bologna (cfr. G. TAMBA, *Malvezzi, Achille*, in *DBI*, 68, Roma, 2007, p. 310). Il suo monumento sepolcrale, attribuito a Luigi Capponi, si vede nella chiesa di S. Maria del Popolo a Roma.

<sup>4</sup> Astreo Perugino è conosciuto soprattutto come uno degli oratori

so Paolo Marsi<sup>5</sup>. Questa è la prima testimonianza esplicita<sup>6</sup> a noi pervenuta della rinascita dell'Accademia romana di Pomponio Leto, sciolta nel 1468 sotto il pontificato di Paolo II in seguito ad accuse di congiura contro lo stesso pontefice oltre che di paganesimo ed immoralità<sup>7</sup>. Un primo segno di rinnovata attività si era tuttavia manifestato all'inizio del pontificato di Sisto IV. Ne sono testimoni i graffiti ritrovati nelle catacombe, in particolare nel cimitero di Callisto, ove una iscrizione datata al 17 gennaio (XV kalendas) 1475 cita Pomponio Leto e Gian Battista Capranica assieme ad altri, tutti qualificati di «unanimis perscrutatores antiquitatis»<sup>8</sup>. Da parte di appassionati studiosi dell'antichità

che presero parte alle celebrazioni funebri in onore del Platina recitando una elegia in versi che il Gherardi considerò inopportuna all'interno di una chiesa. Cfr. *Il Diario romano di Iacopo Gherardi da Volterra...*, in *Rerum Italicarum scriptores*, 2<sup>a</sup> ed., XXIII, 3, a cura di E. CARUSI, Città di Castello, 1904, p. 98.

<sup>5</sup> A. DELLA TORRE, *Paolo Marsi da Pescina. Contributo alla storia dell'Accademia Pomponiana*, Rocca San Casciano, 1903, p. 243. Il Della Torre pensava di essere stato il primo a dar notizia di questo testo, in realtà già citato, ma con indicazione poco chiara della fonte, da N. M. Nicolai. Cfr. N.M. NICOLAI, *Sulla utilità delli studii archeologici per le scienze sacre e profane*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di archeologia», 5 (1835), p. 6, nota 3.

<sup>6</sup> La menzione del protettore e degli ufficiali dell'accademia scompare nell'edizione dei *Fasti* curata dallo stesso Marsi e finita di stampare a Milano presso Antonio Zarotti meno di sei mesi più tardi, il 5 giugno (*nonis*) 1483.

<sup>7</sup> Per tutto quello che riguarda l'accademia romana di Pomponio Leto rimane fondamentale l'opera di V. ZABUGHIN, *Giulio Pomponio Leto. Saggio critico*, Roma-Grottaferrata, 1909-1912. La bibliografia su Pomponio Leto e la sua accademia è costantemente aggiornata sul sito internet *Repertorium Pomponianum* cortesemente segnalatomi dall'amico Marco Buonocore.

<sup>8</sup> I documenti fondamentali sono stati raccolti e commentati da G. LUMBROSO, *Gli accademici di Pomponio Leto nelle catacombe*, in «Ar-

romana la scelta di un protettore nella persona del cardinale Domenico della Rovere, scelta effettuata dopo il 13 agosto 1479 cioè dopo il suo trasferimento dalla diaconia di S. Vitale al titolo presbiterale di San Clemente<sup>9</sup>, non era casuale. Contrariamente a quanto possa lasciare intendere il cognome “della Rovere”, nessun legame di parentela univa Sisto IV al cardinale piemontese. Il pontefice proveniva da un famiglia di origine non umile ma senza dubbio modesta in confronto dell'antico casato dei della Rovere. Francesco della Rovere, quando non era ancora il papa Sisto IV, fu loro obbligato specialmente nella persona del protonotario Cristoforo della Rovere allora al servizio del duca di Savoia e lo ricompensò colla nomina a cardinale il 10 dicembre 1477. Cristoforo non poté essere pubblicato in concistoro perché morì il 1° febbraio seguente e il papa, sempre bendisposto per i suoi “nobili parenti”, trasferì il galero rosso sulla testa del fratello Domenico il 10 dello stesso mese<sup>10</sup>. L'improvvisa promozione apparve, a dir poco, sorprendente all'umanista e segretario apostolico Jacopo Gherardi da Volterra che nota nel suo *Diario* che Domenico era «litterature mediocris» sebbene il suo nome fosse ben accetto a tutti. Il giudizio non troppo benevolo del Gherardi può manifestare la reazione di un cortigiano stizzoso ma il cardi-

chivio della Società romana di storia patria», XII (1889), pp. 217 sq., 233 sq. e G. B. DE ROSSI, *L'Accademia di Pomponio Leto e le sue memorie scritte sulle pareti delle catacombe romane*, in «Bolletino di archeologia cristiana di Roma», ser. V, 1 (1890), pp. 81, 83 sq., 86. Tra gli ulteriori commenti va segnalato quello ampio di A. DELLA TORRE, *Paolo Marsi ...* cit., pp. 237-239.

<sup>9</sup> C. EUBEL, *Hierarchia catholica Medii Aevi... ab anno 1431 usque ad annum 1503*, ed. altera, Monasterii, 1914, p. 62.

<sup>10</sup> Per la biografia del cardinale vedi F.-C. UGINET, *Della Rovere, Domenico*, in *DBI*, vol. 37, Roma, 1989, pp. 334-337 e il contributo di S. PETTINATI, *Il duomo*, in *Storia di Torino. II: Il basso medioevo e la prima età moderna*, Torino, 1997, pp. 703-715.

nale di San Clemente era per gli accademici, e non solo per loro, una sicura via di accesso diretto al pontefice<sup>11</sup>. E per maggiore tranquillità la *religiosa litteraria sodalitas Viminalis* si era data come prefetti il vescovo Capranica e il cavaliere gerosolimitano Nestore Malvezzi tradizionalmente reputati come garanti dell'ortodossia degli accademici<sup>12</sup>.

Il 1483 si apriva dunque sotto felici auspici e sempre nel *Diario* del Gherardi viene ricordata la festosa celebrazione del cosiddetto "Natale di Roma", tenutasi quell'anno nei pressi della casa di Pomponio Leto a Monte Cavallo<sup>13</sup>. La data del 20 aprile – e non del 21 com'è da tempo accertato sulla base dei calendari antichi –, era quella rivendicata dallo stesso Marsi nel suo commento ai *Fasti* ovidiani come la ricorrenza della festa romana dei *Palilia*, che coincideva coll'anniversario della fondazione di Roma. Là dove Ovidio evoca i *Palilia*, Marsi affermava che «è evidente a tutti e in primo luogo alla nostra accademia che il giorno 20 di aprile sia quello di *Palilia* e del natale di Roma», fornendo ampie spiegazioni sul suo calcolo. Aggiungeva che «il nostro sodalizio letterario onora religiosamente quel giorno che è quello della festa dei santissimi martiri Vittore, Fortunato e Genesio nostri protettori, celebrata lo stesso giorno da tutti i fedeli»<sup>14</sup>. Sappiamo così dal Marsi che la celebrazione del Natale di Roma nel 1483 non fu la prima; ma in essa per la prima volta vengono citati i nomi dei santi protettori di cui la festa cadeva il 20 aprile<sup>15</sup>. La denominazione dell'accademia non fu sempre

<sup>11</sup> *Il Diario romano di Iacopo Gherardi ... cit.*, pp. 49-50.

<sup>12</sup> A. DELLA TORRE, *Paolo Marsi ... cit.*, pp. 247-248.

<sup>13</sup> Ivi, p. 117

<sup>14</sup> OVIDIO, *Fasti ... cit.*, c. [134<sup>v</sup>].

<sup>15</sup> S'ignora tuttora a quale calendario liturgico si siano riferiti gli accademici per scegliere i nomi dei loro santi protettori. Burckardt (*Liber notarum...*, a cura di A. CELANI, 2, Città di Castello, 1913, pp. 179-180) ricorda la festa del 20 aprile 1501 con una messa dei ss. Vittore e Fortu-

uniforme, poiché essa venne indicata a volte come *sodalitas*, a volte come *societas* o *academia*, a seconda delle occasioni con riferimento all'attività dei suoi membri (*sodalitas* o *societas litteratorum*, *sodalitas litteraria*, *academia latina*), alla sua ubicazione (*Urbis*, in *Quirinali*, in *Esquilis*, *Viminalis*) o ai suoi santi protettori (*sancti Victoris*, *sancti Victoris et sociorum*, *sanctorum Victoris et Fortunati*). Tuttavia la sua intensa attività, attestata da edizioni di testi antichi e numerosi trattati a cura di sodali<sup>16</sup>, non ha lasciato traccia nelle fonti ufficiali a parte l'unica e tarda eccezione costituita da un breve di Alessandro VI che gratifica la *Sodalitas litteratorum* di 100 fiorini per le festività del Natale di Roma dell'anno 1501<sup>17</sup>; un secolo più tardi il cardinale Federico Borromeo faticherà non poco a riunire informazioni sul sodali-

nato celebrata all'altare maggiore della chiesa dell'Ara Coeli. Nel *Martirologium secundum morem Romane Curie*, Venezia, 1509, si trova alla data del 20 aprile: «Rome, natale sancti Victoris pape qui post beatum Petrum quintus decimus rexit ecclesiam annis X et sub Severo principe martyrio coronatur», il che dovette essere decisivo per gli accademici, ma né Fortunato né Genesio sono menzionati. I Bollandisti elencano per il 20 aprile: Vittore (ma non il papa) e suoi compagni martiri a Roma, Fortunato martire africano insieme a tredici compagni e un Genesio martire diverso da quello di cui la festa viene celebrata a Roma il 25 agosto. Cfr. *Acta sanctorum aprilis...*, t. II, Antverpiae, 1675, pp. 743, 747, 749. È da osservare che il nome di san Genesio appare solo nel commento ai *Fasti* di Paolo Marsi (vedi sopra nota 1).

<sup>16</sup> M.C. BLASIO, *Lo Studium Urbis e la produzione a stampa*, in *Un pontificato ed una città: Sisto IV (1471-1484)*, a cura di M. MIGLIO [et al.], Città del Vaticano, 1986, pp. 485-500 e R. AVESANI, *Appunti per la storia dello "Studium Urbis" nel Quattrocento*, in *Roma e lo Studium Urbis: spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento*, Roma, 1992, pp. 77-87.

<sup>17</sup> Cfr. A. MERCATI, *Un sussidio di Alessandro VI per la celebrazione del "natalis Urbis" del 1501*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia. Ser. III. Rendiconti», XIX (1942-1943), pp. 420-421.

zio<sup>18</sup>. Sotto questo profilo, il carattere del sodalizio corrisponde a una forma di organizzazione alquanto sfuggente del lavoro intellettuale «messa in evidenza dalla stessa localizzazione “esterna” rispetto alle tradizionali sedi, dovunque si presenti l’opportunità di un aggregazione (presso un mecenate, un letterato, un libraio, un convento, in una pubblica piazza)»<sup>19</sup>. Se nel caso specifico dell’Accademia romana era la casa di Pomponio Leto a svolgere il ruolo di centro di aggregazione dei sodali<sup>20</sup>, questa sede non comportava nessun carattere ufficiale che la indicasse come una vera e propria istituzione agli occhi dell’amministrazione pontificia e non sopravvisse a lungo alla scomparsa del fondatore. Eppure, qualche velleità di stabilità istituzionalizzata ci fu come ne fa fede un documento che crediamo inedito e che illustra il tentativo, rimasto senza seguito, di dare tramite un’opera pia laicale un fondamento durevole all’attività dell’accademia.

Che le condizioni economiche dei letterati del Quattrocento non siano state sempre floride è un fatto ben noto e ne erano consapevoli numerosi membri dell’Accademia romana. Lo stesso Pomponio Leto ricordava di aver conosciuto all’inizio della sua carriera momenti di vera disperazione «propter extremam in mendicitatem, inopiam et miseriam»<sup>21</sup> e ancora negli anni 1482-

1483 Paolo Marsi si trovò in grandi ristrettezze<sup>22</sup>. Non sorprende quindi l’attenzione degli accademici di fronte ai bisogni immediati dei più giovani, come quelli di cui la presenza è ricordata dal Gherardi durante il banchetto per il Natale del 1483<sup>23</sup>. Poco più di un mese dopo questa manifestazione particolarmente riuscita, l’Accademia si rivolgeva a papa Sisto IV per poter erigere un ospizio dove accogliere studenti poveri dedicati allo studio delle lettere. Il testo della supplica, conservato nella serie dei *Registra supplicationum* dell’Archivio segreto Vaticano<sup>24</sup>, offre lo spunto per diverse osservazioni nonostante la sua forma assai concisa conforme alla rigida pratica cancelleresca della Curia romana.

A presentare la richiesta furono gli *oratores*, non nominati singolarmente, in rappresentanza dell’accademia, ossia della *Societas litteratorum Urbis*<sup>25</sup>. Poiché meno di sei mesi separano la data dalla supplica dalla già ricordata edizione dei *Fasti*, appare verosimile identificarli con i nomi che compaiono nel *colophon* del libro e cioè i due prefetti, Capranica e Malvezzi, e i censori Pomponio Leto, Astreo Perugino e Paolo Marsi. Il referendario pontificio incaricato di valutare la richiesta e di riferire in proposito al papa o a chi per lui fu Francesco Soderini,

<sup>18</sup> Cfr. A. ESPOSITO, «Olgiato, è bine a conservare questi fogli nella libreria...»: il cardinal Federico Borromeo raccoglie notizie intorno a Pomponio Leto (ms Ambr. G 285 inf.), in *Pomponio Leto tra identità locale e cultura internazionale*, a cura di A. MODIGLIANI [et alii], Roma, 2011, pp. 251-266.

<sup>19</sup> V. DE CAPRIO, *I cenacoli umanistici*, in *Letteratura italiana. I. Il letterato e le istituzioni*, dir. da A. ASOR ROSA, Torino, 1982, pp. 801 e 815.

<sup>20</sup> Lo ricordano diverse testimonianze, non sempre concordi, dell’iscrizione posta nella casa: *POMPONI LETI ET SODALITATIS ECSCVILINALIS*. Cfr. A. ESPOSITO, «Olgiato, è bine...» ... cit., p. 259.

<sup>21</sup> Cit. da M. ACCAME, *Pomponio Leto*, Tivoli, 2008, p. 42.

<sup>22</sup> P. PONTANI, *Marsi, Paolo*, in *DBI*, vol. 70, Roma, 2008, p. 743. Il Pontani segnala un poema del Marsi della stessa epoca, indirizzato a Sisto IV per sollecitare un aiuto materiale.

<sup>23</sup> «... a diversis juvenibus eruditis versus quamplures etiam memoriter recitati». *Il Diario romano di Iacopo Gherardi* ... cit., p. 117.

<sup>24</sup> Archivio segreto Vaticano, *Registra supplicationum* [d’ora in poi ASV, *Reg. suppl.*] 825, fol. 91.

<sup>25</sup> Nel 1501 Alessandro VI parlerà di *Sodalitas litteratorum*. Cfr. A. MERCATI, *Un sussidio* ... cit., p. 421. Nella terminologia della Cancelleria pontificia *Societas* è usato anche per le confraternite come nel caso dei «fratres societatis beate Marie de Campo Sancto de Urbe Alemanie nationis» (9 gennaio 1477, ASV, *Reg. suppl.* 746, fol. 2<sup>v</sup>)

segnato nel margine della registrazione con la sigla *F. Uult.* per *Franciscus episcopus Vulterrano*<sup>26</sup>. Non fu il papa ad approvare materialmente la concessione richiesta ma un suo delegato come si desume dal formula *Concessum ut petitur in presencia domini nostre pape*, che sostituisce l'abituale *Fiat ut petitur*. All'epoca di Sisto IV, ma già da qualche tempo in caso di malattia o per far fronte al crescente flusso di richieste, esistevano infatti un certo numero di casi ben definiti per i quali il papa delegava la segnatura delle suppliche a personaggi di fiducia e in particolare a referendari<sup>27</sup>. Nel caso dell'accademia fu il vescovo di Aleria (*A. Alerien.*) Ardicino della Porta, figlio dell'omonimo cardinale<sup>28</sup>, a concedere l'approvazione pontificia.

La *petitio* è breve: l'accademia, cioè la *Societas litteratorum*, espone al papa la sua intenzione di erigere a Roma, in un luogo da destinare, un ospizio (*hospitale*) sotto il patrocinio dei santi martiri Vittore e Fortunato dove accogliere studenti poveri (*pauperes studentes*) che vorranno dedicarsi agli studi delle lettere (*litterarum studii*). Dopo questa premessa la *Societas* chiede

<sup>26</sup> Francesco Soderini, noto giurista, non sembra aver avuto relazioni particolari colla cerchia di Pomponio Leto bensì col cardinale Domenico della Rovere. Cfr. K.J.P. LOWE, *Church and politics in Renaissance Italy: the life and career of cardinal Francesco Soderini (1453-1524)*, Cambridge, 1993, pp. 13 e 20.

<sup>27</sup> Per la pratica burocratica in uso nella redazione e la presentazione delle suppliche papali della seconda metà del Quattrocento cfr. «*Beatissime Pater*». *Documenti relativi alle diocesi del ducato di Milano. I "registra supplicationum" di Pio II (1458-1464)*, a cura di E. CANOBBIO e B. DEL BO, Milano, 2007, pp. XV-XLVI.

<sup>28</sup> Su di lui cfr. F. PETRUCCI, *Della Porta, Ardicino*, in *DBI*, vol. 37, Roma, 1989, pp. 148-150. Canonico di Novara, era stato fatto *motu proprio* da Sisto IV protonotario apostolico il 20 giugno 1472. *ASV, Reg. suppl.* 680, fol. 64. Non sono noti legami stretti del Della Porta coll'ambiente degli umanisti romani.

al papa che si degni di concedere (*concedere dignemini*) l'autorizzazione a procedere indicando che essa potrà scegliere il luogo dove erigere l'ospizio con i propri edifici e annessi servizi e anche una cappella o oratorio dove si potrà celebrare messa.

A conclusione della richiesta, Ardicino della Porta conferma la concessione in presenza del papa («*concessum ut petitur... in presencia domini nostri pape*») e fa seguire alcune clausole oggetto di ulteriore approvazione di nuovo siglate da lui. Si tratta per lo più di precisazioni formali destinate alla redazione delle lettere apostoliche: la concessione di una fondazione ed erezione di cui la sede è ancora da scegliere; la facoltà di far celebrare la messa ed altri uffizi divini nella cappella o oratorio dal proprio cappellano o da un altro sacerdote (per significare che l'ospizio non sarà obbligato a mantenere un proprio cappellano); infine, secondo la formula ricorrente in gran numero di suppliche, la richiesta di esporre i fatti con maggiore e più precisa specificazione. La data topica della registrazione della grazia è San Pietro – cioè dal palazzo Vaticano – il 3 delle calende di giugno del tredicesimo anno del pontificato (30 maggio 1483). Dalla forma stessa della concessione appare evidente che non si tratta di un favore eccezionale del papa ma piuttosto di un atto di ordinaria amministrazione.

Compiuto questo primo passo, restava da intraprendere l'*iter* di spedizione di una *littera apostolica* secondo una delle modalità previste dalle regole di Cancelleria. Il rilascio di quest'ulteriore documento era necessario in quanto non era stata inserita, né sulla supplica originale né sulla registrazione, la formula «*et quod sufficiat signatura*» che dispensava della richiesta di una *littera apostolica* e ne faceva risparmiare le relative spese. Dalla documentazione oggi nota non sembra che gli accademici siano andati oltre la registrazione della grazia. Né i registri sopravvissuti delle bolle, né quelli dei brevi, né i vari indici tuttora presenti nell'Archivio segreto Vaticano – anche se lacunosi – contengo-

no traccia di una tale iniziativa e le cronache contemporanee non ne hanno tramandato la memoria. Né alcun accenno al progetto affiora nella biografia di Pomponio Leto che Marcantonio Sabellico aggiunse all'edizione del *Romanae historiae compendium* dell'amico da poco scomparso e dove allude ai suoi rapporti con «permultis adolescentibus qui nostrantium litterarum studia assectarent»<sup>29</sup>.

Non era certamente nuova l'idea di aiutare gli studenti poveri tant'è che nel Quattrocento si moltiplicarono le iniziative in questo senso<sup>30</sup>. Nel 1427 il cardinale Branda era stato autorizzato a fondare nel suo palazzo ai Santi Apostoli un collegio per studenti poveri «in Alma Urbe litterarum studio insistere cupientibus et studere volentibus»<sup>31</sup> che però non venne mai realizzato, mentre i fondatori dei collegi Capranica (1456) e Nardini (1484) riuscirono nell'intento ma entrambi erano destinati esclusivamente a chierici<sup>32</sup>. Il progetto dell'accademia pompiniana sembra radicalmente diverso sia perché destinato a laici, sia perché l'*hospitium* mira a fornire un aiuto materiale sotto la forma dell'ospitalità piuttosto che inquadrare studenti strettamente legati alla frequentazione dello *Studium Urbis*, dove pure insegnavano Pompeo Leto e Paolo Marsi. Allo stesso modo la presenza accertata tra gli accademici di Giovan Battista Capranica, personalmente legato al collegio fondato dal suo parente cardinale, non sembra aver indirizzato il progetto accademico

<sup>29</sup> M. A. SABELLICO, *Pomponii vita*, in P. LETO, *Romanae historiae compendium...*, Venezia, Bernardino Vitali, 1499, p. ii.

<sup>30</sup> A. ESPOSITO, *Le "Sapientie" romane: i collegi Capranica e Nardini e lo "Studium Urbis"*, in *Roma e lo Studium Urbis ... cit.*, pp. 40-67.

<sup>31</sup> Testo del breve di Martino V (3 settembre 1427) in R. VALENTINI, *Gli istituti romani di alta cultura e la presunta crisi dello "Studium Urbis" (1370-1420)*, in «Archivio della Società romana di storia patria», LIX (1936), p. 236.

<sup>32</sup> A. ESPOSITO, *Le "Sapientie" romane...* cit., p. 46.

oltre una tradizionale forma di associazione confraternale con una formale pratica devozionale. È per lo meno quello che si può evincere dalla scarno testo della supplica aggiungendo che sia da escludere che Pomponio Leto abbia pensato di installare il nascondiglio presso la sua dimora che rimase semplicemente la sede dell'Accademia<sup>33</sup>.

I motivi della mancata fondazione, pur così congeniale alla peculiarità della situazione romana, vanno prima di tutto ricercati nella scarsità delle risorse economiche che soltanto un facoltoso benefattore poteva elargire ma non dei letterati sempre preoccupati dell'avvenire. Non è un caso se a porre le fondamenta dei collegi sopra citati sia sempre stato un cardinale in grado di offrire personalmente le basi di un solido assetto economico. Per di più la felice situazione dell'anno 1483 non durò a lungo e l'anno successivo fu segnato da gravi disordini che travolsero la città di Roma e in particolare la zona di Monte Cavallo dove, alla fine di maggio, le soldatesche pontificie scatenate contro i Colonnese misero a sacco chiese e abitazioni. Pomponio Leto che vi abitava fu egli stesso derubato dei suoi libri e dei suoi vestiti, secondo il vivace racconto fornito da Stefano Infessura<sup>34</sup>. E non fu nemmeno risparmiata la chiesa parrocchiale di San Salvatore *de Cornutis* dove l'Accademia era solita far celebrare messe. Infine, il 12 agosto, moriva Sisto IV. Le circostanze, la fragilità strutturale dell'Accademia, non sostenuta da quella tenacia

<sup>33</sup> Sulla casa di Pomponio Leto e la zona del Quirinale o Monte Cavallo intorno alla chiesa di San Salvatore *de Cornutis* cfr. S. MAGISTER, *Pomponio Leto collezionista di antichità: Addenda*, in *Antiquaria a Roma. Intorno a Pomponio Leto e Paolo II*, Roma, 2003, pp. 56-63.

<sup>34</sup> S. INFESSURA, *Diario della città di Roma*, a cura di O. TOMMASINI, Roma, 1890, p. 118. Una visione largamente documentata di queste tremende giornate si deve a P. CHERUBINI, *Tra violenza e crimine di Stato: la morte di Lorenzo Oddone Colonna*, in *Un pontificato ed una città ... cit.*, pp. 360-361.

corporativa propria dei sodalizi professionali o nazionali della Roma del Quattrocento, e l'identità generica di questi *pauperes studentes* nell'ambito dello *Studium Urbis* non hanno permesso che si sviluppasse una istituzione originale scomparsa ancora prima di nascere.

## Appendice

1483, 30 maggio. Roma, San Pietro.

*La societas litteratorum di Roma chiede al papa [Sisto IV] di autorizzarla nella persona dei suoi membri a fondare in Roma un ospizio sotto il vocabolo dei santi Vittore e Fortunato per studenti poveri che intenderanno dedicarsi allo studio delle lettere.*

Archivio segreto Vaticano, Reg. suppl. 825, fol. 91.

De Urbe  
Erectio

F[ranciscus] Uult[eranus]

Beatissime pater cum devoti oratori (*sic*) vestri societas litteratorum Urbis pro subventionem pauperum studentium qui litterarum studiis dare operam intendunt unum hospitale sub invocatione et in honore sanctorum Victoris et Fortunati martirum in urbe Romana et loco per eos eligendo fundare et erigere cupiant supplicat Sanctitati Vestre societas predicta quatinus eis hospitale predictum in Urbe et loco per eos eligendo cum omnibus et singulis structuris, edificiis, oratorio seu capella in qua quotidie misse et alia divina officia possint in perpetuum celebrari et aliis necessariis officinis fundandi et erigendi ac totaliter perficiendi pro excipiendis pauperibus studentibus ut prefertur licentiam concedere dignemini de gratia speciali in contrarium faciendum non obstantibus quibuscumque cum clausulis oportunis et consuetis

*Concessum ut petitur sine preiudicio in presencia domini  
nostre pape A[r]dicinus] Alerien.*

et de fundando, erigendo ut prefertur

et in loco eligendo ut premittitur

et cum indulto quod in capella sive oratorio missa et alia di-  
vina officia per proprium vel alium sacerdotem possint perpetuo  
celebrari

et quod omnium premissorum maior et verior specificatio  
fieri possit

*Concessum ut supra A[r]dicinus] Alerien.*

Datum Rome apud Sanctum Petrum tercio kalendas junii  
anno duodecimo.



Pomponio Leto.

## Giansenio in Biblioteca Vaticana (Bottari, Foggini e dintorni)

PAOLO VIAN

Cornelis Jansen, il vescovo di Ypres che con il postumo *Augustinus* (1640) mise a soqqadro la Chiesa per più di un secolo e mezzo con un'infinita sequela di dispute, polemiche e drammi, naturalmente non ha mai messo piede in Biblioteca Vaticana. Ove però abbondano le opere sue e dei suoi seguaci, da Saint-Cyran ad Antoine Arnauld, da Pasquier Quesnel a Pietro Tamburini, anche se in gran parte pervenute più tardi, fra Otto- e Novecento, con le accessioni delle biblioteche Mai, Barberini, Chigi e Rospigliosi. Fra l'austero prelado olandese e la biblioteca dei papi vi sono però anche altri rapporti, sostanzianti in una corposa, significativa, non breve né casuale presenza, nella seconda metà del Settecento, di suoi simpatizzanti fra i bibliotecari vaticani, con strascichi e continuità che attraversarono anche l'Ottocento. Come potrà constatare chi, per memoria, desidera fare una passeggiata che, partendo da S. Maria in Trastevere, passando per palazzo Corsini alla Lungara, lo conduca a S. Giovanni dei Fiorentini. Ma procediamo con ordine.

Abbagliato dal mosaico absidale raffigurante Cristo Signore che, quasi confidenzialmente, pone la sua destra sulla spalla della Sposa (che è la Chiesa ma anche Maria), il visitatore della basilica trasteverina quasi non si avvede del monumento funebre che nella navata sinistra si erge, addossato alla parete, a pochi metri dallo splendore musivo del XII secolo. La piramide, di un verde antico, è sostenuta da due leoni di bronzo; al suo centro un

medaglione cinto da un lauro ricorda i chiari meriti del defunto e ne ritrae la semplice vita: «*magni ingenii vir justus et propositi tenax [...] in sacerdotii muneribus rite obeundis et in versandis scribendis edendisque libris totam vitam suam ad exemplum sanctiss. duxit et obdormivit in pace*». Le sepolture (o monumenti funebri) con l'uso di piramide sono in verità ampiamente diffuse nella Roma barocca e settecentesca. In principio era stato il modello raffaellesco per i monumenti funebri di Agostino e Sigismondo Chigi nella cappella familiare a S. Maria del Popolo. Furono però il restauro e l'ampliamento della cappella commissionati nel 1652 dal futuro Alessandro VII Chigi a Gian Lorenzo Bernini a rappresentare la fortuna del motivo. Da quel momento, e almeno sino a Canova, la ricreazione del soggetto classico della piramide funeraria si diffuse nelle chiese romane con innumerevoli varianti che ne garantirono un costante successo. La piramide può essere al centro o fare da sfondo; accanto o sopra di essa possono librarsi aquile o comparire angeli con la tromba che annuncia la resurrezione, per ridestare il defunto, di cui talvolta sorreggono il ritratto, per mostrarlo ancora vivo; oppure è lo stesso defunto a comparire inginocchiato in preghiera, quasi per dimostrare che quanto di lui veramente conta non è nel sepolcro. Piramidi adornate di sculture si ritrovano a Palestrina nelle sepolture Barberini (1676), nella cappella Capizucchi a S. Maria in Campitelli (1685), nei monumenti a Francesco Erizzo († 1700) a S. Marco e a Francesca Calderini Riccardi a S. Giovanni dei Fiorentini (1700), in quelli cardinalizi per Giuseppe Renato Imperiali a S. Agostino († 1737), per Carlo Leopoldo Calcagnini († 1746) a S. Andrea delle Fratte, per Giuseppe Ferroni († 1767) a S. Cecilia; oppure in quelli più "borghesi" per lo scultore Filippo Della Valle († 1777) a S. Maria in Aracoeli e per Enea Caprara († 1793) a S. Lorenzo in Damaso.

La singolarità del monumento di S. Maria in Trastevere non è dunque nella struttura ma nella figura le cui spoglie mortali so-

no deposte nella chiesa, una personalità importante della Roma settecentesca nella quale si riassumono un'epoca e una stagione. Il fiorentino Giovanni Gaetano Bottari, secondo e poi primo custode della Biblioteca Vaticana, fu infatti uno dei maggiori esponenti del filo-giansenismo romano. All'ombra di S. Pietro, nella biblioteca dei papi, e prima ancora nella città, fu per oltre un quarantennio il testimone e il propagatore di un rigorismo che, senza il retroterra teologico e le rigide austerità dei seguaci d'oltralpe di Port-Royal, permeò vasti ambiti della società romana, dalle famiglie nobili a membri del clero e della prelatura. Non si trattò, naturalmente, di una schematica ripetizione dei modelli francesi. Il giansenismo italiano, e in particolare quello romano condizionato dalla particolarissima condizione dell'Urbe, assunse tratti originali e particolari. Di quest'incarnazione, dell'acclimatazione del giansenismo sulle rive del Tevere Bottari fu sicuramente una delle figure più rappresentative.

Nato a Firenze nel 1689, dalla conterraneità con Savonarola ritrasse forse più di un semplice esempio. Studiò eloquenza e lingua latina sotto la guida di Antonio Maria Biscioni, teologia con i domenicani di S. Marco, il greco con Anton Maria Salvini, ma anche, da autodidatta, filosofia, fisica e matematica. Prete in anno non precisato, diresse la stamperia granducale manifestando nette preferenze e sicure avversioni. Critico dei gesuiti e dei loro metodi di insegnamento, antiaristotelico e quindi *naturaliter* seguace e ammiratore di Galilei, Bottari mostrò presto predilezioni per l'erudizione storico-ecclesiastica di Thierry Ruinart e Jean Mabillon. Già nel 1718 era al servizio della famiglia Corsini; e in quegli anni ricevette dall'Accademia della Crusca l'incarico di curare una nuova edizione del Vocabolario, che avrebbe visto la luce in sei volumi fra il 1729 e il 1737, mentre con una serie di dotte lezioni cercava di purgare Boccaccio dalle accuse di oscenità e irreligiosità, arrivando al punto di paragonarlo all'Agostino che nel *De civitate Dei* aveva descritto i vizi della massa

dannata. Il forzoso arruolamento dell'autore della novella di ser Ciappelletto tra i fustigatori delle degenerazioni della religiosità popolare e tra i fautori di un culto sobrio e austero la dice già lunga sulle propensioni di Bottari che, all'inizio degli anni Venti, entrò in consapevole contatto con autori e dottrine gianseniste.

Dopo un primo soggiorno romano (1725-1726), Bottari fu chiamato nell'Urbe nel 1731 dal neo-eletto Clemente XII Corsini che gli assegnò un canonicato a S. Anastasia e la cattedra di storia ecclesiastica e controversie alla Sapienza. Si insediò a palazzo Corsini alla Lungara, negli ambienti dove aveva vissuto ed era morta una quarantina d'anni prima Cristina di Svezia. «Grandissimo di statura, piuttosto magro, di piacevole fisionomia, e di una guardatura indicante spirito, e vivacità», come lo descrisse Giovanni Cristofano Amaduzzi, Bottari divenne presto il centro di un circolo interessato ai problemi culturali e religiosi del tempo, denominato «Burchiello». Si discute se il termine derivi dall'espressione fiorentina per indicare una piccola barca fluviale o rappresenti piuttosto un'allusione al poeta quattrocentesco Domenico di Giovanni, perché vi si tenevano conversazioni libere, senza schemi, con discorsi sugli argomenti più vari. Certo è che fu una prova generale di quanto di lì a pochi anni fu, con caratteri più marcatamente estremi, il cosiddetto «circolo dell'Archetto», dal nome di una dipendenza di palazzo Corsini, unita all'edificio principale da un piccolo arco.

Ai gesuiti Bottari addebitava la crisi degli studi teologici e il rilassamento dei costumi. Per eliminare l'ignoranza religiosa e far trionfare la verità cattolica, Bottari sostenne dunque a spada tratta i diritti della critica storica, difendendo l'*Histoire ecclésiastique* (1691) di Claude Fleury, promuovendo lo studio dei Padri e della storia della Chiesa antica, non scesa a patti con il mondo ma capace di sfidarlo col martirio. Erudizione e filologia divenivano così gli strumenti per riscoprire un passato, magari idealizzato, in grado di guarire le malattie presenti della

Chiesa contro le degenerazioni del molinismo, della casistica e del probabilismo. Se la Chiesa primitiva era il modello da seguire, nessuno si stupirà dell'incarico conferito da Clemente XII a Bottari di una nuova edizione della *Roma sotterranea* del Bosio e della sua nomina a secondo custode della Biblioteca Vaticana (5 gennaio 1739). Una posizione ideale per dedicarsi a una storia universale della Chiesa «con criteri adeguati ai progressi scientifici allora raggiunti» (Pignatelli), seguendo il metodo scientifico di Fleury ma evitandone il gallicanesimo con un salutare correttivo filo-romano garantito dalla guida ortodossa e sicura di Cesare Baronio.

Morto papa Corsini (1740), anche Benedetto XIV confermò una predilezione per Bottari, nominato nello stesso anno dell'elezione membro delle accademie di storia ecclesiastica, dei concili e di antichità, un anno prima di divenire canonico di S. Maria in Trastevere. Durante il pontificato lambertiniano Bottari raggiunse l'apice della notorietà per l'attività erudita nel campo storico-artistico e letterario, coniugando gusto per l'antichità e passione per gli autori fiorentini del Trecento. Furono quelli anche gli anni in cui il suo antigesuitismo e il suo filogiansenismo divennero più marcati, accompagnandosi a un instancabile riformismo in campo religioso. Naturalmente l'*Unigenitus*, il documento con cui nel 1713 Clemente XI aveva condannato 101 proposizioni gianseniste, non poteva essere rigettata. Si poteva però interpretarla, mostrando che al vescovo di Ypres erano state attribuite dai nemici dottrine non sue. Fra «accettanti» e «appellanti» il cuore di Bottari batteva evidentemente per i secondi, ma senza estremismi ribellistici, con una moderazione forse ispirata e indotta dal lento e apparentemente indolente scorrere del Tevere, certo anche consigliata dalla sua posizione. A partire dal 1749, il «circolo dell'Archetto» – gli «amanti della verità di Porta Settimiana», secondo la definizione di una lettera di padre Ignazio della Croce a Bottari del 13 marzo 1762 – raccolse a pa-

lazzo Corsini rappresentanti del clero secolare (fra questi il card. Domenico Passionei) e regolare, che costituiscono un gruppo di pressione all'interno della Chiesa e della Curia romana per correggere l'indirizzo di un pontificato ritenuto debole e incapace di una seria opera di riforma.

Nel molinismo e nella Compagnia di Gesù Bottari identificava lo stesso Anticristo che combatte la verità. Per contrastarlo, il bibliotecario corsiniano e vaticano, che era anche consultore dell'Indice e qualificatore del S. Uffizio, disponeva di molteplici mezzi: una rete di relazioni e di risorse economiche che gli permettevano di procurarsi scritti giansenisti di provenienza francese prontamente tradotti e diffusi, utilizzando anche il romano *Giornale de' letterati*, edito dal 1742 dal Pagliarini. Bottari promosse anche traduzioni della Scrittura in volgare per fornire alla religiosità italiana basi più solide di quelle superficialmente assicurate da pratiche e devozioni senza radici. Ostile ai Lumi francesi, Bottari era però convinto che per la fede i pericoli maggiori provenissero non dall'esterno ma dall'interno della Chiesa, dallo snaturamento della dottrina. Intorno al 1750 stese un giudizio sull'*Esprit des lois* di Montesquieu, non a caso ritenuta opera più oscura e disordinata che pericolosa.

Nel 1741 Bottari invitò a Roma un sacerdote fiorentino che conosceva e apprezzava da anni, Pier Francesco Foggini, che dalla primavera 1742 si insediò anche lui a palazzo Corsini, entrando nell'*entourage* toscano del card. Neri Corsini. Non aveva ancora trent'anni (era nato nel 1713) ma già si era messo in luce con prove che lo associavano chiaramente al filone erudito toscano impegnato per dare agli studi di antiquaria, erudizione e storia ecclesiastica serietà e rigore critico ricollegandosi al metodo maurino, bollandista e muratoriano. Dopo aver messo in discussione alcune opinioni tradizionali sui primi vescovi toscani e sul loro rapporto con l'apostolo Pietro, Foggini collaborò sin dall'inizio (1740) alle *Novelle letterarie* dell'amico Giovanni

Lami. Trasferitosi a Roma, godette presto del favore di Benedetto XIV che lo chiamò quasi subito a far parte dell'Accademia di storia ecclesiastica e nel 1746 lo nominò coadiutore con diritto di successione di Bottari nell'ufficio di secondo custode della Vaticana. Descritto come gracile di natura ma instancabile nello studio, Foggini si dedicò a ricerche di storia ecclesiastica e all'edizione di testi, soprattutto patristici, in relazione con Agostino e con i dibattiti sulla predestinazione e sulla grazia con l'evidente intenzione di cercare conforto alle sue tesi. «La mitezza e l'innata moderazione della sua indole» (Caffiero) lo presero da eccessi e il suo rigorismo in materia di teatri e spettacoli fu corroborato con le autorità di Carlo Borromeo, Filippo Neri e Francesco di Sales. Nel 1753 Passionei, Bottari e Foggini si adoperarono con voti, osservazioni e persino falsificazioni per bloccare la causa di beatificazione del gesuita Roberto Bellarmino, adoperandosi parallelamente per sbloccare quella di Juan de Palafox.

Con la morte di Benedetto XIV, nel 1758, erano svanite le speranze che il papato condannasse il molinismo. Si rafforzò così l'alleanza fra giansenisti e anticuriali, solidali nel sostegno alle monarchie europee che intendevano espellere i gesuiti, a cominciare dal Portogallo. Con la pubblicazione a Napoli (1758-1761) della traduzione italiana del catechismo giansenista di Philippe François Mésenguy, commissionata e sorvegliata da Bottari, l'erudito fiorentino sfidò le ire dell'Indice, senza però mai arrivare a un'aperta ribellione alla Santa Sede, anzi mostrando moderazione e consigliando duttilità ai vescovi olandesi della Chiesa di Utrecht nelle trattative con Roma. Continuando nel frattempo a occuparsi versatilmente di storia ecclesiastica e della letteratura toscana del buon secolo, di arte medievale e moderna e di archeologia sacra. Sempre additando nel vescovo di Ippona il maestro da seguire. Perché Agostino, secondo Bottari, era «il più dotto e il più profondo e il più grand'uomo che abbia avuto

la Chiesa di Dio», anzi, semplicemente, «il più grand'uomo che abbia avuto il genere umano». Alla morte del maronita e filogesuita Giuseppe Simonio Assemani, Bottari divenne primo custode della Vaticana (28 gennaio 1768) e, qualche giorno dopo (5 febbraio 1768), Foggini secondo custode. Per quanto Bottari sia stato quasi contemporaneamente (1° febbraio 1768) «giubilato», le due nomine possono essere considerate un'affermazione significativa del «circolo dell'Archetto».

Ma la tempesta rivoluzionaria si avvicinava, i due amici (talvolta riuniti nel nome fittizio di Gino Bottagriffi, composto dall'anagramma dei due cognomi) invecchiavano e la salute incominciava a tradirli, mentre molti protagonisti delle battaglie degli anni precedenti scomparivano. Finché le forze glielo consentirono, Bottari continuò a dedicarsi alle confessioni e all'insegnamento del catechismo. Quando il 21 luglio 1773 Clemente XIV sopprime la Compagnia, Bottari e Foggini sentirono forse raggiunto l'obiettivo di tante fatiche, quasi un presagio di tempi migliori. Incaricato dal card. Andrea Corsini dell'amministrazione del Collegio inglese, sino a quel momento retto dai gesuiti, Foggini ebbe in custodia per alcuni giorni il generale della Compagnia, un altro fiorentino, Lorenzo Ricci, prima del suo trasferimento a Castel S. Angelo ove morì due anni dopo. Morto Bottari il 4 giugno 1775 e sepolto a S. Maria in Trastevere (la chiesa da cui abbiamo preso le mosse), Foggini, che aveva dettato l'epigrafe funebre per l'amico, ne prese il posto come principale animatore del «circolo dell'Archetto». Amico del vescovo giansenista di Prato e Pistoia Scipione de' Ricci (nipote di Lorenzo), ne appoggiò la lettera pastorale contro la devozione al Sacro Cuore di Gesù, cara ai gesuiti, ma evitando polemiche pubbliche. Forse anche per questa moderazione, il 1° dicembre 1782, al momento della giubilazione, come era accaduto per Bottari, Pio VI non ebbe difficoltà a nominare il sacerdote fiorentino primo custode della Biblioteca Vaticana, pochi mesi

prima della morte (1° giugno 1783). Fu sepolto a S. Giovanni dei Fiorentini, la chiesa “nazionale” ove Filippo Neri aveva mosso i primi passi del suo sacerdozio e dove si erano svolti i funerali di Lorenzo Ricci.

Non è ancora facile delineare il ruolo di Bottari e Foggini nella storia della Biblioteca Vaticana. Certo non “giansenistizzarono” l'istituzione di cui furono custodi, con evidenza refrattaria all'operazione, preferendo piuttosto plasmare secondo i loro modelli la biblioteca della famiglia Corsini. A giudicare dalla classica ricostruzione di Jeanne Bignami Odier, non lasciarono un'impronta profonda, preferendo dedicarsi – seguendo l'esortazione di Passionei – a edizioni e studi eruditi, senza riprendere gli ambiziosi progetti degli Assemani di catalogazione dei manoscritti.

La scomparsa dei due preti fiorentini non segnò però la fine di una stagione. Quando nel 1783 morì Foggini, era cardinale Bibliotecario (dal 1779, lo sarebbe rimasto sino alla morte nel 1801) Francesco Saverio de Zelada, romanissimo, anche se figlio di genitori spagnoli. A dispetto del prenome che portava, fu tra i porporati maggiormente avversi alla Compagnia di Gesù della cui soppressione – e dell'esecuzione del provvedimento a Roma – fu uno dei più attivi protagonisti, ricavandone non pochi vantaggi. Si guadagnò infatti la riconoscenza di Carlo III di Spagna per aver ridonato alla corona il pieno potere sui territori coloniali ove la presenza gesuita era forte e ingombrante, divenne prefetto degli studi nel Collegio Romano, mentre dal grande sommovimento librario originato dalla soppressione trasse alimento la sua nota bibliofilia. Bottari, Foggini, de Zelada, ma anche l'antigesuitismo di Angelo Maria Querini (cardinale Bibliotecario dal 1730 al 1755), Domenico Passionei (cardinale Bibliotecario dal 1755 al 1761) e Giuseppe Garampi (primo custode dell'Archivio Vaticano dal 1751): tutti furono attivamente partecipi del «circolo dell'Archetto». Giansenismo e antigiansenismo sono

certo termini elastici che possono riferirsi a realtà diverse, *stricto e lato sensu* (lo sapeva già Benedetto XIV che col cardinale de Tencin si lamentò delle «troppe patenti» di giansenista affibbate «anche a chi condanna di vero cuore le proposizioni di Gianse-  
nio»). Una simile concentrazione di personalità filogianseniste e antigesuite non può però essere casuale né senza significato in Biblioteca Vaticana. Che forse non fu un covo di giansenisti ma certo richiamò, nel secondo Settecento, personalità dall'inconfondibile profilo e di indiscutibile orientamento.

Perché? Si potrebbe rispondere che una genealogia si perpetua al suo interno, in ragione della quale una presenza ne genera altre di simile orientamento: Bottari chiama a Roma Foggini e ne promuove la carriera che giunge al suo apice mentre è Bibliotecario Zelada. Per quanto plausibile, la spiegazione dell'autogenesi non pare però sufficiente. Si è già accennato come si stabilisca naturalmente una congiunzione fra studio dell'antichità cristiana, in particolare pre-costantiniana, e critica al cattolicesimo contemporaneo. Il mito delle origini nella storia ha sempre una forza straordinaria, anche se spesso si rivela, appunto, un mito perché le origini, immaginate eroiche e senza problemi, sono frequentemente gravate dalle stesse difficoltà e ombre del presente. Di fatto, è però un mito fecondo che alimenta e corrobora un riformismo più o meno intransigente che nelle tendenze gianseniste, addolcite e moderate, poteva trovare una sponda e una conferma ideale. Tanto più in una città come Roma, percepita e descritta come luogo di licenza, sfarzo, carriere e malcostume.

La roccaforte antigesuita subì la prima, parziale capitolazione nell'Ottocento con Angelo Mai. Ciò avvenne però solo dopo il trauma della soppressione della Compagnia nel 1773 e la sua ricostituzione in Italia nel 1814, dopo lo sconvolgimento rivoluzionario e la Restaurazione. Quando Mai divenne primo custode della Vaticana, nell'ottobre 1819, aveva ormai lasciato da una

diecina d'anni la Compagnia e non sarà da gesuita che compirà il suo grande, affannoso lavoro di scopritore ed editore di testi. Così, decenni dopo, aveva ormai lasciato dal 1848 la Compagnia di Gesù Giuseppe Pecci, fratello di Leone XIII, nominato dal papa vice-bibliotecario; lo rimase appena per pochi mesi, fra il settembre 1878 e il maggio 1879 e rientrò nella Compagnia solo nel 1889 per morirvi un anno dopo. Come ai tempi di Garampi, i sentimenti antigesuitici continuavano a essere diffusi anche nel vicino Archivio Segreto. Quando, nell'aprile 1869, Cesare Guasti in missione quasi segreta a Roma si recò a trovare l'archivista oratoriano Augustin Theiner, ne ascoltò roventi filippiche contro i padri della Compagnia, definiti «malandrini», «che hanno sciupato, sciupano e sciuperanno tutto: anche il Concilio, se l'episcopato non segue altra via». Per vedere un gesuita vero e proprio nella direzione della Vaticana bisognerà aspettare l'orientalista Johannes Bollig, secondo custode dal 1876 al 1895, che aprì la strada al confratello Franz Ehrle, prefetto dal 1895 al settembre 1914, certamente il più grande del XX secolo (ma anche del XIX). Solo mezzo secolo dopo, nel marzo 1962, sarà seguito da un altro gesuita, il belga Alphonse Raes, già rettore del P. Istituto Orientale e specialista di liturgia siriana, che resse il governo dell'istituzione sino al marzo 1971.

Da allora la Compagnia di Gesù non ha più avuto rappresentanti fra prefetti e viceprefetti della Vaticana. Anche precedentemente, nel corpo scientifico dell'istituzione, «scrittori» gesuiti non ve ne sono mai stati, come non vi sono mai stati, in quasi sei secoli di storia dell'ufficio, cardinali Bibliotecari gesuiti, con l'eccezione del già ricordato Ehrle, che lo fu per un quinquennio, dal 1929 al 1934. Il fatto colpisce e non si spiega soltanto con la volontà ignaziana di precludere ai membri della sua Compagnia prelature e dignità ecclesiastiche: soprattutto pensando alla natura intellettuale della Compagnia di Gesù, fedelissima al papa col suo quarto voto, che anima università, istituti di istru-

zione e di ricerca, collegi in tutto il mondo. Perché? Perché una vena antigesuitica ha dunque segnato a lungo l'istituzione? Si potrebbe rispondere che lo studio storico e filologico in ambito ecclesiastico tende naturalmente ad alimentare un cattolicesimo illuminato, critico, quasi *emunctae naris*, insofferente di semplificazioni e banalizzazioni espresse in pie alterazioni della verità storica e in forme di religiosità popolare avversate dal giansenismo. Contrario anche a una morale rilassata e indulgente, a torto o a ragione ricondotta ai padri della Compagnia che d'altra parte avevano il prioritario obiettivo missionario di cristianizzare il mondo, penetrando in tutti gli ambienti – dall'Europa alla Cina, alle Americhe –, non limitando la Chiesa a un piccolo gregge di eletti e di santi. Gesuiti (ma erano tali anche i bollandisti) contro giansenisti, la scienza contro la devozione, la misericordia *versus* il rigore? Forse oggi cogliamo la verità di entrambe le posizioni, che nella storia continuano a riproporsi nella loro polarizzazione, ma anche nelle possibilità di arricchirsi vicendevolmente.

Comunque si voglia rispondere alla domanda formulata (perché in Vaticana questo filo-giansenismo?), la rapida carrellata ci ricorda che biblioteche e archivi, luoghi di memoria e di ricerca, di conservazione e di elaborazione di storie, non sono mai astratti dalla vita intellettuale, morale e religiosa dei loro tempi. Chi quei luoghi li ha animati e frequentati non era estraneo a passioni, speranze, ideali: cogliere questo nesso è allora essenziale per non ridurre i bibliotecari a noiose macchiette e le biblioteche a polverosi depositi di un passato che non interpellava nessuno.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Sulle tombe con l'uso della piramide, rimane sempre utile Q. TOSATTI, *L'evoluzione del monumento funebre nell'età barocca*, in

«Bollettino d'arte» 7, (1913), pp. 173-186. Per Bottari, Foggini, Passionei, si parta dalle voci del *Dizionario biografico degli italiani*: G. PIGNATELLI – A. PETRUCCI, *Bottari, Giovanni Gaetano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma, 1971, pp. 409-418; M. CAFFIERO, *Foggini, Pier Francesco*, ivi, XLVIII, Roma, 1997, pp. 449-453; S. NANNI, *Passionei, Domenico Silvio*, ivi, LXXXI, Roma, 2014, pp. 666-669; inserendo le diverse vicende nel quadro dello sviluppo della Biblioteca Vaticana, per il quale cfr. J. BIGNAMI ODIER, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l'histoire des collections de manuscrits*, avec la collaboration de J. RUYSSCHAERT, Città del Vaticano, 1973 (Studi e testi, 272), s.vv. in indice. Numerosi riferimenti ai personaggi evocati nell'articolo si trovano *passim* in L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo* [...], XV-XVI: 1-3, Roma, 1933-1934; A.C. JEMOLO, *Il giansenismo in Italia prima della Rivoluzione*, Bari, 1928; E. DAMMIG, *Il movimento giansenista a Roma nella seconda metà del secolo XVIII*, Città del Vaticano, 1945 (Studi e testi, 119); E. CODIGNOLA, *Giansenisti, illuministi e giacobini nell'Italia del Settecento*, Firenze, 1947; V.E. GIUNTELLA, *Roma nel Settecento*, Bologna, 1971 (Storia di Roma, XV); cfr. anche gli studi sul giansenismo italiano fra i quali spiccano recentemente quelli di P. STELLA, *Il giansenismo in Italia*, I-III, Roma, 2006 (Storia e letteratura, 227-229); e di M. ROSA, *Il giansenismo nell'Italia del Settecento. Dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, 2014 (Frecce, 186). Per l'incontro Guasti-Theiner, cfr. C. GUASTI, *Roma, aprile 1869. Diario di viaggio*, a cura di N. VIAN, Roma, 1970 (Collectanea Urbana, 8), pp. 61-62. Su Bollig (1821-1895), cfr. P. VIAN, *Un apripista di Franz Ehrle. La lettera di Johann Bollig a Leone XIII sulla Biblioteca Vaticana (8 novembre 1879)*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, XIX, Città del Vaticano, 2012 (Studi e testi, 474), pp. 535-568; su Ehrle (1845-1934), *Miscellanea Francesco Ehrle. Album*, Roma, 1924 (Studi e testi, 42); su Raes (1896-1983), J.-M. SAUGET, *Le Révérend Père Alphonse Raes, SJ, Préfet de la Bibliothèque Vaticane, 1962-1971*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, I, Città del Vaticano, 1987 (Studi e testi, 329), pp. 127-146. I carteggi di Bottari e Foggini sono conservati in Biblioteca Corsiniana, cfr. A. SILVAGNI, *Catalogo*

dei carteggi di G.G. Bottari e P.F. Bottari (Sezione Corsiniana), con appendice ed indice a cura di A. PETRUCCI, Roma, 1963 (Accademia Nazionale dei Lincei. Indici e sussidi bibliografici della Biblioteca; nell'appendice, pp. 263-278, indicazioni delle lettere dei due in altre biblioteche italiane e in Vaticana).



Giansenio.

## Grandi fuochi d'artificio in tutta la città

GERHARD WIEDMANN

La chiesa della SS. Trinità dei Monti fu consacrata nel 1585 e da quel momento si delineava il progetto di collegare la chiesa con la piazza in basso. Poiché la chiesa e l'annesso convento dei Minimi dipendevano dalla giurisdizione del re di Francia, tale situazione creerà problemi anche sull'uso del terreno che dalla piazza sottostante sale verso la collina. Dopo tanti tentativi durante tutto il Seicento che coinvolsero anche Gian Lorenzo Bernini, solo all'avvicinarsi dell'Anno Santo del 1725, papa Clemente XI indisse nel 1717 un concorso al quale parteciparono ben venti architetti con i loro progetti. Tra questi emerse quello di Francesco De Sanctis «architetto del Convento» e quindi favorito dai francesi contro la proposta di Alessandro Specchi preferito dal papa<sup>1</sup>, ma che in altra occasione venne giudicato *plus mauvais*. I tempi si allungarono ancora e solo nell'autunno del 1723 De Sanctis presentava il progetto definitivo. Si iniziarono i lavori che non si conclusero però nel 1725, appunto per l'Anno Santo, come fa credere l'iscrizione sulla targa sul muro del terrazzamento più alto. Spetta allora a papa Innocenzo XIII della famiglia dei Conti, appena eletto nel 1721, il merito di aver

<sup>1</sup> W. LOTZ, *Die Spanische Treppe*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XII, (1969), pp. 80 ss. Per la scalinata e la sua architettura v. anche L. SALERNO, *Piazza di Spagna*, Cava dei Tirreni, 1967; G. WIEDMANN, *Roma barocca*, Milano, 2002, pp. 213-216.

dato impulso alla realizzazione dell'opera. Non per caso è presente l'aquila dello stemma di famiglia sulle sfere dei cippi che delimitano l'inizio della scalinata e che queste si alternino con il *fleur de lys*, il giglio dei re di Francia, riferendosi alla proprietà francese e specificamente al re regnante Luigi XV.

L'appartenenza del terreno alla corona francese, per molto tempo nel Seicento ha lasciato l'impronta d'oltralpe per i tanti festeggiamenti inglobando in queste macchine da teatro e fuochi d'artificio, la chiesa di SS. Trinità dei Monti alzata scenograficamente in alto sulla collina. Così nel 1661 il cardinal Antonio Barberini incarica il Bernini per l'apparato e i fuochi d'artificio per la nascita del Delfino di Francia.<sup>2</sup> Non può sorprendere che questo cardinale romano, volle festeggiare la casa regnante francese da quando nel 1645 nella sua fuga da Roma venne amichevolmente accolto a Parigi dal re Luigi e dal primo ministro, cardinale Giulio Mazzarino. Riconciliatosi con il papa Innocenzo X Pamphilj, ritornò a Roma e optò per il titolo cardinalizio della SS. Trinità dei Monti. Dopo altri incarichi pregevoli venne anche nominato nel 1657 da re Luigi XIV, arcivescovo di Reims.

La scelta di questo luogo anche se situato in campagna era sempre spettacolare per la sua posizione sulla collina, mentre la piazza antistante la chiesa nazionale di S. Luigi dei Francesi era troppo stretta e non rendeva tanto grandiosi gli avvenimenti che si volevano celebrare. Forse nasce in questo momento l'idea di esaltare il re di Francia con una statua equestre che Bernini inizia nel 1669. Peraltro non era opportuno innalzare una statua in onore del re di Francia in un luogo pubblico della città papale, quindi fu mandata in Francia, ma non fu molto apprezzata dal re



Piazza del Popolo, *Fuoco d'artificio*, disegno, Londra, mercato antiquario.

<sup>2</sup> M. FAGIOLO DELL' ARCO, *La festa barocca*, Roma 1997, (*Corpus delle feste a Roma*, 1), pp. 407-412; Gian Lorenzo Bernini. *Regista del barocco*, cat. mostra, Roma, 1999, pp. 424 s.

e poi destinata a Versailles, dove ancora oggi – manomessa – si trova.

Durante il Seicento altre due volte furono organizzate dall'ambasciatore francese dei fuochi d'artificio includendo come quinta spettacolare la chiesa della Trinità. La prima festa organizzata dal committente cardinale D'Estrées era quella per l'estirpazione del Calvinismo il 29 aprile 1685 con la scenografia di Antonio Gherardi nota poi da un'incisione di Santi Bartoli<sup>3</sup>. Tutte le scene allegoriche sono raffigurate sulla facciata della chiesa. Poco dopo sempre organizzata dallo stesso ambasciatore, l'11 aprile 1687, segue la festa per la recuperata guarigione del re francese Luigi XIV<sup>4</sup>. Ci è pervenuta la testimonianza di Vincenzo Mariotti che ci mostra la collina con l'alberata che conduceva verso l'alto. Siamo ancora lontano dalla scalinata progettata architettonicamente in pietra, ma si delinea già benissimo il percorso simmetrico che si biforca a metà strada. In basso sulla piazza, accanto alla fontana della Barcaccia sulla sinistra, si percepiscono dei palchi per gli spettatori. A poca distanza si trova anche l'ambasciata di Spagna che spesso utilizzava la piazza per le sue feste come per esempio la nascita degli infanti di Spagna (nel 1653, 1662, 1681)<sup>5</sup>. Proprio questi festeggiamenti favoriscono l'appropriarsi della piazza da parte degli Spagnoli<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca ... cit.*, pp. 518 ss.

<sup>4</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO – S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, vol. 1, Roma, 1977, pp. 310-314; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca ... cit.*, pp. 532-534.

<sup>5</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca ... cit.*, passim; cfr. E. GIGLI, *Piazza do Spagna. Apparati tra Francia e Spagna*, in *La Festa a Roma. Dal rinascimento al 1870*, a c. di M. Fagiolo, cat. mostra, Roma, 1997, p. 211 (con un'elenco delle feste).

<sup>6</sup> M. BOITEUX, *Fêtes et traditions espagnoles à Roma au XVIIe siècle*, in *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a c. di M. Fagiolo – M. L. Madonna, Roma, 1985, p. 119

Quando nel 1726 la scalinata è terminata l'ambasciata di Spagna cerca di impadronirsi anche di questa considerandola «*comme une annexe du palais*», riconoscendo però l'appartenenza della scala e della chiesa alla Francia. In tal modo, la scenografica scalinata diventa «teatro delle nazioni».

Dopo la costruzione della scalinata si fece a Roma una delle feste più spettacolari: il 4 luglio 1728 si festeggiavano le doppie nozze di Ferdinando principe dell'Asturia con Maria Barbara di Braganza, Infanta di Spagna e il matrimonio di Giuseppe, principe del Brasile e della principessa Maria Anna Vittoria, Infanta di Spagna. Ci sono pervenute le descrizioni di questo avvenimento sia nei Diari del Valesio che del Chracas<sup>7</sup>. Così sappiamo che l'organizzatore delle feste che si svolgevano tra S. Giacomo e la Piazza di Spagna era il cardinale Marco Cornelio Bentivoglio d'Aragona (1668-1732). Questa brillante figura fu nunzio apostolico fino alla morte di Luigi XIV, quando, divenuto cardinale, assunse l'incarico nella sua nativa Romagna. Nel 1726 ricevette la carica di ministro plenipotenziario di Spagna presso la Santa Sede. In questa veste era chiamato ad organizzare tutti i festeggiamenti ma era anche favorito dal suo rapporto con la Francia. Oltre alla descrizione verbale, ci è pervenuta anche una documentazione visiva in due incisioni leggermente diverse tra di loro, però identiche nelle architetture scenografiche e nelle allegorie e che riportano ampie didascalie

<sup>7</sup> CHRACAS, *Diario Ordinario*, Roma, 1728, n. 1705, 10 luglio, pp. 6-10. Purtroppo non si trova trascritto il passaggio in questione nel *Sunto di notizie e Indici*, a c. dell'Associazione Culturale Alma Roma, vol. 1 (1718-1736), Roma 1997, p. 63; F. VALESIO, *Diario di Roma (1701-1711, 1725-1742)*, a c. G. SCANO, vol. 4, Milano, 1978, pp. 963-965; *Relazione delle feste colle quali l'Em.o Cardinale Bentivoglio d'Aragona, Ministro di S.M.C. in Roma ha solennizzato i Regij Sponsali delli Serenissimi di Spagna e Portogallo il dì 4 di luglio 1728*, Roma 1728.



M. Heemskerck, (incisione di P. Galle), *Colosso di Rodi (Colossus Solis)*.

riprese largamente dai testi letterari<sup>8</sup>. Queste incisioni sono presenti anche nel Gabinetto delle Stampe del Museo di Roma (GS 2806 e 2807) e sono diverse anche per le loro dimensioni non proprio indifferenti (446 x 518 mm e 620 x 470 mm). Sappiamo in questo modo che l'autore di queste architetture effimere era Nicola Salvi che forse sperava di entrare nella comunità spagno-

<sup>8</sup> M. GORI SASSOLI, *Della «Chinea» e di altre «macchine di gioia»*. *Apparati Architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, cat. mostra Roma, Milano, 1994, nn. 132 e 133; *Il Settecento e l'Ottocento*, a c. di M. Fagiolo, (Corpus delle feste a Roma. 2), Roma, 1997, p. 68.

la quando si trattò di competere per il progetto per la chiesa di SS. Trinità degli Spagnoli, vinto poi dal portoghese Rodriguez Dos Santos. L'opera più importante del Salvi, la Fontana di Trevi, riecheggia questa macchina di fuoco. L'incisore delle due acqueforti è Filippo Vasconi, ma per la seconda incisione, quella più grande, si nomina pure come autore del disegno Giovanni Paolo Pannini. Le misure indicate per tutta la macchina sarebbero per l'altezza di palmi 175 che equivalgono ca. metri 39 come riferisce la didascalia dell'incisione, ma che anche le altre descrizioni confermano. Solamente nell'incisione maggiore troviamo l'indicazione addirittura di un'altezza di 210 palmi e quindi di un'altezza di circa 47 metri. Valesio e Chracas, come nell'incisione più piccola danno un valore più modesto con 175 palmi. La larghezza viene indicata con 120 palmi (ca. 27 metri). In effetti con queste dimensioni la facciata della chiesa di Trinità dei Monti è completamente nascosta e ciò può essere una strategia per non coinvolgere i francesi. Solo nel disegno del Pannini si scorge sulla destra una parte dei fianchi della scalinata e sulla sinistra, dovuto all'inversione della stampa, c'è il palazzo della Propaganda Fide con i palchi per gli spettatori. Perfino la fontana della Barcaccia era inglobata e la macchina «quasi giungeva alla imboccatura della strada de' Condotti<sup>9</sup>.»

La scenografia era ricca di figure mitologiche e allusioni al gemellaggio tra la Spagna e il Portogallo «co' simboli delle torri e leoni», i simboli araldici del regno di Castiglia e León, di cui il leone per la Spagna e i castelli per il Portogallo. Alla fine della notte si diede fuoco alla macchina e tanto lavoro fu distrutto in «tre quarti d'ora».

Come siamo ben informati su questo avvenimento a Trinità dei Monti, al contrario di un altro fuoco d'artificio nella stessa serata ci resta come documento appena un disegno, nemmeno un

<sup>9</sup> F. VALESIO, *Diario di Roma ...cit.*, p. 965.



usufruire del vicino Tevere per inserire delle navi, però dalle vedute del Vanvitelli possiamo costatare che non c'era un accesso diretto. Ma non deve meravigliare che una messa in scena disponga delle navi tra finte onde. Per la Giostra del Saracino il 25 febbraio 1634 in Piazza Navona si poteva allagare tutto lo spazio. Un confronto, invece, più immediato si trova nella Chiave del 28 giugno 1729 in Piazza SS. Apostoli organizzata dal connestabile Fabrizio Colonna: Essa rappresentava «una gran rupe con sopra un mare con due vascelli assai ben fatti con due colonne [...]»<sup>12</sup> Le tecniche del movimento di questi meccanismi sono ben illustrati da Nicolò Sabbatini<sup>13</sup>.

Tutta l'attenzione della festa della sera del 4 luglio 1728 era completamente centrata sulle scenografie di Piazza di Spagna di cui ci sono pervenute tante testimonianze. La domanda è: se questi fuochi in Piazza del Popolo sono stati fatti lo stesso giorno chi li ha organizzati? Un indizio lo potrebbe fornire la bandiera del vascello. Si tratta di una croce che copre tutto il campo del vessillo. Potrebbe essere l'emblema militare del Portogallo che è in uso ancora oggi. Allora si tratterebbe di una festa portoghese allestita nelle vicinanze della Piazza di Spagna. Per curiosità sul *Diario ordinario* del Chracas in data del 14 luglio 1728 nella vignetta sulla copertina, ci troviamo nuovamente di fronte ad una caravella uguale a quella del disegno dove svetta la stessa bandiera crociata<sup>14</sup>. La cronaca in questione riporta la notizia su navi mercantili ormeggiate nel porto di Genova delle quali una è anche proveniente da Lisbona. In merito agli autori della nostra macchina purtroppo non abbiamo notizie che alcun

incisore abbia trasformato il disegno in una stampa con ulteriori informazioni.

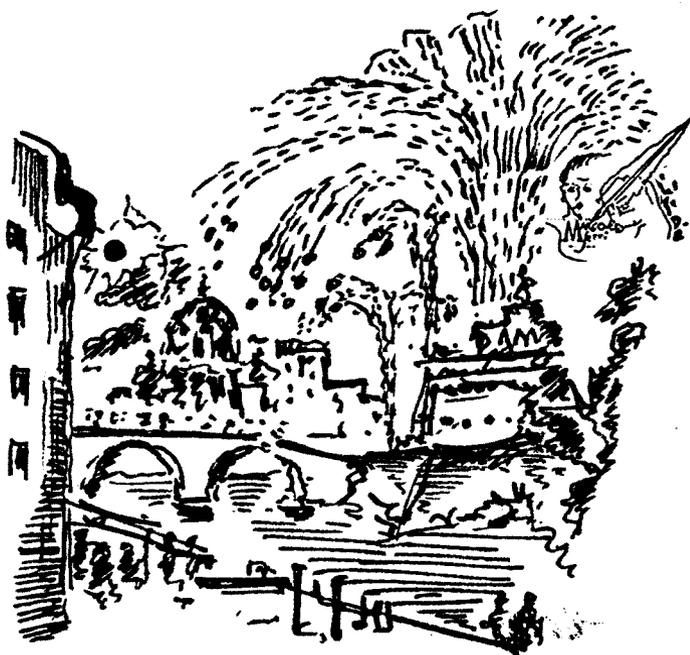
Queste architetture tanto elaborate per importanti avvenimenti erano molto frequenti nella Roma barocca, da rendere questa città il «Gran Teatro». La macchina d'artificio sulla Piazza del Popolo come tramandato dal disegno presenta un modello unico ed eccezionale sia per la messa in scena che per la sua esplicazione tecnica e funzionale.

---

<sup>12</sup> F. VALESIO, *Diario di Roma ...cit.*, vol. 5, Milano 1979, p. 78.

<sup>13</sup> N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna 1638, pp. 113 ss..

<sup>14</sup> CHRACAS, *Diario Ordinario*, Roma, 14 luglio 1728, n. 1706. Si tratta del fascicolo successivo del 10 luglio.



Fuochi d'artificio.

Era approdato al gruppo nel 2009, presentato da Antonio Martini, uno dei più antichi sodali, che del Gruppo costituisce la memoria storica, e nessuno dei due poteva esibire nel proprio *curriculum* titoli accademici di prestigiosa eccellenza; ma proprio per questo esprimevano entrambi in maniera perfetta lo spirito più autentico del nostro sodalizio, che trae la sua intima essenza dall'assoluta gratuità dell'impegno da parte dei suoi membri, spinti a studiare Roma senz'alcun altro fine che quello di custodirne le tradizioni e la propria personale gratificazione.

Il suo ingresso fra noi, quindi, aveva assunto il valore della continuità di una tradizione e di uno stile, significativamente realizzata mediante il provvido intervento di un romanista di lungo corso come l'amico Antonio, capace di riconoscere al volo il romanista di buona razza.

Vale infatti la pena di ricordare, che l'incontro del presentatore con il padre del presentato, avvenne in una ambiente del tutto estraneo da quelli delle loro attività professionali, ma dove entrambi furono condotti dal comune interesse per Roma: un corso di preparazione per guide turistiche, organizzato in vista del Giubileo 1950, dove entrambi si iscrissero non per procurarsi un lavoro, che entrambi avevano già, ma al solo scopo di arricchire e perfezionare il proprio patrimonio di cultura romana sotto la guida di maestri eccellenti come Enrico Josi, Roberto Vighi, Vincenzo Golzio, Gilberto Martire e Emilio Lavagnino, tuttora imprescindibili punti di riferimento in tutti i settori della storia cittadina. Con un tale padre, e per giunta nato e cresciuto in quel microcosmo di vita romana che è piazza S. Cosimato,

Giovanni Sicari potrebbe definirsi romanista per nascita; e da questa sua condizione originaria scaturì senza dubbio la sua vocazione successiva di acquistare sempre più completa coscienza di sé come romano di Trastevere, indagando sulle radici della propria storia e analizzandone i percorsi. E lo fece attraverso una ricerca che si dipanò negli anni, dovunque esistesse la possibilità di ripescare il volume introvabile e l'opuscolo poco noto, compresa ovviamente quella miniera di tesori nascosti che era fino a una decina e forse più di anni fa il mercato di Porta Portese, dove era facile incontrarlo, impegnato nelle sue consuete battute di caccia domenicali.

A semplificarci l'impresa, che forse proprio da questa fortunata circostanza trasse origine e ispirazione, intervenne providamente il suo rapporto con la carta stampata, nella libreria del vecchio Cascianelli, a largo Febo, dove suo padre entrò in società con l'erede del noto libraio. Morti i due anziani, i loro figli, Claudio Cascianelli e il nostro Sodale, l'hanno mantenuta attiva fino a tempo recentissimo, travolta dalla crisi economica e da quella del libro.

Grazie a Giovanni Sicari la vecchia bottega di largo Febo, così accogliente e familiare con i suoi pesanti scaffali di massiccio legno scurito dagli anni, tanto antiquati e così rassicuranti, è diventata per tanti di noi il luogo dove rivolgersi per trovare il volume cercato invano altrove, finché negli anni '80 divenne la sede "informale" dell'*Alma Roma*, la benemerita associazione che ormai da quasi un secolo (la sua data di nascita segna 1922) svolge un silenzioso e tenace lavoro di diffusione della cultura romana, lavoro tanto più prezioso per la correttezza scientifica dell'informazione e l'originalità della ricerca.

Con la passione del dilettante ed il rigore dello studioso Sicari ha scritto per l'Associazione pagine magistrali nel settore che gli era più congeniale, quello della storia religiosa di Roma, (il cui frutto più recente ed estremo è rappresentato dalla *Cronotassi*

*degli Arcipreti di S. Maria Maggiore*), talvolta abbinato all'araldica; nella *Collana delle Monografie romane* hanno così visto la luce *Gli stemmi cardinalizi* e i *Blasoni delle nobili domenicane a Roma*, rispettivamente nel 1996 e nel 1994, e il prezioso repertorio dedicato alle *Reliquie insigni e Corpi santi di Roma* nel 1998, nonché, nel 2001, l'utile e pratico *Repertorio di tutti i cardinali dal 1198*. Ma già, nel 1990, aveva pubblicato una *Bibliografia delle guide di Roma* e, l'anno dopo, con Cascianelli, una breve *Bibliografia di Roma*.

Ed il suo amore per il libro e la sua familiarità, quasi parentale, con il nostro gruppo sono sintetizzati, quasi simbolicamente, in una rara e preziosa edizione fuori commercio, addirittura *ad personam*, intitolata *Blasonario delle famiglie nobili e notabili di Roma*, nella quale ha riprodotto gli stemmi di 352 famiglie romane, esemplati sul codice 268 della Biblioteca Statale di Monaco di Baviera, un manoscritto della metà del Cinquecento che era stato reso consultabile in internet.

Siamo nel 2009, Giovanni, che era stato cooptato nel nostro Gruppo nella primavera, porge il *Blasonario* come *Strenna natalizia 2009*, scrivendo

«Con questa *Strenna* spero di far cosa gradita agli amici Romanisti e auguro al dr. Andreas Rehberg, che sta studiando lo stesso codice, di sanare ogni mia lacuna».

Allo stesso ambito appartengono le ricerche svolte per la *Strenna*, cui collaborò puntualmente, ogni anno, una volta approdato fra noi: e la sostanza dei suoi contributi aumenta il rammarico per l'esiguità del loro numero. Fra essi, ricorderò soltanto quello che ricostruisce il tortuoso percorso delle reliquie del santo cardinale Giuseppe Tomasi (2013), antenato settecentesco dell'autore del *Gattopardo*.

E poiché il Gruppo è come è noto autosufficiente, e recupera al suo interno le risorse necessarie allo svolgimento della propria vita sociale e amministrativa, l'anno scorso Giovanni aveva

accettato di buon grado di assumere le funzioni di tesoriere, cui ha rinunciato soltanto alla vigilia della fine.

Ma il ritratto di lui non sarebbe completo se non ricordassimo anche la sua umanità sorridente e serena, che si manifestava senza risparmio nei conviviali incontri pre-natalizi a piazza in Piscinula, dove la sua vena di piacevole conversatore fluiva scorrendo da un argomento all'altro, con spontanea naturalezza; così lo abbiamo sentito raccontare ai suoi amici *gattari* la storia della sua convivenza col gatto Ulisse, che l'aveva adottato senza incertezze tanti anni fa, non soltanto perché come è noto i gatti amano la carta stampata, ma di sicuro anche perché aveva intuito in lui il romanista di buona razza, visto che per natura e per istinto, e tuttavia discretamente e senza parere i gatti possono considerarsi un po' romanisti anche loro...

Caro amico nostro, ti accompagna fedele il ricordo di tutti noi.

Paola Pavan

## Ricordo di Gian Lodovico Masetti Zannini

Sodale del nostro Gruppo dal 1983, spentosi serenamente a Roma il 1° agosto 2015, il conte Gian Lodovico Masetti Zannini è stato commemorato il 7 ottobre al Caffè Greco alla presenza della consorte donna Eleonora Di Napoli Rampolla (che ringrazio per avermi fornito le notizie bio-bibliografiche che vengono qui riportate), dei figli Alessandro Vincenzo e Guglielmo e della nuora Caterina. Uomo di alta levatura morale e intellettuale, gentiluomo, studioso e amico, Gian Lodovico trasmetteva un sentimento spontaneo di simpatia. Molti ne ricordano la generosità nel fornire a chiunque glielo chiedesse (e non erano pochi) informazioni storiche e bibliografiche sui più svariati argomenti, e molti ricordano la sua presenza costante nella Biblioteca Apostolica Vaticana e nell'Archivio Segreto Vaticano. Affettuosamente ce lo figuriamo mentre, come ogni domenica, se ne torna a casa da Porta Portese con le sporte di libri appena acquistati per rifornire la sua sterminata biblioteca.

Gian Lodovico Masetti Zannini nacque a Brescia l'8 febbraio 1929 da una famiglia bolognese di antica tradizione. Compiuti gli studi classici al Liceo Arnaldo da Brescia, conseguì la laurea in Giurisprudenza presso l'Università di Stato di Milano e si diplomò alla Rupprecht Karl Universität di Heidelberg. Nel 1945 iniziò a collaborare con quotidiani e periodici e dal 1951 al 2013 fu iscritto all'Albo dei Giornalisti (elenco Pubblicisti). Dal 1954 al 1957 ricoprì incarichi presso la Presidenza del Consiglio (Amministrazione degli Aiuti Internazionali e UNICEF) a Milano. Durante il concilio ecumenico Vaticano II fu corrispondente di giornali e prestò vari servizi, essendo stato nel frattempo no-

minato da Sua Santità Giovanni XXIII suo cameriere di Cappa e Spada. Per speciali benemerenzze fu insignito da Sua Santità Paolo VI della medaglia d'argento del Concilio e della croce di cavaliere di S. Gregorio Magno (1970). Fu gentiluomo di Sua Santità, cavaliere di giustizia dell'Ordine Costantiniano di S. Giorgio e commendatore dell'Ordine della Corona del Belgio.

Dal 1959 al 1984 fu assiduo collaboratore de *L'Osservatore Romano* con articoli di critica storica e letteraria. Collaborò al CNR con ricerche sulle biblioteche monastiche e sulla storia dell'educazione in relazione al pensiero filosofico e ai problemi della scienza. Dal 1966 al 1971 ebbe l'incarico di professore di Metodologia pubblicistica nella Facoltà di Teologia della Pontificia Università Lateranense e nel 1980-1981 quello di Sociologia religiosa nello Studio Teologico Bolognese. Fu anche consigliere dell'Associazione Nazionale Cesare Beccaria di Milano, della Scuola Infermieristica S. Vincenzo dell'Ospedale di S. Spirito in Sassia a Roma e del Circolo S. Pietro. Si dedicò all'Oratorio Secolare di San Filippo Neri, del quale fu vicerettore dal 1972 e rettore dal 1983 al 2013. Nel 2003 fu nominato presidente dell'AICIS (Associazione Italiana Cultori Immaginette Sacre) e in seguito ne fu presidente onorario. Dal 1987 al 2005 fu consultore della Sacra Congregazione per le Cause dei Santi (sezione storica). Fu inoltre presidente della Commissione Araldica-Genealogica della Romagna, delegato della Giunta Araldica Centrale e consigliere per molti anni della Famiglia Romagnola in Roma, di cui presiedette il collegio dei proboviri. Fu proboviro e poi vicepresidente della Società di Studi Romagnoli, consigliere del Centro Studi Baruffaldi di Cento (Ferrara) sin dalla fondazione e socio fondatore della Società per la Storia della Chiesa di Bologna. Fu inoltre membro della Società Romana di Storia Patria, delle Deputazioni di Storia Patria per la Romagna, la Dalmazia e Ferrara, deputato della Deputazione di Storia Patria per le Marche, membro della Società Torricelliana



Gian Lodovico Masetti Zannini

di Scienze Lettere ed Arti di Faenza, delle Accademie di San Carlo di Milano, Rubiconia dei Filopatridi di Savignano sul Rubicone, degli Incamminati di Modigliana, dei Concordi di Rovigo, degli Imperfetti di Fivizzano, dei Benigni di Bertinoro, dell'Ateneo di Brescia, dell'Accademia Olubrense, della Società Storica Lombarda, del Collegio Araldico Romano, della Società di Studi Storici per il Montefeltro.

La mole della sua produzione appare imponente, corrispondendo a oltre quattrocento fra articoli, saggi e libri e ad oltre millecinquecento articoli di giornale. L'intenso lavoro di studio, di pubblicazioni, consulenze e attività oratoria fu sempre da lui svolto quasi esclusivamente sotto forma di volontariato. Nella sua casa di Bologna raccolse notevoli collezioni di manoscritti e testi a stampa per un totale di oltre 60.000 esemplari. In quella

stessa dimora diede inizio a una libera attività culturale e artistica con mostre, lezioni, concerti.

I suoi studi furono orientati verso la storia moderna e in particolare verso la storia religiosa ed ecclesiastica, nonché la storia dell'educazione e della cultura, con una predilezione speciale verso lo Stato pontificio, Roma, l'Emilia e la Romagna, sia nelle loro specificità, sia nei loro reciproci intrecci. Dopo i primi lavori su Papa Pio IX e il suo pontificato, approfondì numerosi temi del Cinquecento e Seicento, prevalentemente romagnolo. Lunghi anni trascorsi nell'Archivio di Stato di Roma, con spogli sistematici di fondi archivistici, lo portarono a illustrare le sue ricerche in numerosi scritti sulla vita privata romana del Rinascimento. Dal 1975 intraprese una vasta ricerca nell'Archivio Segreto Vaticano, che aveva frequentato fin dal 1959, seguendo varie linee di ricerca: la religiosità popolare, l'arte, le scienze, la storia delle diocesi della Romagna, la vita monastica, l'educazione femminile, la storia della musica. Fra i suoi libri di argomento romano si possono ricordare *Il bicchiere di papa Mastai* (Brescia 1957); *I pontefici in Campidoglio* [...] (Roma 1966); *Il venerabile servo di Dio Cesare Baronio* [...] (Roma 1966); *Il Circolo San Pietro* [...] (Roma 1969); *La Compagnia dei bresciani in Roma* [...] (Brescia 1969) *Libri su Roma* [...] (a cura di A. Ravaglioli, collaborazione di G.L. Masetti Zannini, Roma 1973); *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma* [...] (Roma 1974); *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento* [...] (Roma 1980); *Roma romagnola* [...] (A. Ravaglioli, collaborazione di G.L. Masetti Zannini, Roma 1982); *Estensi a Roma. Secolo XVI* (Ferrara 1995).

Gian Lodovico parlava con un leggero accento emiliano e certamente era e si sentiva anche bolognese, e però il suo legame con Roma era radicato, nell'abitare a via del Governo Vecchio, nell'amore per la storia e le storie della città, e forse soprattutto nell'appartenenza di fede, con la sua devozione speciale al pa-

pato e a san Filippo Neri. Ovunque nei suoi scritti si incontra quel gusto raffinato per la minuzia e per l'aneddoto che è una delle caratteristiche di fondo dei Romanisti. Scrisse su *L'Urbe*, su *Studi Romani* e su *Lazio Ieri e Oggi*; ma continua fu soprattutto la sua collaborazione con la nostra *Strenna*, dove iniziò a pubblicare nel 1974. Da allora ogni anno, fino al 2010, giunse puntuale il suo articolo: 37 articoli in 37 anni.

Tanti sono i ricordi che mi legano a lui, nei nostri incontri al Caffè Greco (frequentava assiduamente le riunioni del Gruppo), nelle biblioteche, in famiglia. Ricordo la volta che scrisse un articolo delicato e malinconico su una letterina scritta a sei anni da una fanciulla della mia famiglia nel Cinquecento, che si chiamava Laura e che ci guarda ancora con i suoi grandi occhi scuri – per sempre bambina – in uno dei saloni di Carpegna. Ricordo quando mi mostrò la sua biblioteca a Bologna. La biblioteca è una costruzione personale, direi persino intima, che proietta all'esterno la spiritualità di chi la crea; la biblioteca di Gian Lodovico è immensa e curiosa. Ricordo quando pubblicammo *Prisca fide* (Roma 2004), una raccolta di studi per festeggiare i suoi settantacinque anni, in cui tra l'altro si può ritrovare quasi per intero la sua bibliografia. Il problema era serio: come si poteva regalare un libro a una persona che ne possedeva decine di migliaia? Per questo decidemmo di farglielo su misura, apposta per lui. Ricordo infine quando, per il matrimonio tra mia sorella Caterina e suo figlio Guglielmo, Gian Lodovico chiamò a Carpegna un camion pieno di campane, che suonarono «il doppio tocco bolognese» per le vie del paese. Fu uno scampanio gioioso, un augurio di felicità. E proprio con questo canto allegro di campane mi piace ricordare il nostro caro amico.

Tommaso di Carpegna Falconieri

Elenco degli articoli di Gian Lodovico Masetti Zannini pubblicati sulla *Strenna dei Romanisti*

- 1974 – *Legna sul Tevere nel Cinquecento*, pp. 329-336  
1975 – *Animali ed altre curiosità del Cinquecento romano*, pp. 293-309  
1976 – *Pietà e “furberia” a San Pietro e dintorni. Episodi e conversazioni di mezzo secolo (1550-1600)*, pp. 143-162  
1977 – «*Quelques pages confuses d'histoire*»? *Lezioni inedite di don Giacomo Della Chiesa (poi Benedetto XV) alle allieve del Sacré-Coeur alla Trinità dei Monti (1881)*, pp. 234-246  
1978 – *Stracci e scope di pedanti cinquecenteschi romani*, pp. 252-261  
1979 – «*Al mio cimbalo un garofalo*». *Sei lettere di Benedetto Marcello alla principessa Livia Borghese Spinola*, pp. 385-390  
1980 – *Virtù e crudeltà. Scolari di canto e famiglia tra Rinascimento e Barocco*, pp. 332-341  
1981 – *Corredini di ebrei nel tardo Cinquecento*, pp. 285-290  
1982 – *Veronica Franco a Roma. Una pellegrina “tra mille”*, pp. 322-331  
1983 – *Maschere e mascherati del Cinquecento*, pp. 325-336  
1984 – «*Maestri di creanza*» e *paggi nel Cinquecento romano*, pp. 316-330  
1985- *Dalle Fiandre a Strada Vittoria. Le prime Orsoline claustrate a Roma (1684)*, pp. 409-424  
1986 – *La contessa Bianca Bentivoglio di Lorenzana (1838-1877)*, pp. 347-358  
1987 – *San Silvestro in Capite: agonia e fine di un monastero (1849-1875)*, pp. 381-400  
1988 – *Musicisti del Seicento tra Roma e la Polonia*, pp. 303-318  
1989 – *Il «Teatro» per San Carlo nella Basilica Vaticana*, pp. 329-340  
1990 – *Maestri di scuola del Cinquecento romano*, pp. 335-347  
1991 – *Canto profano e musica sacra femminile del Settecento romano*, pp. 349-358  
1992 – *Ricamatori francesi del Cinquecento a Roma*, pp. 445-452  
1993 – *Ridolfo Ghirlandaio banchiere del Cinquecento*, pp. 241-250  
1994 – *L'esordio romano del pittore e incisore G.A. Brambilla (1574)*, pp. 325-334  
1995 – *Le visitandine a Sant'Anna dei Falegnami (1795-1810) e il libro di aritmetica di una educanda*, pp. 369-382  
1996 – *Da e per Roma. Preparativi e viaggi cinquecenteschi*, pp. 433-444  
1997 – «*Buoni consigli*» *da Santa Marta (da un carteggio inedito del Seicento)*, pp. 315-326  
1998 – *Forze d'Ercole, moresche e commedie*, pp. 249-257  
1999 – *Attesa e primi passi di fanciulli cinquecenteschi*, pp. 303-312  
2000 – *Il giubileo di Benedetto XIV (1750) visto dall'ambasciatore di Bologna*, pp. 335-345  
2001 – *Carlo Caproli e Vittoria Martellini musicisti romani del Seicento*, pp. 359-367  
2002 – «*Viridarium, Vineola et Baluardum*» *di Villa Lante al Gianicolo (1670)*, pp. 441-454  
2003 – *Cappelle, sepolcri e coro cinquecenteschi di Sant'Agostino*, pp. 423-433  
2004 – *Figure e figure di alchimisti in corte Savella*, pp. 367-376  
2005 – *Le Clarisse della Purificazione*, pp. 467-480  
2006 – *Un teatro ai Cappellari e una tavolata di comici nel 1631*, pp. 373-385  
2007 – *Orti e chiostrini monastici romani*, pp. 451-461  
2008 – *Luigi Perego Salvioni stampatore negli “anni funesti di Roma”*, pp. 439-448  
2009 – *Scommesse e scommettitori nel Cinquecento*, pp. 461-473  
2010 – *Scene sacre dedicate a monache romane*, pp. 433-464.

# Indice

<i>Magistri astronomiae</i> dal XVI al XIX secolo: Cristoforo Clavio, Galileo Galilei e Angelo Secchi LETIZIA APOLLONI CECCARELLI	pag.	7
Barzilai, nella Storia per due litri SANDRO BARI	pag.	19
Roma <i>caput</i> del gelato ROMANO BARTOLONI	pag.	33
Aggiunte alle collezioni Pio di Savoia: i disegni di Guercino e l'eredità di Fabrizio Sbordoni nel palazzo Orsini-Pio a Campo de' Fiori CARLA BENOCCI	pag.	47
Anatema al duca Caetani MARIA TERESA BONADONNA RUSSO	pag.	63
7 aprile 1944: una pagina di Storia in Sabina BRUNO BRIZZI	pag.	79
Cerimonie papali in Vaticano nel corso del più recente concilio ecumenico CLAUDIO CERESA	pag.	85
Le molteplici <i>Vacanze Romane</i> del celebre regista William Wyler GIUSEPPE CIAMPAGLIA	pag.	99

In un quartiere, allora periferico, di Roma, il 10 settembre 1943...		1816: nasce il corpo dei Carabinieri pontifici, poi Veliti, poi Gendarmi	
MICHELE COCCIA	pag. 115	ANTONIO MARTINI	pag. 275
Un'asta all'Hôtel Drouot con sorprese e risvolti romani		Il Parnaso di Taddeo Zuccari dal giardino Del Bufalo alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini	
MASSIMO COLESANTI	pag. 131	ANGELA NEGRO	pag. 293
Domenico da Capodistria e Giovanni il Dalmata le committenze Orsini		Il romanesco in musica: Il "caso" Mario dell'Arco	
ALBERTO CRIELESÌ	pag. 141	FRANCO ONORATI	pag. 305
Due disegni neoclassici di soggetto romano		Un dipinto attribuito (di nuovo) a Guido Reni	
ELISA DEBENEDETTI	pag. 161	UGO ONORATI	pag. 321
Collezionismo dannunziano e i mestieri nel Ghetto		L'organo Carlo Vegezzi Bossi della sala concerti Augusteo	
FRANCESCA DI CASTRO	pag. 173	ANDREA PANFILI	pag. 333
Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria dell'Obelisco		Alessandro Torlonia ed i reperti marmorei ed epigrafici dell'antica chiesa di S. Teresa al Quirinale	
GIROLAMO DIGILIO	pag. 187	ROBERTO QUINTAVALLE	pag. 351
Storie del quartiere Flaminio		Riaffiorano a Santa Sabina le immagini dei vip della Roma dell'VIII secolo	
LUIGI DOMACAVALLI	pag. 203	MARCO RAVAGLIOLI	pag. 363
La Chiesa di Santa Passera alla Magliana Riflessioni sui dipinti del presbiterio		Monsignor Ennio Francia e l'esperienza religiosa nella «Messa degli artisti»	
LAURA GIGLI – GIANFRANCESCO SOLFERINO	pag. 215	DOMENICO ROCCIOLO	pag. 371
Disegni ottocenteschi dei Castelli romani da Frascati ad Ariccia: nuove testimonianze		La flora dei monumenti e il giardino romano	
MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI	pag. 239	ANTONIO ROSSINI	pag. 387
In viaggio lungo la Cassia		Antichi privilegi delle Confraternite romane tra indulgenze e condannati a morte	
PIERLUIGI LOTTI	pag. 253	DOMENICO ROTELLA	pag. 403
Cari amici...			
UMBERTO MARIOTTI BIANCHI	pag. 267		

Una fonderia artistica “romana” a Barcellona nel primo Novecento ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI	pag. 413
Lincoln, Mazzini, Roma e l’Italia: storia di una lettera controversa DONATO TAMBLE	pag. 425
Torrta Tiberina e la famiglia Melchiorri PAOLO TOURNON	pag. 443
L’accademia romana di Pomponio Leto e la fondazione di un ospizio per studenti poveri (1483) FRANÇOIS-CHARLES UGINET	pag. 449
Giansenio in Biblioteca Vaticana (Bottari, Foggini e dintorni) PAOLO VIAN	pag. 463
Grandi fuochi d’artificio in tutta la città GERHARD WIEDMANN	pag. 477
NECROLOGI	
Giovanni Sicari	pag. 489
Ricordo di Gian Lodovico Masetti Zannini	pag. 493

TAVOLE A COLORI:

- I. *Ritratto di Antonia Minore divinizzata*
- II. *Statua di Nike inginocchiata*
- III. ANTONIO JOLI, *Veduta di Campo Vaccino a Roma*
- IV. ANDREA LOCATELLI, *Veduta del Tevere presso Castel Sant’Angelo*
- V. FUSIONE D’EPOCA DA ALESSANDRO ALGARDI, *Madonna con Bambino*
- VI. NIKÉ ARRIGHI BORGHESE, *La stella per l’albero “Anno Santo straordinario”*
- VII. NIKÉ ARRIGHI BORGHESE, *San Teodoro*
- VIII. NIKÉ ARRIGHI BORGHESE, *Ponte S. Angelo e Castello*

Alcuni disegni usati come finalini sono di Marco Setti.



Taddeo Zuccari.



Mario dell'Arco.



Monsignor Ennio Francia.



Mazzini lettera.



Enrico IV.



Magistri astronomiae.

Finito di stampare nel mese di Aprile 2016  
a cura del Consorzio Grafico s.r.l.  
Tel. 0774 449961 - e-mail: [grafica@consorziograficosrl.it](mailto:grafica@consorziograficosrl.it)