STRENNA
DEI
ROMANISTI

LXXVIII

2017

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA

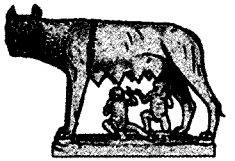
MMDCCLXX

21 APRILE 2017

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

2017

Ab U. c. MMDCCLXX

APOLLONI CECCARELLI - BARI - BARTOLONI - BENOCCI - BIANCINI - BONADONNA RUSSO
BRUCCOLERI - CERESA - CIAMPAGLIA - CRIELESI - DEBENEDETTI - DE ROSA
DI CASTRO - DIGILIO - DOMACAVALLI - GIGLI - GUERRIERI BORSOI - IMPIGLIA
LALLI - NEGRO - ONORATI F. - ONORATI U. - PANFILI - POCINO - QUINTAVALLE
RAVAGLIOLI - ROCCIOLO - STACCIOLI - TAMBLÉ - UGINET - VIAN - WIEDMANN - ZANDER

In copertina:
GIOVANNI BOLDINI (Ferrara 1842 – Parigi 1931)
Calesse trainato da un cavallo (La cavallina storna)
Acquarello su carta, 45 x 30 cm
Firmato e datato: Boldini 1905
Roma, Fondazione Sorgente Group

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 Tamblé *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:
Tipografica Renzo Palozzi

Gli articoli proposti per la pubblicazione nella rivista sono sottoposti al parere vincolante del Comitato dei curatori. La correzione dei testi è stata effettuata dal Comitato dei curatori.

Si ringrazia la Fondazione Sorgente Group per aver sostenuto l'edizione 2017. 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

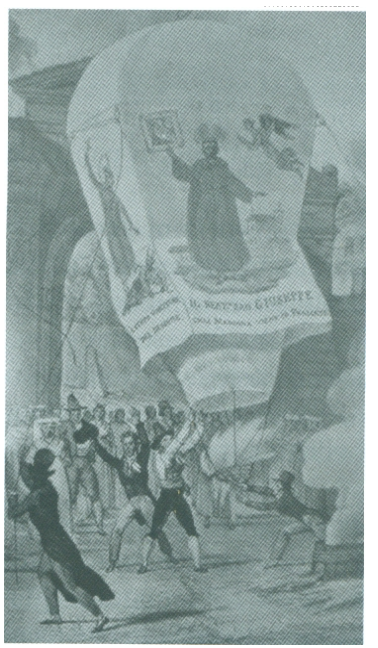
MMDCCLXX
AB VRBE CONDITA

FONDAZIONE
SORGENTE GROUP
Istituzione per l'Arte e la Cultura

Areostati a Roma e il famoso *Ballon du Sacre*

LETIZIA APOLLONI CECCARELLI

L'invenzione dei globi aerostatici dei fratelli Montgolfier creò grande interesse ed entusiasmo a Roma. Già nel 1783, del resto, il duca di Sermoneta, Francesco V Caetani, ingegnoso pseudo-scienziato, si era dilettato nei suoi giardini in singolari esperimenti svuotando le budella di mucca e gonfiandole fino a farle diventare vesciche: a quel punto le riempiva di gas infiammabili e le chiudeva con un cordino per dargli fuoco. L'effetto doveva essere notevolmente emozionante e luminoso. Nacquero in tal bizzarro modo i primi palloni volanti, a pieno rischio e pericolo, perché cadendo sui fienili o riversando sui tetti delle case padelle di materiale combustibile, provocavano incendi e altri guai. Dal che il divieto del governatore. Ma inutilmente: il gioco era troppo bello e stupefacente



Festa del Beato San Giuseppe, Frascati, 1836.

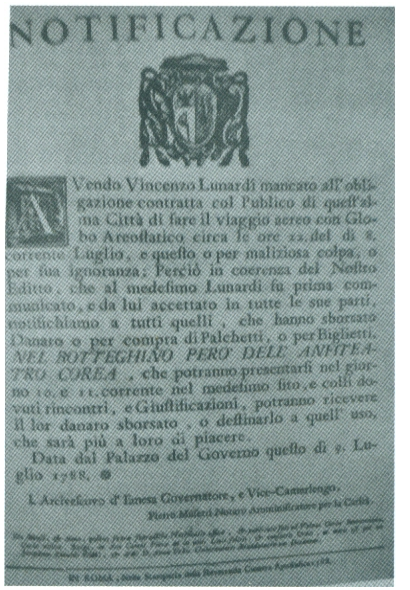
per arrestarsi, quindi continuò, col pretesto delle feste religiose e durante le *ottobrate* romane.

Roma ha sempre amato le liete emozioni luminarie. Nel passato ma in fondo anche adesso, se solo si pensa all'illuminazione del Colosseo, della cupola di San Pietro e del suo colonnato. La Luce, appunto. La luce contro le tenebre. La luce contro il buio della morte e del peccato – e sì che di tenebre e di peccato i romani che vivevano sotto lo Stato pontificio ne dovevano avere le tasche piene! Le chiese-cimiteri piene di tombe sormontate da teschi, funeree processioni di incappucciati, crocefissi da tutte le parti, qualche patibolo qua e là e una quaresima che durava quaranta interminabili giorni. Ed ecco che per esorcizzare quella imperante tetraggine penitenziale, la compensavano e riequilibravano con giubilanti e festose luminarie: i *moccoletti* a Carnevale, Le *girannole,* i fuochi d'artificio a Castel Sant'Angelo, i *fochetti*, cui fa riferimento anche il nostro G.G. Belli in un suo sonetto del 1834: «Ner Musuleo d'Ugusto de Corea/ sce se fanno fochetti tanti bbelli/co razzi, co ffuntane e cco ggirelli/che cchi nun vede nun po' avenne idea...».

Su questa scia, dunque, volarono i primi palloni aerostatici che, prima di imbarcare qualche spericolato passeggero-cavia, erano infatti molto luminosi grazie a centinaia di lumicini accesi e quindi, osservati dal basso, facevano un effetto fantastico.

Le avventurose esibizioni dei "globi aerostatici" avvenivano nell'anfiteatro del Corea al prezzo di 10 paoli per gli ultimi posti e di 10 zecchini per i palchi (corrispondenti rispettivamente a 25 euro e a 1000 euro attuali).

Uno dei pionieri, Vincenzo Lunardi, che aveva deluso i romani rinviando il volo l'8 luglio 1788 fissò infine l'esperimento al giorno 17 alle ore 22, corrispondenti alle attuali 17 del pomeriggio. Data l'eccezionalità dell'evento il papa Pio VII, dalla sua residenza estiva del Quirinale, volle assistere senz'altro allo spettacolo. Lunardi aveva battezzato *Lunardiera* il pallone di sua invenzione,


NOTIFICAZIONE

Editto a seguito della mancata esibizione del Lunardi, 1788.

ma il decollo fu abbastanza disastroso. Ci racconta brillantemente l'episodio Marco Majrani nel suo piacevole libro *Al tempo dell'aerostatica* (LoGisma, 2015):

> Per tre volte il globo, ancora ormeggiato, si staccò da terra e salì fino al livello delle tribune più alte, ma ogni volta ricadde al punto di partenza. L'Abate Biamonti, inizia un suo sonetto con la frase «Tentò tre volte, e vanamente ascese...». L'intenso odore di acido solforico che i testimoni dichiararono si sentisse addirittura nelle vie limitrofe dimostra che doveva esistere qualche forte perdita nel sistema di produzione dell'idrogeno o comunque qualche difetto di funzionamento... Lunardi "denudò" la navicella fino a lasciare solo la tavola senza protezioni, ma non ottenne l'effetto sperato. Il pubblico che aveva pagato profumatamente, e per di più doveva essere non poco infastidito da queste sgradevoli esalazioni che nella calura estiva ristagnavano nel chiuso e bollente "catino" del *Corea*, iniziò a rumoreggiare spazientito.

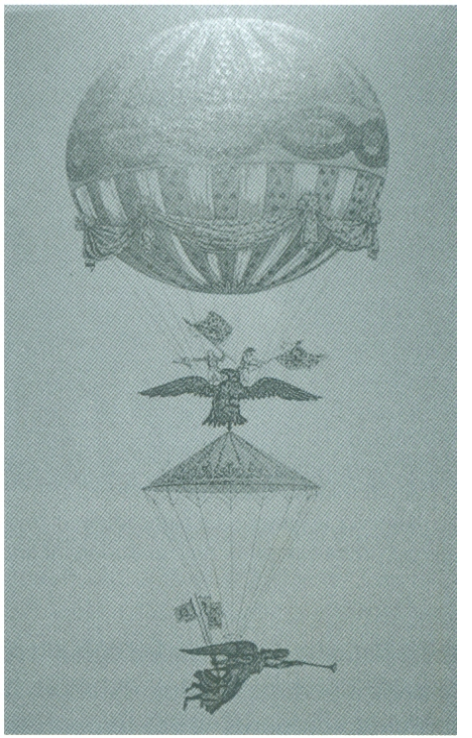
La situazione venne salvata da un individuo di piccola statura, Carlo, detto Carluccio o Carletto Lucangeli (1747-1812), architetto e scenografo teatrale che aveva collaborato con l'aeronauta nelle fasi di allestimento e preparazione del globo: salì polemicamente sulla tavola, come per dimostrare che col suo scarso peso a bordo, l'aerostato sarebbe stato in grado di alzarsi. *Suspence*.

Ricostruisce Majrani che un'improvvisa raffica di vento, o magari una manovra avventata delle corde, o forse addirittura una maliziosa "sceneggiata" del Lunardi concorsero al colpo di scena. Fatto sta che il pallone iniziò veramente a salire, sotto gli sguardi attoniti degli spettatori, con il povero Lucangeli bloccato a bordo della navicella. Dopo un attimo di ammutolito sbandamento il pubblico esplose in un'ovazione mentre sotto Roma si allontanava sembrando al temerario architetto «un campo seminato di pezze bianche come calcinacci e il Tevere un filo sottilissimo». Appostato con un cannocchiale al Quirinale, il Papa gli impartì a distanza l'assoluzione *in articulo mortis*, cosa che aprì un acceso dibattito in seno alla Chiesa per stabilire se di conseguenza, come regola generale, da allora in avanti chi avesse tentato imprese rischiose dovesse ricevere preventivamente l'assoluzione e una virtuale estrema unzione.

Il globo volò per un quarto d'ora, quindi discese nell'orto di Santa Pudenziana, in via Urbana, presso l'attuale via Panisperna, dove l'uomo si aggrappò disperatamente ai rami di un fico, lacerandosi la giacca e scese a terra tremante ma sano e salvo, inseguito dal guardiano della chiesa che l'aveva creduto un ladruncolo.

Questi dunque i primordi. Ma la storia più sorprendentemente romana riguarda il cosiddetto *Ballon du Sacre*. E comincia a Parigi nel 1804, il 16 dicembre. A conclusione di una sfarzosa festa data all'*Hôtel de Ville* in onore di Napoleone e di Giuseppina, alle 11 di sera, dopo spettacolari fuochi artificiali, si innalzarono nel cielo ben cinque globi aerostatici. I quattro più piccoli presero fuoco, creando l'effetto desiderato, mentre il quinto, più grande e importante, no.

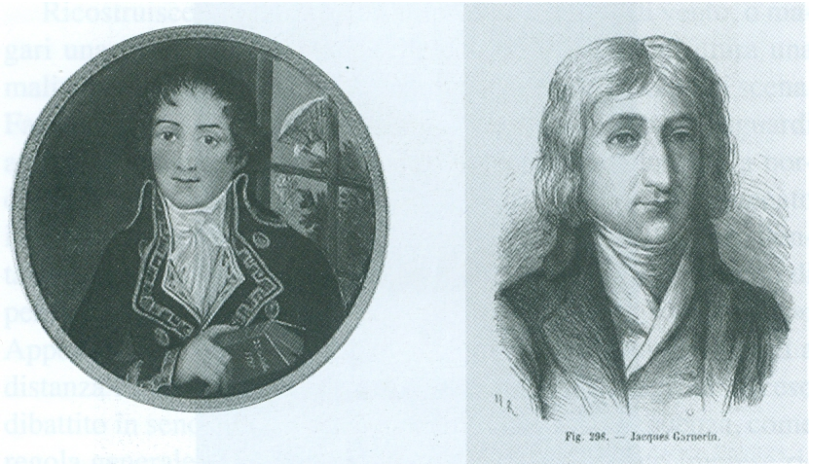
Quest'ultimo era un pallone a idrogeno grandissimo – circa 3ooo metri cubi – e bellissimo, di *taffetano inverniciato*, con disegni e scritte e ben tremila lampioncini di vetro colorato che lo mostravano in tutta la sua luminosità. Per renderlo più spettacolare e significativo era stata eliminata la cesta-navicella destinata



Stampa rappresentante il pallone realizzato da Garnerin in onore di Napoleone, 1804.

al pilota e sostituita con una grande corona imperiale cui è appesa un'aquila in legno dorato guarnita di nastri e bandiere recante un festone con la scritta: «Paris 25 frimaire an XII couronnement de l'empereur Napoleon par Sa Saintété Pie VII».

Costato ben 23.000 franchi al suo creatore, André–Jacques Garnerin, nominato da Napoleone "Aeronauta ufficiale di Francia", reduce da brillanti ascensioni a Berlino, dinnanzi a Federico il Grande e in Russia per il sollazzo dello Zar. Con opportuna preveggenza Garnerin assicurò saldamente al pallone una sua preziosa nota che così si concludeva: «Il signor Garnerin prega le perso-



André Jaques Garnerin (1769-1823),
pioniere del volo in pallone e inventore del paracadute, in due immagini che lo ritraggono prima e dopo il famoso *Ballon du Sacre*.

ne che troveranno il pallone di avvisarlo; egli si recherà nel luogo dove è caduto, se ciò gli sarà possibile». Al momento del decollo, in effetti, un improvviso colpo di vento temporalesco spense tutti i lampioncini facendo sparire agli occhi della folla eccitata il miracoloso oggetto volante che doveva celebrare l'incoronazione dell'imperatore, per giunta per mano apostolica.

Brutto segno già questo per Napoleone, ancor più per Garnerin. Peggio il seguito, giacché il pallone si disperse lungo una rotta sconosciuta, ma a suo modo significativa. Secondo alcuni traversò le Alpi, la Corsica, il Tirreno. Secondo altri, più plausibilmente, impetuosi venti lo spinsero subito verso sud est fino a farlo arrivare in prossimità di Roma. Una distanza immensa tra le due capitali, mille chilometri percorsi in sole ventidue ore!

È possibile che abbia fatto scalo, per così dire, sopra il sepolcro di Publio Vibio Mariano, che la credenza popolare identifica con il luogo della Tomba di Nerone. Comunque da quelle parti

Il sepolcro di Publio Vibio Mariano detto la Tomba di Nerone

perse la corona napoleonica, impigliatasi al monumento. Altro segno, questo, non propizio per l'imperatore cui non parve vero, superstizioso com'era, di degradare e allontanare per un certo periodo lo sfortunato inventore Garnerin.

Come che sia, l'immenso sferico precipitò nel lago di Bracciano presso Anguillara dove fu avvistato in volo e poi in caduta da don Filippo Agapito Grillo, duca di Mondragone, di Monterotondo, di Anguillara e marchese di non so quanti altri feudi che stava in quel momento a villeggiare con la moglie in loco. Secondo quanto scrive nel suo diario l'abate Francesco Cancellieri (che faceva parte del seguito di Pio VII) il duca «sulle prime lo credé un gioco del principe Francesco Aldobrandini Borghese, suo amico e quindi non ne fece caso». Ma quando la mattina dopo i *navicellai*, che tra loro avevano già litigato per appropriarsi del singolare bottino, gli portarono il malloppo miracolosamente pescato – peraltro ridotto male perché fatto a pezzi con accette e martelli per riuscire a fic-

carlo su una piccola imbarcazione – e soprattutto la lettera recuperata, si rese conto dell'importanza del ritrovamento. Mandò quindi immediatamente un corriere alla madre, Maria Rosa Sanseverino, con la notizia dell'accaduto e soprattutto con lo scritto ritrovato da consegnare urgentemente al cardinal Consalvi, segretario di Stato. Fu così, per *via aerea*, che dopo tante palpitazioni la Curia fu fatta edotta del salvo arrivo del papa a Parigi e dell'incoronazione di Napoleone! La notizia, per posta *ordinaria,* sarebbe arrivata ben dopo.

In Francia e a Roma molte le cronache e i commenti sul singolare evento, non senza lo scetticismo di alcuni cronisti secondo cui la storia del pallone napoleonico, scomparso e ritrovato proprio nello Stato pontificio, era una balla.

Il più informato e preciso resoconto si deve al cav. Artaud de Montor, incaricato d'affari di Francia a Roma, nella sua *Storia del Papa Pio VII* (Venezia, 1839-1841). Napoleone si sentì in dovere di scrivere, il 24 maggio 1805, al pontefice una lettera dalla quale si evince che la consegna del pallone al Vaticano non era una vera e propria donazione quanto piuttosto un affidamento a tempo indeterminato e condizionato all'esposizione al pubblico del prezioso reperto:

> Il prezioso pallone sì felicemente giunto a Roma nel giorno della consacrazione (alla domane della festa della città di Parigi) debb'essere conservato gelosamente, perché serva anch'esso a comprovare questo straordinario avvenimento: bisogna metterlo in un sito in cui i viaggiatori possano vedere, e apporvi un'iscrizione da cui si conosca il numero delle ore che impiegò per giungere a Roma.

E così fu fatto, nelle logge del palazzo Vaticano per tutto il periodo in cui Napoleone fu in auge.

Emozionato per la comunicazione del ritrovamento, Garnerin si precipitò a Roma con l'idea di riparare il manufatto e, con il beneplacito del papa, approfittare dell'occasione per un ulteriore e

spettacolare volo sulla Città Eterna – iniziativa di cui tuttavia, per plausibili dubbi e timori curiali, non resta evidente traccia.

Molte di queste notizie e altre ancora si possono trovare nell'esauriente libro di Carlo Piola Caselli *Il «Ballon du Sacre» e l'inizio del diritto aeronautico* (Italian Edition, 2015). Gran parte del testo, arricchito da preziose note, riguarda la questione giuridica nata dal ritrovamento del pallone. Trattandosi di un *casus* del tutto particolare, agli albori del diritto aeronautico, a sua volta branca del diritto della navigazione, l'autore relaziona ampiamente e con ricchezza di documentazione sulla vertenza giudiziaria sorta fra il trentaquattrenne duca di Mondragone Filippo Agapito Grillo e l'affermato banchiere marchese Giovanni Torlonia che rivendicava insistentemente la gloria del ritrovamento nel suo territorio, sulle sponde del lago di Bracciano, all'altezza della sua proprietà di Vigna Campana.

La controversia non riguardava solo l'onore e la fama per una simile impresa. C'era anche in ballo la rivalità tra gli anguillarini fedeli al duca Grillo e i sudditi braccianesi del marchese Torlonia che erano venuti alle mani al momento di appropriarsi del pallone. Ma soprattutto pesò sulla faccenda il risvolto economico: chi dei due contendenti avrebbe dovuto cacciare la somma di 300 franchi, corrispondenti a 30 napoleoni, dovuti per legge a seguito dell'*inventio thesauri* ai *barcajuoli* che avevano recuperato il globo? Al termine dell'estenuante contesa pare che sia stato il duca a compensare con ben 600 franchi i battellieri rappresentati da un tal braccianese dal significativo nome di "Senzadenari", affittuario della Vigna Campana.

La storia della vertenza si chiudeva così. Mentre la sorte del *Ballon*, dopo il periodo di esposizione nelle logge Vaticane, si concludeva con l'inguattamento del residuo della famosa mongolfiera nei magazzini della Floreria apostolica del Vaticano, un luogo destinato a archiviare inutili suppellettili ingombranti e doni non graditi ricevuti dai vari papi. Qui, secondo quanto ci dice Giu-

seppe Tomassetti, autore de *La Campagna romana* (Roma, 1888-1922), «Questo curioso oggetto si conserva ancora, in modo assai scomposto». Ciò fino al 1904, poi fu incassato.

In varie occasioni Ceccarius lamentò la sorte toccata al tanto importante ricordo esprimendo dubbi e perplessità sulla sua trascurata conservazione in Vaticano. Solo dopo molto tempo l'indimenticabile marchese Giulio Sacchetti, nella *Strenna dei Romanisti* del 1965, dedicò un articolo al *Ballon* dal titolo *Una mongolfiera napoleonica in Vaticano* (e successivamente anche M. Teresa Russo tornò sull'argomento nel suo articolo *Figurine napoleoniche: Madame Blanchard*, apparso sulla *Strenna dei Romanisti* del 1994).

Estratto da una cassa polverosa quel che restava del meraviglioso globo, il marchese Sacchetti lo fotografò pubblicando la sfocata immagine a corredo del suo articolo. Ma soprattutto si fece parte dirigente, congiuntamente alla famiglia Caproni, affinché il famoso reperto napoleonico, dimenticato per lungo periodo – ad eccezione di due fugaci apparizioni alla *Esposizione Internazionale* di Milano nel 1906 e alla *Mostra dell'Ottocento romano* nel 1932 – fosse donato dal Vaticano al nuovo Museo aeronautico di Vigna di Valle sul lago di Bracciano, che si trova proprio vicino al luogo dove il pallone era caduto.

Il 22 luglio del 1978 papa Paolo VI accompagnò il dono con una lettera:

> Siamo lieti di aver contribuito col dono dell'aerostato lanciato da Parigi il 16 dicembre 1804 e planato alle porte di Roma poche ore più tardi, alla nascita del Museo italiano dell'Aeronautica. Il singolare cimelio documenta un momento significativo della storia ardimentosa che ha portato l'uomo ad aprirsi nel cielo nuove vie di più celere comunicazione con gli altri esseri umani. L'augurio che ci nasce dal cuore è che le meravigliose conquiste dell'ingegno umano, delle quali in questo Museo sono conservate le testimonianze eloquenti,

«Di tutto il pallone non rimangono che l'involucro interno e la rete, entrambi squarciati e corrosi. Ma non c'è traccia della primitiva bellezza e delle festose ornamentazioni napoleoniche». *Da un quotidiano del 1933.*

siano sempre rivolte alla pace duratura e al vero bene dell'umanità, favorendo l'avvento di un'era di cooperazione fra tutte le Nazioni della terra.

Ora, nella vetrina a destra della prima sala del museo, è visibile un misterioso straccio giallastro, testimonianza di un'avventura curiosa e bellissima.

Le spoglie del rifulgente pallone, la luce nel cielo oscuro dei secoli.

Ponte Bailey: uno spunto per considerazioni tiberine

SANDRO BARI

Recenti notizie espongono un ennesimo progetto di riuso delle vecchie strutture dell'ormai dimenticato Ponte Bailey. Da buon "fiumarolo" qual sono, sulle orme di colleghi Romanisti di chiara fama, non posso esimermi da alcune riflessioni sull'attuale rinnovato interesse per il Tevere. Interesse che ha avuto momenti alterni, dovuti alle vicissitudini che ne hanno caratterizzato la storia degli ultimi due secoli, ma che è sempre stato vivo tra i nostri sodali, i quali fin dalle prime *Strenne* hanno dedicato saggi, racconti e poesie all'argomento.

Il Fiume (come lo chiamano i romani) scorreva più o meno placidamente tra ruderi, rocce e spiaggette, lambendo casupole, palazzacci o ville, fungendo da culla per burchi e battane, frequentato soltanto da pescatori, barcaroli, ragazzotti, artisti, chi per sostentamento, chi per diletto, chi per ispirazione. La sua unica attività, oltre quella di esondare e allagare buona parte dell'Urbe, era di fornire una via di trasporto fluviale per le merci da Sud e da Nord e un attraversamento veloce sui pochi traghetti in sostituzione dei ponti che non c'erano.

L'Unità con tutte le sue conseguenze ne provoca la scomparsa visiva. Solo visiva, perché per fortuna il delirante progetto di deviarlo, proposto con veemenza e insistenza da Garibaldi e sostenuto dai suoi adoratori, viene obliterato dall'opposizione degli ingegneri comunali, Angelo Vescovali in testa. Questi riesce anche ad apporre qualche modifica al progetto alternativo di Raffaele

Canevari, evitando al povero Tevere di scomparire del tutto, inghiottito tra due trincee in muratura. Fatto sta che con l'edificazione dei Muraglioni il Fiume si trova tristemente ingabbiato, solcato solo da jole, lance e canoe, nonché da qualche pattìno, italica invenzione del primo Novecento. È cambiato il pubblico dei frequentatori: vi si esibiscono canottieri e vogatori, tuffatori, baldi nuotatori perennemente in gara; non mancano le gentili signore a far passerella sulle nuove banchine e sui galleggianti, esponendo abiti alla moda.

Fino ad allora, del Fiume se ne era parlato e scritto pochissimo (il Belli lo cita a mala pena), più che altro per esaltare le sue peculiarità storiche e simboliche, ma non la sua utilità pratica, della quale si erano occupati soltanto i tecnici e gli studiosi per iniziativa di qualche papa, in particolare Clemente X, con le sue indagini affidate a Cornelius Meyer e Gaspar van Wittel nel 1675, e Benedetto XIV con gli ingegneri Andrea Chiesa e Bernardo Gambarini nel 1744. Solo i pittori e i fotografi si erano sbizzarriti in immagini che per fortuna lo hanno immortalato nel percorso cittadino, dando risalto alla sua bellezza e stendendo veli pietosi sulle sue pecche. Dopo i Muraglioni, diventa invece pane giornaliero per i denti di poeti, che si supereranno nell'enfatizzarne la nostalgia, di scrittori che vi insedieranno le loro intricate storie, di autori di canzoni malinconiche, romantiche o strappalacrime, di registi che troveranno collocazioni popolaresche e colorite per le loro sceneggiature e scenografie. Si incrementa pure il numero dei fiumaroli, vale a dire degli appassionati che approfittano della nuova conformazione dell'alveo e della zona riparia, nonché della costruzione dei galleggianti e dei circoli nautici, per dedicarsi alle attività sportive, o semplicemente al placido riposo e all'abbronzatura.

Quest'auge tiberina dura poco, fino alla fine degli anni Cinquanta del Novecento. Poi l'inquinamento, la paura del contatto con l'acqua, i pericoli della delinquenza fanno diradare la frequentazione del pubblico e rimanere solo quella dei veri patiti del Fiume.

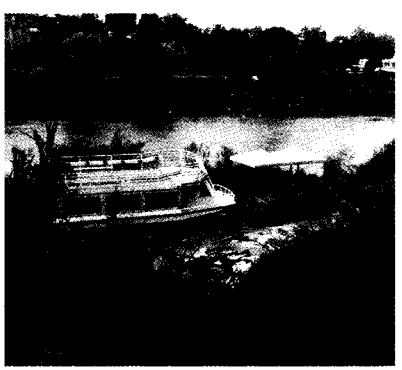
Proprio allora, dagli anni Settanta avanzati, c'è una fioritura di libri, studi e trattati sul Tevere, come a celebrare i fasti di un bene scomparso. Tra gli autori si distinguono i Romanisti, con un buon numero di studi e ricerche, ma anche di collezioni di ricordi, storie e aneddoti sul Fiume[1]. È l'epoca d'oro per la riscoperta del Tevere. Viene stimolato l'interesse, prima di tutto dal punto di vista storico e letterario: per una questione generazionale, i vecchi rimpiangono oppure non ricordano, mentre i giovani non hanno visto, non sanno, non conoscono. Quindi esplode la frenesia progettuale, si vogliono esporre idee, soluzioni, proposte. Rinascono così progetti di navigazione, di trasporti fluviali, di nuove strutture per l'utilizzo delle rive, di sfruttamento del verde per le oasi o per fini commerciali.

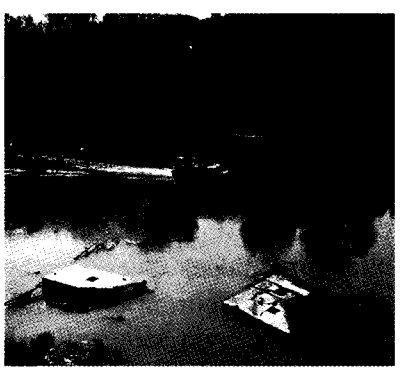
«Lasciate fare agli esperti», avrebbe detto Augusto che aveva creato *ad hoc* i cinque *curatores riparum et alvei Tiberis*... Se così fosse stato, si sarebbe evitata la ennesima riproposizione di una impossibile navigazione del Tevere. Le passate esperienze fallimentari potevano bastare, ma i politici non se ne danno per intesi e ci riprovano, nonostante tutto, perché proporre il Fiume come via di navigazione ha certamente del fascino, e dipingerlo come la soluzione al traffico e all'inquinamento fa colpo in certi ambienti e soprattutto porta voti.

Ero nel gruppo dei giornalisti invitati all'inaugurazione della «navigabilità del Tevere con battelli di linea», fermamente voluta dal sindaco Veltroni e realizzata nel 2003 nonostante l'opera di

[1] Basti ricordare alcuni Romanisti che dagli anni Settanta hanno pubblicato testi sul Tevere: F. Apollonj Ghetti, *Tuttotevere*, Roma, 1980; U. Mariotti Bianchi, *Il fumo sul Tevere*, Roma, 1985; Id., *I molini del Tevere*, Roma, 1978; G. Malizia, *I ponti di Roma*, Roma, 1997; B. Brizzi, *Il Tevere, un secolo di immagini*, Roma, 1994; più recente M. Impiglia, *Società Romana di nuoto 1889*, Roma, 2009. Salvo omissioni, naturalmente.

dissuasione degli esperti e il mancato nulla osta dei tecnici. Nel battello, un vecchio traghetto riverniciato alla buona, il sindaco dichiarò candidamente che scendeva a Fiume per la prima volta. Lui era in buonafede, ma si era affidato a consiglieri ignari come lui della materia tiberina oppure troppo interessati alla propaganda politica. Un codazzo di cortigiani in borghese e in divisa ci seguì plaudente sulle barche di scorta, penne sprovvedute prendevano appunti per articoli obbligati di apprezzamento, mentre i fiumaroli dalle rive ghignavano sotto i baffi scommettendo sulla durata. Troppo poco risalto fu dato ai risvolti successivi: imbarcazioni totalmente inadatte, aumento vertiginoso del prezzo delle corse, riduzione graduale del percorso e delle frequenze, fino al fallimento completo, alla scomparsa degli assegnatari del servizio, ai debiti lasciati all'amministrazione, all'abbandono delle stazioni, dei galleggianti d'attracco e degli stessi battelli, uno dei quali si può vedere oggi atterrato tra la vegetazione incolta sulla sponda del Lungotevere della Vittoria[2].





Esiti della "navigabilità": un battello col suo pontile d'attracco abbandonati tra i rovi in riva destra; un relitto di "stazione" affondato sotto Ponte Mazzini (foto d. A.)

[2] S. Bari, *Sul Tevere. Storie e segreti del Fiume di Roma*, Roma, 2016, pp. 38-44.

Non servì di lezione: un paio d'anni fa, un altro sindaco, inconscio di cose romane e forse poco informato dei tristi precedenti, ripropose incredibilmente la navigazione fluviale, e stavolta ancora più in grande. Fu come sempre accompagnato dall'esaltazione dei mezzi di informazione, lanciati nelle prospettive di un servizio trasporto-turismo da Roma al mare da realizzarsi in pochi mesi. Ma, mentre fin dagli anni Settanta ogni progetto del genere incontrava le dovute contestazioni da parte di studiosi e tecnici, stavolta costoro neppure risposero. Il giorno dopo la notizia era sparita, e poco tempo dopo anche il sindaco.

Non ci si crederebbe, ma anche oggi l'assessore all'Ambiente della nuova Giunta ci riprova. C'è ancora qualcuno della stampa che abbocca e che non contesta[3]. Ricordo con nostalgia l'irriverente saggezza del nostro Cesare D'Onofrio, quando scriveva «Quanto all'odierno 'recupero' del Tevere, su *questa paesana ed incolta ricerca del fiume perduto*, [...] tornerò ampiamente su così preoccupante faccenda.»[4]: era il 1980!

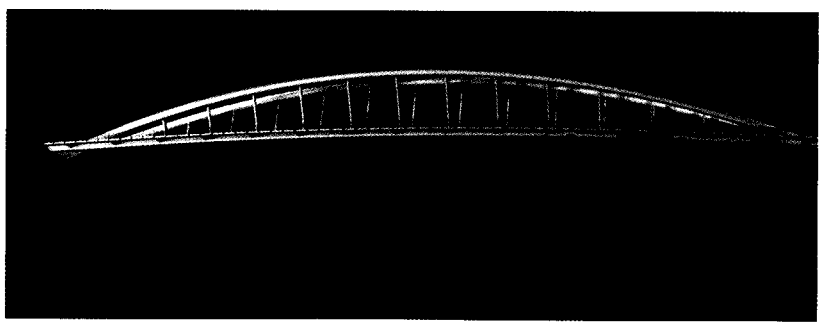
Il Fiume, perduto o no, ha sempre un suo fascino naturale. Il ponte, forse, ancora di più, perché opera dell'uomo. È in fondo un atto di forza verso la natura, teso a scavalcare un ostacolo ambientale, a conquistare «quello che c'è dall'altra parte», a unire con la sapienza e la tecnica umana quella divisione che era considerata di origine sacra. Il "dio" Tevere doveva essere rispettato, al punto che per costruire un ponte – una violenza fatta all'entità naturale-soprannaturale – occorrevano particolari sacerdoti solo a questo dedicati, i *pontifices*, i quali, attenti a non violare la sacralità del divino con il vile ferro (innaturale), usarono all'inizio soltanto tavole naturali (*sublicae*) ad incastro, quindi facilmente smontabili (come fecero mentre Orazio tratteneva il nemico a spadate).

[3] Dichiarazione dell'assessore all'Ambiente del Comune di Roma, Paola Muraro, su *Facebook* in data 17 novembre 2016, h. 3,14.

[4] C. D'Onofrio, *Il Tevere*, Roma, 1980, p. 7.

Fino all'Unità il Fiume è presenza costante, scontata, affascinante, utile, e insieme fastidiosa e dannefice, che divide l'Urbe dalla sua appendice in riva destra. Poi, con la sua scomparsa alla vista, appare come un semplice intruso: le due sponde cittadine non sono ormai più nemiche giurate, ma sono adesso accomunate da interessi economici, commerciali, sociali. Ecco quindi la proliferazione dei ponti, indispensabili tratti d'unione: in meno di un secolo diventano sempre più numerosi e sempre più trafficati. Dopo trent'anni dalla costruzione dell'ultimo (Ponte Nenni, quello della metropolitana, inaugurato nel 1980), ecco in cantiere due nuovi progetti. Certo, sarebbero utilissimi per snellire il traffico. Invece si prevedono pedonali e ciclabili: è una spesa della quale Roma potrebbe e dovrebbe fare a meno, ma raccoglie il consenso di ecologisti e ciclisti, i quali sono molto influenti sui mezzi d'informazione.

I tempi sono cambiati e il progresso e il traffico incombono, e se costruire un ponte è sempre una violenza fatta al Fiume, e costa comunque tanto in fatica, materiali e denaro, perché mai costruire un ponte solo ad uso pedonale? Questioni estetiche, economiche, politiche? Ma ecco dunque i due nuovi ponti, quello della Musica bellissimo e quello della Scienza meno bello, pedonali e quindi semplicemente decorativi: pochi li usano se non per qualche sporadica passeggiata, o qualche bivacco notturno: non congiungono



Ponte della Musica ripreso da valle, 2011

sponde frequentate e vi si nota solo qualche raro curioso o qualche ciclista[5].

Di un ponte, comunque, si sente subito la mancanza quando per qualche motivo viene chiuso. Se poi si tratta di grande viabilità, allora il traffico impazzisce e cerca la via alternativa. Così è accaduto quando fu chiuso Ponte Flaminio: un fatto di mezzo secolo fa.

Dagli anni Trenta del Novecento già era manifesta l'esigenza di collegare meglio i quartieri di Prati, Ponte Milvio e Tor di Quinto con il Flaminio e i Parioli in riva sinistra. Infatti erano previsti, dai vari piani regolatori, un ponte in prosecuzione di via Guido Reni, uno di fronte al Foro Italico e uno a monte di Ponte Milvio, considerato ormai inadatto alla mole di traffico e al passaggio dei mezzi pubblici.

Il primo, il già citato Ponte della Musica, è stato realizzato solo nel 2011.

Il secondo, intitolato al Duca d'Aosta, opera avveniristica progettata dall'arch. Vincenzo Fasolo, viene costruito dal 1936 al 1939 in cemento armato rivestito di travertino sotto la guida dell'ing. Aristide Giannelli (1888-1970). Questi è uno dei più grandi tecnici del calcestruzzo armato: si è già distinto nelle soluzioni costruttive del Foro Italico e ha ideato l'immane opera di elevazione e di assemblaggio dei vari blocchi di marmo di Luni che compongono la Stele Mussolini, in particolare il Monolite, pezzo unico al mondo di 350 tonnellate che ha fatto storia anche per il suo trasporto via mare e via Tevere nel 1927-28[6].

Il terzo ponte, che deve essere imponente per questioni di rappresentanza, quale nuovo ingresso a Roma da Nord via Cas-

[5] S. Bari, *Un ponte nuovo*, in «Voce Romana», n.11 (settembre-ottobre 2011) p. 3 e segg.

[6] S. Bari, *Il Foro Italico e la damnatio memoriae*, in «Strenna dei Romanisti», 2005, pp. 13 - 26.

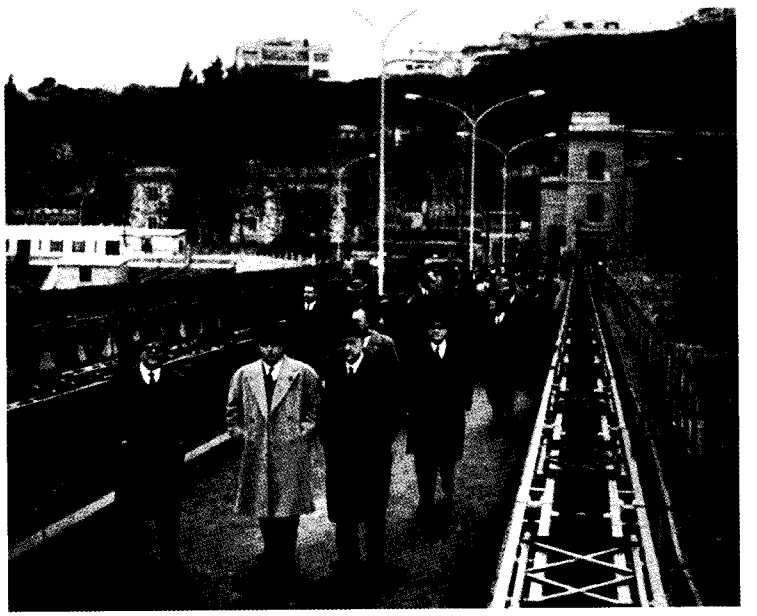
sia-Flaminia, viene commissionato all'architetto Armando Brasini (1869-1965), non solo noto e affermato accademico ma anche esperto della zona: si è costruito infatti il Castello Brasini, l'intrigante e inquietante maniero a due passi da Ponte Milvio, e ha edificato la basilica del Sacro Cuore Immacolato di Maria in piazza Euclide. Il ponte progettato, dal nome emblematico di XXVIII Ottobre, è scenografico nel suo aspetto classicheggiante che richiama i fasti imperiali di Roma, è maestoso e impegnativo per la mole, è problematico per la scarsa consistenza del substrato fluviale e golenale. Brasini si affida dunque per le soluzioni tecniche all'esperienza di Giannelli, che era riuscito a montare l'enorme peso dell'obelisco mussoliniano su un tamburo cavo in calcestruzzo armato "galleggiante" sul terreno paludoso della golena tiberina, in modo tale da assicurarne la staticità nonostante il possibile movimento. I lavori cominciano nel 1938 e vengono interrotti nel 1943; riprendono nel 1947 e hanno termine nel 1951. Ma il ponte si porta dietro la *damnatio memoriae* per essere stato concepito come celebrativo dei fasti del caduto regime; se ne cambia il nome in Ponte Flaminio, ma non basta perché la critica smetta di denigrarlo. Solo molto più tardi se ne riconosceranno il fascino monumentale e lo splendore estetico, dovuti alla grandiosità (è lungo quasi 300 mt. e largo 40, ha sette arcate delle quali la centrale di 52 mt. in alveo ad arco ribassato) e all'uso del travertino romano che lo arricchisce di luci ed effetti particolari.

Invece, quando verso la fine del 1961 si verificò un avvallamento del piano stradale dovuto ad un movimento del V pilone, la notizia venne accolta con soddisfazione e dette adito ad articoli impietosi e anche a rime di scherno. Il paventato cedimento era affatto ininfluente, e dopo una chiusura prolungata inutilmente per due anni il ponte venne riaperto. Nel frattempo, però, le Olimpiadi del 1960, che avevano avuto il fulcro di svolgimento nel quartiere limitrofo (il Villaggio Olimpico, lo Stadio Flaminio, il Foro Italico), avevano provocato un aumento esponenziale del traffico

locale e ciò aveva reso necessaria l'apertura di un ponte provvisorio a pochi metri di distanza. Oggi solo in pochi ne ricordano l'esistenza, ma dal 1962 quel ponte fu utilissimo e frequentatissimo. Tanto è vero che invece di essere smontato appena riaperto il Flaminio, nel 1964, fu lasciato in funzione ancora molti anni.

Questo "ponte provvisorio", proprio per il fatto di essere oggi dimenticato, merita un approfondimento... e un po' di polemica.

Fu chiamato Ponte Bailey, in quanto assemblato con la tecnologia dei ponti per trasporto mezzi e truppe militari di facile e veloce montaggio e smontaggio, adottati dagli eserciti anglo-americani durante la seconda guerra mondiale, secondo il progetto dell'inglese ing. Donald Bailey (1901-1985). Appena chiuso Ponte Flaminio, al suo fianco vennero gettati quattro



Inaugurazione del Ponte Bailey nel 1962, ripresa dal Villaggio olimpico; sullo sfondo la collina Fleming.

piloni tripli in cemento armato che avrebbero sostenuto la nuova fabbrica: tre di questi affondavano per alcuni metri nell'alveo ed erano impostati su pali di fondazione. Sui piloni e su due spallette laterali venne appoggiata la struttura, lunga circa 180 mt., composta di putrelle in acciaio sulle quali erano montati moduli formati da «traversi», «pannelli» e «longarine», tutti elementi in ferro imbullonati, che sostenevano due passerelle in tavole di legno, divise in modo da formare due distinte corsie di marcia per le auto, affiancate ciascuna da un camminamento pedonale, con luci di circa 30 mt.

Fin qui, e sulla funzionalità della struttura, nulla da dire: c'era solo da preoccuparsi per il rumore infernale che, ben lo ricordo, facevano le tavole di legno traballanti sotto le ruote delle auto, dando l'idea che si sfondassero.

Il Ponte Bailey e Ponte Flaminio, entrambi in funzione; sullo sfondo Ponte Milvio, 1964 circa.

C'è però da osservare che tali «ponti in ferro» non erano affatto nuovi a Roma, e che Mr. Bailey non aveva inventato niente di particolare. Già al governo pontificio erano stati presentati progetti del genere, quando l'introduzione della ferrovia cominciava a dare il massimo incremento alle costruzioni meccaniche.

Nel 1824 l'architetto Luigi Poletti (1792-1869) proponeva una serie di progetti di ponti, definiti "in fila di ferro", in pratica ponti sospesi sostenuti da funi d'acciaio. E di progetti del genere se ne contavano a decine, quanto meno per realizzare i ponti ormai indispensabili alla città. Ma Leone XII, e poi Pio VIII e Gregorio XVI avevano altre faccende da risolvere. Fu Pio IX, salito al soglio nel 1846, a cominciare un'opera di modernizzazione alla quale non era ostile. Infatti già l'anno successivo una società otteneva dallo Stato Pontificio l'appalto per la costruzione nell'Urbe di quattro «ponti di ferro sospesi», dei quali avrebbe finito per costruire solo il primo nel 1853 (il prolungamento di Ponte Rotto) e il secondo nel 1863 (il Ponte dei Fiorentini), non riuscendo a mantenere le condizioni contrattuali. Quest'ultimo ponte, detto «del Soldino», fu definito «una delle più belle glorie del presente Pontificato» ed era veramente avveniristico e funzionale, tanto che sarà deplorato il suo inutile smantellamento nel 1941, con l'apertura al suo fianco di quello nuovo dedicato al Principe Amedeo di Savoia Aosta.

Ma nel frattempo era emerso un personaggio che avrebbe avuto grande rilevanza nella storia delle costruzioni meccaniche del secondo Ottocento: l'ing. Alfredo Cottrau (1839-1898), napoletano di origine alsaziana, che dopo esperienze come disegnatore, meccanico e progettista, aveva già cominciato a realizzare ponti in ferro per il nuovo Regno d'Italia e all'estero. Le sue costruzioni non erano più sorrette da corde metalliche, ma si sviluppavano su strutture politetragonali che ne permettevano un'estensione e uno sbalzo fino ad allora impensabili; inoltre non erano saldate ma imbullonate, perciò rapide da assemblare e da smontare. Aveva costruito dal 1865 al '67 sul Po un ponte stradale e ferroviario

lungo 824 m. in 10 campate su piloni, un altro nel 1868 a Castellaneta lungo 204 m. su tre tralicci di ferro alti 75 m.; nel 1866 aveva progettato, su incarico del ministro Jacini, un antesignano «ponte galleggiante» sullo Stretto di Messina. Cottrau, sulla scia dei successi, avrebbe diretto dal 1870 l'Impresa Industriale Italiana di Costruzioni Meccaniche di Napoli, costruendo alla fine più di mille ponti solo in Italia. L'impresa già dal 1872 aveva cominciato a presentare progetti di ponti in ferro sul Tevere, uno a tre campate e due a una sola campata di 100 m. Non ebbe gli appalti, ma ottenne la fornitura del materiale per la costruzione, nel 1878, del ponte provvisorio di Ripetta, un'opera efficiente e gradevole che sarebbe durata fino al 1901, con l'inaugurazione di Ponte Cavour che ne avrebbe preso il posto[7].

Pare proprio, perciò, che il sistema Bailey, ancora oggi usatissimo, debba molto al ponte Cottrau, di molti decenni precedente e con caratteristiche alquanto superiori.

Ma torniamo al nostro "ponte provvisorio" affiancato al Flaminio: una volta smontato, nel 1976, ne sono rimasti i piloni, sani, integri, troneggianti in mezzo al Tevere. Stanno lì da cinquantacinque anni; sarebbe stato meglio eliminarli, ma nessuno si è mai fatto carico della spesa. Allora, meglio tentare di utilizzarli. Da parecchi anni sono sorti progetti di riuso, per adoperarli tutti, o solo un paio, come sostegni per strutture di ogni genere: bar, ristorante, *pub*, *dancing*, «piazza sul Fiume» e così via. Sono progetti di studenti universitari, di architetti, di studi professionali; uno di questi, due anni fa è stato perfino premiato dalla Regione Lazio, ogni volta fanno notizia... almeno per un giorno. Anche l'Associazione culturale Roma Tiberina, che presiedo, ne ha presentato uno, proponendo la ricostruzione sui piloni esistenti di un ponte coperto in legno (vedi quello di Bassano), pedonale e ciclabile, con spazi ad uso polivalente e predisposto in particolare per ospitare un Museo del Tevere (che a Nazzano esiste, a Roma no). I disegni, che fanno parte del più ampio progetto «Sentiero del Possibile – Tevere Roma Nord», opera di Francesca Di Castro, hanno ricevuto ampi riconoscimenti pubblici. Il progetto, allettante dal punto di vista ambientale, naturalistico e sociale (rivolto in particolare ai disabili), ha riscosso gli apprezzamenti di rappresentanti della politica e della pubblica amministrazione. Però... costerebbe troppo poco realizzarlo. Forse per questo, giace dal 2009 nei cassetti del Campidoglio e della Regione Lazio[8].

Come giace da anni il progetto di utilizzo del vecchio Arsenale Pontificio[9], a valle di Ripa Grande, per costituirvi il Museo Nava-

I piloni del Ponte Bailey ripresi dalla riva destra a monte di Ponte Flaminio, sotto Torre Lazzaroni

[7] L. Jannattoni, *Il Tevere. Un "fiume" e la sua città*, Roma, 1979, pp. 45, 46.

[8] F. Di Castro, *Città senza cultura, città senza identità*, in «Voce Romana», n.2 (marzo-aprile 2010), pp. 30, 31.

[9] A. Ravaglioli, *Le rive del Tevere*, 1982, p. 325; A. Martini, *Arsenale navale di Ripa Grande*, in «Voce Romana» n.10, (luglio-agosto 2011), p. 5 e

le di Roma: è l'unica grande capitale che non ne ha, pur essendo stata la più grande potenza navale dell'antichità. È stato ostacolato in ogni modo da Regione Lazio e Soprintendenze, nonostante l'influenza dei personaggi di alto rilievo presenti nel Comitato promotore. Anche in questo caso, facendosene in parte carico la Marina Militare, sarebbe costato troppo poco...

Nel frattempo si continua a parlare di navigabilità, di degrado, di rivalutazione del Fiume... e pullulano libri, trattati, associazioni, consorzi, progetti...

segg.; U. MARIOTTI BIANCHI, *Quanta storia in quell'Arsenale*, in «Voce Romana», n.12 (novembre-dicembre 2011), p. 24.

1940-1949
Le tessere della fame e la borsa nera

ROMANO BARTOLONI

I figli del consumismo non hanno la più pallida idea della fame nera che hanno patito i loro genitori e i loro nonni nel periodo finale dell'ultima guerra, nei giorni bui e disperati di Roma città aperta, nel lungo inverno 1943/44 sotto il tallone nazista e nell'angoscia dei bombardamenti anglo-americani. I documentari dell'epoca, i cinegiornali del "Luce", li mostrano magri, tutti pelle e ossa, con i visi smunti e dalle occhiaie profonde che circolavano smarriti nelle strade semideserte per il coprifuoco e con il terrore dei rastrellamenti tedeschi. Apparivano *zombie*, ombre vaganti rispetto alle generazioni di obesi cresciuti oggi ad alto tasso di calorie. I bambini sovrappeso e sedentari degli *app giochi* su Ipad non sembrano nemmeno lontani parenti dei loro coetanei di quei tempi, smilzi e allampanati, che leccavano le ultime briciole delle pietanze nei piatti tirati a lucido, e poi scappavano a tirarsi i sassi nelle strade senza auto. Persino i più piccini della mia famiglia numerosa placavano la protesta dello stomaco con qualche fondo di bicchiere di vino perché, come assicurava mio padre, il vino è nutriente e fa buon sangue, e soprattutto se si trovava fatto in casa.

Pur di rimediare qualcosa da mettere sotto i denti, i romani, come i tanti connazionali del ceto medio impiegatizio, si spogliavano di tutto, di ogni gioiello e di ogni ricordo di famiglia purché prezioso, svuotavano armadi di ogni bene vendibile o svendibile. E sulla loro miseria e stretta di cinghia proliferavano e si arricchivano i più furbi, i più svelti, i senza scrupoli, furfanti di città, con-

Orti di guerra all'insegna dei cavoli in piazza Venezia e lungo via dei Fori.

tadini e burini improvvisatisi mercanti. La leggenda metropolitana narra le imprese rischiose e le avventure spregiudicate dei borsari neri sotto mira delle forze dell'ordine ma anche dei tedeschi che davano loro la caccia per derubarli e magari spedirli nei campi di concentramento. Zia Vera mi raccontava dei viaggi pendolari del fratello nelle campagne del viterbese, da dove tornava con ogni ben di Dio da vendere a caro prezzo. Una volta, per sfuggire alla cattura mentre tornava a Roma con i treni lenti e scassati di allora, si ingozzò, una dopo l'altra, di tutte le 24 uova che aveva con sé. Una storia impressionante per un bambino allucinato dalla fame e che mi è rimasta impressa a nella memoria.

Storco ancora disgustato il naso quando ricordo le galline razzolare nell'appartamento che accoglieva in sub-affitto i miei nonni, ebrei tedeschi, in piazza del Fante in fondo a via Monte Zebio. Uova fresche, una rarità in quei giorni, compensavano la sopportazione del cattivo odore che impregnava ogni angolo della casa. Un'oasi di libertà per mio nonno Fritz che, nel febbraio 1944, sarebbe stato catturato dai tedeschi e deportato ad Auschwitz dove venne ucciso. Fra i ricordi più belli per un bambino con lo stomaco perennemente sotto le scarpe, quel paio di volte in cui si verificò sulla tavola la miracolosa apparizione di un filoncino di croccante pane bianco sfornato, manco a dirlo, dalla panetteria del Vaticano che godeva di extraterritorialità anche per le sue produzioni. Un dono di Dio ottenuto da mio padre a costo di umilianti preghiere. Il cosiddetto pane in circolazione era nero, fatto con la crusca e a volte con patate, insipido semmai *salato* con acqua salmastra. La razione giornaliera scese a 100 grammi durante i bombardamenti del luglio 1943. Tesserato e calmierato il prezzo, costava, nel 1942, 2 lire e 60 centesimi al kg, mentre lo trovavi a 23/25 lire al kg sui banchetti del mercato nero. Spesso era intercettato dai borsari che stampavano false tessere annonarie in quantità industriale.

Le tessere, unica carta ufficiale di sopravvivenza, venivano nascoste da mia madre sotto il materasso. A me ragazzino di 8 anni

toccava l'ingrato compito di andare allo spaccio alimentare a fare le lunghe file con numeretto di prenotazione per ottenere le misere razioni di famiglia che non potevano calmare un appetito cronico.

Il razionamento dei consumi mediante carta annonaria nasce con legge del 6 maggio 1940, un mese prima della dichiarazione mussoliniana di guerra. Una svolta drammatica nella vita degli italiani che raccolgono i frutti della follia fascista culminata con la politica autarchica della seconda metà degli anni Trenta. In un Paese povero di materie prime, l'illusione dell'autosufficienza economica ci condusse ben presto a una crisi produttiva e a un calo dei beni di prima necessità. A monte del razionamento generalizzato cresce e si sviluppa il sistema delle annone, dove era obbligatorio mettere all'ammasso e immagazzinare i generi di consumo. Si era cominciato nel 1935 con gli ammassi del grano voluti da Mussolini in persona con premonitori risultati fallimentari. Ancor prima dello scoppio della guerra, il pane di solo farina bianca era praticamente introvabile. Così anche scomparve la bevanda nazionale del caffè, sostituito da orzi e surrogati (di cicoria ad esempio) di dubbio gusto e sapore. La distribuzione alimentare ridotta al lumicino favorì automaticamente l'espansione della borsa nera. Incoraggiò un esercito di accaparratori e di speculatori che alterarono gli equilibri di mercato imboscando gli alimenti che raggiunsero costi astronomici. La merce calmierata e tesserata scomparsa dai negozi riappariva sotto banco a prezzi maggiorati, alcun volte il doppio, altre il quadruplo.

Eppure Il Duce, anche lui con la sua bella tessera, dimenticata a Ponza sua prima prigione dopo l'arresto del 25 luglio 1943, era convinto di aver in pugno il controllo della situazione almeno di facciata. Intanto, nel 1939, era nato il Sepral, il Servizio degli approvvigionamenti per l'alimentazione nazionale in periodo di guerra (abolito solo nel 1958) con lo scopo: controllo dell'industria alimentare; censimento della consistenza; eventuale incetta e requisizione delle derrate, bestiame, foraggi; assegnazione dei generi alimentari. Nello stesso '39, un'altra dura legge avrebbe dovuto stroncare sul nascere il fenomeno della borsa nera. Rischiava fino a due anni di carcere "chiunque accaparra, incetta e comunque sottrae al consumo normale materie prime, generi alimentari di prima necessità o altra merce di uso consumo".

Carta annonaria del Duce dimenticata a Ponza,
sua prima prigione dopo l'arresto del 25 luglio 1943

Nella rete della polizia potevano finire i pesci piccoli, i novellini, gli improvvisati una volta tanto. I pescicani del commercio clandestino si conquistarono l'immunità corrompendo a destra e a sinistra. Godevano della complicità di funzionari pubblici, commercianti e produttori, che aggiravano il sistema di stoccaggio degli ammassi pubblici e il razionamento, creando un mercato parallelo svincolato dove le merci, spesso anche di qualità migliore rispetto a quelle razionate, raggiungevano prezzi astronomici. Il mercato nero poteva prosperare anche perché le autorità erano costrette a tollerare il fenomeno di fronte alla difficoltà di rifornire altrimenti la popolazione.

Ufficialmente l'alimentazione del popolo veniva regolata dalle tessere riprodotte a milioni di milioni e a tonnellate di tonnellate in tempi nei quali i giornali uscivano a non più di 4 pagine per la carenza della carta. La spesa quotidiana veniva disciplinata da quei rettangoli di carta che gli uffici municipali dell'annona provvedevano a distribuire ogni due mesi. Confezionate con bollini da staccare e consegnare al negoziante all'atto degli acquisti, i buoni erano di colori diversi per le differenti fasce di età: verdi per i bambini fino a otto anni, azzurre dai nove ai diciotto, grigie per gli adulti. Su ognuna erano segnate a inchiostro indelebile le generalità di ogni membro della famiglia. Ai timbri della burocrazia non sfuggiva nessuno, nemmeno i neonati registrati secondo criteri stabiliti da apposita ordinanza: "Il neonato, trovandosi nelle condizioni previste dall'art. 13 della circolare n. 131 barra 16.586 del ministero delle corporazioni, direzione generale consumi industriali del 24 ottobre 1941, inoltrerà domanda (il neonato) per avere: 2 federe, 2 paia di lenzuola, un traliccio per materasso, un copriletto, una coperta, 2 asciugatoi". Nei fatti, tutti gli italiani erano schedati, altrimenti non si mangiava.

La più dura stretta annonaria si verificò con l'occupazione tedesca di Roma dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Sulla carta era prevista la corresponsione pro capite mensile di kg 1 di patate, 100 grammi di fagioli, 50 gr. di salumi, 80 gr. di carne suina, un decilitro d'olio, 200 gr. di burro, 1 kg. di pasta e riso, 1 saponetta per 2 mesi e 3 sigarette al giorno. Niente altri tipi di carne, verdura introvabile, salvo nei cosiddetti orti di guerra coltivati nei giardini pubblici sotto il controllo dello stesso partito fascista (cavoli lungo i Fori imperiali e pomodori davanti la basilica di S. Giovanni). Sempre sul chi vive, il *tam tam* dei bene informati ti incoraggiava ad andare al tuo negozio sotto casa, dove rischiavi di trovare gli scaffali già svuotati oppure fare una inutile fila con i numeretti. Con il gas e la corrente elettrica razionati, fra obbligo di oscuramento notturno e coprifuoco diurno, era un'impresa

cucinare anche un piatto di spaghetti (neri e collosi). Quasi introvabile il carbone, la *tessera legna* ne prevedeva la distribuzione di 2 quintali al mese. Se la sera restavi al buio, potevi rivolgerti agli spacci autorizzati per ottenere una candela a testa.

Paolo Monelli, giornalista e scrittore, ci ha lasciato una viva e rara testimonianza della vita di allora con il suo libro *Roma 1943* pubblicato ad esperienza ancora calda nel febbraio del 1945 e a guerra non ancora finita nel settentrione. Così racconta il calvario di quei giorni di fame:

> Roma visse giorno per giorno, di ripieghi, di sacrifici, di pazienza. Tagliata ormai fuori dal resto d'Italia, invasa da 500 mila profughi (la illusione della incolumità di Roma città aperta, ndr) che si accampavano nei fori e lungo le mura e pascolavano le poche bestie salvate alla rapina nei prati di Villa Borghese e negli orti celimontani, fu uno squallido ghetto, affamato, sgomento, miserabile. Calavano dalle montagne, i burini, eroici a loro modo, per alimentare la borsa nera; che non era ormai più una borsa nera, era il solo mercato possibile, a prezzi sempre più alti, sempre più lontani da ogni rapporto con gli scarsi guadagni o con le economie di chi dava fondo ai suoi averi o col frutto di frettolose vendite degli oggetti di casa, pellicce, vestiti, grammofoni, stivaloni, carrozzelle per bambini, fiaschi vuoti, orologi, mobili, libri. I tedeschi rubavano carri, auto, dicevano per le necessità della guerra; quello che non osavano requisire compravano, andando in giro con biglietti di banca nuovi di zecca che facevano stampare senza misura; anzi erano rotoli di biglietti da mille l'uno stampato dietro l'altro, che tagliavano con le forbici. Non facevano nulla per rifornire la città, colonne di viveri destinati furono deviate, requisite da loro. Speravan forse di piegare con la carestia, con la inedia la gente[1].

[1] P. MONELLI *Roma 1943*, Roma 1945, pp. 412-413.

Liberata Roma il 4 giugno, ci soccorsero le razioni dell'esercito americano. Sembrava che non avessero fondo i sacchi di viveri che i "liberatori" distribuivano a piene mani dalle camionette, le famose *jeep* con la grande stella bianca disegnata sul cofano. Scoprimmo la Coca Cola, la carne in scatola delle *corned-beef*, le *soup* in polvere di legumi, e, soprattutto, tanta cioccolata e le famose caramelle col buco. Fu una lotta dura tra ragazzini assicurarmi il mio soldato, un roscio mingherlino che mi tradì per una *segnorina* tagliandomi tutte le prelibatezze. Mio padre recuperò la bicicletta che aveva nascosto sotto il letto per non farsela rubare dai tedeschi.

Eravamo in ginocchio e non era facile risorgere dalle distruzioni nonostante i generosi aiuti delle Nazioni Unite e, in particolare, degli Usa, attraverso l'Unrra (1945) nei cui spacci di quartiere, si riceveva di tutto per andare avanti, e il piano Marshall del 1948 per la ricostruzione. Ma eravamo così ridotti allo stremo fra tante macerie che i bisogni e i morsi della fame si attutirono non si placarono. Tanto è vero che il dominio della borsa nera e la buffonata della carta annonaria durarono fino al 1949, mentre la speranza di benessere e la voglia di consumi ci accompagnarono fino al miracolo economico (1958) che permise finalmente di soddisfarli con i negozi colmi di ogni sfizio, con la corrente elettrica quasi ovunque, con i frigoriferi al posto delle ghiacciaie, con le lavatrici al posto dei lavatoi pubblici fino all'avvento della TV in casa a cominciare dal 1954. Quando finalmente, finita la guerra, il pollo arrosto con patate tornò sulla tavola della domenica, a me, al solito come più grande di 7 figli, spettava il delicato compito dell'andirivieni con la vicina trattoria per assicurarne la cottura a pagamento. Alternativa obbligatoria ai fornelli senza gas o senza carbone. Cinema e teatro, specie l'avanspettacolo dei Totò e dei Fabrizi, ripresero la programmazione a ritmi normali e con rinnovata partecipazione di spettatori, anche se a costo di ripetute interruzioni dei film per sospensione della corrente. Allora, nel buio della sala, si levavano le voci degli spettatori al grido sfottente di ridateci «luce...luce» e a intervalli «duce...duce».

Bambini con sacco di farina rimediato chissà dove

Senza più i pericoli della guerra, il clima di quei tempi rasserenò ma rimase sempre teso per le tante difficoltà e rinunce del vivere quotidiano. Il "come eravamo" di quei giorni è stato ricordato con l'apertura degli archivi della Doxa nel settantesimo anniversario della sua istituzione. Nei suoi bollettini d'annata e nei sondaggi di opinioni riappaiono umori ed emozioni di un'epoca di mezzo. Sei italiani su dieci prevedevano un'altra guerra mondiale Urss/Occidente e il 49% se avesse potuto, avrebbe riparato all'estero. Anche mio padre, nato da genitori emigrati a Buenos Ayres, aveva pronti per sé e famiglia i passaporti argentini. Era un'Italia di cappotti rivoltati e sdruciti, dove per il 46% l'abbigliamento era più urgente ancora del vitto. Un Paese di navigatori che non sapevano nuotare (72%) e non facevano mai bagni di mare, dove il 43% rimpiangeva di non avere studiato, il 27% sperava di vincere

alla lotteria, e dove si beveva una tazza e mezza di caffè al giorno.

Per diversi anni divenne impossibile indossare un abito nuovo, mentre quelli vecchi, usati ma ancora in discreto stato (paltò, giacche, pantaloni, camicie), venivano rivoltati, riadattati, passati di padre in figlio, da fratello a fratello. Dalla mia divisa fascista di figlio della lupa, orgoglio di alunno della prima elementare, mia madre trasformò il mantello grigio in cappottino che seguì la trafila dei tempi della crescita, indossato da un fratello all'altro fino alla definitiva consunzione. Disfatte e ricucite a rovescio, specie le giacche si presentavano con l'asola/occhiello riportati nel bavero/rever di destra invece che di sinistra, svelando la sofferta mutazione e tale da suscitare le ironie e i lazzi dei compagni di scuola. Dramma esistenziale era la conquista di un paio di scarpe. Per le risolature ci si affidava a legno, sughero e vecchie copertoni di biciclette. Per rallentarne il logoramento sotto le suole di cuoio autarchico si inchiodavano in tacco e punta i ferretti a mezza luna che, correndo, sprizzavano scintille per la gioia di noi bambini.

Il mondo, le sofferenze, i sacrifici e i disagi del fenomeno della borsa nera, vennero immortalati nella commedia di Eduardo De Filippo *Napoli milionaria* (1945) con la celebre frase finale entrata nell'uso comune delle speranze non solo di allora: "addà passà a nuttat".

Nell'aprile del 1960, il giornalista e scrittore Riccardo Mariani condusse un'inchiesta a puntate sul quotidiano *Il Tempo* che poi raccolse in un libro *I borsari neri in Roma città aperta* pubblicato nel 1966. Quegli anni di commercio clandestino sono rievocati dalla viva voce dei protagonisti, i caporioni di un'attività illegale, divenuta una necessità, che Mariani riunì intorno a un tavolo nel cuore di Trastevere, laddove avevano organizzato il quartier generale e i mercati all'ingrosso della borsa nera. Negli scantinati di palazzo Velli in piazza S. Egidio, oggi trasformato in Expo per mostre e altri eventi, proprio di fronte al Museo di Roma, la "cricca" ammucchiava giorno dopo giorno quintali e quintali di

prodotti di ogni genere, soprattutto alimentari. Rifornivano bancarelle e mercatini volanti a Tor di Nona, S. Lorenzo, piazza Vittorio, S. Silvestro, piazza Dante e praticamente in tutta Trastevere.

Al collega Riccardo sono stato accanto fino all'ultimo (morì nel novembre 2002) riscoprendo il trasteverino con la vocazione del cronista nel raccontare nei suoi molti libri il tran tran quotidiano della città e nel cogliere, affascinato, lo spirito caustico e sornione del popolino romano. Anche *I borsari neri* ci offre lo spaccato di un mondo che seppe convivere con le avversità senza perdere la coscienza della romanità. Tento di trasmettere l'atmosfera ineguagliabile di quei giorni con la pubblicazione di alcune pagine di un libro diventato una rarità.

> Incontro con Giovannina, Reginetta della borsa nera, anzi, Regina, come la chiamano ancora in Trastevere, perché è stata quella che ha rifornito le bancarelle, i mercatini, i bottegai, tutti i "borsari neri" di Roma, con un movimento di centinaia di milioni (lire, ndr) l'anno, di merce, quasi mezzo miliardo nel '45 e '46. Completa il terzetto al nostro tavolo, il cognato di Giovannina, il Conte, pittore, suo luogotenente generale nelle operazioni di caffè, zucchero, farina, scatolame. L'elegantone, in caramellato come un ufficiale di cavalleria, panamino, canna e ghette, frequentatore della casina Valadier[2].
>
> La borsa nera è stata fatta con le carte annonarie allora - precisa Giovannina - si lavorava sui duplicati. Se uno denunciava alla polizia lo smarrimento della tessera, la ridavano. Così appena avuta, se la vendevano.
>
> [...]
>
> Cacciati i tedeschi, venuti gli americani, cambio musica: allora entrarono a casa mia i vagoni, gli autotreni di zucchero, farina, cioccolata, scatolame – dice raggiante la Regina – Cominciò allora la borsa nera in grande[3].

[2] R. MARIANI, *I borsari neri in Roma città aperta*, Roma, 1966, p. 9.
[3] Ivi, p. 14.

E racconta ancora:

Io ho cominciato coi bollini. Poi, quando non si trovava più niente con la tessera, feci la corriera. Viaggiavo tutti i giorni per portare a casa il fagotto della roba. Eppoi gli stessi che mi davano la roba nei paesi, vennero a Roma, ed erano loro a portarmi la roba a casa[4].

La descrizione dei magazzini generali in palazzo Velli:

Il portone era sempre chiuso. Il palazzo godeva del diritto di extraterritorialità. Si apriva solo il portoncino, lo sportello. Quando arrivavano i camion spalancavano tutto e richiudevamo e nel giro di una notte sparivano centinaia di quintali di roba nell'immenso scantinato, un tempo adibito a rifugio[5].

[...]

La partita si liquidava là dentro, la notte, in una grande confusione di gente e di borsari neri. La mattina la roba era nelle bancarelle della Scala, di Tor di Nona, di piazza Vittorio, ovunque, e nelle botteghe[6].

[...]

Dalle cronache dei giornali stralciamo questa notizia: il 16 aprile, in una sola battuta, rastrellati alla stazione Termini, 38 corrieri. Sequestrati: un quintale d'olio, ventimila uova, 70 chili di formaggio, 50 di salumi; generi provenienti tutti da Formia, Ancona, Orte, e subito immessi nel consumo dalla sezione provinciale dell'alimentazione[7].

[...]

Mancava l'olio. Borsare come Reginetta erano equipaggiate a portare un genere sì ricercato eludendo la vigilanza. Donne di fegato, facendosi scudo del mammismo imperante, simulavano una gravidanza

[4] Ivi, p. 15.
[5] Ivi, p. 17.
[6] Ivi, p. 19.
[7] Ivi, p. 32.

A Tor di Nona uno dei più famosi mercatini clandestini.

avanzata e andavano in giro gonfie di roba mangereccia o magari con la vita tutta avvolta di salsicce. Gli stagnai avevano costruito lattine speciali di tre litri l'una, che, disposte assieme, assumevano la forma di un busto di donna prosperosa, o nel caso, di matrona incinta[8].

[...]

Al Gianicolo, a Villa Sciarra, al Pincio, a Villa Celimontana, nei giardini e giardinetti, negli orti di guerra, sulle sponde del Tevere, ovunque capitava di imbattersi, come ben ricorderanno i romani, in queste scene villerecce: pecorelle al guinzaglio, conigli con le zampe legate che mangiucchiavano l'erba delle connessure dei sanpietrini, gallinelle, oche, tacchini ed altro a ruspare la terra[9].

[...]

[8] Ivi, p. 35.
[9] Ivi, p. 55.

Disperata era la situazione della famiglia media romana, con un magro reddito fisso. Il rifornimento dei generi più indispensabili era sempre più difficile ed i prezzi a borsa nera salivano alle centinaia di lire. Si doveva campare con uno sfilatino che pareva imbottito di segatura, con qualche cucchiata di vegetina, mezzo uovo; concedendoci il lusso la domenica, di una bistecca di segala o altro pasticcio, pasta di crusca e torta di barbabietole; il pranzo di una famiglia borghese, tra la fine del '43 ed i primi mesi del'44[10].

[...]

Il 5 giugno (1944, ndr), quando i romani si riversano in piazza San Pietro ad applaudire il *Salvatore di Roma* (Papa Pio XII, ndr) viene distribuito un supplemento di pane bambagioso[11].

Una liberazione un po' deludente...I rifornimenti della capitale sono intralciati dalla marea di truppe e mezzi nereggianti lungo le strade consolari; dai ponti distrutti e dalle ferrovie fuori servizio. Vettovagliare Roma affamata, in queste condizioni, è difficoltoso assai[12].

[...]

Che cosa succede con questo sgombero? Nulla. E' il portiere che si trasferisce al primo piano mentre il commendatore scende allo scantinato. Reginetta ammicca a questa battuta *del Cantachiaro* del 10 giugno 1944 sul cambio della guardia operato dalla borsa nera[13].

[...]

Caffè, grassi, zucchero, miele e scatolame di tutti i generi vengono trafugati dai magazzini generali del comando alleato, a Porto Fluviale, presso gli impianti del Gas finché la MP (*la military police Usa*, ndr) non stronca, a furia di fuoco, quel traffico. Noi borsari prendevamo la roba da quei soldati negri, confessa Reginetta[14].

[10] Ivi, p. 57.
[11] Ivi, p. 81.
[12] Ivi, p. 83.
[13] Ivi, p. 87.
[14] Ivi, p. 88.

Roma 1661: relazioni al duca Ranuccio II Farnese di Parma su politica, alleanze, terremoti e sul matrimonio di Lorenzo Onofrio Colonna e Maria Mancini.

Carla Benocci

La corrispondenza farnesiana offre un quadro interessante della situazione romana nell'anno 1661, sotto il pontificato di Alessandro VII, quando l'antagonismo di quest'ultimo con la corona francese del giovane Luigi XIV sta crescendo, terremoti funestano lo stato pontificio, si avvicina il pericolo di un'invasione turca. Una notizia di cronaca – anch'essa di evidente valore politico – prevale: si celebra per procura a Parigi il 15 aprile 1661 il matrimonio del Gran Connestabile Lorenzo Onofrio Colonna (fig. 1) con la vivace e anticonformista Maria Mancini (fig. 2), nipote del cardinale Giulio Mazzarino, morto da pochi giorni (il 9 marzo 1661). Alla corte romana queste nozze sembrano una discutibile alleanza della grande famiglia pontificia con la corte francese, in una situazione internazionale che offre molteplici preoccupazioni: ma la dote della sposa è opulenta e la sua rete di relazioni invidiabile e quindi ben validi sono i motivi del casato colonnese per accogliere la gentildonna. Non mancano però pesanti osservazioni sulle incaute decisioni dello sposo, pur se non si mettono in evidenza le ben diverse abitudini della dama presso la corte francese, dove è notissima per il suo spirito e il suo

Fig. 1.
J. F. Voet, Ritratto del principe Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689), c. 1680-1681, olio su tela, Roma, Palazzo Colonna (da Petrucci 2005).

Fig. 2
J. F. Voet, Ritratto della principessa Maria Mancini Colonna (1640-1715), olio su tela, Amsterdam, Rijksmuseum (da Petrucci 2005).

fascino, nonché per la passione che ha suscitato nel giovane re Sole. La relazione riferisce però che "s'intende che dal vescovo d'Amasia di casa Colonna saranno portate le gioie e li regali che manda il Contestabile in Francia alla sua sposa e ch'egli sia per condurla in questa città, vulgo ride dell'ellettione dal Contestabile fatta in questo soggietto, mentre però sua eccellenza consapevole che questo soggietto sia molto facetto, non l'habbia fatto per tenerla allegra per il viaggio". Come è noto, Maria avrà ben presto motivo di non sopportare l'ambiente molto più formale e chiuso di casa Colonna, soprattutto per le dame della casata, che hanno ben poco da stare allegre; prende una decisione che risulta scandalosa, abbandonando il gran Connestabile e fuggendo da Roma il 29 maggio 1672 insieme alla sorella Ortensia, senza mai far più ritorno nella casa coniugale, nonostante i costanti tentativi del marito di sanare questa situazione A Lorenzo Onofrio rimarrà la soddisfazione di far ritrarre "in contumacia" la moglie con vesti di regina, quando nel 1687 assumerà la carica di viceré del regno di Napoli, facendola però accompagnare nel quadro da una scimmia anch'essa abbigliata con vesti regali, pesante allusione alle qualità della moglie[1].

[1] Cfr. le personalità di Francesco Onofrio Colonna e di Maria Mancini che emergono dai documenti e dalle cronache dell'epoca in C. Benocci, *Bellissime tra le belle. Maria ed Ortensia Mancini e le dame in casa Colonna*, in C. Benocci, T. Di Carpegna Falconieri, *Le Belle. Ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, Roma 2004, pp. 130-161; N. Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma 2004; F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma 2005; A. Amendola, *Quando ad esser ritratta è Venere. Nuovi documenti d'archivio su Maria Mancini, Jacob Ferdinand Voet e Filippo Parodi*, in "Storia dell'arte", 115, 2006, pp. 59-76; E. A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Roma 2009; V. De Lucca, *Strategies of women patrons of music and theatre in Rome. Maria Mancini Colonna, queen Christina of Sweden, and women of their circles*, in "Renaissance studies", 25, 2011, 3, pp. 374-392; C. Strunck, *Libertins in Verkleidung. Die Pariser Précieuses, Maria Mancini und die römische Orientfaszination des Seicento*, in E. Leuschner (a cura di), *Das Bild des Feindes*, Berlin 2013, pp. 471-494.

Il duca Ranuccio II Farnese ottiene da un suo incaricato, che non firma le relazioni inserite nella corrispondenza, un attento quadro della situazione romana, conoscenza preziosa per lui, nell'intento di riscattare il ducato di Castro secondo le clausole del trattato dei Pirenei del 1659, sia pure con una cospicua somma. I recenti trascorsi tra la casa Farnese e i vari pontefici, culminati con la distruzione di Castro nel 1649 e l'incameramento del ducato nei beni della Camera Apostolica nel 1657, inducono il duca ad avere notizie di prima mano sulle azioni intraprese in campo italiano e internazionale dall'abilissimo pontefice Chigi. Caposaldo romano del casato è il cardinale Girolamo Farnese del ramo di Latera, espressione di una corrente politica e religiosa fedele alla Chiesa che da tempo si è distaccata delle turbolente posizioni di Odoardo Farnese, padre di Ranuccio[2]. Purtroppo la grande attenzione e cautela farnesiana per ottenere l'auspicato riscatto non danno i frutti sperati, nella mutevole e difficile politica pontificia. La cronaca delineata nelle relazioni offre una serie di dati interessanti sulla complessa corte pontificia, ben oltre la cura degli interessi farnesiani.

Si riportano quindi i testi delle relazioni[3], per offrire un'analisi della situazione romana elaborata da un'angolazione particolare, di sicuro fascino.

[2] C. Benocci, *Le ville dei Toscani e degli alleati sul Gianicolo*, in C. Benocci, M. Fagiolo (a cura di), *Il colle "aureo" della cultura internazionale della sacralità e della memoria*, Roma 2016, pp. 49-80.

[3] Parma, Archivio di Stato, Archivio Farnese, Carteggio Farnesiano, Estero, Roma, b. 526.

Roma, 26 marzo 1661

Dopo la nuova della conclusione del scritto matrimonio che capitò a giorni passati da Francia tra Madamosella Mancini nipote del cardinale Mazarino et il Contestabile Colonna, venne anche con altro straordinario quella della morte di sua eminenza, né si sa chi habbia ricevuta massima consolatione, o il Contestabile del suo accasamento o Palazzo della morte del cardinale, perché quello va accomodando assai la sua casa coll'opulentissima dote de contanti e coll'entrata delli feudi del prencipe di Monaco in regno di Napoli, e questo per vedersi affatto in sicuro di non haver travaglio immaginabile dalla Francia per le cose delli duchi di Parma e di Modana, mentre Mazarino e non quella corona faceva strepiti per il loro accomodamento; e pare che si vedano ne papalini segni evidenti di respiro e di coraggio, mentre parlano arditamente con l'eminentissimo Antonio Barbarino e con altri cardinali della fatione francese, non s'usa più quel tanto rispetto che si faceva prima, si vedrà a che partito si restringerà la Francia sopra l'incombenza del governo, perchè vi sono duoi cardinali fationarij, uno è Grimaldi e l'altro Rhetz, oltre li cardinali d'Este et Antonio.

Ha sentito fra gl'altri con gran disgusto la sodetta nuova il cardinale Mancini, poiché vede finite le sue speranze et haver più, come soleva, continue rimesse dal defonto zio.

Anche il cardinale Colonna è dispiaciuto al maggior segno tal perdita per il nuovo parentado de Contestabile suo nepote.

Intende si habbia fatto un amplissimo testamento veramente conforme alla sempre havuta sua generosità, havendo lasciato al re palaggi et altra cose d'inestimabili valore, et alle due regine tutte le sue gioie di grandissimo prezzo, al nepote marchese Mancini tutti li suoi stati, al pontefice 200 mila scudi, all'imperatore una belissima colanna de diamanti, al re di Spagna un richissimo gioiello et alla regina Catterina sua consorte diverse belissime gioie, alla serenissima Republica Veneta 28 mila scudi, al serenissimo di Modana 200 mila scudi et altri diversi prencipi e grandi sono tutti stati regalati et al cardinale Mancini il suo palazzo qui in Roma con tutti gl'addobbi e 500 mila scudi di presente, oltre altre annue, il che meglio si spiegarà con le venture.

S'intende che dal vescovo d'Amasia di casa Colonna saranno portate le gioie e li regali che manda il Contestabile in Francia alla sua sposa e ch'egli sia per condurla in questa città, vulgo ride dell'ellettione dal Contestabile fatta in questo soggietto, mentre però sua eccellenza consapevole che questo soggietto sia molto facetto, non l'habbia fatto per tenerla allegra per il viaggio.

Per il male interno che cova nostro signore hanno rissoluti i medici che la corrente primavera si metta in purga, ma dubitano li parenti di sua beatitudine che col muovere gl'humori gli possa intervenire l'accidente di quel spagnuolo, che per volersi purgare, commosse li mali humori addormentati con tal furia, che l'uccisero in breve spatio di tempo, onde poi fecce scolpire sopra il suo sepolcro queste formali parole: *Jo stavo bien y por star meiora qui stoi senor*, così avenne anche a papa Leone Decimo, che havendo preso medecina contro il male antico che teneva si diede da se stesso la morte.

Si è qua veduta una lettera del cardinale di Rhetz, con la quale esebisce quantità di danari al pontefice, acciò li dia licenza di comprare e far fabricare in questa città un palazzo, dicendo non esser per suo uso, ma bensì d'alcuni cavaglieri oltramontani, e che sarà più tosto di sollievo, che di danno alla Santa Chiesa. Per il che li speculativi giudicano che non possano esser cavaglieri d'altra natione che inglesi, sapendo ognuno la corrispondenza che passa tra quella maestà e sua eminenza, ma si sente che sua beatitudine lo consigli a passare in Francia già che gli è morto l'avversario Mazarino.

Il signor marchese Mattei si crede habbia fenita la negotiatione della sua ambasciata mentre è di partenza verso Francia ma con quella intiera soddisfattione che si credeva per l'interessi di Cesa-

re, perché infatti da preti o nulla o poco si deve sperare, havendo solo fatto il pensiero d'arricchire i suoi parenti, e poco loro importa che il...[lacuna] cada quando restano privi del comando di santa Chiesa, lasciandone il fastidio o a chi subentra dopo di loro o a chi lo vivrà.

Continuano questi signori baroni romani a star uniti in voler trattare nella stessa forma di altezza che pratticano li signori contestabili Colonna e duca di Bracciano, e non volendo perciò dare la mano in casa propria a cavalieri se ne stano sempre soli et ignoti, il signor duca Sforza venuto ultimamente da suoi luoghi persuaso da gl'altri fa lo stesso e non ha voluto ricevere il signor don Leglio Orsini per non darli dell'eccellenza se prima non si assicura che sij per dar a lui il duca di Bracciano suo frattello dell'altezza. E così sta tutta la corte in confusione.

Si sente dire che monsignor Commissario della Camera Apostolica tratti il signor don Agostino la compra di Campegnano e d'altri castelli annessi, che dalli signori Orsini si dava al signor duca Salviati, et il partito è longamente trattato col signor prencipe Borghese, e si può credere che si spiani il modo di fare questa vendita, alla quale pareva repugnassero l'investiture di questi castelli.

Nella diocesi di Faenza il terremotto vi ha causati grandissimi danni, havendoci in particolare atterrate da 36 chiese, con morte di diverse persone.

In questo ponto parte il signor marchese Mattei.

ROMA, 29 MARZO 1661

Il papa seguita a farsi vedere alle devotioni, ma porta seco poca consolatione al popolo, mentre la sua naturale malinconia e la poca salute, che mostra nell'apparenza, gli fanno augurare un successore assai presto, e così bene come l'appettiti [sic] di cose nuove gliele fa desiderare di continuo, per haver sempre nuove occasioni di mormorare di chi lo governa.

Il vulgo censura il Contestabile Colonna, che habbi acconsentito d'imparentarsi con la casa Mazarina, che già serviva alla sua, e non vedono che il lustro d'una dote di regina è bastante a coprire altre macchie, che questa della disparità del sangue, e che vergogna può essere a casa Colonna l'imparentarsi con una casa di presente unita di parentado alle prime case d'Italia e di Francia, et a quella ancora del sangue reale, e sarebbe anzi vergogna e sciocchezza il rifiutare una fortuna invidiabile a maggiori principi della christianità.

Finalmente svanita in fumo i negotiati di Monsù Colbert se ne partì di qua quasi improvvisamente sin la passata settimana per le poste alla volta del suo ministerio dell'Alsatia; in quanto all'affare del serenissimo di Parma, in una brevissima audienza altro non gli rispose il pontefice che essendo già incamerato Castro, non sapeva che farvi, e perché Colbert gli repplicò che sua beatitudine dovesse haver riguardo che questo negotio non intorbidasse la pace d'Italia, mentre il suo re andava d'accordo con quello di Spagna in questa facenda, nella quale s'erano congiuntamente impegnati, mostrò di non farne caso alcuno.

Anche l'affare di Modana prende la medesima piega, perché non volendo sua santità intendere cos'alcuna della restitutione dello stato di Comacchio, né proponendo che di sodisfare a sua altezza con abbatie et altre leggierezze, che non montano alla metà delle sue pretensioni, si crede che la prattica svanirà, come sempre è seguito, in una favata.

A peggior conditione sono ancora le pretensioni del serenissimo Granduca di Toscana per l'heredità della moglie nelli stati di Montefeltro, perché havendo la granduchessa avola e madre di sua altezza accordata questa facenda nella caducità di quello stato con papa Urbano 8° et havendo sua altezza, quando fu fatto maggiore, rattificato così fatto accordo, e lasciato prender piedi alla Camera Apostolica, è una vanità il pensare che di presente vogli rompersi a suo pregiuditio un trattato così solenno [sic]. Essen-

dosi poi stato motivato al papa, che questi tre principi potrebbero con l'aiuto delle corone far qualche male, ha risposto fredamente che Dio legarà loro le mani.

Molti attribuiscono questa durezza di palazzo al poco timore che si ha dalla parte di Francia, mentre il cardinale Mazarino, autore e sostentatore di questa cabala, o è morto o è vicino a spirare, perché da quella di Spagna si crede che il pontefice camini con secreto ma tiene ancora fondamento maggiori perché le corone nello stato presente delle cose d'Europa non possono intentare novità in Italia, che a proprij rischio, e questi principi soli non possano far altro che minacciare e protestare.

Con tutto ciò s'intende di Francia che essendosi risaputo a quella corte l'incameramento dello stato di Castro l'habbino quei ministri inteso molto male e pensassero di venire alle proteste, ma infino a che non si vede Mazarino o vivo o morto non si farà altro.

Sisente in diverse parte della Germania si siano vedute e comete e segni portentosi nell'aria, sopra quali li astrologi facevano molti discorsi, e particolarmente sopra quello d'essersi veduto un esercito intiero a combattere per l'essersi trovato sopra la neve gran quantità di croce sanguinee.

Al signor marchese Mattei è gionto un straordinario dalla corte cesarea con ordine ch'egli se ne passi a quello di Toscana, e quivi aspetare le commissioni di sua maestà se doverà portarsi o no a quella di Savoia, ma come pare che il bramato negotio della Lega Generale non incontri quella felicità che vorebbe nostro signore mediante l'operatione di Germania, così si dubita che debba il tutto restar sospeso, et in tal caso gli sussidij sopra gl'ecclesiastici d'Italia che si concedevano alla maestà dell'imperatore restaranno a dispositione della serenissima Republica Veneta.

A Civitavecchia si attendeva allo spalmamento delle galere pontificie, confermandosi che se ne debbano armare altre due per mantenerle nel golfo ad opporsi alli danni che possono tentare le fuste de corsari, tenendosene vivamente da questa parte.

Il signor ambasciatore veneto va facendo le visite per incaminarsi alla volta di Venetia dopo Pasqua e per quando s'intende il papa, consolarà sua eccellenza in ordine all'istanze ch'egli ha fatto per parte del suo principe, circa qualche assistenza di danaro oltre alli mentuali sussidij.

Mercordì passato il pontefice si trasferì a Santa Maria degl'Angioli alle terre Diocletiane [sic], di dove andò a piedi alla basilica di Santa Maria Maggiore ad acquistare il giubileo.

ROMA, 16 APRILE 1661

La santità di nostro signore gode al presente una mediocre salute e per consiglio de medici vuole attenersi in parte dall'ingerirsi in affari scabrosi, come quelli che l'agitano fori di modo, né può fugire il colpo della tristezza che ne concepisse, quando non pigliano il verso che vorebbe, si crede donque che farà scielta di sei cardinali, a quali appoggiarà le cure e li negotij de principali et al cardinale padrone l'altre della città e quelle della casa al signor don Mario, come quello che in economia non ha pari in Europa. Questo signore è talmente rimesso, che non s'ingerisse in cosa alcuna, come faceva prima, e perché è troppo ingrassato, o perché sappia fare con più cautella acciò il popolo non habbia materia di cicalare e di dare nelle scandescenze contro di lui.

Gran bisbigli e confusioni si sentono nella corte e per questa città a causa del capriccio montato in capo a padroni di valore, che tutti li feudatarij baroni romani mostrino *quo jure* possedono li loro feudi, havendo pensiero che molti gli habbino ussurpati e non siano legitimi patroni, e che però ne sia la Camera investita per renderli al plus offerente, materia che fa credere che si voglia acomodare con questa cabala la casa Ghigia assai più bene di quello si trova e che farà abbassare gli humori a predetti baroni romani di pretendere la vanità del titolo d'altezza, come si sono presuposti di fare. Grandi apparecchi si fanno da signori Colonnesi per la

sposa nepote di Mazarino ma non con quel brio che si sarebbe fatto se vivesse sua eminenza, da cui speravano altre fortune et honori, e che della dote, benché opulentissima, dicono che possa essere qua verso la primi di giugno, quando il signor Contestabile non si rissolvesse di fare le nozze a Milano in casa della sorella, come ne divisò quando partì da Roma.

Si sente di Francia che li tanti legati supposti fatti dal fu cardinale Mazarino nel suo testamento vadino in fumo. Tutte le sue attioni sono comendabili in quel regno e lo sarebbero molto di più se prima di morire havesse fatto sgravare quei popoli da tanti aggravij a quali tuttavia soggiacciono, nonostante la pace.

Li scritti spaventevoli terremoti hanno posto in tanta apprensione il pontefice che ben se ne riconoscono gli effetti e massima l'afflittione straordinaria nel suo volto, e due sere sono parlando col cardinal Pallavicino suo confidente dicesi che con molto cordoglio esprimesse a quello eminentissimo haver considerato con minuta applicatione gli infausti avvenimenti di peste, carestia, innondatione del Tevere, contingenze con principi et hora la perdita di tanti popoli con l'abbissamento di città, terre e castelli, il tutto seguito doppo la sua assontione al pontificato, volendo inferire che la divina mano havesse mandato tanti suplitij per haver sua beatitudine diferito in qualche parte alla sua regenza di tanto pondo.

Insomma è inesplicabile la mestitia in cui si trova tutta la corte, parendo che sempre più sovrastino nuovi emergenti e massime per vedersi in mano d'alcuni diverse profetie, l'adempimento delle quali non si è potuto riconoscere, che nel progresso del tempo, che chiaramente si spiega et in specie le simplicissime rime del padre fra Salustio riformato fatte in diverse estati nelle notti della Pentecoste et altre delle maggiori solennità l'anno 1606, et hora si vedono in mano di persone di grande qualità.

Grandi timori si sono similmente concepiti e da plebei e da nobili per le sodette rovine del terremotto, che sono state considerabilissime, e non mancano molti di riccorrere alla penitenza,

fuor che alcuni scioperati, che non parendole proprio castigo al loro delitto, se non la pioggia di fuoco, continuano nelle enormità.

Alcuni predicano questo male avenuto per principio d'un altro più maggiore, e Dio voglia che non habbia ad essere quello dell'incursione de Turchi, perché da Costantinopoli vengono avisi molto pessimi dell'avversione che ha quel barbaro contro li preti, e che voglia con poderosa armata far visitare tutto lo stato ecclesiastico.

Radoppia anche il cordoglio l'aviso mandato per espresso a sua beatitudine dal cardinale Filomarino arcivescovo di Napoli, come dalli 26 del caduto sino alli 28, si fosse veduto a bolire il sangue di san Genaro nella solita ampola, caso veramente degno di riflessione, mentre fu sempre osservato che doppo n'erano seguiti mirabili successi, scrive pure detto eminentissimo, come a quella spiaggia era stato preso un pesce a forma di scimitara, longo tre palmi con la testa di gallo coronato, e perché l'abbate Giovachino nelle sue profetie disse che se doveva vedere un tal prodigio, cresce lo spavento.

Le galere pontificie non anderanno in Levante, sì per il dubbio d'haverne necessità in questo mare, come perché si scorge puoca voglia nel signor prior Bichi d'andare a comandarle in regno, dove non ha ricevuto quell'applauso che bramava, né havuta quella fortuna che saria stata valevole a farle cangiar spoglia.

Al porto di Civitavecchia, vicinanza di Nettuno et altri luoghi di sospetto sono stati dati buoni ordini e non s'è fuor di proposito fortificarsi bene et accrescere qualche galere. Dio però tenga lontano quelle bestie, perché, venendo queste forze pei luoghi, non saranno bastanti a contrastarle lo sbarco et il depredamento.

Intanto nostro signore non lascia modi intentati per vedere di placar la divina giustizia contro il Cattolichissimo, e vedendo ancora avanzarsi l'orgoglio ottomano pensa di far ogni sforzo per concludere l'avisata lega tra prencipi christiani, anzi per facilitarne l'effetto propone partirsi dal Baticano [sic] e condursi a Bologna o

Ferrara per maggior comodità de potentati christiani, che alla sua volta inviassero plenipotentiarij, e di ciò n'ha datto parte alli suoi nontij, perché rappresentano alle corone li suoi sentimenti".

Carri, carrozze e diligenze in esposizione a Roma e non solo

LAURA BIANCINI

Ma ttutte ar tempo nostro st'invenzione?!
Tutta mó la corona je se sfila!
P'er viaggià ssolo sce ne sò ttremila!
Pell'aria abbasta de gonfià un pallone;

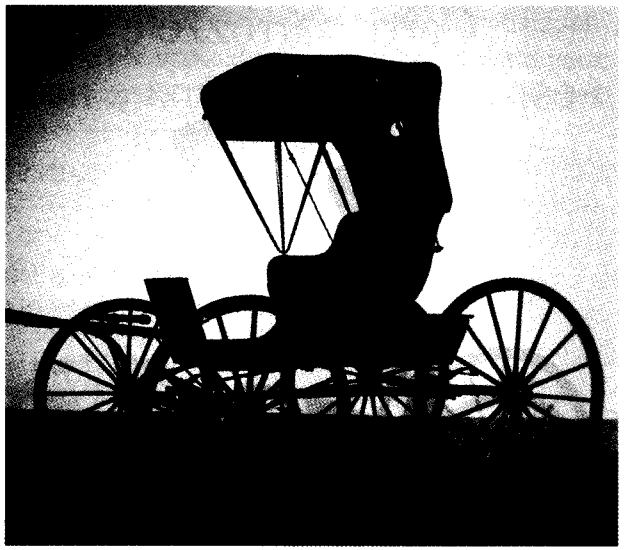
pe tterra curri scento mijja in fila,
senza un cazzo cavalli né ttimone;
pe mmare sc'è una bbarca de carbone
che sse spiggne cor fume de la pila.

G. G. BELLI, *Le cose nove*

All'origine di questo articolo stanno due suggestioni, un film ed una conferenza sul viaggio da me fatta presso il Museo delle carrozze d'epoca[1] a Roma.

Il film è di Quentin Tarantino, *The hatefull eight*, un film singolare ed affascinante per la bellezza del linguaggio narrativo, una vera e propria tragedia greca nella prima parte, e una vera e propria tragedia elisabettiana nella seconda. All'*Ouverture* di Ennio Morricone che, come ogni *ouverture* che si rispetti, è eseguita a sipario chiuso, nella fattispecie a schermo neutro, segue il prologo

[1] Museo delle carrozze d'epoca denominato anche Mostra permanente della carrozza d'epoca - Dalla biga al *landau*, si trova in via Andrea Millevoi, 693. Nel sito ufficiale dell'istituzione, facilmente reperibile nel *web*, si trovano tutte le informazioni. Ringrazio il museo che ha concesso la pubblicazione delle fotografie e Riccardo Sanna curatore/restauratore museale, per la disponibilità.



American Buggy o Americanina, 1864.
Vettura leggera con struttura snodata che consente una maggiore manovrabilità.

"raccontato", in una serie di sequenze entusiasmanti, da una diligenza tirata da una pariglia di sei cavalli, cinque neri e uno bianco, che procede a velocità sostenuta, in un paesaggio assolutamente deserto e desolato, imbiancato di neve. Più di una volta la vettura interrompe la sua corsa per accogliere, seppure malvolentieri, nuovi passeggeri. Si sta avvicinando una tempesta di neve e bisogna pertanto raggiungere la stazione di posta.

Un inizio assai simile era quello di *Ombre rosse* di John Ford del 1939: anche lì infatti, il racconto prende le mosse da una diligenza che, come quella di *The hatefull eight*, sembra investita dell'unico scopo di portare a compimento l'inquietante destino dell'equipaggio che ospita.

Aldilà degli affascinanti e inevitabili riferimenti metaforici che dalla carrozza ci portano al viaggio e ai suoi più diversi significati reali o traslati, la suggestione cinematografica prima e il trovarmi occasionalmente poco tempo dopo in un singolare luogo tra carrozze vere di ogni sorta, mi ha suggerito di usare le pagine della *Strenna* per qualche riflessione sui mezzi di "trasporto a traino animale" che hanno accompagnato l'uomo da sempre nei suoi spostamenti fino ad assurgere a simbolo del viaggio stesso come è il caso di Alexandre Dumas che ha intitolato proprio con il nome del mezzo di trasporto da lui usato, *Il corricolo*, le memorie di viaggio redatte a seguito del suo soggiorno a Napoli nel 1835[2].

Non voglio però tracciare la storia del trasporto a trazione animale e neanche passare in rassegna modelli e tipologie che si sono avvicendati nel corso del tempo e tanto meno andare nostalgicamente alla ricerca di un tempo perduto

In un bell'articolo, ad esempio, Umberto Mariotti Bianchi[3] concentra la sua attenzione sul trasporto in città all'inizio del secolo XX offrendoci una fascinosa immagine di una Roma le cui strade erano percorse da eleganti carrozze occupate da eleganti e belle signore e iniziando la sua descrizione con la definizione di quel mezzo di trasporto data da Petrocchi nel suo celebre dizionario: «Veicolo signorile a quattro ròte tirato da due o più cavalli, con quattro posti nell'interno e uno davanti per il cocchiere e a vòlte uno dièrro per il servitore[4].»

Ma quella Roma, come amaramente constata Mariotti Bianchi, proprio alla data di edizione del dizionario da lui citato, il 1915, aveva ormai la sua fine irrevocabilmente segnata:

[2] A. Dumas (1802-1870), *Le corricolo*, Paris, 1843.

[3] U. Mariotti Bianchi, *Un museo vivente della carrozza* in «Strenna dei Romanisti» , 25 (1964), pp. 27-40

[4] P. Petrocchi, *Nuovo dizionario scolastico della lingua italiana dell'uso e fuori d'uso : con la pronunzia, le flessioni dei nomi, le coniugazioni...*, Milano, 1915

Eppure il secolo non fece in tempo a compiere altri quattordici anni che le carrozze potevano considerarsi ormai scomparse.
Il nobile veicolo era stato travolto dalla prima guerra mondiale: gli ultimi patrizi romani che avevano chiuso il portone dei loro palazzi a seguito della "conquista" di Roma, i gentiluomini delle Corti granducali, l'aristocrazia del Regno di Napoli che si era battuta negli spalti di Gaeta contro il malinconico fato di re Francesco e per i fulgenti occhi della Regina Sofia, in una parola, gli ultimi rappresentanti dell'*ancien régime* degli Stati italiani vennero a morire negli anni immediatamente successivi alla pace di Versailles; e i figli si affrettarono a disfarsi degl'ingombranti veicoli. Spariti i signori, tramontate le monarchie, cominciò la repubblica dell'automobile.
La scomparsa della carrozza non solo segnò il mutamento delle dimensioni del mondo, ma cancellò usi, tradizioni e mestieri che per millenni erano stati fondamentali aspetti della civiltà creata dall'uomo[...][5].

È interessante quanto si legge nell'ultima frase citata, e cioè che la scomparsa della carrozza, intendendo con essa il trasporto a traino animale in genere, ha segnato «il mutamento delle dimensioni del mondo» e ha cancellato quell'idea del viaggio che non si concentra soltanto sulla meta da raggiungere il più rapidamente possibile, ma include, in una più ampia esperienza conoscitiva, anche gli spazi intermedi percorsi in tempi ben più dilatati.

A questo punto ho consultato anch'io il dizionario di Petrocchi, nell'edizione del 1920 appartenuta a mio padre per scoprire che, alla voce "diligenza", l'illustre autore non si perde in troppe spiegazioni e liquida il termine con un laconico: «Vettura piuttosto grande.»

La diligenza è stato qualcosa di più. Zingarelli nel suo *Vocabolario della lingua italiana* suggerisce: «Vettura più grande delle comuni che faceva un servizio fisso tra un luogo e un altro.»

Mentre nel *web* troviamo: «Capace carrozza a quattro ruote trainata da quattro o sei coppie di cavalli.» (*Corriere della sera / Dizionario italiano on line)*; «La diligenza era un tipo di carrozza a quattro ruote, solitamente trainata da quattro cavalli, utilizzata per il trasporto di linea di passeggeri e bagagli prima dell'avvento della ferrovia e degli autoservizi.» *(Wikipedia)*; «Grande carrozza a 4 ruote, trainata da più cavalli (fino a 6), che prima della diffusione dei trasporti ferroviari era adibita ai trasporti di linea di viaggiatori e bagagli. Il servizio era regolare e abbastanza rapido dato il frequente ricambio degli animali da tiro. Le vetture potevano contenere fino a 30 passeggeri, sistemati parte nella cassa chiusa, parte sull'imperiale e nella serpa. Servizi secondari di diligenza per il collegamento dei centri lontani con le stazioni ferroviarie sono rimasti in esercizio fino ai primi anni del XX secolo.» (*Enciclopedia Treccani on line*), definizioni che rendono meglio giustizia a questo mezzo di trasporto.

Viaggiare è sempre stato assai costoso e assai scomodo. Chi poteva disporre di mezzi privati e di servitù ovviamente poteva limitare i disagi. Tutti gli altri avevano a disposizione, appunto, le diligenze, mezzi più grandi e da condividere e spesso poco confortevoli.

È vero che dalla seconda metà del sec. XVIII la diligenza riuscì a migliorare significativamente le sue prestazioni e dunque anche l'offerta di ospitalità per i viaggiatori: l'abitacolo fu chiuso e dunque protetto e anche l'apparato tecnico si trasformò con la sostituzione di sospensioni e freni più efficienti. Molto ovviamente dipendeva dalle strade che si percorrevano. In Italia e in particolare nello Stato pontificio, il sistema viario esisteva grazie ai Romani antichi che avevano a questo proposito lasciato un'eredità importante...restava però il problema della manutenzione praticamente inesistente.

Anche l'offerta dei servizi ebbe le sue migliorie. All'inizio

[5] U. Mariotti Bianchi, *cit.*, p. 27.

dell'Ottocento ad esempio a Roma funzionava

> [...] un tipo di servizio pubblico per il trasporto di persone che si serviva di diligenze. La caratteristica principale di questo servizio era la regolarità: le diligenze partivano in giorni e orari prestabiliti, anche quando erano prive di passeggeri, permettendo così ai residenti nelle città e nei villaggi intermedi di contare su un servizio certo, sebbene spessissimo facessero registrare ritardi. [...] Il successo di queste diligenze fu dovuto anche alle tariffe praticate, che variavano a seconda del posto occupato, interno o esterno all'abitacolo e più o meno confortevole, ed erano più basse di quello postale.[...] Il servizio postale pubblico, riformato in tutta Europa dopo il 1815, era il più rapido e il più costoso per gli eventuali passeggeri.»[6].

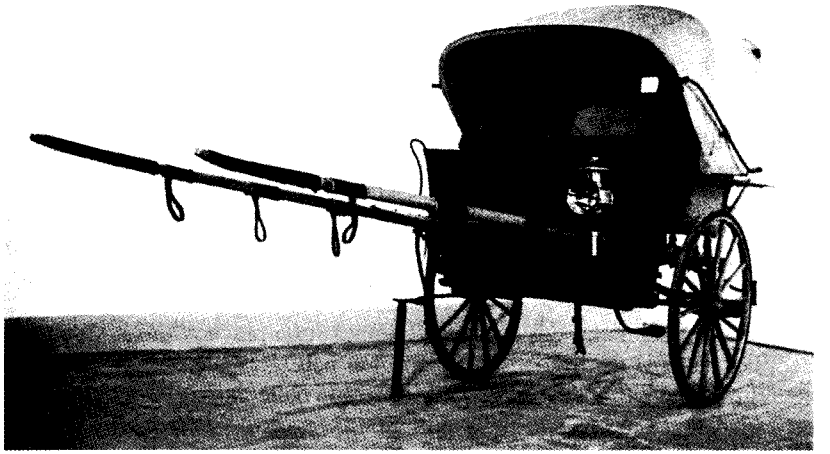
In entrambi i casi, come avviene oggi se si viaggia in aereo, i bagagli avevano un costo aggiuntivo.

La comodità era in ogni caso una variabile da temere. L'abitacolo, qualsiasi fosse il modello, e per quanto comodo, costringeva i viaggiatori ad una promiscuità che poteva facilmente risultare imbarazzante e lo sapeva bene Giuseppe Gioachino Belli che nel suo *Journal du voyage* riserva le parole feroci ma a volte più divertenti proprio per i compagni di viaggio, e comunque non disdegna strategie per isolarsi da loro.

Scrive infatti:

> 9 sett.e [1828]
> [...]
> L'orzarolo superiore pareva voler risguardare per orzarolo anche me, avendo principiato ad interrogarmi sull'esser mio con molta libertà. Io risposi alla prima e alla seconda dimanda; dalla terza principiai a non rispondere, e così, da questo punto in cui siamo, a Baccano, sino al momento dell'ingresso a Milano, tacerò sempre, parendomi con essi buono il silenzio poiché il fiato sarebbe buttato. Ho un libro grazie a Dio che mi terrà buona compagnia[7].

[6] M. PALLOTTA, *«Quella città benedetta» I viaggi di Giuseppe Gioachino Belli tra il 1827 e il 1829*, Tesi di laurea, Università degli studi di Roma Tor Vergata, anno accademico 2011-2012, p. 30-31.



Military, sec. XIX-XX.
Vettura di fabbricazione italiana usata dagli ufficiali di cavalleria che potevano attaccarvi il proprio cavallo di servizio.

E dunque mi accingo a compiere un viaggio, e mai parola fu più adeguata, attraverso i vari mezzi di trasporto a traino animale conservati ed esibiti in istituzioni pubbliche o private.

Ricordiamo per primo il museo ritenuto più importante e cioè quello di Lisbona che ho visitato nel lontano settembre 1996. Il

[7] G. G. BELLI, *Journal du voyage* a cura di L. BIANCINI, G. BOSCHI MAZIO, A. SPOTTI, ROMA, 2006

Museu Nacional dos Coches o Museu dos Coches Reais conserva circa 60 carrozze reali dei secoli XVII-XIX, provenienti dal Portogallo, dall'Austria, dalla Francia e dall'Italia[8].

Anche in Italia abbiamo prestigiose istituzioni che conservano collezioni di carrozze come ad esempio il Civico Museo San Martino di Codroipo (Udine) presso il complesso storico di Villa Kechler[9], i Musei Civici di Macerata a Palazzo Bonaccorsi[10], il Museo Civico di Piacenza con sede a Palazzo Farnese[11].

È curioso pensare come la maggior parte del patrimonio che

[8] Museu Nacional dos Coches*. Situato sulla praça Afonso Albuquerque, nel palazzo detto Paço de Belém, già palazzo reale e oggi Presidenza della Repubblica. Segue poi la descrizione delle varie sale e dei veicoli esposti. Questo si leggeva nella mia guida: *Spagna e Portogallo*, Milano 1975, p. 275.

[9] A Codroipo ad esempio troviamo la collezione di Antonio Lauda (1925 - 2000), costituita da 44 carrozze dei secoli XIX e XX con annessi accessori vari per le carrozze stesse.

[10] A Macerata il Museo delle carrozze istituito nel 1962 prende origine dalla donazione della collezione privata del conte Pier Alberto Conti di Civitanova Marche (1884-1968), sotto gli auspici del Lions Club locale. In questo caso però si tratta di modelli per lo più sportivi con i soliti accessori (selle, morsi, frustini, briglie, ferri da cavallo e finimenti) ma in più ci sono anche libri, manuali di ippica, stampe e fotografie. Ci furono poi successive donazioni sempre di mezzi di tipo sportivo (Ceccaroni Morotti Cambi Voglia, Giuseppe Guarnieri-Roberti, Giorgio Sinistrario, famiglia Ciofi degli Atti e Luigi Pianesi). Gli esemplari più antichi, sono: una portantina a mano del Settecento, dono di Filippo Catellani ed una carrozza ottocentesca, modello Wourche, dono della famiglia Pietramellara, due carrozzini da bambino dei primi decenni del XX secolo (dono di Michele Volpe ed Elia Ercoli Valentini) e infine un calesse della famiglia Grandinetti di Morrovalle.

[11] Nei sotterranei di Palazzo Farnese, sede del Museo Civico, è conservata una collezione di carrozze appartenuta al conte Dionigi Barattieri e donata al Comune della città nel 1948. Insieme ad altri lasciti successivi oggi costituisce il Museo delle carrozze della città. Le vetture lì conservate sono datate tra il XVIII e il XIX secolo.

possiamo ammirare in questi musei è frutto di lasciti di collezionisti privati. Certo non deve essere semplice collezionare mezzi di trasporto, non sono francobolli!

A Roma ci sono importanti collezioni di carrozze presso il Quirinale e presso il Palazzo Lateranense, ma non sono così ben segnalate come quella di Lisbona, almeno non lo sono, per esempio, nella guida del Touring Club[12].

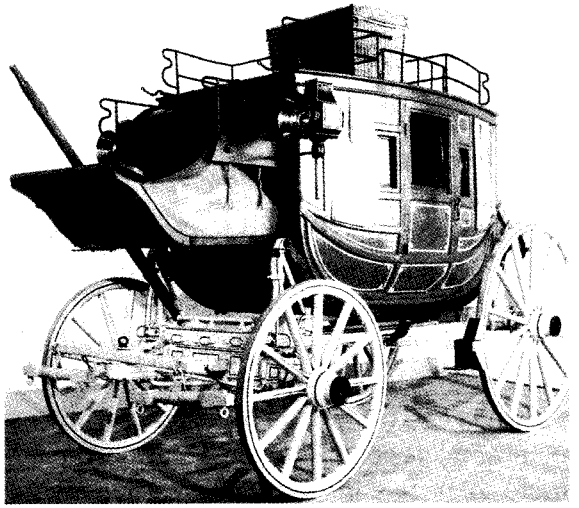
Negli spazi del Quirinale sono conservati 105 esemplari di carrozze la maggior parte delle quali, utilizzate dalla corte sabauda, sono stati fabbricati negli anni posteriori alla dichiarazione di Roma Capitale. I corredi annessi, finimenti, briglie, selle e così via, occupano invece una porzione dello spazio del cosiddetto Fabbricato Cipolla[13]. Tra i veicoli esposti possiamo ammirare alcuni importanti cimeli come le quattro carrozze piemontesi che venivano usate solamente in circostanze particolari: un berlingotto del 1789, una berlina del 1817 usata per le nozze di Vittorio Emanuele II, un'altra berlina dello stesso anno con le storie di Telemaco alla ricerca del padre dipinte sulla cassa e infine una carrozza detta l'Egiziana costruita per il carnevale del 1819 e poi, dipinta di nero, finì per essere usata per i funerali!

Interessanti, ma assai più sobrie, sono poi le tre carrozze che provengono dal Granducato di Toscana, due delle quali sono datate tra il 1821 e il 1822.

Le carrozze appartenute invece a chi occupava in precedenza il palazzo del Quirinale, e cioè il papa e la sua corte, fanno parte ora del patrimonio del Vaticano e sono conservate nel Padiglione delle carrozze istituito nel 1967 per volontà di Papa Paolo VI. Dal

[12] Le notizie attorno ai due più importanti musei delle carrozze, quello del Quirinale e quello del Vaticano, sono state prese dai siti ufficiali delle rispettive istituzioni.

[13] Antonio Cipolla (1822 – 1874) è l'architetto che nel 1874 ha progettato, per soddisfare le esigenze della corte sabauda, l'ampliamento dell'edificio già adibito a scuderie.



Diligenza, sec. XIX.
Fabbricazione americana.

1991 quel padiglione costituisce una sezione staccata del Museo Storico che ha sede nell'Appartamento Papale del Palazzo Apostolico del Laterano.

Recentemente restaurato e arricchito nel corso del tempo con importanti acquisizioni, il Padiglione conserva tra l'altro: una berlina di gran gala fatta costruire a Roma nel 1826 da Papa Leone XII successivamente impreziosita con ulteriori decori da Papa Gregorio XVI nel 1841, la carrozza con la quale Pio VI, prigioniero di Napoleone, fu condotto esule in Francia e quella che invece riportò a Roma Pio IX nel 1850 all'indomani della caduta della Repubblica Romana.

Ricordiamo infine nove berline cerimoniali, due da viaggio, due di minori dimensioni per piccoli spostamenti, e un *landau*. Come sempre non manca uno spazio dedicato agli elementi del

corredo di una scuderia e cioè finimenti e bardature per i cavalli.

Tutti questi sono senza dubbio preziosi cimeli che ci danno però un'idea parziale di ciò che poteva circolare per le strade urbane o extra urbane. Pur nella varietà degli esemplari, queste collezioni conservano vetture appannaggio di classi sociali elevate, di governanti o del loro *entourage*.

Come tanti sono i tipi di macchine in circolazione oggi, dalle utilitarie a quelle di lusso o di rappresentanza più o meno alta, tanti erano anche allora i modelli di quei veicoli a trazione animale. Una vasta gamma di essi, di fabbricazione italiana o straniera, li possiamo vedere nel Museo delle carrozze d'epoca di Roma. Nei 3000 mq di esposizione, sono conservati più di 139 esemplari e solo pochissimi risultano ricostruiti, alcuni allo scopo di una maggiore completezza di documentazione, mentre altri, e questo costituisce un valore aggiunto per la curiosità, provengono da famosi *set* cinematografici. L'esposizione è ovviamente completata, come per tutte le altre, da uno spazio a parte, qui denominato Sala dei finimenti, dove sono esposti gli accessori relativi per cavalli e carrozze[14].

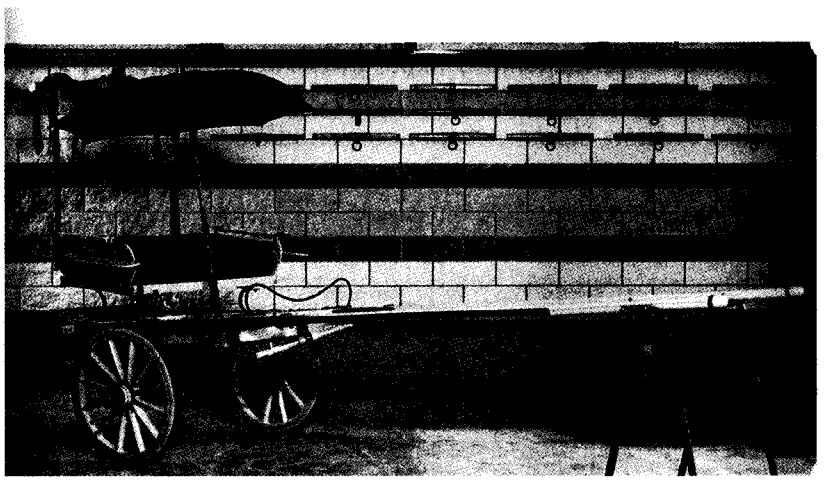
La mostra permanente è stata aperta al pubblico nel 1998 e le varie carrozze provengono tutte da un'unica collezione dell'imprenditore Romolo Appolloni[15], iniziata ben quaranta anni fa con una semplice carrozza tirata da un solo cavallo, assai utile e piacevole per passeggiare nei Castelli Romani.

Nella esposizione possiamo ammirare non solo veicoli di lus-

[14] Il museo promuove iniziative di tipo didattico, come il progetto *La carrozza d'epoca, un viaggio nella storia* rivolto a tutte le scuole, primarie e secondarie per far conoscere in maniera più concreta l'evoluzione dei mezzi di trasporto a trazione animale

[15] La collezione è ben più ampia rispetto al materiale esposto. Gli esemplari raccolti sarebbero ormai 290. Cfr.: *Storie di ruote. Mostra permanente di carrozze dalla biga al landau*, Roma, 1998, p. 2-5.

so o da cerimonia, ma soprattutto veicoli adibiti ad assolvere a funzioni quotidiane e ad aiutare l'uomo nello svolgimento del suo lavoro. Vi è ad esempio l'Americanina, del 1864 usata dai medici per spostarsi rapidamente, le carrette adibite a trasporto generico o per vettovaglie usate nella Prima Guerra mondiale, i carretti per il trasporto del vino, tipici dei castelli Romani e di Roma, la Domatrice, utilizzata nelle campagne laziali per domare i cavalli, i vari carretti siciliani, i carri agricoli marchigiani, pugliesi variamente usati per il trasporto del bestiame o dell'uva. E ancora: un carro funebre, una specie di carrozzella in vimini, a due ruote, usata dalle donne per portare i bambini, una carrozza di fabbricazione tedesca adibita al trasporto dei villeggianti dai luoghi di mare, veicoli per gli spostamenti rapidi di militari e infine il carro rosso dei pompieri inglesi del quale si dice che sia ancora funzionante. C'è poi un bellissimo postale inglese e a proposito di veicoli per il trasporto pubblico, vi è an-



Domatrice, sec. XIX-XX.
Carro a due ruote di fabbricazione italiana, utile per domare giovani cavalli.

che un omnibus, ma soprattutto alcune diligenze. Insomma una serie di curiosità che offre un panorama abbastanza esauriente dell'evoluzioni di alcuni veicoli a trazione animale.

Tra le ricostruzioni fatte per importanti *set* cinematografici c'è la biga di fabbricazione americana protagonista di *Ben Hur* il famoso *colossal* del 1959 diretto da William Wyler, una biga utilizzata per il trionfo dell'*Aida* a Caracalla, un carro irlandese o Junting car usato da John Wayne nel film *Un uomo tranquillo* del 1952 diretto da John Ford.

Ma torniamo ai mezzi di trasporto "reali" e a proposito di diligenze ricordiamo anche il velocifero, una sorta di diligenza particolarmente leggera in grado di trasportare molte persone, che Belli descrive nel suo *Journal du voyage* quando, il 7 settembre 1827, in compagnia dell'amico Giacomo Moraglia, fece una piacevole gita sul Lago di Como proprio con quel mezzo.

> Vendredi 7 [Septembre]
> Il etait deja convenu que dans ce jour moi et le frère de Moraglia nous dûssions aller faire une escursion sur le Lac de Côme. Je me levai donc à 8 heures. Je m'habillai [...]. J'allai déjeuner: [...] à 1 heure j'allai dîner: à 2½ Moraglia, frère, vint me chercher chez le restaurateur Porta, selon la convention, et nous fumes bientôt dans le bureau des *Velociferi* qui était dans les environs. Là je dus endurer une supercherie de la part des intéressés en cette entreprise qui voulurent me placer au dehors du *velocifer* sans me rendre une partie du prix, analoguement à ce qu'on promet dans le billet imprimé qu'on livre au l'instant du payement. Mais j'avais volonté de partir et nous partîmes à 3 heures. Le *vélocifère* où nous étions conduisait vingt-deux personnes, six dedans, huit derrière, et huit au dévant (Voyez la figure du *velocifere* dans le billet de place, ci-joint)[16]. L'autre en contenait quatorze. L'on partit avec très-beau temps; mais un orage

[16] In realtà purtroppo tale biglietto risulta mancante.

nous surprit en route: nous nous couvrîmes le mieux avec de parapluies. Nous arrivâmes à 7 heures à Côme. Les voitures s'arrêtèrent à un auberge hors de la ville: mais nous deux y entrâmes et allâmes loger dans un hotel près du lac.

Negli spazi di via Millevoi dunque si respira un'aria diversa rispetto agli spazi espositivi di importanti istituzioni che abbiamo prima ricordato e sommariamente descritto. Lì raffinate ed eleganti carrozze fanno mostra di sé in un ambiente altrettanto elegante e raffinato. Al Museo della carrozza d'epoca invece le vetture sono ordinatamente sistemate, pulite e ben tenute, come in una rimessa, dunque in uno spazio completamente privo di orpelli e lì, semplicemente, raccontano non soltanto *Storie di ruote* come suggerisce il suggestivo titolo della pubblicazione che le illustra[17], ma anche storie di vita quotidiana, avendo ospitato e trasportato per viaggi e spostamenti più o meno lunghi, militari, medici, agricoltori, allevatori, pompieri, insomma gente comune.

Naturalmente non mancano esemplari di prestigio come un'elegante Clarence del 1830, particolarmente comoda e raffinata che prende il nome dal duca di Clarence che divenne poi Guglielmo IV d'Inghilterra (1765-1837), la berlinetta per bambini forse donata alla principessa Sissi, o l'elegante berlina del 1920 per parate di gala.

Dal momento che abbiamo iniziato con la citazione da un film, in nome della *par condicio* non possiamo chiudere senza evocare una delle immagini letterarie più suggestive di un percorso di viaggio. Protagonisti un uomo a piedi, un carro di un venditore d'ocra e i loro rispettivi itinerari che solo per un attimo coincidono nel tragitto del loro cammino.

Tratto da *The Return of the native* di Thomas Hardy, il brano appare costruito come un lungo piano sequenza che si risolve in una lenta dissolvenza.

[17] Vedi nota 15.

Lungo la strada camminava un vecchio. Aveva il capo imbiancato come una montagna, le spalle curve e un aspetto decisamente avvizzito.
[...]
Davanti a lui si allungava la lunga strada faticosa, vuota, asciutta e bianca. Completamente esposta alla brughiera da ambo i lati, bisecava quella superficie vasta e scura come la scriminatura di una testa dai capelli corvini, per poi rimpicciolire svanendo in una curva all'estremo orizzonte.
Spesso il vecchio allungava lo sguardo per scrutare il tratto di strada che gli restava da percorrere. Alla fine scorse davanti a sé un lontano puntino in movimento, forse un veicolo, che mostrò di procedere nella medesima direzione. Era l'unico atomo di vita che la scena contenesse, e non serviva ad altro che a rendere più evidente la solitudine generale. Procedeva a passo lento, e il vecchio ridusse notevolmente il suo distacco.
Una volta vicino si rese conto che si trattava di un carrozzone a molle, dalla forma comune, ma dall'insolito color rosso livido. Il conducente gli camminava accanto; come il suo carrozzone, era completamente rosso. Uno strato di tinta gli ricopriva gli abiti, il berretto sul capo, gli stivali, il volto e le mani. Non era momentaneamente ricoperto di colore: ne era intriso.
[...]
Il malandato ufficiale raggiunse per gradi il fianco del compagno di strada e gli augurò la buona sera. Il venditore d'ocra si voltò e rispose con un tono triste e pensoso.
[...]
Dopo aver risposto al saluto del vecchio non si mostrò affatto intenzionato a proseguire la conversazione, anche se camminavano ancora affiancati, dato che il viaggiatore più anziano sembrava desideroso di compagnia.

Dopo una breve conversazione i due si salutano

Il viaggiatore più anziano fece un cenno indifferente col capo e il venditore d'ocra diresse carrozzone e cavalli verso il terreno erboso, augurandogli la buonanotte. Il vecchio rispose e proseguì per la sua strada.
L'uomo dell'ocra osservò la figura ridursi a una macchiolina sulla strada, risucchiata nei sempre più fitti vapori della notte[18].

[18] T. HARDY, *Il ritorno alla brughiera*, Roma, 2003, p.17-20, Capitolo 2. È il primo dei grandi romanzi della maturità e fu pubblicato per la prima volta nel 1878. Citiamo per comodità questa edizione che utilizza la traduzione di P. Giuliani.

Un affettuoso ricordo di Wanda portiera della LIPU

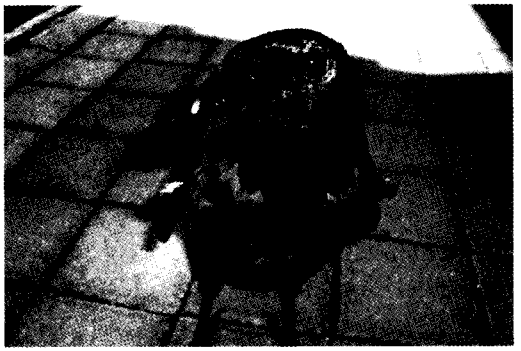
LAURA BIANCINI

Dopo tredici anni di onorato servizio, ci ha lasciato la cornacchia Wanda che era stata accolta alla LIPU-Centro Recupero fauna selvatica di Roma presso il Bioparco. Nutrita in maniera scorretta nei primi mesi della sua vita, aveva sviluppato una forma di rachitismo che le impediva di volare, e perciò grata dell'accoglienza che le era stata offerta, dei buoni pasti rispondenti alle sue esigenze alimentari e delle coccole accettate comunque con riserva, aveva cercato in ogni modo di rendersi utile e aveva scoperto una vera vocazione per il ruolo di portiera. Accoglieva i visitatori, un po' li intratteneva sciogliendo i lacci delle loro scarpe e comunque non li privava mai delle sue premure.

Non apriva vertenze sindacali, ma era pronta a protestare se, secondo lei avesse ricevuto un torto, come ad esempio non essere stata invitata a tavola insieme a tutti gli altri perché ormai le piaceva mangiare in compagnia!

Nelle giornate calde amava farsi la doccia e asciugarsi all'aperto sulla sbarra della recinzione dopo avervi posto accuratamente una foglia sulla quale poggiava le sue zampette.

È stata una presenza preziosa, e tanti la ricordano e anche la *Strenna* vuole farlo dal momento che già nel 2013 Wanda era entrata a far parte della vita di questo periodico con un articolo dedicato alla LIPU-Centro Recupero fauna selvatica e naturalmente a lei.



Wanda

Ciao cara Wanda; sappi che c'è un erede pronto per la successione, il corvo imperiale Lollo l'accollo, attualmente ospite del Centro come deposito giudiziario perché si stava tentando di venderlo; e la fauna selvatica non è oggetto di commercio. Ora bisogna aspettare la sentenza, ma intanto il povero Lollo vive in una gabbia e non potrà mai essere liberato perché ormai è abituato all'uomo e non potrebbe dunque più vivere la sua vita di animale selvatico. Bel danno!

Speriamo bene e soprattutto che possa comunque restare al Centro e avviarsi nella carriera di portiere. Certamente diventerà bravissimo, ma tu sei stata unica!

Lollo l'accollo

Sei romani (e un viterbese) a Palazzo Madama

Maria Teresa Bonadonna Russo

Dopo che Roma venne unita all'Italia insieme all'ultimo lembo dello Stato Pontificio, si presentò al governo il compito di introdurre nel Parlamento una sua adeguata rappresentanza, secondo la prassi regolarmente seguita ad ogni annessione di nuove provincie per sottolineare quanto il contributo dei loro figli più illustri fosse prezioso per la costruzione e il progresso della patria comune. La scelta di questi personaggi non aveva mai costituito un problema particolarmente arduo, a parte l'ovvia attenzione a non urtare suscettibilità, ma per Roma anche su questa operazione si rifletté il disagio creato dalla diffidenza e dal sostanziale rifiuto di un evento solo apparentemente auspicato, ma in realtà vissuto come fatalmente ineluttabile: lo stesso Cavour infatti, mentre il 27 marzo 1861 faceva votare alla Camera il famoso ordine del giorno che proclamava Roma come naturale Capitale d'Italia, e che pare lui stesso avesse dettato, confidava poi in privato che un simile evento «non siamo padroni né di volerlo, né di non volerlo, perché fra deputati napoletani, umbro marchigiani e piemontesi la maggioranza contro chi nol volesse sarebbe strapotente»[1].

[1] Pantaleoni a Minghetti, 22 ott. 1870, in *Documenti diplomatici italiani* (in seguito DDI), s. II, vol. I, Roma, 1961, p. 187; «di necessità ineluttabile» parlano anche M. Amari, da Firenze, 14 sett. 1870, cit. da R. De Cesare, *Roma e lo Stato del Papa*, Milano, 1970, pp. 723-724 e L. Torelli a Lamarmora da Venezia, 15 nov. 1870, «gli usurpatori fummo noi, obbligati e trascinati da necessità ineluttabile», cfr. A. Lamarmora, *Carteggi,* a cura

Non stupisce quindi che una volta avveratosi l'auspicio, per cause indipendenti dalla loro volontà, la ripugnanza di questi uomini per la sua concreta realizzazione si sia rivelata determinante per individuare l'uomo cui affidare il passaggio dei poteri all'amministrazione italiana, e che la scelta sia caduta su un uomo come il generale Alfonso Lamarmora, tanto e così notoriamente contrario a trasportare a Roma la sede del governo, da far ritenere che «questo dissenso rende assai difficile l'affidare a lui il governo di Roma, anche provvisoriamente». D'altronde il suo nome aveva cominciato a circolare fin dai giorni agitati della vigilia: da un lato i romani «sarebbero lieti » di affidarsi a lui, e «si domanda un uomo che li rassicuri» da paventati tumulti e vendette, mentre per altro verso gli uomini di Firenze guardavano a lui come «guarenzia efficace d'ordine e di sicurezza» sia di fronte al Papa, che di fronte all' Europa, e come «argine, forse il solo che si possa opporre» al precipizio dell'Italia nel baratro («partirà il Papa, interverrà la diplomazia, verranno le intimazioni delle Potenze estere»), tanto che Lanza il 16 settembre lo avvisava:«Si ricordi che... contiamo su di Lei come la persona più atta... ad ispirare quella fiducia che deve esser foriera di pace e di conciliazione con la S.Sede»[2] .

Il rifiuto di fare di Roma la Capitale era maturato in lui ancor prima di metterci piede («Roma potrà essere la Capitale di nome, come Mosca, ma come sede del Governo ... non ci conviene»), e lo aveva reso irremovibile nello sforzo di rinviarne l'attuazione almeno fino alla morte di Pio IX[3]. Una volta a Roma la sua

di A. COLOMBO-R.CORBELLI-A.PASSAMONTI, Torino, 1928, pp. 324-325.

[2] Artom a Minghetti, da Vienna, 23 set. 1870, in DDI, cit., p. 21, Lanza a Lamarmora, 16 sett., 9 nov. 1870, in *Carte Lanza*, pubblicate da C. M. DE VECCHI, VI, Torino, 1938, pp. 120, 239 e G. Dina a M. Castelli, 14 set. 1870, in M. CASTELLI, *Carteggio politico*, a cura di L. CHIALA, II, Torino, 1891, pp. 483-484.

[3] Lamarmora a Torelli, Firenze, 5 ott. 1870, in A. LAMARMORA, *Carteggi*, cit., p. 322.

ripugnanza esplose: « ovunque un sudiciume che fa ribrezzo ... poveri impiegati, se fossero costretti a qui venire prima che si trasformi questa città assai troppo antica per i moderni bisogni»[4] . E a rendere più severo il suo giudizio si aggiunsero l'insofferenza per il carattere della popolazione, a partire dalla nobiltà «che sta un secolo indietro alle idee nostre, un borghese è guardato d'alto in basso, si fanno le grandi meraviglie perché il Principe Umberto fu visto in carrozza col sig. Silvestrelli» e da cui in generale bisognava sempre guardarsi, perché «a Roma chi non è prete ha pur sempre del prete, in corpo o in casa. Del prete ne hanno tutti, anche le donne»,[5] senza contare i rischi connessi con la posizione geografica di Roma, tale da ridurre il Parlamento a « trovarsi nelle mani dei meridionali, giacché gli uomini seri della valle del Po verranno poco, perché è lontana»[6].

Questo rifiuto così totale di una realtà tanto diversa e tutto sommato difficile da penetrare venne immediatamente percepito dai romani di tutti i ceti, ma avvelenò soprattutto i rapporti con gli uomini che per rango e conoscenza dell'ambiente appariva politicamente necessario e opportuno coinvolgere nelle funzioni di governo, ma che vennero subito considerati e trattati con sufficiente e distaccata diffidenza. Notizie allarmanti sui candidati alla Giunta Comunale provvisoria «parassiti e intriganti ... che si serviranno del Gover-

[4] Lamarmora a Lanza, da Roma, 14 ott. 1870, in *Carte Lanza*, VI, cit. p. 177. Il problema degli alloggi, sia degli impiegati, «che non sanno dove dar di capo», sia dei «poveri romani, cacciati dai loro quartieri ... pel rincaramento degli affitti» si rivelò uno dei principali ostacoli al trasporto della capitale, e delle perduranti cause della « disaffezione al governo», cfr. G. Dina a M. Castelli, 3 lug. 1874, in M. CASTELLI, *Carteggio politico* ..., cit., p. 581 e E. MORELLI, *Il Quirinale da Pio IX a Vittorio Emanuele*, in «Archivum historiae pontificiae», VIII (1970), p. 244.

[5] Lamarmora a Torelli da Roma, 24 nov. 1870, cfr. A. LAMARMORA, *Carteggi*, cit., p. 326, cfr. anche M. Castelli a Lanza, 5 feb. 1871, in *Carte Lanza* ..., cit., VII, Torino, 1939, p. 51.

[6] Lamarmora a Lanza, Roma, 17 dic. 1870 in *Carte Lanza*, VI, cit., p. 358.

no per speculare e negoziare» arrivavano da Torino[7] al Generale, che già per suo conto continuava a sfogarsi con Lanza a proposito dell'unico romano presente nel suo Consiglio, Giuseppe Piacentini Rinaldi, un avvocato di tale prestigio da riservargli le funzioni di Guardasigilli in un prossimo eventuale governo, ma che a suo parere era certamente «onestissima persona e distinto avvocato, ma nessuna pratica di governo e di poco discernimento nel giudicare gli uomini», chiaramente «maneggiato da qualcuno dietro le quinte», e per giunta petulante nelle sue strampalate richieste di grazia ai detenuti romani, «farle subito, e devono essere fatte da lui [che] sarà certo un bravo avvocato per cause civili, ma ... per le criminali non se ne intende, e quel che è più probabile è che abbia paura del coltello», sicché non restava che far intervenire il Guardasigilli Raeli «che mandi al Piacentini ordini chiari e precisi su questo soggetto gravissimo»[8]. Né con miglior garbo era trattato il patriziato romano: «Quando penso che Doria e Pallavicini sono i grandi, io mi domando se non sia il caso di secolarizzare vari Cardinali e Monsignori», si sfogava con Minghetti uno sconfortato Guido Borromeo[9].

In questo clima di incomprensione e di crescente disagio maturò la decisione di procedere rapidamente alla nomina dei senatori

[7] A. Di Monale a Lamarmora, Torino, 2 ott. 1870, *ibid.*, pp. 158-159.

[8] Sul reatino Giuseppe Piacentini Rinaldi (1803-1877) e sull'attività svolta come Consigliere di Stato, cfr. F. GENTILI, *Il Consiglio di Stato del 1848 e il suo Vicepresidente C. L. Muzzarelli*, in «Rassegna storica del Risorgimento», VI, 1919, p. 480, C. TUPPUTI, *Ricerche sul Consiglio di Stato Pontificio*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 95 (1975), pp. 236-315 e U. MARIOTTI BIANCHI, *Dai Papi ai Savoia. Appunti sulla luogotenenza 1870-1871*, Roma, 2007, pp. 10-18. A lui si pensò non soltanto come eventuale Guardasigilli, cfr. Minghetti a Visconti Venosta, Vienna 2 ott. 1870, in DDI, cit., p. 186, ma anche come membro di una Giunta di Governo progettata nei giorni della vigilia, cfr. la lettera inviata a Lanza 15, 24 ott. 1870 in *Carte Lanza*, VI, cit., pp. 178, 192-193, 208.

[9] G. Borromeo a Minghetti, 12 giu. 1871, in F. CHABOD, *La politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Bari, 1997, p. 187.

romani, da introdurre a palazzo Madama dopo le elezioni generali indette per il 20 e 27 novembre «in causa del ricongiungimento di Roma all'Italia»[10]. Il 14 novembre Lamarmora soddisfece alla richiesta di indicare una decina di nomi, inviatagli da Firenze il 9, proponendo soltanto otto nomi[11]: un numero cospicuo se paragonato ai nominati delle altre province annesse (mai più di un paio), ma giustificabile con l'opportunità di impiegare al massimo anche questo strumento per coinvolgere nella politica nazionale, attraverso i suoi rappresentanti più illustri, una società che a tutti i livelli appariva sempre più distaccata e sfuggente. Degli otto nomi proposti la metà appartenevano al patriziato (Mario Massimo duca di Rignano, i principi Filippo Andrea Doria Panfili e Francesco Pallavicini, Augusto dei principi Ruspoli), tre erano stati scelti nel mondo della cultura (Angelo Secchi, Giuseppe Ponzi e Pietro Rosa) e l'ultimo posto era stato riservato al già vituperatissimo Piacentini, che Lamarmora fu costretto a includere perché un suo parere circa la natura apostolica del palazzo del Quirinale si era rivelato determinante per consentirne l'acquisizione da parte dello Stato[12], operazione politicamente necessaria,

[10] R. D. 2 nov. 1870 e relazione di Lanza al re in R. CADORNA, *La liberazione di Roma nel 1870 e il plebiscito. Narrazione politico militare*, III ed. postuma, Torino, 1898, pp. 287-294.

[11] La lettera di richiesta del 9 nov. e la risposta del 14 in *Carte Lanza*, VI, cit., pp. 238-239, 248, 249.

[12] Questo parere può forse identificarsi con una delle quattro relazioni allegate da Luigi Gerra al Memoriale spedito a Firenze il 23 ott., per sollecitare una decisione presentata come urgente, cfr. *Carte Lanza*, VI, cit., pp. 209, 222-223 e E. MORELLI. *Il Palazzo...*, cit., p. 247; il Consiglio dei Ministri riunito il 24 ott. votò l'occupazione (contrari Artom, Gadda, Correnti e Visconti Venosta) e ne trasmise l'ordine a Lamarmora il 27 ott., cfr. S. CASTAGNOLA, *Da Firenze a Roma - Diario storico-politico 1870-1871*, Torino, 1896, pp. 86-87, che il 10 nov, riferì i particolari dell'operazione iniziata il giorno prima, cfr. *Carte Lanza*, VI, p. 241 e E. MORELLI, *Il palazzo ...*, cit., pp. 255-359, e che si trascinò fino al 29 genn. con il ritiro delle carte del

e soprattutto indifferibile, nonostante l'opinione di molti ai quali appariva come «una minchioneria» perché «quel conventaccio darà seri imbarazzi e malcontenti»[13].

Il maggiore spazio riservato alla nobiltà corrispondeva per un verso all'esigenza di porre in risalto l'adesione della parte più illuminata di un ceto «nullo per intelligenza, povero di cuore, senza fede e principi politici, e per lo più papalino»[14], e per altro verso costituiva un doveroso riconoscimento non soltanto del sostegno fornito negli anni della preparazione, ma, soprattutto, dell'impegno pubblico e privato dei prescelti per avallare col prestigio del loro nome la credibilità degli uomini nuovi venuti a rappresentare una nuova realtà. Sotto questo profilo Doria e Pallavicini si erano dimostrati i più disponibili, pur con le riserve derivanti dalle già ricordate diffidenze, e che determinarono la precarietà della loro collaborazione, sfociata in un definitivo distacco. Doria, «uno dei pochi patrizi romani che abbia fatta piena adesione ai Savoia», e uno dei primi ad aprire il proprio palazzo ai nuovi venuti[15], aveva accettato perfino la Prefettura del palazzo del Quirinale, ma l'idillio non filò mai sereno, e comunque durò poco: rifiutò infatti sempre la carica di Sindaco per non prestare giuramento, come semplice Assessore Anziano accolse il re nella sua rapida visita a Roma allagata, il 31 dicembre 1870[16], e finì per dimettersi anche

Tribunale della Prefettura dei Palazzi Apostolici, consegnate da Piacentini al Questore Berti che le depositò in Corte d'Appello il 26 apr., cfr. I. M. Taviani, *L'opera della Luogotenenza a Roma*, in « Archivio della Società romana di storia patria», 93 (1970), p. 107.

[13] G. Dina a M. Castelli, Roma, 9 ott. 1871 e M. Castelli a G. Dina, Torino, 10 ott. 1871, in M. Castelli, *Carteggio politico ...*, II, cit., pp. 519-520.

[14] D. Pantaleoni a Cavour, 7 apr. 1859, in A. M. Isastia, *Roma nel 1859*, Roma, 1978, p. 126.

[15] Sul ballo offerto da Filippo Doria assistito dalla figlia Teresa, duchessa di Rignano, il 5 dicembre 1870 cfr. U. Pesci, *Come siamo entrati a Roma*, Milano, [1895], p. 267 .

[16] Pur indicato dall'opinione pubblica come il più adatto a ricoprire la

dalla Prefettura del Quirinale, fra malumori e mai sopiti risentimenti[17].

Al suo posto comparve il principe Pallavicini, che mantenne la carica di Sindaco il tempo necessario per accogliere il re nel suo ingresso ufficiale il 2 luglio 1871, e dopo pochi mesi si dimise anche lui[18].

«Accettevoli tutti» telegrafò da Firenze il Presidente Lanza il 14 novembre, ma in un successivo dispaccio del 23 novembre Lamarmora inviava una nuova lista, da cui erano scom-

carica di Sindaco, Doria rifiutò sempre nonostante le pressioni di Lamarmora, soprattutto in vista della visita del re fissata per il 10 gen., cfr. Lamarmora a Lanza, 6, 9, dic 1870, 11 gen. 1871. *Carte Lanza*, VI, cit., pp. 305, 309, 343 e VII, Torino, 1939, pp. 31-32, ma lo stile perfetto con cui accolse il re nel pomeriggio del 30 dicembre, e lo accompagnò il giorno dopo nella sua visita romana, su cui cfr. U. Pesci, *Come siamo entrati ...*, cit., pp. 290-295 e C. Manfroni, *Sulle soglie del Vaticano ...*, I, Bologna, 1920, p. 46, gli venne riconosciuto dal sovrano con il conferimento, insieme a B. Placidi, della Croce di Gr. Uff. della Corona, cfr. «L'opinione», 2 genn. 1871.

[17] Dalla Prefettura di Palazzo assunta il 6 febbraio, *ibid.*, 6 feb. 1871, si dimise il 18 feb. 1872 per contrasti col ministro della Real casa di cui infatti «L'opinione» del 26 nov. 1871 annunciava la sostituzione del conte Giacomo Visone, su consiglio di Lanza del 19 nov., cfr. Lanza al re , in E. Tavallini, *La vita e i tempi ...*, II, cit., p. 431 e *Carte Lanza*, VII, Torino, 1939, p. 41.

[18] La nomina di Francesco Pallavicini venne annunciata dall'*Opinione* del 22 apr. 1872 come naturale successore del Doria «perchè i Romani ci tengono ad essere amministrati da un principe», cfr., Lamarmora a Lanza, 11 gen. 1871, in *Carte Lanza*, VII, *cit.*, pp. 31-32, e se ne dimise il 21 ott. 1871, cfr., «L'opinione», 22 ott. 1871. «Uomo capace e adatto» secondo il giudizio di Piacentini e M. Caetani, Pallavicini aveva già collaborato con Lamarmora come Presidente della Giunta municipale provvisoria, cfr. *ibid.*, VI cit., pp. 176, 177, 182 (15, 16, 29 ott. 1870). La sua opera si rivelò preziosa nell'organizzare l'ingresso del re, che riportò della visita a Roma «un'impressione gradita e rassicurante» tanto da fargli ritenere «che si adatterà di buon grado a qui soggiornare», V. Malenchini a G. Dina, Moncalieri, 17 lug. 1871, in M. Castelli, *Carteggio ...*, II, cit., pp. 570-571.

parsi alcuni nomi eccellenti come il duca Massimo, Augusto Ruspoli e Angelo Secchi: dei tre, il primo fu l'unico a rifiutare una candidatura concepita forse a contrasto dell'acceso temporalismo dell'altro e più celebre Massimo Vittorio E. Camillo[19]; ad Augusto Ruspoli si preferì rinunciare per timore «che non paghi l'imposta richiesta, e non si saprebbe a quale categoria ascriverlo»[20], Angelo Secchi venne eliminato senza indicarne i motivi, del tutto identificabili con quelli che avevano procurato l'ostracismo a vita al duca di Sermoneta, e comunque ben conosciuti sia nel mondo politico che dalla pubblica opinione, cui entrambi avevano più o meno clamorosamente denunciato l'inaffidabilità del Governo italiano[21]. Nella nuova lista com-

[19] Su Mario Massimo d'Aracoeli (1808-1885) , matematico, Presidente dei Nuovi Lincei, nel 1855 Governatore della Banca Romana, cfr. N. RONCALLI, *Cronaca di Roma*, III, a cura di D. M. BRUNI, Roma, 2006, p. 237 e P. LITTA, *Famiglia Massimo*, tav. VIII: su Vittorio E. Camillo IX Massimo delle Colonne (1803-1873) storico e archeologo, cfr. di lui (*Villa Massimo alle Terme di Diocleziano*, Roma, 1835), dal 1840 Direttore delle Poste pontificie, sposato in prime nozze con M. Gabriella di Savoia Carignano, sorella del Principe Eugenio e cugina prima del re Carlo Alberto, noto a Lamarmora per aver rifiutato di partecipare alla Giunta provvisoria di governo, *ibid.*, tav. VII e DDI, cit., s. II, vol. I, pp. 18-21 .

[20] Lamarmora a Lanza, 23 nov. 1870, in *Carte Lanza*, VI, cit., p. 289. Il requisito richiesto consisteva in un imponibile di 3000 lire di imposta diretta pagato da 3 anni. Secondogenito di Sigismondo marchese di Cerveteri, il Ruspoli era stato membro della Giunta municipale provvisoria nominata il 13 ott. 1870 e riuscirà eletto alla Camera per il IV Collegio di Roma (Campitelli, S. Angelo, Regola, Pigna), cfr, *Gli archivi delle Giunte provvisorie di Governo e della Luogotenenza* ... a cura di C. TUPPUTI, II, Roma, 1972, pp. 244, 339, ma il suo impegno maggiore restava la Presidenza del Circolo Cavour, punto di riferimento del liberalismo romano, sulle cui iniziative cfr. «L'opinione», 15 mar., 10 giu., 17 lug. 1871.

[21] Sull'ostracismo a M. Caetani cfr. per tutti C. PAVONE, *Le prime elezioni a Roma e nel Lazio dopo il 20 settembre*, in « Archivio della Società romana di storia patria», s. III, vol.16-17 (1962-1963), pp. 419-423; con lo stesso spirito il 25 nov. A. Secchi aveva pubblicamente rinunziato alla cat-

parve invece Giuseppe Lunati, «*un des membres distingués du barreau de Rome*»[22], circondato dalla stima universale per la sua specchiata onestà, ben noto a Lamarmora come membro della Giunta municipale provvisoria nominata il 25 ottobre, e trionfatore delle elezioni amministrative del novembre, ma troppo abile amministratore, esperto di economia e finanza, per non intuire e denunciare, primo fra tutti i colleghi delle Giunte cui partecipò, quanto i problemi connessi con l'insediamento della Capitale interferissero con le finanze del Comune, e per questa sua posizione di perenne critica «al modo di procedere nell'amministrazione comunale di Roma»[23] diventò «il celebre consigliere Lunati, che non vuole spese, non vuole prestiti, e sostiene che Roma non ha bisogno di niente», come con astio maligno lo definì la governativa *Opinione* nel colmo dello scontro esploso in Consiglio alla fine di maggio 1871 per il dazio di consumo imposto dall'implacabile Sella alle stremate finanze comunali, e che travolse Sindaco e Giunta in una lunga crisi, risolta definitivamente soltanto con l'avvento di Luigi Pianciani[24].

tedra di astrofisica offertagli da F. Brioschi il 26 ott. e il 3 nov. e pubblicata sulla G. U. del 5 nov. perché accettata in cambio dell'impegno di concedere ai Gesuiti l'esercizio dell'insegnamento privato, improvvisamente proibito dallo stesso Brioschi il 19 nov., cfr. G. CASTELLANI, *La mancata cattedra* ..., in «Strenna dei Romanisti», 1970, pp. 76-84, cfr. anche l'ambigua difesa della condotta governativa fornita dallo stesso Brioschi su «L'opinione» del 12 lug. 1871.

[22] Cfr. A. DE LIEDEKERKE DE BEAUFORT, *Rapporti delle cose di Roma (1848-1849)*, a cura di A. M. GHISALBERTI, Roma, 1949, p. 49.

[23] Così nella sua lettera di dimissioni dalla Giunta municipale provvisoria presentata il 21 ott. 1870, in *Gli archivi delle Giunte provvisorie* ..., II, cit., p. 144.

[24] L'*Opinione*, 31 mag. 5, 8 giu. 1871; sulla crisi capitolina del maggio 1871 cfr. C. DE STEFANIS, *Sulle vicende municipali di Roma dopo Porta Pia*, in «Il Veltro», 1970, n. 6, pp. 543-585 e R. UGOLINI, *L. Pianciani Sindaco*

Accanto a questi nomi si segnalavano anche, come eventuali candidati da prendere in esame dopo le opportune informazioni, un conte Manni «che Ella dovrebbe conoscere meglio di noi», il marchese Giacomo Lomellini d'Aragona «gran proprietario di Viterbo...si dice ottima persona, liberale moderato, mi assicurano essere tuttora Sindaco di Voltri», forse noto al ministro Castagnola, cui probabilmente si dovette la sua esclusione, giacché troppo tardi Lamarmora si accorse che l'uomo «non solo è un ubriacone, ma è sospettato di aver assassinato sua moglie. Bel senatore!», come il generale comunicò a Lanza il 5 dicembre, riprommettendosi di protestare con Gerra per la sua leggerezza[25], e perfino «un monsignore che sta qui ai Cappuccini, e si chiama Queker (sic) di Trento, di cui molto mi parlò Sermoneta»[26].

Grande escluso, Diomede Pantaleoni, un medico di successo già consigliere di Cavour, piombato a Roma il 22 settembre per rimediare ai pasticci di Cadorna «un pulcino nella stoppa» di fronte a Montecchi e soci comparsi anche loro per impadronirsi del Campidoglio[27]. Aveva sollecitato il laticlavio fin dal 28 settembre all'amico Minghetti, ottenendone pieno e incondizionato appoggio; ma la segnalazione tempestivamente inviata il 17 novembre da Lamarmora a Lanza («Raccomando la nomina...di Pantaleoni, che la desidera») si infranse contro il solito ostacolo della difficoltà di trovare per lui la categoria adatta; e a lui, più risentito che deluso, non rimase che sfogarsi con l'amico Minghetti[28].

Fra tutti questi candidati, l'unico che potesse vantare meriti concretamente "patriottici" appariva il conte Giuseppe Angelo Manni da Orte, emigrato in Toscana e segnalato dalla polizia pontificia al Delegato Apostolico di Viterbo come «aperto nemico del pontificio governo e agitatore attivissimo della setta»[29], organizzatore del ricasoliano Centro unico per l'emigrazione e poi Presidente delle Giunte provvisorie di governo viterbesi[30].

Tutti gli altri costituivano le reliquie della stagione riformistica di Pio IX, cui avevano collaborato sia in ambito politico, come Doria e Lunati, impegnandosi, in modo peraltro troppo discontinuo per risultare efficace, nei Gabinetti che si erano

di Roma, in *Luigi Pianciani tra riforme e rivoluzione* ..., Napoli, 1992, pp. 20-21; sul periodo cfr. anche M. De Nicolò, *La lente sul Campidoglio* ..., Roma, 1996, pp. 40-41.

[25] Cfr. *Carte Lanza*, VI, cit., p. 316. Il Lomellini segnalato a Lanza il 23 nov., cfr. *Carte Lanza*, VI, cit., p. 289, indicato dal Commissario governativo di Viterbo, figura come l'unico nome preso in considerazione fra quelli segnalati dagli altri Commissari su richiesta di Lamarmora (Felice Guglielmi per Civitavecchia, Filippo Berardi per Frosinone, e M. Caetani per Velletri), cfr. I. M. Taviani, *L'opera della Luogotenenza* ..., cit., p. 142.

[26] Lamarmora a Lanza, 14 nov. 1870, in *Carte Lanza*, VI cit., p. 249. Luigi Puecher Passavalli (p. Luigi da Trento, 1821-1898) Predicatore apostolico dal 1855 al 1867, canonico di S. Pietro e oratore ufficiale all'apertura del Concilio era stato allontanato dalla Curia come anti infallibilista, cfr. *Lexicon Capucinum*, Roma, 1951, col. 1427. Era amico di A. Blanc, funzionario del Ministero AA.EE. rappresentante ufficioso del Governo presso la S. Sede, che lo aveva presentato a Lanza, cfr. Blanc a Lanza, 9 ott. 1870, in *Carte Lanza*, VI, cit., p. 127 e Blanc a Visconti Venosta in DDI, s. II, vol. I, cit., p. 113.

[27] D. Pantaleoni a Visconti Venosta, Roma, 22 sett. 1870, *ibid.*, p. 20.

[28] D. Pantaleoni a Minghetti, Roma, 28 sett., 15 dic. 1870, *ibid.*., pp. 95, 598 e il fitto scambio di lettere fra Lanza e Lamarmora, 17, 23 nov. 1870, concluso con l'esclusione perché «non sappiamo a quale categoria appoggiarlo», cfr. *Carte Lanza*, VI, cit., pp. 264, 289. Venne accontentato tre anni dopo e assegnato alla 21^ cat. (censo).

[29] Cfr. *Mostra storica del Risorgimento nel Viterbese* ..., Viterbo, 1967, p. 35. Nel 1849 era stato anche candidato del Circolo popolare alla Costituente romana, *ibid.*

[30] Fin dal 1862 Rattazzi aveva affidato al Manni (1810-1876) e a Vincenzo Tittoni l'organizzazione di un Centro unico per l'emigrazione al fine di controllarne i movimenti, ma l'iniziativa non incontrò il favore del Comitato romano né di Ricasoli che lo sciolse il 18 gen. 1863, cfr. F. Bartoccini, *Roma dei Romani*, Roma, 1971, pp. 317-324.

succeduti fino alla crisi e alla proclamazione della Repubblica, sia in ambito giurisdizionale come Piacentini , membro del Consiglio di Stato nominato il 13 marzo 1848[31]. Tutti comunque, nobili e borghesi, politicamente moderati e devoti a Pio IX, che Doria seguirà a Gaeta, ma tutti ugualmente convinti della necessità di un rinnovamento in senso laico delle strutture amministrative e di governo come unica possibilità di sopravvivenza dello Stato pontificio. I loro nomi scompaiono durante il periodo rivoluzionario e repubblicano, quando sulla breccia restarono soltanto Lunati e Piacentini, in funzione di garanti della sicurezza dei romani e di consiglieri di un'amministrazione straniera inesperta delle cose di Roma, in nome del Consiglio Comunale, unico organo rappresentativo della città ancora funzionante, che li aveva nominati Commissari a questo scopo nei giorni del crollo della repubblica e dell'occupazione francese[32].

[31] Doria assunse il Ministero delle Armi il 6 feb. 1848 nel primo Ministero Mamiani e se ne dimise il 27 lug. per l'insubordinazione della Legione Romana che rifiutò di sciogliersi dopo la sconfitta di Vicenza, cfr. G. SPADA, *Storia della rivoluzione romana* ..., II, Firenze, 1860, pp. 96, 414 e N. RONCALLI, *Cronaca di Roma*, a cura di M. L. TREBILIANI, I, Roma, 1972, p. 302 (30 lug.). Il frascatano Giuseppe Lunati (1800-1878), nominato Consultore per la Comarca nel nov. 1847 ed eletto all'alto Consiglio dal III Collegio di Roma (Ponte, Parione, S. Eustachio) oltre che a Palestrina e Poggio Mirteto nelle elezioni del maggio 1848, resse il Dicastero delle Finanze nel Ministero Mamiani (3 mag. - 3 agosto 1848) e in quello formato da mons. Muzzarelli il 17 nov. 1848, da cui però si dimise il 3 dic., cfr. *ibid.*, p. 304 e II a cura di A. F. TEMPESTOSO e M. L. TREBILIANI, Roma, 1997, pp. 38, 202, 303 e A. CHIGI, *Diario con un saggio di curiosità storiche raccolte da C. Fraschetti*, II, Tolentino, 1906, pp. 30, 33, 35 e DDI, cit., LXVI, pp. 557-558; su Giuseppe Piacentini (1803-1877). un eletto anche lui alla Consulta per Rieti, nel mag. 1848, cfr. sopra n. 8.

[32] Sull'indirizzo inviato il 24 giu. al generale Oudinot per scongiurare il bombardamento di Roma e sullo scioglimento (7 lug.) del Consiglio Comunale, che dal 2 lug. sedeva in permanenza, cfr. L. POMPILI-OLIVIERI, *Il Senato romano* ..., III, Roma, 1886, pp. 142, 151, e G. SPADA, *Storia della rivoluzione romana* ..., III, Firenze, 1869, p. 544. Lunati e Piacentini vennero «chiamati» come commissari rispettivamente alle Finanze e alla Grazia e Giustizia l'11 lug. 1849, ma Lunati si dimise il 17 lug., sostituito da Angelo Galli, cfr. A. CHIGI, *Diario* ..., II, cit., p. 49 e N. RONCALLI, *Cronaca di Roma*... , II, cit., p. 203.

Ricomparvero tutti negli anni della restaurazione pontificia, come fiancheggiatori del Comitato Romano, impegnato in quegli anni a fornire al governo di Torino elementi utili a risolvere la questione romana, anche se evitarono sempre con ogni cura aperte manifestazioni di dissenso. Soltanto patrizi, protetti dal prestigio del proprio nome (Doria, Mario Massimo e Lorenzo Sforza Cesarini), compaiono infatti come promotori di iniziative quali il Memoriale inviato nell' aprile 1851 a Luigi Napoleone ancora Presidente per richiamare la sua attenzione sulla necessità di laicizzare lo Stato romano, e ancora soltanto Doria e Pallavicini, sottoscrissero nel 1861 gli indirizzi presentati a Vittorio Emanuele e a Napoleone e che il borghese Piacentini evitò di firmare, mentre nessuno accettò nel 1864 una candidatura al Parlamento di Torino, che lo avrebbe esposto all'esilio[33].

Gli ultimi due candidati rappresentavano egregiamente la cultura romana. Giuseppe Ponzi (1805-1885), Accademico dei Nuovi Lincei, dal 1847 insegnava zootomia (zoologia) e dal 1864 geologia alla Sapienza; Pietro Rosa era noto in Europa per la sua collaborazione alle iniziative scientifiche di Napoleone III[34]

[33] Sulle adesioni agli indirizzi del 1861, e sul generale rifiuto a candidarsi per il Parlamento piemontese nel 1864, cfr. F. BARTOCCINI, *Roma dei romani* ..., cit., pp. 181-184 e N. RONCALLI, *Cronaca di Roma* ..., IV, Roma, s.a., p. 389 (14 giu. 1861), sul memoriale al Presidente francese cfr. *ibid.*, II, cit., p. 345 (26 apr 1851) e G. LETI, *Roma e lo Stato pontificio 1849-1870*, II, ed. I, Ascoli, 1911, pp. 320-321.

[34] Delle indagini topografiche del Rosa sul Lazio antico Napoleone III si servì per la sua *Vie de Jules César*, uscita a Parigi nel 1865, cfr. E. FERRO, *Gli studi e le opere di Pietro Rosa*, in«Il pensiero italiano», fasc. 18 (giugno 1892), p.5; sulle vicende editoriali dell'opera in Francia e in Italia cfr. G.

e per la carta archeologica del Lazio, frutto di una ininterrotta, minuziosa indagine sul territorio. Entrambi appaiono peraltro del tutto distaccati dalla politica, e da ogni impegno civile, che pure vennero loro largamente attribuiti nelle celebrazioni postume; soltanto Ponzi appare fugacemente come raccoglitore di offerte per i volontari del 1848, e figura colpito da una breve sospensione dall'insegnamento nel 1850, mentre il nome di Rosa manca da ogni Commissione organizzata nel 1849 per le fortificazioni e per la difesa dei monumenti, e appare soltanto responsabile di tutelare dal cannoneggiamento sul Corso e sulla Villa Borghese le collezioni Borghese di cui era custode[35]. Entrambi però avevano immediatamente accettato di collaborare al funzionamento dell'amministrazione civile, sicché i loro nomi compaiono

BARBERA, *Memorie di un editore*, Firenze 1930, pp. 295-298. Sugli scavi eseguiti sul Palatino per conto di Napoleone III, che nel 1860 aveva acquistato gli Orti farnesiani da Francesco II di Borbone, cfr. M.A. TOMEI, *Gli scavi di Pietro Rosa per Napoleone III*, in *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, Roma 1999, pp. 51-138.

[35] G. Ponzi (1805-1885) venne commemorato da P. Blaserna, cfr., «Atti dell'Accademia dei Lincei», s. IV, vol. I, (1884-1885), pp. 329-332 e P. Rosa (1819-1891) da E. FERRO, *Gli studi e le opere di P. Rosa*, cit. Sulle vicende universitarie di G. Ponzi cfr. N. SPANO, *L'Università di Roma*, Roma, 1935, p. 123, E. FLAIANI, *L'università di Roma 1824-1852* ..., Città del Vaticano, 2012, p. 55 e G. MORONI, *Dizionario* ..., LXXXV, p. 71; sul suo volontariato a favore dei legionari romani, cfr. G. SPADA, *Storia della rivoluzione romana* ..., II, cit., p. 146. Sull'impegno civile del Rosa cfr. E FERRO, *Gli studi* ..., cit. sulla sua opera di tutela della collezione Borghese cfr. J. PH. KOELMAN, *Memorie romane* ..., II, Roma, 1963, p. 295; sulla collaborazione di entrambi col generale Masi rispettivamente per la tutela degli istituti scientifici (decr. 10 ott.1870,) e per l'ingrandimento e abbellimento di Roma, cfr. *Gli archivi delle Giunte* ..., II, cit., pp. 27, 32. Nominato sovrintendente agli scavi dal Consigliere Brioschi (10 ott. 1870) Rosa emanò il 22 novembre il relativo regolamento, cfr. I. M. TAVIANI, *L'opera della Luogotenenza* ..., cit., p. 120 e «L'opinione», 13 feb. 1871.

insieme nella Commissione per la tutela degli Istituti scientifici e quello del Rosa anche in quella per l'ingrandimento e l'abbellimento di Roma, istituite dal generale Luigi Masi, comandante di piazza appena insediato a Roma: il loro seggio al Senato derivò da questa disponibilità, oltre che dal prestigio del loro nome[36].

Il manipolo dei romani venne incluso nell'"infornata" di 25 senatori nominati dal re l'1 dicembre 1870, non tutti di pari fama e prestigio: accanto ai nomi di noti generali veterani delle patrie battaglie, come Agostino Petitti di Roreto, Luigi Mezzacapo e Maurizio Gerbaix de Sonnaz («quest'ultimo per compiacere il re di cui è aiutante di campo»), e di politici come Carlo Alfieri di Sostegno, comparivano anche nomi forse anche allora sconosciuti, ripescati da Lanza «in quel librone di Senatoriabili che vai spolverando ogniqualvolta si tratta di senatori»[37], o recuperati da precedenti esclusioni come il pugliese Cataldo Nitti, o in accoglimento di un loro desiderio, come il Sindaco di Livorno Federico de Larderel, il barone Niccolò Cusa, cui peraltro il servizio presso il Consiglio di Luogotenenza servì da prezioso scudo contro gli strali velenosi lanciatigli dal principe di Carignano, che di lui raccontò a Sella «robba (sic) da chiodi» per antica ruggine, maturata

[36] Cfr. *Gli archivi delle Giunte*..., cit., pp. 27, 32. Non può dirsi se e quanto abbia giovato al Rosa l'impegno con cui fin dall'agosto del 1870 lavorava per assicurare all'Italia il possesso degli Orti Farnesiani, passati definitivamente allo Stato italiano il 2 dicembre 1871, perché tale acquisto, fortemente voluto da Quintino Sella, che ne menò vanto nella discussione sul bilancio della P.I., cfr. *Atti parlamentari, discuss.Camera 9 giugno 1872*,era altrettanto fortemente osteggiato dal presidente del Consiglio G. Lanza come "spesa inutile", cfr. P. BOSELLI, *Quintino Sella e Roma*, in «Nuova Antologia», 116, fasc.332 (16 settembre 1927). Sulla partecipazione del Rosa alle vicende politiche italiane, cfr. anche F. DELPINO - R.DUBBINI, *Pietro Rosa e la tutela delle antichità a Roma tra il 1870 e il 1875*, in *La fortuna degli Etruschi nella costruzione dell'Italia unita*, Atti del XVIII Convegno internazionale di studi sulla storia e archeologia dell'Etruria, Orvieto 2011, p. 491.

[37] Q. Sella a Lanza, s. d. in E. TAVALLINI, *La vita e i tempi* ..., II, cit., p. 169.

forse al tempo della Luogotenenza napoletana, mentre la violenta opposizione di Paolo Onorato Vigliani non riuscì a distruggere la candidatura del suo sottoposto Zanobi Pasqui; «parmi che a questo modo tutte le grandi istituzioni dello Stato vengano avvilite e screditate» dichiarò a Lanza appena seppe della nomina[38].

I rispettivi decreti vennero comunicati all'Assemblea il 5 dicembre, ma il loro effettivo insediamento avvenne in tempi diversi, a seconda della data di presentazione dei documenti su cui la Commissione senatoriale di convalida potesse preparare la relazione da presentare all'Assemblea per l'approvazione e successivo giuramento[39]. Per i romani, le relazioni si limitarono a confermare l'idoneità in base all'età e alla congruità dei titoli in relazione alla categoria, con qualche accenno ai meriti scientifici di Ponzi e Rosa; soltanto il sen. Mamiani si soffermò a rievocare il passato quarantottesco del suo antico collega Lunati, e il neo senatore Ignazio Guiccioli diligentemente espose i meriti professionali del Piacentini, fin dal 1860 riconosciuto degno del laticlavio da Cavour, che gli aveva anche chiesto di partecipare alla Commissione per la preparazione dei Codici. Particolarmente combattuta la candidatura del Manni, di cui perciò non si riferì in aula, ma si discusse soltanto in Comitato segreto: escluso per mancanza dell'anzianità necessaria all'iscrizione alla categoria 3ª

[38] Su queste nomine cfr. Lanza a Lamarmora s.d. (ma nov. 1870) in *Carte Lanza*, VI, cit., pp. 299-300; sulle aspirazioni di F. Larderel e del Cusa, Lanza a V. Malenchini e a Lamarmora, *ibid.*, pp. 291, 299-300; sulla violenta opposizione di P. O. Vigliani alla candidatura del suo sottoposto Zanobi Pasqui, cfr. Vigliani a Lanza, Firenze, 1 dic. 1870, *ibid.*, pp. 301-302 e su quella del Principe di Carignano per il barone Cusa cfr. Q. SELLA, *Epistolario inedito ...*, Torino, 1930, p. 169.

[39] Secondo l'art. 3 dello Statuto emanato il 1° marzo 1848, il Senato si componeva di un numero non limitato di membri, nominati dal re su proposta del Presidente del Consiglio, che li sceglieva fra gli appartenenti a 21 categorie obbligatoriamente indicate nel decreto di nomina sottoposto a una Commissione senatoriale per la convalida.

(ex deputati), fu recuperato dal sen. Poggi, che lo ritenne degno della prestigiosa 20ª, riservata a coloro che «con servizi e meriti eminenti hanno illustrato la patria», perché tale si riconobbe il suo impegno per l'annessione delle province romane; e infatti fu l'ultimo a giurare, il 18 aprile 1871. Un trattamento di particolare riguardo venne riservato al Rosa, che giurò, nella seduta Reale del 5 dicembre, eccezionalmente ancor prima della relazione di convalida[40].

Risulta praticamente impossibile stabilire con esattezza in qual misura il gruppo abbia partecipato ai lavori sia dell'aula che degli organi interni, perché mancano gli elementi per documentare la loro assiduità ai cinque Uffici e alle tre Commissioni (finanze, bilancio interno, biblioteca) cui secondo la prassi ciascuno di loro venne assegnato[41]; ma è certo che nessuno di loro si sentì mai veramente legato alla Camera Alta, sostanzialmente incompatibile con la loro comune natura di «cattolici devoti al Papa» da un sentimento tanto profondo che «non andarono a Firenze per non prestare giuramento» cui si sarebbero pure adattati, «ma vorreb-

[40] I presentatori furono: sen. Caccia (Pallavicini, 13 dic. 1870), sen. Chiavarina (Doria, 22 dic.), sen. Ruschi (Ponzi, 27 dic.), sen Casati (Rosa, 23 gen. 1871); i già ricordati Lunati e Piacentini furono presentati rispettivamente il 28 dic. e il 1° marzo: il verbale della discussione del Comitato segreto (4 apr. 1871) per la convalida del Manni in *I Senatori del Regno*, II, Roma, 1934, p. 258.

[41] Rosa figura Commissario per la Biblioteca per il triennio 1871-1874 e Pallavicini oltre che membro della Commissione per la convalida dei titoli da 1874 al 1880 svolse anche gli incarichi di Segretario (27 nov. 1871-18 ott. 1873 e 23 apr. 1874-21 feb. 1876) e per due volte quello di Vicepresidente da cui si dimise una prima volta il 6 gen. 1874 dopo averla assunta il 12 nov. 1873 e che riprese e mantenne durante la breve presidenza di G. Pasolini dal 6 mar. al 3 ott. 1876. Doria, oltre la già ricordata partecipazione alla Commissione Finanze risulta anche membro di quella per la contabilità interna (13 mar. 1871-21 feb. 1876).

bero una riserva per le leggi ecclesiastiche»[42]. Soltanto di Filippo Doria si può essere certi che sparì da palazzo Madama dopo il 1873, perché il suo nome scompare dagli Atti parlamentari dopo la registrazione della sua lettera di dimissioni dalla Commissione Finanze, letta in aula dal Presidente l'11 dicembre, e in cui spiegava che nonostante l'indulgenza dei suoi «compagni di Commissione [che] non mi fecero osservazione se ben poco frequentai le riunioni», riteneva doveroso chiedere di esserne esonerato perché «le mie molte occupazioni mi vietano di esattamente e onorevolmente frequentarle».

Altrettanto sporadica la loro presenza in aula, dove Manni, Piacentini e Pallavicini non parlarono mai, Ponzi e Rosa in due occasioni soltanto. Il primo intervenne il 17 febbraio 1873 in sede di bilancio del Ministero della P. I., come Linceo e docente alla Sapienza, per richiamare l'attenzione del Ministro Correnti sui locali dell' Università «molto guasti e che minacciano ruina», e per raccomandargli l'Accademia dei Lincei, «che è la madre di tutte le Accademie, ed è ancora nel misero stato del tempo andato», ottenendo come risposta che «ci vuol tempo a Roma per preparare i locali» ma che per quelli di via Panisperna si era già speso mezzo milione, e che nonostante i tagli dei fondi avrebbe assegnato ai Lincei «una non larga sovvenzione»; e di nuovo il 17 novembre di quell'anno fu chiamato a riferire in sede di bilancio del Ministero dell'Agricoltura e industria sullo stato del lavoro del Comitato per la carta geologica d'Italia, di cui era membro, suscitando alla fine la reazione un tantino risentita del Ministro Finali. Pietro Rosa ritenne di dover intervenire, da romano, una prima volta il 28 novembre 1877 a proposito del progetto di legge sulla tutela dei monumenti, e richiamandosi all'Editto Pacca riuscì ad ottenere una maggiore esattezza dei termini dell'esproprio (art. 5);

[42] Lamarmora a Lanza, 9, 17 dic. 1870, in *Carte Lanza*, VI, cit., pp. 315, 329.

parlò una seconda volta il 28 gennaio 1888 per fornire notizie utili a concludere vantaggiosamente la convenzione per il Teatro Corea, esponendone con lucidità ed esattezza le vicende storiche[43]. Unico, e illuminante del carattere dell'uomo, l'intervento del Lunati, che presentò un progetto di legge di sua iniziativa «al quale sarà dato corso a termini di Regolamento» secondo la formula ripetuta dal Presidente nell'annunciarlo all'Assemblea il 24 febbraio 1874, ma che si perse negli Uffici e scomparve, sicché non se ne conosce l'argomento; pochi mesi dopo sparì anche il suo presentatore, impedito «per infermità e vecchiezza», con tante scuse ai colleghi[44].

Pietro Rosa fu l'ultimo del suo gruppo a scomparire, il 15 agosto 1891, e la sua fine, avvenuta «sulla vetta del Palatino, teatro della maggior sua gloria», venne annunciata con un lungo necrologio dalla stampa[45], che, con analoga sollecitudine aveva riferito qualche anno prima la morte di Giuseppe Ponzi, avvenuta «al momento di andare in macchina», la notte sul 30 novembre 1885, ricordando con particolare rilievo e pubblicando sia l'ampia commemorazione pronunciata in aula dal Presidente Durando lo stesso 30 novembre, sia il resoconto del solenne corteo funebre che accompagnò la salma da via della Gatta al Verano[46]. Tutti gli

[43] La convenzione con il Telfener e la concessione per 80 anni a Vincenzo Jacovacci furono approvate il 28 gen. 1880 con 49 voti favorevoli e 5 contrari.

[44] Lettera di scusa comunicata all'Assemblea dal senatore segretario Chiesi, cfr. *Atti Parlamentari. Discor. Sen.* 27 nov. 1874.

[45] Il necrologio di P. Rosa in «L'opinione», 17 ago. 1891. In Senato fu commemorato tre mesi dopo dal Presidente Farini, cfr. *Atti Parlamentari. Discor. Sen.*, 25 nov. 1891.

[46] La commemorazione letta in aula dal Presidente Durando il 30 nov. 1885, fu pubblicata dal «L'opinione» del 1° dic., sul numero del giorno dopo comparve anche il resoconto dei funerali con l'elenco delle rappresentanze delle Università ed Accademie di tutta l'Italia e il testo del telegramma di condoglianze inviato dal Ministro Correnti alla vedova.

altri, scomparsi fra il 1876 e il 1887, furono commemorati, più o meno tempestivamente e ampiamente, soltanto a palazzo Madama dal Presidente, secondo l'uso. La stampa non ne parlò, segno che di loro, e delle loro battaglie, nessuno si ricordava più; la stagione politica cui erano personalmente legati si era conclusa, e Roma, divenuta ormai a tutti gli effetti la Capitale, aveva altro a cui pensare.

Breve profilo di Natale Polci

LILLO S. BRUCCOLERI

Tra i poeti romaneschi merita una particolare menzione l'autore del *Passero ferito* di cui abbiamo avuto modo di descrivere la fortuna[1]; possiamo ora completare il discorso tratteggiandone brevemente la personalità. Egli va ricordato, al di là del giudizio critico sulla sua opera che è compito da specialisti, nella consapevolezza che non è agevole fissare una linea netta di demarcazione tra gli autori di sicura appartenenza alla letteratura maggiore e quelli di minore rilievo.

Natale Polci nacque a Giuliano di Roma (Frosinone) il 25 dicembre 1897 e morì a Roma il 10 aprile 1988. La sua attività fu quella del tramviere[2]: categoria che sembra feconda di ispirazione, visto che vi appartennero altri autori, tra cui Vincenzo Galli detto Cencio (puntuali i suoi rugantiniani «Sfoghi de la sora Cencia»), che proprio a questo lavoro dedicò addirittura un poemetto[3]. Osserviamo, *en passant*, che i poeti romaneschi da almeno un secolo rappresentano una comunità diffusa tutt'altro che sparuta di

[1] Cfr. «Strenna dei Romanisti», 2015, pp. 115-118.

[2] Se ne trova menzione in E. VEO, *I poeti romaneschi. Notizie. Saggi. Biografia*, Roma, 1927, p. 271. L'unico riferimento a Polci si trova nella seconda parte di questa opera, *Bio-bibliografia generale*, con la semplice indicazione: «Tramviere; collab. "Rugantino" 1926». Se ne può dedurre che il poeta, allora trentenne, fosse agli inizi della carriera.

[3] V. GALLI, *La giornata der tramviere*, in *Sorrisi e frustate. Sonetti romaneschi*, Roma, 1968, pp.143-146. Di estrazione ferroviaria furono anche Ernesto Aquilante e Armando Luciani, come Renato Merlino, «attor giovane» della disciolta compagnia teatrale di Checco Durante.

persone che nella vita esercitano le professioni e le arti più disparate, anche se l'impronta popolare appare dominante[4].

Della vita privata di Natale Polci poco o nulla è trapelato[5], ma è nota la sua spiccata vocazione alla convivialità, specialmente nei banchetti nuziali che impreziosiva con estemporanei componimenti d'occasione[6]. Il suo più alto spessore creativo, che tra i numerosi riconoscimenti gli valse l'ammissione alla Accademia tiberina, mirava ai grandi temi esistenziali quando i toni si facevano più genuinamente lirici. Egli «è un poeta antico, per la saggezza che ricopre la sua tematica ideologica, ma è, insieme, moderno per i motivi della fresca ispirazione»[7].

Un primo arco temporale della sua attività può ricomprendersi

[4] Cfr. E. Veo, *op. cit.*, pp. 241-281. Da notare la scheda di Mario Fagiolo, non ancora dell'Arco e nemmeno architetto: soltanto studente universitario, ma già molto promettente e presentato come «uno dei giovani poeti romaneschi più interessanti e più originali, se non il più originale dei nostri giorni» (ivi, p. 257).

[5] Si ascrive a suo merito la fondazione nel paese natale della biblioteca pubblica, a lui intitolata, attualmente ospitata in un edificio del centro storico che in passato era una chiesa dedicata a san Tommaso, trasformata in teatro verso la fine dell'Ottocento. Risulta che il patrimonio comprende 13.868 volumi oltre a qualche centinaio di documenti audiovisivi, a disposizione di una popolazione residente di 2.373 abitanti.

[6] Una raccolta si rinviene in N. Polci, *Poesie per tutte l'occasioni*, ma può ritenersi che la produzione sia più vasta di quella che è stato fin qui possibile documentare. Altri componimenti dello stesso genere possono individuarsi in singole opere, tra le quali spiccano: *112 Sonetti romaneschi*, Roma, 1952; *La voce der popolo (350 sonetti)*, s.w.t.

[7] F. Calabrese, «Il Messaggero» del 17 febbraio 1973. Qui si ha cura di precisare che il poeta si inchina con la forza di «un cuore rimasto giovane e fanciullo al riconoscimento che la musa, nel cammino amaro della sorte, ha raccolto i suoi dolori di uomo e li ha fatti santi, ha redento le sue disperazioni trasformandole in sogni, ha colto le sue delusioni e le ha mutate in fiori di speranze, per se stesso e per tutti».

nel quarantennio tra la prima citazione nella raccolta antologica di Ettore Veo[8] e l'altra in quella di Francesco Possenti, che così lo definisce: «Poeta dal facile estro e dalla battuta pronta che non disdegna l'ironia »[9]. La produzione si estende al ventennio successivo, che però non trova riscontri critici in un contesto generalizzato a tutti gli autori romaneschi.

La personalità di Polci è quella delicata e sensibile di un poeta di razza, che non può essere imprigionato negli schemi di un monologo al quale si vorrebbe legare la massima sua notorietà[10]. Si può anzi darne la dimostrazione proprio partendo dallo stesso spunto creativo che si rinviene in altre due poesie: «La pisicologgia der passero»[11] e «Ci-ci, ci-ci»[12]. Nella prima Polci costruisce un idillico ritratto dell'uccellino accorso per caso sulla sua scrivania dalla finestra aperta per i primi tepori primaverili; nella seconda il tono cambia radicalmente e si fa amaro e straziante, in una situazione dal sapore pascoliano, ma solo rispetto all'*incipit* della rondine che non torna al tetto. Laddove nel «10 Agosto» l'analogia prelude al dramma personale dell'autore, qui il ruolo di protagonista assoluto compete alla nidiata dei piccoli che pispigliano nella vana attesa della madre abbattuta da un cacciatore.

Una caratteristica di Polci è proprio quella di presentarsi da os-

[8] E. Veo, *op. cit.*, pag. 271.

[9] F. Possenti (a cura di), *Cento anni di poesia romanesca*, Roma, 1966, p. 1089. Si aggiunge di seguito: «I suoi quadretti che illustrano affettuosamente molte piazze di Roma, il cui garbo si unisce all'arguzia, sono pieni di colorito e non si limitano ad una semplice descrizione, ma racchiudono pensieri, osservazioni e riferimenti storici che impreziosiscono l'opera. Qualche punta d'umorismo pone alla raccolta il sigillo della inconfondibile tradizione romana».

[10] N. Polci, *Er passero ferito*, in *Ner camposanto de la verità. 130 epitaffi e poesie varie in dialetto romanesco*, Roma, 1968, pp. 76-77

[11] N. Polci, *La voce de la natura*, Roma, 1973, p. 12.

[12] *Ibidem*, p. 43.

servatore esterno, sempre dietro le quinte e quasi mai sulla scena; sono rari i riferimenti personali, ma quando ci sono toccano punte di forte intensità come può rilevarsi nella poesia in memoria della madre e dedicata «a tutte le mamme degne di questo nome». Oltre i singoli fatti, luoghi e personaggi è preminente in lui il richiamo della poesia che lo affascina in tutte le sue espressioni[13].

Di particolare interesse è la collaborazione alla rivista dialettale *Ghetanaccio*, divenuta dal 16 giugno 1929 l'organo ufficiale del Dopolavoro dell'Urbe, che presiedeva alla Festa di San Giovanni a Roma e alla Sagra dell'Uva a Marino[14]. E qui, con l'attiva partecipazione di Ettore Petrolini che aveva un villino dalle parti del lago di Albano, si svolgeva il concorso canoro su testi di poeti dialettali appositamente musicati. Tra loro anche Natale Polci, che «nel suo appello in versi *Marinè*, contenuto in un'immaginaria serenata, produce gradevoli effetti poetici, che andrebbero valutati anche in relazione alle rispettive partiture musicali, oggi quasi del tutto ignote»[15], benché se ne possa forse trovare traccia negli archivi della Rai dal momento che le esecuzioni venivano normalmente trasmesse alla radio.

L'attività poetica di Polci si fa più intensa tra gli anni trenta e cinquanta[16], per riprendere tra il sessanta e il settantacinque con uno stile più marcatamente trilussiano[17]. Ma la sua vena creativa non si esaurisce qui, poiché egli si cimenta anche in prosa scrivendo testi teatrali[18].

Nel panorama della letteratura vernacolare Natale Polci appartiene a quella nutrita schiera di autori che nella sola area romana usano un idioma con centinaia di varianti sulle quali sono tuttora in corso puntuali ricognizioni[19]. Gli spunti sono molteplici e spesso legati a fatti di attualità, ma emergono con significativa frequenza motivi più profondi che rivelano la natura del poeta che tutti li accumuna nella stessa passione. Molti di loro non troveranno collocazione nei più rinomati dizionari degli italiani illustri né nelle più dotte monografie, per quanto si abbia notizia di contributi originali in alcune tesi di laurea discusse nelle università italiane. Altri hanno ottenuto l'ingresso nella toponomastica romana, sulla scorta di puntuali segnalazioni che sono state ritenute attendibili e appropriate. Al di là di queste notazioni tramandare la memoria e valorizzare l'opera di Natale Polci, che spicca tra i numerosi personaggi che hanno amato la città e le tradizioni di Roma e hanno voluto dimostrarlo scegliendo il suo dialetto.

[13] Un vero atto di fede è così sintetizzato: «La Poesia è l'amore che affratella, - è l'ordine, la fede, l'armonia, - è la più bella d'ogni cosa bella - che inarza er còre e illumina la via» («La poesia nun pô morì», in *Er paradiso in tera*, Roma, 1978, p. 103).

[14] La presenza di componimenti dialettali di Polci è costante in svariate testate: «Rugantino», «L'Aquila romana», «Madama Lucrezia», «Il Palatino», «Stella romana», «Voce amica», «Cronache d'altri tempi», «Semaforo», «Romanità», «Ordinismo».

[15] U. Onorati, *La canzone romana in trasferta a Marino* in: «Strenna dei Romanisti», Roma, 2000, pp. 387-388.

[16] Segnaliamo, in particolare: *Fiori der pensiero*, Roma, 1932; *Sordati d'Italia*, Roma, 1932; *Piazze de Roma*, Roma, 1949; *All'ombra der sole*, Roma, 1950; *Sinfonia de primavera*, Roma, 1951; *Arte e mestieri*, Roma, 1952.

[17] Appartengono a questa serie i volumi: *Le favole*, Roma, 1960; *La voce de Pasquino*, Roma, 1971; *La voce de la natura*, Roma, 1973, *Cento apologhi*, Roma, 1975.

[18] Si tratta di tre componimenti: *La fornarina* (melodramma in tre atti), *L'Inferno* (dramma lirico in due atti), *La storia der brigante Gasperone*.

[19] Cfr. F. ONORATI, *Dialetto e poesia nei 121 comuni della provincia di Roma*, in «11° Quaderno del Centro di documentazione dialettale "Vincenzo Scarpellino"»

Natale Polci, ritratto di Aristide Capanna
pubblicato nel quarto di copertina di *Er paradiso in tera*, Roma, 1978

Viaggi a Roma di Giovanni Maria Mastai Ferretti vescovo e cardinale

CLAUDIO CERESA

Nel concistoro del 21 maggio 1827 il papa Leone XII, al secolo Annibale della Genga, preconizzò arcivescovo di Spoleto il sacerdote Giovanni Maria Mastai Ferretti, il quale risiedeva al momento a Roma, dove ricopriva la carica di presidente dell'Ospizio Apostolico di San Michele a Ripa Grande[1]. La presidenza del San Michele veniva considerata un posto di grande importanza, che poteva condurre alle maggiori dignità ecclesiastiche; era di rilievo anche la cattedra episcopale di Spoleto: Leone XII si considerava spoletino, anche se era nato a Monticelli di Genga, nella diocesi di Fabriano.

Il nuovo pastore fu consacrato in Roma, a San Pietro in Vincoli, il 3 giugno 1827, dal cardinale Francesco Saverio Castiglioni; l'ingresso in sede avvenne il successivo 28 giugno, ed il 1° luglio fu compiuta l'intronizzazione[2].

[1] Per i viaggi qui ricordati, ed in genere per quanto riportato nel presente contributo, cfr. A. SERAFINI, *Pio Nono Giovanni Maria Mastai Ferretti dalla giovinezza alla morte nei suoi scritti e discorsi editi e inediti*, vol. I, *Le vie della Divina Provvidenza (1792-1846)*, Città del Vaticano, 1958; in tale libro sono riportate, in tutto o in parte, molte lettere del futuro pontefice. Cfr., anche, G. MARTINA, *Pio IX 1846-1850*, Roma, 1974, e G. ANDREOTTI, *La sciarada di Papa Mastai*, Milano, 1968.

[2] Giovanni Maria Mastai Ferretti aveva allora trentacinque anni; era nato a Senigallia il 13 maggio 1792.

Un anno dopo, nel giugno 1828, il presule di Spoleto era nell'Urbe, dove, il 13 del mese, tenne a San Teodoro il panegirico del Cuore di Gesù. Dovette trattenersi più del previsto, in quanto era arrivato il canonico cileno Giuseppe Ignazio Cienfuegos, per presentare una memoria circa l'esito della missione pontificia che, negli anni 1824 e 1825, aveva operato in alcuni Paesi dell'America meridionale. Il Mastai, nella sua qualità di partecipante a tale missione, prese conoscenza dello scritto ed inviò le sue osservazioni ai competenti uffici; probabilmente le mandò dalla residenza diocesana, dove era tornato il 4 luglio.

Il 10 febbraio 1829 morì Leone XII, ed il successivo 31 marzo fu eletto il cardinale Castiglioni, che si chiamò Pio VIII; il nuovo papa, come abbiamo visto, aveva presieduto alla consacrazione del Mastai. Molti ritennero probabile una promozione in Curia dell'ordinario spoletino, il quale però scriveva il 30 aprile ad un conoscente, Camillo Alessandroni: "Relativamente poi al mio ritorno alla Capitale non ho il minimo indizio che ciò possa verificarsi. Lo desidererei qualora dovessi fare una vita tutta a me, pensando nel ritiro al grande affare della mia eterna salute; per altri oggetti non lo desidero affatto...".

In effetti, il trasferimento non ci fu; del resto, Pio VIII morì il 30 novembre 1830, dopo un breve pontificato. Il 2 febbraio 1831 fu eletto Gregorio XVI, il camaldolese Bartolomeo Alberto Cappellari, in religione Mauro.

All'inizio del regno di Gregorio XVI avvennero moti insurrezionali a Bologna e in altri centri emiliani e romagnoli dello Stato pontificio[3]. Il colonnello Sercognani, a capo delle truppe rivoluzionarie, si impossessò prima di territori litoranei marchigiani, e poi, il 17 febbraio, di Ancona. Da quel capoluogo l'ufficiale intendeva dirigere i suoi soldati verso Roma, attraverso l'Umbria e la Sabina; il 26 febbraio, a Bologna, i rappresentanti delle città insorte proclamarono la decadenza del governo papale, e la costituzione dello Stato delle Province Unite.

A Spoleto, in quel febbraio e nel mese successivo, il fermento fu notevole, e non era esclusa la possibilità di atti di violenza. Nella seconda metà di marzo, l'arcivescovo decise di allontanarsi momentaneamente, e si diresse a piedi verso un convento di cappuccini, dove intendeva stabilire la sua residenza provvisoria. Nel viaggio si registrò un episodio di gentile accoglienza: dopo dieci miglia di cammino tra le montagne, il prelato, sentendosi stanco, chiese ospitalità in una piccola casa, dove due donne lo riconobbero e gli offrirono un gradito ristoro di vino e di pane.

Il 29 marzo l'ordinario diocesano aveva già fatto ritorno; era stata infatti ristabilita l'autorità papale, anche se con l'intervento delle truppe austriache[4]. Circa quindici giorni dopo il Mastai giunse a Roma, dove intendeva mediare tra Gregorio XVI e i sudditi spoletini, allontanando, per quanto possibile, eventuali misure di rigore.

Il 17 aprile, però, scriveva di trovarsi "in uno stato di angustia", e quindi i primi giorni nella capitale probabilmente non furono soddisfacenti[5]. Si chiedeva una lista delle persone implicate nei moti, ed il presule non intendeva compromettere il suo ruolo di intermediario; fu di grande sollievo per lui apprendere che non

[3] Nel febbraio 1831 si verificarono ribellioni anche nei ducati di Modena e Parma, ed i rispettivi sovrani, il duca Francesco IV e la duchessa Maria Luigia, dovettero lasciare le loro capitali.

[4] L'ordine costituito era stato restaurato anche nei ducati di Modena e di Parma. I disordini, comunque, non cessarono del tutto; nel febbraio 1832 intervennero ad Ancona i francesi, ed iniziò la cosiddetta duplice tutela internazionale dello Stato pontificio, che durò fino al 1838.

[5] Lo scritto del 17 aprile qui ricordato è una lettera indirizzata ad una suora, Chiara Teresa del Cuor di Maria, del monastero della Beata Chiara di Montefalco. La religiosa, che proveniva dalla famiglia Giovagnoni, aveva chiesto di essere diretta spiritualmente dall'arcivescovo, il quale aveva acconsentito, entro i limiti da lui stabiliti.

doveva più presentare alcuna nota, in quanto non erano necessarie ulteriori informazioni.

Anche dalla diocesi provenivano inviti a compiere opera di intercessione, ed il pastore cercò di fare quello che poteva, fino alla seconda metà di maggio, periodo del rientro. In complesso, la missione non si rivelò sterile, anche se a Spoleto furono sostituiti personaggi di rilievo, come il delegato apostolico, che era il rappresentante politico del governo, e l'assessore per la materia criminale.

Ad ogni modo, a Roma si era contenti del Mastai, il quale, nel successivo anno 1832, fu trasferito alla sede di Imola. Si trattava di una diocesi importante, che veniva generalmente affidata ad un cardinale, e nella quale aveva adempiuto il mandato episcopale Barnaba Chiaramonti[6]. La chiesa di Imola era suffraganea di Ravenna[7].

Il Mastai, dal momento che era insignito della dignità arcivescovile, assunse il titolo di arcivescovo vescovo; giunse nell'Urbe l'11 dicembre 1832, e dimorò al convento dei SS. Quaranta, presso i Minori Scalzi della riforma di S. Pietro d'Alcantara, nelle vicinanze di S. Francesco a Ripa in Trastevere.

Tra le prime cure del nuovo pastore di Imola vi fu quella di entrare in contatto con il cardinale Giustiniani, suo immediato predecessore; venne così a conoscere la complessa situazione amministrativa della circoscrizione ecclesiastica, che comportava notevoli oneri finanziari.

Il 17 dicembre avvenne il concistoro, ed il 22 il Mastai prese possesso della diocesi; lo fece per procura, tramite il preposto della cattedrale. Il prelato trascorse il Natale nell'Urbe, ma il giorno di capodanno del 1833 era già di ritorno a Spoleto; lasciò la città umbra il successivo 21 gennaio.

Poi, per oltre sei anni, il futuro Pio IX non tornò nella capitale.

Venne, infine, nel 1839, anzitutto per la visita *ad limina*, e cioè per il necessario periodico contatto degli ordinari diocesani con la Santa Sede, ed inoltre per un'occasione eccezionale, quella della canonizzazione prevista per il 26 maggio[8]. Molti vescovi si preparavano a partire, al fine di presenziare all'avvenimento; il Mastai, però, anche in questa trasferta non vedeva solo il lato positivo, dal momento che scriveva, il 12 aprile, al cardinale Falconieri, arcivescovo di Ravenna: "... Io me ne vado a Roma colla testa nel sacco, e colla probabilità di vedere molti musi, e ricevere qualche mortificazione".

Il 19 aprile, il Mastai rese noto al Falconieri che avrebbe dimorato nella casa già occupata dall'abate Sala, ed aggiunse: "Oh! bella cosa se aveste abitato al vostro antico palazzo a S. Marcello, perché allora con un fischietto vi chiamavo dalla finestra". Ebbe quindi residenza nei pressi della chiesa titolare del suo amico[9].

Il pastore di Imola giunse nell'Urbe ai primi di maggio. Il viaggio si rivelò certamente utile per la trattazione di molti affari, sia personali che diocesani, ma il nucleo centrale del soggiorno romano furono le solenni funzioni per l'elevazione alla gloria degli altari di ben cinque Beati: Alfonso Maria de Liguori, Veronica Giuliani, Giovanni Giuseppe della Croce, Pacifico da San Severino e Francesco de Geronimo. Si trattava di religiosi italiani, vissuti tra il diciassettesimo e il diciottesimo secolo[10].

[6] Il Chiaramonti, vescovo di Imola dal 1785, era stato eletto al Sommo Pontificato il 14 marzo 1800, ed aveva scelto il nome di Pio VII.

[7] Rimase suffraganea di Ravenna finché visse il cardinale arcivescovo Falconieri, e cioè fino al 22 agosto 1859; divenne poi suffraganea di Bologna.

[8] Le canonizzazioni erano allora molto rare; la più recente risaliva al 24 maggio 1807.

[9] Il Falconieri aveva avuto la porpora nel concistoro del 12 febbraio 1838, e gli era stato assegnato il titolo di San Marcello.

[10] Giovanni Giuseppe della Croce e Pacifico da San Severino si chiamavano, al secolo, Carlo Gaetano Calosinto e Carlo Antonio Divini.

Il Mastai era molto devoto di Alfonso de Liguori, nel quale vedeva il modello del vescovo, in riferimento alla missione episcopale che il fondatore dei redentoristi aveva esercitato a Sant'Agata dei Goti; sarà Pio IX, nel 1871, a proclamarlo dottore della Chiesa. Certamente, le cerimonie del maggio 1839 commossero il presule, il quale, nei panegirici che tenne in Imola per tre dei nuovi Santi, parlò dell'emozione che aveva provato in quelle circostanze. Partì dopo il 24 giugno, ed il 16 luglio era nella sua diocesi.

Doveva, però, tornare a Roma dopo circa un anno e mezzo: nei primi giorni del novembre 1840 gli pervenne la comunicazione dell'elevazione al cardinalato, portata da un ablegato e da una guardia nobile, come si usava per i neo-porporati non residenti nella Città Eterna[11] .

Arrivò nell'Urbe la sera del 19 novembre. Si ponevano i problemi consueti per i nuovi membri del Sacro Collegio, come, ad esempio, quello dell'accoglienza delle numerose persone che sarebbero venute per congratulazioni ed auguri. Il Mastai, scrivendo all'amico cardinale Falconieri, precisò che, anche se avrebbe potuto incontrare i visitatori al palazzo Colonna, preferiva servirsi del modesto appartamento nel quale dimorava; "D.na Chiara – aggiunse – farà la Dama che riceve". Il prelato si pose poi, nella stessa lettera, un altro problema, anche se probabilmente non lo risolse nel modo che avrebbe voluto: "A me pare un'idea inconcepibile di spendere un centinaio di scudi per l'Orchestra, la quale deve suonare a spese mie, in onor mio. Non è meglio di dare questa somma al parroco per distribuirsi ai poveri della parrocchia ove abito? Però tutti mi danno sulla voce e farò forse a modo degli altri".

[11] Con il titolo di ablegati apostolici si designavano i messi inviati occasionalmente dal Sommo Pontefice, con incarichi particolari, ad alte personalità civili ed ecclesiastiche; cfr. *Mondo Vaticano passato e presente*, a cura di N. DEL RE, Città del Vaticano, 1995, p. 14.

Può lasciare perplessi vedere un vescovo di provincia, che nell'ultimo decennio era stato così poco a Roma, muoversi con tanta sicurezza e conoscenza dell'ambiente. Va tenuta presente, al riguardo, la lunga residenza nell'Urbe del neo-porporato, iniziata nel 1814. Inizialmente, il giovane non aveva avvertito la chiamata al sacerdozio; anzi, si era particolarmente interessato ad aspetti ed ambienti letterari ed artistici, con frequentazione di case dell'alta società, tenendo anche presenti gli impegni derivanti dalla sua condizione familiare.

Quando, nei primi mesi del 1816, si manifestò la vocazione allo stato ecclesiastico, il Mastai diminuì i contatti che aveva instaurato[12]; mantenne però i rapporti con alcune casate, come gli Orsini, i Doria, i Colonna ed altri, e tali relazioni continuarono nel corso della vita sacerdotale ed episcopale. Nella corrispondenza del futuro Pio IX, ad esempio, non mancano, sebbene non siano frequenti, lettere indirizzate a donna Chiara Doria Colonna, la signora da lui incaricata del ricevimento cardinalizio.

Tornando al soggiorno nella capitale per l'elevazione alla porpora, si può ricordare che il 10 dicembre 1840 il pastore di Imola si recò alla basilica di San Paolo, che era stata in gran parte distrutta da un incendio nel 1823, e della quale veniva curata la ricostruzione; lo stesso giorno (o il successivo 13) mise il Falconieri a conoscenza di momenti difficili che si stavano vivendo: "Qui abbiamo il lutto in tutte le principali Famiglie; più il lutto in Roma per la scarsezza dei Forastieri e per la strage fatta dal Vajolo".

La consegna del biglietto di nomina era prevista per il 14 dicembre, ed era consuetudine che il neo-promosso ricevesse tale documento in compagnia di alcuni amici; il Mastai, il giorno precedente, invitò ad essere di quel numero un monsignore che gli era caro, Carlo Morichini.

[12] Il Mastai fu ordinato prete il 10 aprile 1819, nella cappella del palazzo Doria al Corso.

Il concistoro pubblico avvenne il 17 dicembre, ed il successivo 22 il cardinale scrisse al gonfaloniere ed anziani della sua sede diocesana: "Accetto ben volentieri l'offerta delle mille once d'argento, ma prego le SS. Loro di serbarle in deposito, essendo mia intenzione che siano tutte impiegate a sollievo dei poveri della Città d'Imola".

La vigilia di Natale il Mastai dette al Falconieri buone notizie sulle condizioni fisiche di Gregorio XVI. Nella prima metà del mese lo aveva trovato bene, ma non benissimo; ora invece così precisava: "Il Papa sta bene, e direi ancora veramente bene, se gli anni che crescono non dassero motivo di timori che autorizzino i soliti incommodi a farsi più sensibili. Certo è però che sta meglio, e nel momento non vi è il minimo pericolo di allarme"[13].

Con lettera dello stesso giorno 24 dicembre, il nuovo membro del Sacro Collegio si rivolse al segretario di Stato, Em.mo Lambruschini, per sottoporre una richiesta del fratello Giuseppe Mastai, che, in quanto ritenuto implicato nei fatti del '31, era stato da tempo dimesso dal Corpo dei carabinieri, nel quale ricopriva il grado di capitano. L'ex ufficiale chiedeva di poter indossare, in alcune occasioni, la divisa, anche in pegno di un completo perdono; "credo – sottolineava il cardinale – che abbia dato da nove anni costanti prove di essersi riveduto"[14].

L'istanza fu accolta, e l'8 gennaio 1841 il neo-porporato ringraziò per iscritto; avrebbe voluto andare di persona ad esprimere la sua gratitudine, ma non poteva uscire di casa, perché afflitto dal mal di denti. Aveva già avvertito all'inizio del precedente novembre questa infermità, per lui totalmente nuova; nell'Urbe era

[13] Gregorio XVI era nato a Belluno il 18 settembre 1765; aveva quindi compiuto i settantacinque anni.

[14] Giovanni Maria Mastai Ferretti era l'ultimogenito di una numerosa famiglia; tra i suoi fratelli maschi (Gabriele, Giuseppe e Gaetano) il primo a morire fu Giuseppe, che cessò di vivere nel 1858, in età di settantasei anni.

ricomparsa, e proprio quell'8 gennaio, sesto giorno della malattia, annotava che "La notte è stata smaniosa e la febbre si è alquanto esacerbata". Aggiungeva, però, "La testa è libera". Partì nella seconda metà di gennaio (a quanto pare il 21) ed il 31 era nella città natale, dove poté riabbracciare la vecchia madre[15]; l'11 febbraio ebbe luogo il rientro ad Imola.

Il Mastai doveva rivedere la capitale per il conclave nel quale sarebbe stato eletto papa; tale circostanza si verificò circa cinque anni e mezzo dopo la pubblicazione della nomina cardinalizia.

Gregorio XVI morì a Roma il 1° giugno 1846; ad Imola lo si seppe la mattina del 4. Il vescovo era impegnato negli esercizi spirituali con il clero; tornò subito all'episcopio, per preparare la partenza.

Non fu possibile compiere la funzione di suffragio con la desiderata solennità, perché la cattedrale era chiusa per restauro. Si cercò comunque di accomodare nel miglior modo possibile la cripta, dove si celebrò la liturgia la mattina del 6 giugno. Dopo la cerimonia, i canonici andarono al vescovado, per augurare il buon viaggio al loro pastore.

Il Mastai era amministratore apostolico del monastero di Fognano, dove aveva promesso di venire, per la vestizione e professione delle nuove suore, nella festa della Santissima Trinità; non volle mancare a tale impegno. La sera del 6 giugno era a Faenza, ospite del vescovo, ed il giorno seguente si recò con lui a Fognano; la sera del 7 era di nuovo a Faenza, e nel pomeriggio dell'8 partì per Roma, dove giunse il 12 giugno.

La possibilità per un cardinale di provincia, quale era il Mastai, di partecipare al conclave del 1846, non era scontata. Infatti Gregorio XVI, memore dei disordini avvenuti nel 1831, e

[15] La madre, contessa Caterina Solazzi, che aveva allora ottantasette anni, morì il 12 gennaio 1842; il padre, conte Girolamo Mastai, era deceduto, più che ottantatreenne, il 1° dicembre 1833.

preoccupato di ciò che sarebbe potuto accadere alla prossima sede vacante, aveva emanato, a più riprese, norme che contemplavano la possibilità di una immediata nomina del successore.

Ad esempio, il 26 ottobre 1837, con la bolla *Teterrimis*, aveva previsto che alcuni cardinali (il camerlengo, il vicario, ed i tre capi degli ordini dei vescovi, dei preti e dei diaconi) si riunissero alla morte del papa. I cinque, se lo avessero ritenuto opportuno, avrebbero potuto procedere subito all'elezione, con l'abituale maggioranza dei due terzi nei primi due scrutini; sarebbe stata poi sufficiente la metà più uno dei voti. Gli altri cardinali avrebbero dovuto accettare la decisione adottata.

Con la bolla *Ad supremam*, del 1° novembre 1844, erano state abrogate le precedenti disposizioni, e quindi anche quelle, ritenute evidentemente eccessive, della *Teterrimis*, ed era stata riordinata la materia; ai sensi della nuova disciplina, in caso di decesso del pontefice nell'Urbe i cardinali che vi si trovassero avrebbero potuto compiere la scelta con la maggioranza dei due terzi, anche senza ritirarsi in luogo chiuso e senza attendere altri arrivi[16].

Il 2 giugno 1846, all'indomani della scomparsa del papa, i membri del Sacro Collegio presenti in Curia discussero l'opportunità di addivenire direttamente alla designazione; si decise di usare la procedura consueta, ma venne stabilito un giorno abbastanza vicino, il 14 giugno, come data di inizio del conclave[17]. Come abbiamo visto, il Mastai arrivò il 12 giugno, e quindi il suo soggiorno nella capitale, prima dell'inizio della clausura, fu molto breve.

E' interessante vedere come il futuro Pio IX era considerato in quel periodo a Roma, e sembra di poter constatare, al riguardo,

[16] Per le norme relative alle sedi vacanti, cfr. A.M. PIAZZONI, *Storia delle elezioni pontificie*, Casale Monferrato, 2005.

[17] In effetti, la vacanza della Sede Apostolica non diede luogo questa volta ai disordini, che si erano tanto temuti.

una valutazione positiva: era infatti risparmiato dalle pasquinate, che colpivano invece, spesso con durezza, molti suoi colleghi[18].

La tradizione vuole che il porporato di Imola avesse portato con sé, per darli al nuovo papa, alcuni scritti di cui molto si discuteva: *Del primato morale e civile degli italiani*, di Vincenzo Gioberti, *Delle speranze d'Italia*, di Cesare Balbo, e *Degli ultimi casi di Romagna*, di Massimo d'Azeglio; non lo si può però affermare con certezza. Il Mastai ammirava il *Primato*, ma si esprimeva con riserve nei confronti del Gioberti; nel lavoro del d'Azeglio, relativo a sollevazioni avvenute nel 1845, trovava alcune verità, ma anche menzogne e calunnie[19] . Quanto al testo del Balbo, in esso si individuava nel regno di Sardegna la forza capace di dirigere il movimento per l'indipendenza nazionale; difficilmente, quindi, l'opera poteva essere gradita al nuovo capo dello Stato pontificio.

Da molti si pronosticava come pastore universale della Chiesa il barnabita ligure Luigi Lambruschini, segretario di Stato di Gregorio XVI. Godeva di notevole popolarità il cardinale Pasquale Gizzi, nativo di Ceccano e già diplomatico a Torino, a Bruxelles e in Svizzera; era stato elogiato da Massimo d'Azeglio negli *Ultimi casi di Romagna*, per il comportamento tenuto nei moti del 1845, come legato pontificio a Forlì. Venivano, poi, fatti i nomi di altri porporati, tra i quali il Falconieri, il De Angelis, il Soglia e l'ottua-

[18] Cfr. G. MARTINA, *Pio IX*....., cit., p. 85; per qualcuna delle satire che contraddistinsero quel periodo, cfr. M. DELL'ARCO, *Pasquino statua parlante*, Roma, 1967, pp. 225-228.

[19] Tale valutazione è espressa in una lettera del 19 aprile 1846 al padre Roothaan, generale dei gesuiti. Il cardinale, commentando il saggio dell'uomo politico torinese, scriveva anche: "Non è empio, perché nulla dice contro la Religione, e si protesta cattolico. Solo è agitato dalla febbre Italiana, e se i suoi compagni d'idee gli danno retta, avremo un bene e un male. Il bene sarà di non avere sommosse e sedizioni ch'egli condanna; e il male di avere un profluvio di scritti che protestino, critichino, condannino il Governo...".

genario cappuccino Micara[20]. Anche il Mastai era considerato tra i candidati alla tiara; il suo nome, ad esempio, rientrava in una lista di papabili comunicata, il 4 giugno, dal conte Ludolf, ministro del regno delle Due Sicilie, al suo governo.

Nel pomeriggio del 14 i cardinali si recarono processionalmente dalla chiesa di San Silvestro, attualmente situata in via Ventiquattro Maggio, al palazzo del Quirinale, dove, per la quarta ed ultima volta, si svolse il conclave; dei sessantadue componenti del Sacro Collegio entrarono in clausura solo cinquanta[21].

La sera del 16 giugno, dopo appena quattro scrutini, si giunse all'elezione, che, a motivo dell'ora tarda, venne annunciata la mattina seguente. La breve competizione fu dominata dalle figure del Mastai e del Lambruschini, il quale si trovò in vantaggio alla prima tornata; già nella seconda, invece, prevalse l'ordinario diocesano di Imola. Riportarono alcuni voti anche altri, tra i quali il Falconieri e il De Angelis; pochi furono i suffragi per il Soglia e per il Gizzi. Si diffuse l'infondata notizia dell'elezione di quest'ultimo, ed i suoi domestici, per festeggiare, ne bruciarono gli abiti cardinalizi, ritenuti ormai inutili, e gli arrecarono altri considerevoli danni.

Può sorprendere una così sollecita convergenza su un cardinale che, da molto tempo, veniva raramente nel centro della cattolicità; nei precedenti tre conclavi, erano stati scelti porporati residenti in Curia. Abbiamo visto, però, che il Mastai aveva vissuto in gioventù nella capitale, dove aveva numerose e profonde amicizie, nel mondo ecclesiastico e in quello civile. Non vanno dimenticate la già citata missione diplomatica in America latina e l'esperienza pastorale, a Spoleto e ad Imola[22].

Il nuovo papa, che scelse il nome di Pio IX, aveva trascorso fuori dell'Urbe la sua vita episcopale; iniziava ora il ministero di vescovo di Roma, ed era destinato ad avere il più lungo pontificato nella storia della Chiesa[23].

[20] I cardinali Gizzi e Soglia sarebbero poi diventati segretari di Stato di Pio IX, rispettivamente dal 1° agosto 1846 al 5 luglio 1847 e dal 4 giugno al 29 novembre 1848.

[21] Il primo conclave al Quirinale si era svolto nel 1823, e si era concluso con l'elezione di Leone XII, Annibale della Genga; nel 1846 c'erano anche cinque cardinali *in pectore*, i cui nomi rimasero ignoti. Una situazione simile si è riproposta, ad esempio, alla morte di Giovanni XXIII, che non fece in tempo a pubblicare i nomi dei tre porporati creati e riservati nel concistoro del 28 marzo 1960.

[22] Il comportamento del giovane prete in America latina era stato ritenuto così soddisfacente che, al ritorno, gli era stata ben presto affidata la presidenza del San Michele. Al momento dell'elezione al papato, il Mastai, oltre alla situazione sudamericana, conosceva abbastanza bene anche quella orientale, per la dimestichezza che aveva, ad Imola, con un sacerdote che era stato a lungo missionario in Asia.

[23] Giovanni Maria Mastai Ferretti morì il 7 febbraio 1878; il suo papato ebbe, quindi, oltre trentun anni di durata.

Quando a Roma arrivarono i Bolscevichi

GIUSEPPE CIAMPAGLIA

Nei suoi quasi tremila anni di storia, l'Urbe ha sempre ospitato moltissime persone provenienti da ogni angolo del globo, che non ci sono venute solo in pellegrinaggio o per turismo ma anche per ragioni politiche e di Stato.

È quanto avvenne negli anni che precedettero e seguirono la Rivoluzione Russa d'Ottobre di cento anni or sono, e la presa del potere da parte del movimento bolscevico marxista guidato da Vladmir Ilic, detto Lenin, la quale provocò un'aspra guerra civile tra i Rossi comunisti e i Bianchi zaristi, le cui drammatiche conseguenze andarono ad aggiungersi a quelle causate dalla Grande Guerra.

In particolare, i soldati austro-ungarici presi prigionieri dalle truppe dello Zar sul fronte europeo orientale erano stati deportati nelle zone più remote della Russia asiatica e circa 45.000 uomini, che sul piano etnico erano per un quarto italiani, furono concentrati a Krasnaja Reckha (Fiume Rosso), una località situata vicino a Khabarovsk, nella Regione Marittima Orientale di Vladivostock.

Pur avendo combattuto per l'Imperatore d'Austria, alcuni di loro si erano già convertiti all'ideologia marxista, com'era accaduto al capitano ungherese Bela Frankl, che da scrittore e uomo di teatro aveva adottato lo pseudonimo Maté Zalka, mentre da combattente comunista utilizzò quello di Laszlo Kemeni.

Arrivato a Krasnaja Reckha aveva organizzato delle recite per intrattenere i compagni di prigionia e cominciato a fare propagan-

da al marxismo, coinvolgendovi il sottotenente Roberto Orosdy, figlio naturale e in seguito adottivo del barone ungherese Lajos Orosdy, vicegovernatore di Fiume, che sarebbe stato poi chiamato in Unione Sovietica Roberto Ludvigovich Bartini[1].

Anche quest'ultimo si era così convertito al marxismo, ma continuava a distinguersi per la buona educazione e i modi aristocratici e Laszlo Kemeni lo chiamò per scherzo "Il Barone rosso", affermando che la sua elevata estrazione sociale non gli avrebbe mai consentito di comprendere le vere cause della rivoluzione proletaria[2].

Dopo la salita al potere di Lenin nella Russia europea, lo scrittore ungherese e una dozzina di altri prigionieri furono mandati a fare legna nella taiga che circondava Krasnaja Reckha, ma riuscirono a disarmare i soldati zaristi che li stavano sorvegliando e si unirono alle Guardie Rosse che pure in Siberia avevano cominciato a combattere contro le Armate Bianche zariste.

Guidate da comandanti locali e sostenute dalle potenze vincitrici della Grande Guerra, queste ultime avevano mantenuto il controllo delle regioni poste oltre gli Urali e di quelle periferiche della Russia europea, mentre le altre poste tra Mosca e Pietrogrado erano state conquistate dall'Armata Rossa guidata da Lev Trotsky.

Agli inizi del 1920, anche in Siberia la situazione militare diventò favorevole all'Armata Rossa e, agli inizi di febbraio, Bartini e Kemeny arrivarono a Vladivostock e si presentarono al Maggiore dei Carabinieri Marco Cosma Manera, capo della missione militare italiana che era stata inviata in Russia per riportare a casa i nostri connazionali ex-prigionieri, al quale dichiararono di essere i figli di un italiano che volevano tornare in Patria.

Furono così imbarcati sul cargo giapponese che salpò per la

[1] G. Ciampaglia, *La vita e gli aerei di Roberto Bartini*, Roma 2009, Mosca 2016.

[2] I. E. Kutko, *Aerei Rossi*, Mosca, 1977.

Penisola con l'ultimo contingente di soldati italiani presenti nella Russia asiatica, che erano quasi tutti anticomunisti e, quando capirono che Bartini e Kemeni la pensavano in maniera radicalmente opposta, minacciarono di buttarli a mare.

Sulla nave stava rientrando in Italia pure il Maggiore Manera, che aveva ricevuto la lista dei soldati diventati marxisti stilata a Krasnaja Reckha dagli ufficiali austriaci e, avuta la conferma, se ne liberò facendoli sbarcare a Shangai.

Erano stati Lenin e Trotsky a decidere di mandare in Italia alcuni ex-ufficiali austriaci diventati marxisti-leninisti per innescarvi la rivoluzione e i prescelti furono addestrati da Karl Radek. Tuttavia Bartini e Kemeny non erano i primi incaricati di questa missione, essendo stati preceduti da altri due ex-prigionieri triestini, dotati allo scopo di una forte somma di denaro che, giunti in Italia, avevano sperperato in osterie e bordelli[3].

Gli ultimi due inviati erano, invece, dei veri marxisti-leninisti decisi ad assolvere la missione fino in fondo e, dopo molte peripezie vissute in Cina e a Ceylon, riuscirono a sbarcare a Trieste nei primi giorni di primavera del 1920.

Andarono subito ad aiutare i miliziani comunisti che avevano combattuto per la Repubblica Sovietica Ungherese di Bela Kun, da poco cancellata dalla sconfitta militare subita dalla Romania, rifugiatisi clandestinamente in Italia.

I comunisti ungheresi furono così riorganizzati e trasferiti in Russia, dove parteciparono alla guerra contro la Polonia guidata dal Generale Pilsudsky; e poco tempo dopo un loro reparto di cavalleria comandato dallo stesso Laszlo Kemeny partecipò alla riconquista sovietica di Kiev.

Bartini, che parlava molto bene l'italiano, restò invece a Milano e poiché ai sovietici servivano le informazioni tecniche ri-

[3] La vicenda è stata raccontata da Angelica Balabanoff ed è citata nel libro: D. Shub, *Lenin*, Milano, 1972.

guardanti i motori d'aeroplano che erano stati usati dall'Italia per vincere la guerra, andò a lavorare nello stabilimento dell'Isotta Fraschini che li produceva e s'iscrisse al Politecnico dove era stata istituita una prima sezione d'ingegneria aeronautica, ma andò ben presto fuori corso e non completò gli studi.

In Italia era in atto un duro scontro politico e sociale, spesso cruento, tra i movimenti eversivi di destra e di sinistra che volevano rovesciare il sistema parlamentare indebolito dalla guerra, battere l'avversario e assumere il potere, e Bartini fu incaricato di scortare i maggiori esponenti marxisti italiani[4] che presero parte al Congresso di Livorno del 10-15 gennaio 1921, dove venne fondato il Partito Comunista d'Italia, come sezione della III Internazionale.

Nonostante ciò, gli sviluppi della situazione italiana erano molto incerti e, per sostenere quelli rivoluzionari, il regime sovietico, che non era stato ancora riconosciuto dal Regno d'Italia, raggiunse un primo accordo con il Governo Italiano per la ripresa degli scambi commerciali, la quale sarebbe stata ottenuta mediante l'invio a Roma di una nuova delegazione russa dotata di alcune prerogative diplomatiche, ma non ancora del rango d'Ambasciata.

In realtà, questi nuovi rappresentanti bolscevichi mandati dalla Russia sovietica nella Città Eterna per svolgervi le previste mansioni commerciali erano stati preceduti pochi anni prima da circa 2.300 elementi socialisti e antizaristi, fuggiti in Italia dopo i falliti moti insurrezionali russi del 1905.

Oltre che a Nervi, Roma, Milano e Napoli si erano stabiliti a Capri, dov'era andato a vivere il celebre scrittore Maksim Gorki, il quale, nell'aprile del 1908 e a giugno del 1910 vi aveva ospitato lo stesso Lenin.

Questi primi transfughi politici erano andati ad aggiungersi ad

[4] Bartini narrò in seguito che svolgendo i suoi compiti di protezione e scorta conobbe di persona pure Gramsci.

altri Russi che, per motivi di studio e perfezionamento in campo artistico e scientifico, erano già venuti in Italia prima della Grande Guerra, molti dei quali condivisero le loro idee rivoluzionarie e, dopo essersi diplomati o laureati, tornarono in Unione Sovietica, dove svolsero delle importanti carriere politiche e professionali.

Tra le figure più note ci fu quella dell'architetto Boris Michailovic Iofan, che era nato a Odessa nel 1891 e giunto a Roma nel 1912 per studiare architettura nel Regio Istituto Superiore di Belle Arti di via Ripetta, dove si diplomò, e conseguì poi la laurea in ingegneria civile all'Università di Roma.

Cominciò subito a lavorare con il celebre architetto romano e futuro Romanista Armando Brasini e aprì uno studio in via Margutta, dove progettò parecchi edifici tuttora esistenti, come quello situato in Via della Collina Volpi, nel quartiere Ostiense, dove c'erano la fornace e i terreni dell'industriale romano Augusto Volpi, che era un acceso seguace dell'anarchico russo Bakunin e sovvenzionava il movimento rivoluzionario allora attivo nella Capitale d'Italia.

Dopo l'avvento del fascismo, i suoi terreni furono espropriati, mandando in rovina la sua famiglia, ancora oggi ricordata dal nome della strada.

Iofan lavorò pure a Tivoli, dove progettò la stazione ferroviaria, e a Narni, Perugia e l'Aquila. Sposò la figlia di Fabrizio Ruffo duca di Sasso e della principessa russa Merscerskaia e, dopo aver fondato l'Associazione dei Bolscevichi in Italia, aderì al nuovo Partito Comunista. Tornò in Russia nel 1924, e diventò uno dei più importanti architetti russi del periodo staliniano.

L'accordo commerciale Italo-Sovietico subì alcuni rinvii e fu firmato il 26 dicembre del 1921, ma già da qualche mese erano giunte nella Capitale italiana alcune decine di Bolscevichi che avevano partecipato alla rivoluzione d'Ottobre ed erano stati poi nominati rappresentanti commerciali.

Trovarono a Roma un centinaio di connazionali, che frequentavano la sala di lettura del Comitato di soccorso pro Russi re-

sidenti in Italia in Via delle Colonnette 27 e nel 1918 la polizia italiana aveva già accertato che quaranta di loro erano diventati dei ferventi marxisti-leninisti.

A capo della Delegazione Commerciale sovietica era stato messo il bolscevico di origini polacche Vaclav Vaclavovic Vorovskij (1877-1924), stretto collaboratore di Lenin fin dal 1904, quando il leader marxista viveva ancora in esilio a Ginevra.

Vorovskij aveva lavorato inizialmente come pubblicista e critico letterario e, dopo essersi rifugiato a Nervi nel 1902, era diventato il capo dei Bolscevichi di Odessa sul Mar Nero. Fu poi inviato da Lenin nei Paesi scandinavi e, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, lavorò come plenipotenziario sovietico in Svezia, da dove fu espulso a causa della sua pericolosa propaganda rivoluzionaria.

Il suo passato di agente comunista era, quindi, noto al Governo Italiano, il quale aveva accettato malvolentieri la sua nomina a Roma, con la precisa clausola che non si sarebbe occupato di politica ma solo di relazioni commerciali.

Il suo arrivo nell'Urbe era stato preceduto da quello del suo segretario Michail Asev, che aveva ricevuto l'incarico di trovare una prima sistemazione logistica per i numerosi membri della nuova Delegazione Commerciale, cui non era stato consentito d'insediarsi nella vecchia sede diplomatica zarista di via Gaeta.

Grazie all'aiuto dell'ingegnere russo Michail Vodonosov, un altro bolscevico già presente e attivo nell'Urbe, furono prenotate 14 camere d'albergo, le quali permisero a Vorovskij, alla moglie Dora e alla figlia Gianina di sistemarsi nell'Hotel Londra di via Collina, mentre gli altri rappresentanti sovietici andarono ad alloggiare nell'Albergo dei Giardini di via Sistina, dove restarono poche settimane, poiché ad agosto la delegazione s'installò nella Villa Rossa di via Aldovrandi, con la sola eccezione di Vorovskij, rimasto in albergo fino al 1922.

Nonostante gli accordi sottoscritti, il nuovo rappresentante commerciale sovietico a Roma cominciò subito a svolgere un'intensa attività politica, finanziando il giornale propagandistico "Il Comunista" e fondandone un altro intitolato "La Russia dei Soviet", la cui direzione fu affidata all'avvocato abruzzese Guglielmo Pannunzio, padre del più conosciuto giornalista Mario.

Le vere funzioni commerciali furono invece assolte dal funzionario Alexander Naglovskij, mentre il vicecapo delegazione Jan Straujan e il socialista rivoluzionario diventato poi bolscevico Yakov Moiseievic Fisman, che aveva studiato chimica all'Università di Napoli specializzandosi in esplosivi, cominciarono a raccogliere le informazioni di carattere militare e ad acquistare in maniera non sempre ufficiale e regolare vari tipi di materiali bellici italiani, da spedire in Russia, che andavano dalle mitragliatrici agli aeroplani.

Pochi mesi prima del loro arrivo a Roma, e precisamente il 16 novembre del 1920, l'Armata Bianca comandata dal generale Wrangel, che aveva combattuto a lungo in Crimea contro l'Armata Rossa, era stata sconfitta in via definitiva, ma aveva permesso all'ultima grossa ondata di profughi bianchi, costituita da 146.000 persone, d'imbarcarsi su 126 navi di soccorso, inviate nel Mar Nero dalle maggiori potenze europee, e di fuggire in occidente.

Erano così arrivati in Italia molti altri profughi russi, che erano andati ad aggiungersi agli altri transfughi zaristi già venuti dopo la rivoluzione bolscevica dell'ottobre 1917, raggiungendo la consistente cifra di 25.000 persone.

Tra loro c'erano molti esponenti della nobiltà russa che non avevano ancora rinunciato a combattere contro il nuovo regime sovietico e stavano intessendo complotti e trame per sabotarlo e rovesciarlo. Si erano stabiliti pure a Roma e Lenin, che era sempre informato sulla situazione politica italiana, raccomandò a Vorovskij di tenerlo bene aggiornato sugli ultimi avvenimenti romani e di dare il massimo aiuto agli inesperti rivoluzionari italiani[5].

[5] Lettera di Lenin a Vorovskij pubblicata sul "Corriere della sera" del 5 settembre 1999, p. 31.

Doveva anche sorvegliare gli aristocratici russi rifugiati in Italia e, per meglio controllare l'intera situazione, Lenin inviò a Roma il suo rappresentante personale Vladimir Diogot, nella solita falsa veste di commerciante.

Anche Roberto Bartini fu messo agli ordini della Delegazione sovietica romana, e dovette aggiungere alle sue attività segrete quelle palesi di nobile ungherese di cultura italiana che parlava bene il russo e altre lingue e, grazie alla sua elevata estrazione sociale[6], riuscì facilmente ad introdursi tra i nobili zaristi presenti a Roma, per scoprire le loro iniziative ostili al nuovo regime sovietico.

Conobbe, in tal modo, il principe Felix Yussupov, che nel 1916 aveva organizzato l'assassinio del celebre monaco Rasputin, per cancellare la nefasta influenza che stava esercitando sulla Zarina Alexandra, moglie dello Zar Nicola II.

Era giunto a Roma senza passaporto, carico di gioielli di gran pregio, andando ad abitare in uno dei villini *déco* situati di fronte al Parco dei Daini di Villa Borghese, dove dava feste e ricevimenti e finanziava la lotta contro i Bolscevichi.

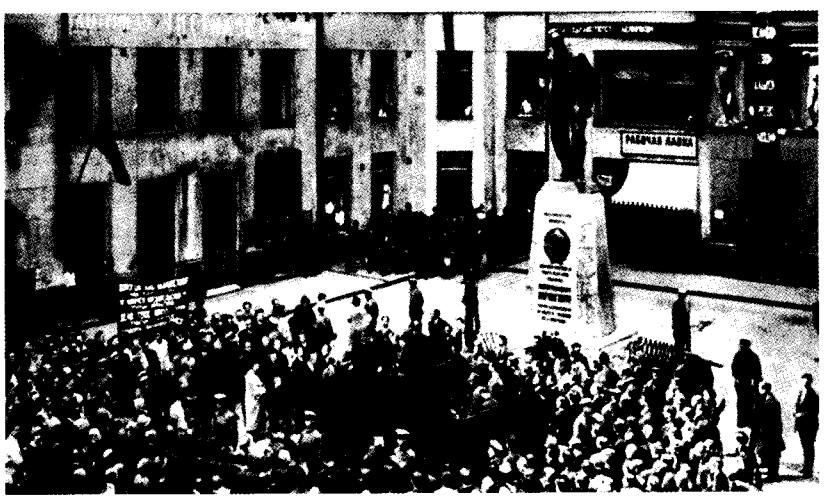
Bartini riuscì, così, a sapere che il terrorista anticomunista Boris Savinkov aveva organizzato un attentato dinamitardo contro la delegazione sovietica che, nella primavera del 1922, stava partecipando alla Conferenza sul Commercio Internazionale di Genova, ed era composta dal Commissario del popolo agli affari esteri Cicerin, così detto perché Lenin aveva abolito la parola Ministro, dallo stesso rappresentante sovietico in Italia Vaclav Vorovoskij e altri funzionari.

[6] I modi aristocratici di Roberto Bartini che gli consentirono d'inserirsi facilmente tra i nobili russi rifugiati a Roma sono stati ricordati dal suo amico Paolo Robotti, cognato di Palmiro Togliatti, nel libro autobiografico: P. Robotti, *Scelto dalla vita*, Roma, 1980.

Questi esponenti sovietici andavano ogni giorno in treno da Santa Margherita Ligure, dove alloggiavano, al palazzo ducale di Genova, sede degli incontri e i terroristi bianchi volevano farli saltare in aria con una bomba a comando elettrico collocata sotto i binari, ma grazie all'intervento diretto di Bartini e altri tre agenti comunisti l'ordigno fu scoperto e disinnescato dalla polizia italiana.

Il Capo della Delegazione Commerciale sovietica a Roma si era così salvato, ma era un bolscevico di alto livello e non sfuggì all'attentato che fu compiuto contro di lui il 10 maggio 1923, durante la Conferenza di Losanna. Mentre stava cenando nell'albergo Cecil della località svizzera, insieme a due collaboratori, fu infatti affrontato e ucciso a colpi di pistola dall'ufficiale zarista Moric Konradi e dal suo mandante Arkadij Polumin.

Nel 1928, i sovietici gli dedicarono un monumento a Mosca, il cui basamento fu realizzato con il marmo di Carrara donato dai cavatori comunisti delle Apuane.



L'inaugurazione del monumento moscovita dedicato nel 1928 all'alto esponente bolscevico Vaclav Vaclavovic Vorovsky

Era il periodo del realismo socialista e lo scultore che fuse la statua in bronzo di Vorovskij lo volle raffigurare nel preciso istante in cui si era alzato da tavola ed era stato raggiunto dai colpi di pistola e gli conferì una strana postura che sorprende quelli che l'osservano senza conoscere tutta la storia dell'ormai dimenticato personaggio, e questo monumento è entrato a far parte dei cosiddetti "misteri" della Capitale russa.

Durante la permanenza a Roma, Bartini aveva pure conosciuto e frequentato l'architetto Iofan, ma nonostante i buoni risultati avuti come agente segreto fece dei passi falsi, poiché sfidò a duello un capitano del Regio Esercito che, in un caffè, si era scagliato contro i comunisti, ed essendo fin da ragazzo un ottimo schermitore lo ferì a un orecchio, attirando l'attenzione degli avversari politici che cominciarono a sorvegliarlo. Nel corso di una missione segreta saltò giù da un treno insieme a un compagno che si fratturò una gamba e fu preso dalla polizia e sotto interrogatorio costui fece il suo nome, per cui fu denunciato, processato e condannato in contumacia a venti anni di reclusione.

Nel frattempo aveva conservato la sua passione per il volo e gli aeroplani, frequentando la scuola di volo di Roma-Centocelle istituita dalla Compagnia Nazionale Aeronautica del conte Giovanni Bonmartini, e nell'estate del 1922 conseguì il brevetto di pilotaggio[7].

Voleva continuare su quella strada laureandosi in ingegneria aeronautica al Politecnico di Milano, ma era ormai braccato dalla polizia e dovette chiedere ai capi della Delegazione russa e a quelli del Partito Comunista Italiano il permesso di trasferirsi

[7] Il conseguimento del brevetto di pilotaggio è documentato dall'elenco dei piloti che lo conseguirono nel 1922, dove per un errore forse voluto le sue generalità erano diventate Wrosdi O., pubblicato nel testo: A. VERDINELLI, *La compagnia Nazionale Aeronautica*, Roma, 1931.

in Unione Sovietica, dove avrebbe perfezionato la preparazione tecnico-scientifica e sarebbe diventato un progettista d'aeroplani.

Il permesso gli fu concesso e, ad agosto del 1923, partì per la Svizzera e proseguì per la Germania, seguendo la via percorsa dai numerosi iscritti al Partito Comunista Italiano che lasciavano l'Italia, dove era salito al potere Mussolini, per rifugiarsi in Unione Sovietica.

Arrivò a Mosca nel settembre del 1923 e andò ad alloggiare all'Hotel Lux o all'Hotel Paris, riservati ai dirigenti comunisti stranieri giunti in Russia e, dopo essersi specializzato, fu mandato a lavorare a Odessa come ufficiale dell'Aviazione di Marina sovietica dove diventò un apprezzato progettista di aeroplani e raggiunse l'alto grado di Comandante di Brigata aerea.

Nel frattempo Lenin era scomparso a causa di un *ictus* cerebrale e a gennaio del 1924 la guida del regime sovietico era passata a Stalin.

Agli inizi degli anni Trenta Bartini si congedò dalle Forze Armate sovietiche e tornò a lavorare come progettista civile a Mosca, dove ritrovò il vecchio commilitone e compagno politico e d'avventure Laszlo Kemeny, alias Maté Zalka[8] che aveva combattuto fino al 1925 in vari angoli d'Europa e Asia, e poi ripreso l'attività teatrale come direttore del Teatro della Rivoluzione, intitolato al celebre poeta e scrittore Majakovsky.

Bartini aveva anche un temperamento artistico, poiché suonava bene il pianoforte e si dedicò pure alla pittura e alla scrittura; ed

[8] Maté Zalka, che aveva scritto un importante romanzo sulla Grande Guerra, intitolato *Doberdò*, mai tradotto in italiano, fu poi mandato in Spagna da Stalin a comandare la divisione internazionale repubblicana che combatté nella Guerra Civile Spagnola, dove diventò celebre con l'altro suo pseudonimo Pavol Lucacks e incontrò lo scrittore americano Ernst Hemingway, che stava girando un documentario e parlò di lui nel racconto *Under The Ridge*. Fu poi ucciso da un colpo d'artiglieria che centrò la sua autovettura.

è perciò probabile che abbia assistito agli spettacoli teatrali messi in scena da Maté Zalka e conosciuto lo scrittore e commediografo russo Mikhail Bulgakov che, grazie all'aiuto personale di Stalin, era diventato nel 1931 l'aiuto regista del Teatro dell'Arte della Capitale sovietica.

Dopo la rivoluzione comunista e la guerra civile erano giunti a Mosca molti comunisti di varie nazionalità ed estrazioni sociali, che erano spesso dei tipi duri e di pochi scrupoli, pronti a far saltare via la testa agli avversari se fosse stato necessario. Parlavano anche delle lingue sconosciute che non permettevano di capire da dove fossero venuti, e i Russi più religiosi e tradizionalisti li consideravano dei diavoli, appena usciti dai gironi infernali.

Anche Bartini parlava sette lingue e non si capiva bene dove fosse nato, per cui suscitava molte perplessità in tutti quelli che lo incontravano.

Queste particolari circostanze sono state valutate da due scrittori russi[9] che si sono interessati alla sua vita per molti aspetti misteriosa, e gli hanno dedicato una biografia basata sui temi dell'occulto e dell'immaginario, nella quale hanno ipotizzato che l'inquietante figura satanica di Voland, del celebre romanzo *Il Maestro e Margherita*, fosse stata ispirata a Bulgakov proprio da Bartini.

Tra questi due personaggi, uno reale e l'altro immaginario, c'erano, infatti, delle somiglianze poiché Bartini, come Voland, aveva un sopracciglio più alto dell'altro e, a causa di una sindrome, le sue pupille non erano più in grado di contrarsi, per cui la luce lo feriva, costringendolo a vivere in ambienti semibui.

Uno dei suoi aeroplani più famosi era costituito da un bimotore da trasporto passeggeri che volò nella primavera del 1936, ma ebbe un incidente e subì dei danni, come avviene di frequente agli aerei sperimentali, ma per Bartini le sue conseguenze furono ugualmente molto gravi, poiché fu accusato di sabotaggio e spionaggio a favore dell'Italia fascista e, il 14 gennaio del 1938, fu arrestato.

Se l'accusa di sabotaggio per negligenza o altro poteva avere fondamento, quella di spionaggio era assurda per un simile personaggio, ma va ricordato che nel 1934 erano giunti a Mosca l'ing. Umberto Nobile, universalmente noto per le sue spedizioni al Polo Nord, e il suo collaboratore l'ing. Felice Trojani, i quali erano stati ingaggiati dalle autorità sovietiche per realizzare dei nuovi dirigibili.

Nella sua autobiografia[10] quest'ultimo racconta che, mentre lavorava a Mosca, aveva partecipato con i suoi collaboratori russi a una scampagnata organizzata dal capo progettista dell'ufficio tecnico al quale era stato aggregato e questa carica era allora ricoperta da Bartini, ed anche se l'autore non cita le sue generalità, ricorda che parlava un eccellente italiano.

Quando tornò in Italia per una breve vacanza, Trojani fu accusato di essere diventato comunista e dovette riferire a una commissione d'inchiesta tutto quello che aveva fatto e visto in URSS, venendo prosciolto. È perciò probabile che i servizi segreti sovietici abbiano saputo dell'evento e sfruttato il breve e innocuo incontro tra Trojani e Bartini per imbastire la loro accusa di spionaggio.

Mentre era detenuto nelle carceri sovietiche Bartini rischiò di essere eliminato con un colpo di pistola alla tempia, ma fu salvato dall'ultimo aeroplano che aveva appena creato. Quell'aereo poteva infatti essere trasformato in un potente e veloce bombardiere e, il 28 agosto del 1939, fu usato per compiere un volo record di 5.000 km, di risonanza mondiale.

[9] O.-S. Buzinovskie, *Tajna Volanda. Opitdesivrofki(Il mistero di Voland. Prova di decrittazione)*, Barnaul, 2003.

[10] F. Trojani, *La coda di Minosse. Vita di un uomo, storia di un'impresa*, Milano, 1964.

I membri dell'equipaggio furono ricevuti al Cremlino, e Stalin gli chiese perché non fosse presente pure l'ingegnere capo che aveva realizzato l'aeroplano. Gli risposero che si trattava dell'ing. Bartini, ma era stato arrestato e il suo talento sarebbe andato sprecato. Stalin si rivolse allora al capo della polizia segreta Lavrenti Beria, pure presente all'incontro, e gli ordinò di rimetterlo a progettare aeroplani in uno dei Gulag da lui controllati.

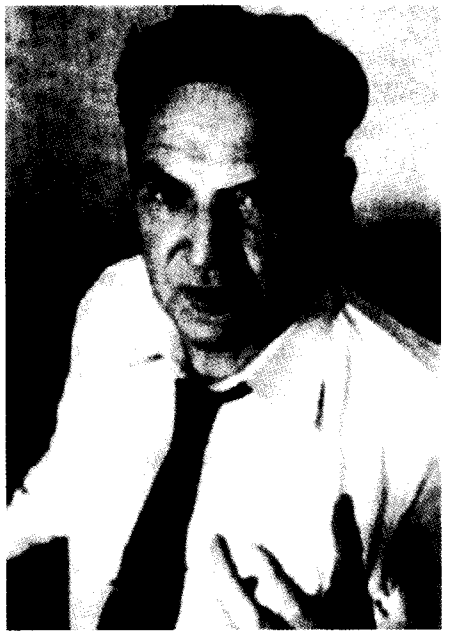
L'intervento del dittatore gli salvò la vita, ma l'11 giugno 1940 fu ugualmente condannato a 10 anni di prigionia più 5 d'interdizione dai diritti civili e venne rimesso in libertà solo dopo la fine della Seconda guerra mondiale.

Bartini restò traumatizzato dal trattamento riservatogli dai dirigenti del suo partito, anche se non era stato il peggiore tra quelli inflitti a molti vecchi bolscevichi marxisti-leninisti. Pure Vladimir Diogot, che era poi diventato il Procuratore capo della Repubblica Russa, fu arrestato e accusato di aver favorito l'ascesa al potere del fascismo durante la sua permanenza a Roma e morì in carcere nel 1940[11].

Il vero addetto commerciale Naglovsky riuscì, invece, a rifugiarsi a Londra, dove scrisse le sue memorie che contengono alcuni particolari interessanti del suo soggiorno di lavoro a Roma.

Durante il XX Congresso del PCUS del 1956, il nuovo leader sovietico Nikita Khruscev denunciò i crimini di Stalin, e gli innocenti come Bartini furono riabilitati e, dato il forte contributo che aveva dato al regime comunista e all'aviazione sovietica, nel corso delle celebrazioni del cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre del 1967 gli fu conferito il Premio Lenin.

[11] Applicando i metodi leninisti, durante la permanenza a Roma Diogot si era, infatti, opposto all'ipotesi di rovesciare la Monarchia Sabauda, formulata da alcuni esponenti politici della sinistra italiana non comunista, che erano stati così trattati come se fossero avversari.



Roberto Oros di Bartini

L'ormai anziano agente segreto bolscevico a Roma era anche uno studioso di Fisica Teorica e scrisse vari articoli, nei quali stabilì che le dimensioni fisiche dell'Universo sono sei, poiché alle tre spaziali ne vanno aggiunte altrettante riguardanti il tempo, e possono esserci delle transizioni da un numero di dimensioni all'altro, delineando quello che fu chiamato "Il mondo di Bartini".

I suoi studi furono presentati all'Accademia delle Scienze dell'URSS e pubblicati su un'importante rivista scientifica sovietica da un altro famoso scienziato comunista italiano, il fisico Bruno Pontecorvo.

Dopo essere stato uno dei più giovani collaboratori di Enrico Fermi, chiamati "I ragazzi di via Panisperna", dalla strada romana

in cui aveva sede il loro istituto, nei primi anni Cinquanta Pontecorvo si era trasferito in Unione Sovietica e aveva conosciuto Bartini, diventando suo amico, poiché era rimasto colpito dalla personalità dell'ormai anziano costruttore aeronautico, e dalla trattazione dei problemi fisici che aveva preso in esame.

Dovette poi difenderne gli studi dalle critiche formulate dai fisici sovietici, che non avevano accettato l'intrusione di quello sconosciuto nel loro settore, con un lavoro ritenuto di scarso valore scientifico. L'autore aveva, inoltre, firmato per esteso i suoi lavori Roberto Oros di Bartini, e queste generalità erano sembrate stravaganti ai suoi critici, che accusarono Pontecorvo d'averle inventate per fare un brutto scherzo ai loro danni; per cui il celebre fisico italiano dovette faticare a lungo per dimostrare che lo strano personaggio esisteva realmente ed era uno stimato progettista d'aeroplani.

Gli eventi politici del Novecento avevano consentito ai suddetti bolscevichi di trascorrere a Roma solo un periodo breve della loro esistenza, e i loro compagni italiani di partito finirono ben presto con il dimenticarli. Pure Roberto Bartini non tornò più in Italia e scomparve il 6 dicembre 1974, mentre stava lavorando nella sua casa moscovita situata sul *Kutuzovsky Prospiekt*.

Filippo Gnaccarini, «scultore romano» Note per un catalogo

ALBERTO CRIELESI

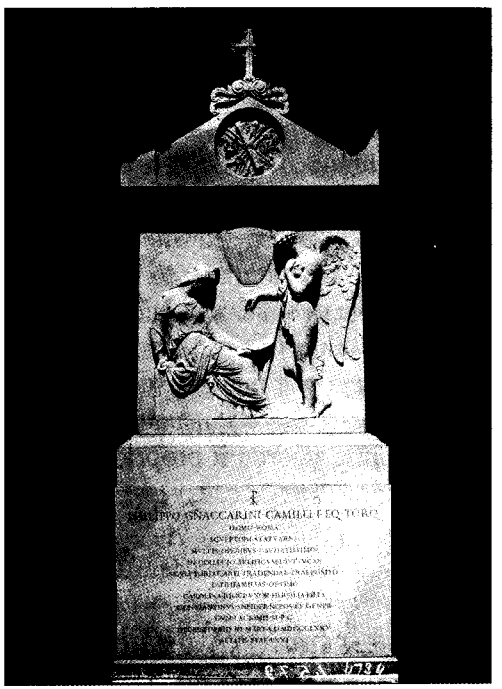
A Idolo e Angelo

Nel Verano[1], percorrendo la salita della Serpa, subito a destra, non può che destare particolare attenzione quel magnifico bassorilievo dello Gnaccarini, posto a stele della sua tomba. Questa, l'aveva voluta Costantino Sneider, architetto dei Sacri Palazzi[2], per accogliervi, nel giugno del 1875, le spoglie dello scultore, suo suocero (avendo sposato la figlia Ersilia), morto nel marzo di quell'anno. E per la realizzazione lo Sneider riadattò questo magnifico bassorilievo firmato dallo stesso Gnaccarini - di cui non si conosce né la primitiva destinazione, né l'eventuale ubicazione precedente -, rappresentante un insolito soggetto per un artista: l'allegoria della *Prudenza* che piange, sull'urna cineraria del defunto, insieme con un delizioso e sensuale *Genio alato*. La giovane donna è ritratta mentre guarda il proprio volto nello specchio,

[1] Per la realizzazione di queste note, rivolgo un doveroso ringraziamento: a Giancarlo Gramiccioli; all'architetto Rodolfo Felici; alla dott.ssa Elisa Angelone; al dott. Marco Fabio Apolloni; a Edoardo Silvestroni; al dott. Ferruccio Scoccia; al dott. Joan Wijermars; alla dott.ssa Elisabeth Lobkowicz; alla dott.ssa Elena Berardi; e alla dott.ssa Letizia Lanzetta.

[2] Sull'architetto Sneider, cfr. R. FELICI, *Costantino Sneider, architetto (1844-1932)*. Tesi di laurea del 2009/10 presso la facoltà di Architettura Quinquennale U.E. dell'Università La Sapienza.

riflesso di ogni pensiero e simbolo della verità. Sulla sua testa sono raffigurati due volti: quello della giovane e, dietro, quello di un vecchio saggio, a indicare che la previdenza non può essere separata dall'esperienza. Ai suoi piedi, un serpente, allusivo ai versetti del Vangelo (Matteo, 10, 16). L'opera, bella e gradevole, con le calligrafiche pieghe delle vesti e la nitida levigatezza delle figure, evidenzia in modo inequivocabile gli insegnamenti del Canova con i suoi modelli canonici: la stele al Volpato ed il *Genio della morte* del mausoleo degli Stuart, prototipi sui quali la scultura dello Gnaccarini sembra sovrapporsi a pieno.



F. GNACCARINI, *La Prudenza che piange sull'urna cineraria del defunto*. Roma, cimitero del Verano, tomba Gnaccarini Sneider. Foto ICCD, fondo Cugnoni (1880 ca).

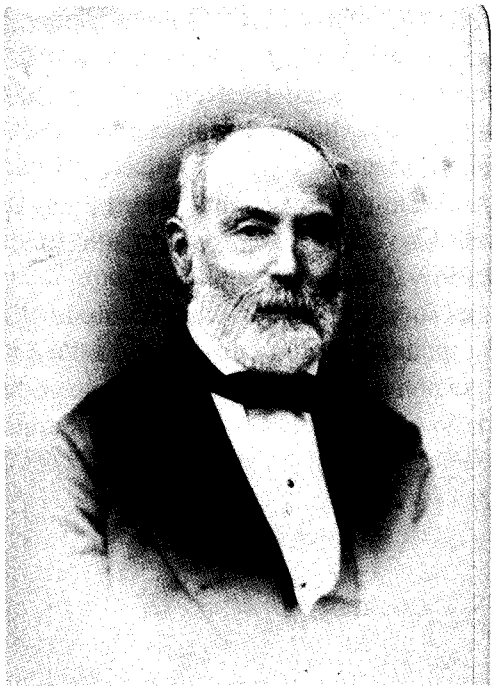
Da precisare che l'aspetto attuale della tomba non è, contrariamente a quanto scritto, l'originale, ideato dallo Sneider, ma il frutto di un'alterazione successiva (post 1920), che portò alla sostituzione della primitiva epigrafe e alla collocazione nel timpano, al posto del logo dell'arte scultorea in rilievo, di un'ordinaria *Addolorata* in maiolica, travisata come un prodotto da «ricondurre ad un clima religioso e quindi più gradito alla rinnovata temperie culturale post Pio VII» [3].

Certo c'è una specie di destino che accomuna gli artisti dimenticati, il quale a un dato momento li sottrae dall'oblio e li ripropone all'attenzione, se non alla piena fama, che hanno goduto in vita. È il caso proprio dello Gnaccarini! Un disinteresse durato quasi fino ai nostri giorni, quando, nel doveroso tentativo di riscattare una gloriosa parentesi artistica della Roma ottocentesca, si è iniziato a dedicare anche a lui importanti considerazioni. Di certo la documentazione giuntaci non è molto vasta, riducendosi a poche testimonianze scritte sullo scultore, custodite dall'Accademia di S. Luca e dagli eredi[4], servite a delinearne, se pur sommariamente, la vita e le opere[5]. Ora, proprio sulla scia di questo rinato interesse, inattese ricerche mi permetteranno di aggiungere ulteriori note e di colmare qualche lacuna sulle tante sue opere (in parte disperse o distrutte) che rimarranno pur sempre bisognose di un vero e proprio catalogo critico.

[3] A. Cesareo, «*Sentivo entro di me una invincibile inclinazione allo studio della scultura*». *Aggiunte a Filippo Gnaccarini, Accademico di San Luca*, in «Abitare il Museo, le case degli scultori», Atti del terzo convegno internazionale sulle gipsoteche. Possagno 4-5 maggio 2012, Possagno, 2014, p. 85.

[4] Roma, Archivio dell'Accademia di S. Luca, d'ora in poi AASL, vol. 74, nn. 48, 50; vol. 128, n. 114; vol. 137, n. 50, e Archivio Giovanna Felici Marchini Camia, d'ora in poi A.F., 11.957. A.

[5] U. Thieme - F. Becker, *Künstlerlexikon*, XIV, p. 274; P. Bianchi, *Filippo Gnaccarini*, in «Dizionario biografico degli Italiani», Roma, 2001, vol. 57. pp. 429-430.



Ritratto di Filippo Gnaccarini, (1860 - 70 ca).
Archivio Giovanna Felici Marchini Camia, (foto Filippo Lais).

Filippo *Ermete* Gnaccarini era nato a Roma il 24 maggio 1804, secondogenito dopo Salvatore, di Camillo e di Gertrude Peruzzi. Il capostipite della famiglia fu il nonno Alfonso, mercante di legnami del Ferrarese, trapiantato nell'Urbe operando in stretti legami col mondo lusitano: fu lui, difatti, al tempo di Pio VI, a fornire il prezioso rivestimento per la Sagrestia dei Canonici in Vaticano fornendo «il raro e pregiato legno d'acajou, acquistato in Portogallo e proveniente dal Brasile a spese personali del pontefice»[6].

[6] Cfr. A. M. PERGOLIZI, *La Sagrestia della Basilica Vaticana*, in «*Roma Sacra*», voll. 23-24, Roma, 2001, p. 105.

I suoi contatti con il Portogallo risalivano a oltre un ventennio, lo dimostra il fatto che proprio suo figlio, Camillo, il padre dello scultore, fosse nato a Lisbona nel 1765: lo attestava una lapide fatta apporre, proprio da Filippo, nel Cimitero dell'Arciospedale di S. Spirito, a ricordo del genitore, «VLISSYPONE ORTVS», ivi sepolto, morto il 15 ottobre del 1845 alla bella età di 80 anni[7]. Dal matrimonio con Alfonso e Marianna De Napeles (sic) era nato, oltre Camillo, anche il progenitore del ramo napoletano, Giuseppe (Roma 1774 † 1828), noto maestro di glittica, da cui Giacomo, pittore ed incisore, molte volte confuso con il cugino Filippo.

Tornando al padre del nostro scultore, Camillo, fu lui stesso miniatore ed incisore (già attivo nel 1788, in via della Vite)[8] pur figurando, in seguito, come impegnato in attività di «ragioniere dell'Ecc.ma casa Sciarra, e di diversi luoghi pii»; il suo nome figura nel 1797, come «romano» impigliato in Ancona in un ingenuo e maldestro tentativo di senseria nella vendita all'incanto di alcuni beni ecclesiastici. Una famiglia di artisti, gli Gnaccarini, come vediamo, in cui il nostro Filippo trovò adeguato contesto per uno sviluppo precoce della sua arte. E lo dimostra il fatto che lo stesso Thorvaldsen lo accolse giovanissimo nella sua bottega, come testimonia un documento stilato tra il 1882-1886 da un anonimo componente dell'Accademia di S. Luca: «Essendo egli giovanissimo, il celebre Thorvaldsen fu compiacente di ammetterlo al suo studio in cui fece considerevoli progressi nell'arte»[9].

In pari tempo frequentò pure la scuola pubblica, ossia l'Accademia di S. Luca, ove nel 1818, all'età di 14 anni, vinse una medaglia per l'esecuzione di una *Testa di Adriano,* riproduzio-

[7] G. FRASCARELLI, *Iscrizioni Portoghesi che esistono in diversi luoghi di Roma raccolte e pubblicate dall'abbate Gaetano Frascarelli,* Roma, 1868, p. 66.

[8] P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*: p. I, vol. X, Parma, 1822, p. 106.

[9] AASL, vol. 137, b. 50, ff.nn.

ne di un'antica scultura; è lo Gnaccarini a testimoniarlo in una lettera agli accademici: «e qui rammento bene l'anno decimo quarto dell'età mia, quando la testa dell'Adriano da me copiata si credette da voi meritevole del premio di una medaglia, che potei veramente chiamare premio di incoraggiamento»[10].

E fu veramente d'incoraggiamento se negli anni successivi (1819, 1820 e 1821) lo Gnaccarini vinse ulteriori premi nei rispettivi concorsi accademici. Nel 1822 conseguì il «Premio Anonimo nel Concorso Canova pel modello rappresentante Diomede che rapisce il Palladio»[11] ricevendo l'attestato sottoscritto dallo stesso Canova, dal Laboureur, dal Landi, dal Wicar e dal Thorvaldsen.

Del 19 aprile 1824 è la notizia di una sua donazione all'Accademia di San Luca, riferente alla «bella statua del Prometeo, che ella ha modellato», come testimonia, ringraziandolo vivamente, l'allora presidente Gerolamo Scaccia[12]. Ed insieme alla statua ne regalava all'Accademia, «in attestato di riconoscenza», anche una sua riproduzione realizzata in acquaforte da «Fontana figlio», ossia Francesco, su disegno di Paolo Guglielmi. Così i documenti (21 aprile 1824):

> Ill.mi Signori, appena mi venne fatto di condurre a termine un lavoro, che da tempo mi ero prefisso, che tosto concepita l'idea di farne incidere il rame non esitai un momento a decidermi sul soggetto, a cui dedicarlo. [...] Ecco che a voi oggi mi presento, rispettabilissimi accademici e Professori offerendo il rame del Prometeo da me modellato in creta e poi fatto formare in gesso con mezzi che mancanti a me per ogni altra via, mi son fortunatamente procacciati da mano straniere[13].

[10] Ivi, vedi lettera del 21 aprile 1824.
[11] *Ibid.*
[12] AASL, vol. 74, c. 48.
[13] *Ibid.*

Ed ancora, implorando il sostegno degli accademici, fa presente le non floride condizioni economiche famigliari che lo metterebbero nel rischio di abbandonare i suoi studi[14].

E qui una doverosa divagazione su questa scultura, ispirata al noto *Galata morente* del Museo capitolino, vero virtuosismo della scuola del nudo. Ebbene, un modello di grandi dimensioni è conservato nella sede dell'Istituto nazionale di studi romani[15]; fu, già il Riccoboni, nel 1942, a rivelarne la presenza, elencando il «grande gesso», allora al piano terra del complesso, tra le opere dello scultore romano: «Prometeo, (Chiesa di S. Alessio; di fronte alla porta di sin. del portico, nell'andito per il chiostro)». Grande gesso «[...] in un atteggiamento che ricorda quello dell'Ercole del Canova»[16] . E questo per quando riguarda il modello in gesso in S. Alessio, per il quale, viste le dimensioni imponenti, la variante del drappo che copre l'inguine del Prometeo (così discorde con l'eroica nudità dell'originale testimoniata dall'incisione) e l'assenza di qualsiasi segnatura dell'autore, si può giungere alla conclusione che non sia certo il «dono» dello Gnaccarini all'Accademia nel 1824, ma una seconda versione «censurata» nelle forme - per decisione, forse imposta, di coprirne la nudità - e conservata come prototipo dall'autore per un grande monumento.

Con grande probabilità è lo stesso nudo citato dal marchese Ricci di Macerata nel 1835, in una visita allo studio dello scultore in piazza Barberini n. 4,[17] e ricordato come colossale dal Bonfigli (1860) nel successivo atelier dell'artista nel vicolo della Frezza[18].

[14] *Ibid.*
[15] Misure, altezza 1, 60, profondità 90 cm, larghezza 271 cm.
[16] A. Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi*, Roma, 1942, pp. XXXI, XXXIII, 353, 354.
[17] E. de Keller, *Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti miniatori, incisori in gemme* ... Roma, 1830, p. 93.
[18] F. S. Bonfigli, *Guide to the studios in Rome, with much supplemen-*

F. GNACCARINI, *Prometeo*, gesso.
Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, S. Alessio (foto dell'A.).

Di certo, sappiamo che nel 1875 il modello non risulta più presente tra le opere conservate nello studio; riapparirà in età imprecisata, forse come dono del Comune di Roma, in S. Alessio.

Per quando riguarda invece una realizzazione in marmo del soggetto originale del Prometeo, possiamo asserire, contrariamente a quando indicato[19], che avvenne verso il 1833, attuandosi con l'intervento, tanto auspicato dallo Gnaccarini, di un mecenate. Difatti, soltanto nell'aprile del 1834 nell'esposizione della

tay information, Roma, 1860: «*a colossal statue representing Prometheus; a group of two dancing Baccante; one of them pouring out drink for the other; A statue of Spring; the Angelo Sterminatore (the destroying Angel); a group of "two fisherman's boys", "amusing themselves in making bubbles"*», p. 51.

[19] CESAREO 2014, p. 79.

Società amatori e cultori di belle arti in Roma, tenutasi nell'ex atelier del Canova, era esposto, insieme ai ritratti marmorei del *Petrarca* e di *Madonna Laura*, anche la statua, egualmente in marmo, del «Prometeo legato alla rupe scitica è lacerato da un'aquila in pena di aver accesa nei petti degli uomini una scintilla di fuoco celeste»[20].

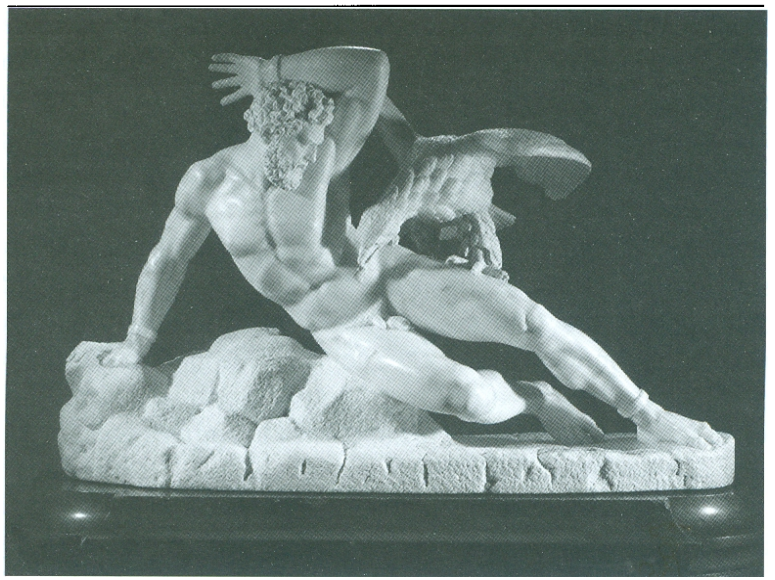
E la scultura esposta, che per questioni logistiche non doveva essere di certo di forme colossali come il modello presente in S. Alessio, trovò subito in un anonimo collezionista il suo acquirente. Lo testimonia il fatto che, nel 1835, il già citato marchese Amico Ricci, tra le opere, notò non la statua in marmo ma il suo gesso; e nel magnificarlo ne augurava la realizzazione tramite l'intervento di un mecenate.[21]

Recentemente l'apparizione sul mercato antiquario di un esemplare in marmo - dalle dimensioni dimezzate[22] riguardo a quelle dell'Aventino ma fedelissima al soggetto originale documentato dall'incisione del Fontana - sembra convalidare che una realizzazione in marmo del gesso dello Gnaccarini si fosse avverata già prima degli auspici del Ricci, espatriando all'estero. La scultura in questione, che potrebbe essere se non l'originale (non essendo stata rilevata la firma) di quella esposta nel 1834, almeno una replica di bottega, proviene da un'antica collezione di famiglia irlandese che l'ha fatta immettere nel mercato antiquario perdendosi così l'attuale ubicazione .

[20] Roma, Archivio di Stato, d'ora in poi ASR, P. II, Lit. IV, b. 283, fasc. 3166. Vedi *Il Tiberino*, anno II, n. 15, 27 aprile 1834. Cfr. G. MONTANI, *La Società degli amatori e cultori delle belle arti in Roma 1829-1883*, Università degli Studi RomaTre, 2008, p. 382.

[21] A. RICCI, *Visita a diversi studi di belle arti in Roma nel decembre dell'anno 1835*, Roma, 1838, pp. 3, 9 s., 25. Vedi pure: *L'Istitutore e prose e poesie inedite o rare d'italiani viventi, Giornale*, Bologna, 1838, p. 81.

[22] Riportando le seguenti misure altezza 80,5 cm, larghezza 126 cm, profondità 62.



F. GNACCARINI, *Prometeo*, marmo.
Ubicazione attuale ignota, (foto Joan Wijermars).

Una nota merita la *Società amatori e cultori di belle arti in Roma*. Gnaccarini vi aveva fatto parte già dai suoi albori, nel 1831, nell'esposizione tenutasi al Campidoglio, ove aveva presentato un busto di *Dante*, quindi, l'anno successivo, inviando una poco identificata scultura; poi, come accennato, nel 1834 con il *Prometeo*; vi parteciperà nel 1839 con il busto di un *Genio*; ancora nel 1846 con un ritratto in marmo; quindi nel novembre del 1848 con la scultura dell'*Angelo sterminatore dei primogeniti d'Egitto*[23], riportata in medaglia dal Cerbara[24], in riferimento all'ordinanza del 2 agosto 1849 emanata dalla Commissione governativa di Stato, e soggetto principale di un monumento ispirato alla *Restaurazione ed al ripristino delle leggi* che solo parzialmente sarà utilizzato a Velletri[25].

Riguardo al 1848 fu l'ultima esposizione nella *Società amatori e cultori* dello Gnaccarini, perché l'anno successivo, periodo di grande incertezza politica ed economica e in risposta alla deriva dell'Accademia, fu tra i firmatari, insieme al Trabalza, al Nucci, allo Zauli, al Monti ed al Palombini, di una *Corporazione tra scultori*. Compito del nuovo sodalizio era quello «di trovar lavoro ai membri che non ne hanno, soccorrere membri malati o inabili, abbattere il Monopolio e la Ciarlataneria nell'Arte, di somministrare i mezzi al vero merito perché possa emergere e d'incoraggiare l'ingegno onde sviluppi con tutta la forza che un Dio le forniva»[26] .

Riprendendo il filo del discorso sullo scultore, già alla metà degli anni venti dell'Ottocento il suo studio era divenuto luogo di vivo interesse, lo conferma la visita che vi fece il re Francesco I nel 1825: evento magnificato dal fratello dello Gnaccarini, Salvatore, ecclesiastico, noto ed apprezzato letterato [27].

Due anni dopo, 1827, lo Gnaccarini firmò, per il piedistallo destro dell'esedra verso il Pincio, la statua della *Primavera,* una delle quattro *Stagioni* commissionate dal cardinale Belisario Cristaldi per le testate degli emicicli in piazza del Popolo. Con lui lavorarono: Alessandro Laboureur, autore dell'*Estate*, il Baini per l'*Inverno* e lo Stocchi che scolpì l'*Autunno*.

Di quegli anni ricordiamo un progetto (1829) rimasto però irre-

[23] ASR, P. II, Tit. IV, b. 283, fasc. 3166; cfr. *The Roman Adversiter*, 2 dic. 1848, n. 46, p. 258.

[24] R.Arne Flaten, *Medals and Plaquettes in the Ulrich Middeldorf Collection at the Indiana University Art Museum: 15th to 20th Centuries*, 2012, p. 104.

[25] Vedi note successive.

[26] *Monitore,* 28 febbraio 1849, n. 28, p. 126.

[27] *Ode di Salvatore Gnaccarini a suo fratello Filippo Gnaccarini in occasione che sua Maestà Francesco I re del Regno delle Due Sicilie visitò in privato studio di lui in Roma*. Campobasso, 1825.

alizzato; mi riferisco alla decorazione di un ponte in ferro sul Tamigi ideato da W. Haws Grice «sotto il quale potessero passar facilmente i più alti vascelli alberati». Il ponte, come riportava la Gazzetta Piemontese, «verrà situato presso l'antico castello di Londra e porterà il nome di Ponte della Vittoria»; il Grice, meccanico di S.M.B., ne aveva affidato l'esecuzione, per quanto riguarda i disegni, proprio allo Gnaccarini ed all'architetto Gaetano Gnassi di Jesi[28].

Tornando sull'arredo urbano in piazza del Popolo, è sempre lo Gnaccarini a realizzare (1833) una delle statue poste nelle nicchie laterali sotto la balaustra del secondo terrapieno verso il Pincio. Sua, in pendant con il *Genio della Pace* del Laboureur, è il *Genio delle Arti,* rappresentato

> sotto forma di un giovine alato, robusto e svelto, vestito di tunica succinta e corta. Appoggia col sinistro gomito ad una colonna tronca, ha presso in terra l'erma di Omero ed una lira, stringe nella destra i pennelli, nella sinistra una corona di quercia, alloro, ulivo e mirto[29].

Sempre dello stesso è una delle quattro statue dei *Daci prigionieri*, repliche delle due antiche opere *Tarabostes (Pileati)* conservate nel Museo nazionale di Napoli, che costituiscono il decoro della soprastante balconata della prima rampa.

I nomi dello Gnaccarini, del Baini, dello Stocchi, e del Laboureur, impegnati nell'impresa del Valadier li ritroveremo (1829) in una supplica avanzata a Leone XII affinché conceda loro la possibilità di poter realizzare le quattro statue che dovranno ornare la rinascente basilica di San Paolo dopo l'incendio. Supplica esaudita. Così, dello Gnaccarini è la grande statua di san Benedetto - firmata e datata 1837 - «meritevole di lodi tanto pel carattere dignitoso, e grave della testa come per un bel largheggiare

[28] *Gazzetta Piemontese*, 7 febbraio 1829, n. 17, p. 98.

[29] *Giornale di Belle Arti e Tecnologia*, Venezia 1833, p. 421.

di pieghe»[30] che si erge presso l'altare dell'Assunta nella testata destra del transetto.

L'anno prima (1836), lo Gnaccarini aveva partecipato alla decorazione scultorea del nuovo altare maggiore per la chiesa del Gesù in cui eseguì in stucco, in pendant all'*Angelo della Fede* del Benaglia, *l'Angelo della Carità* posto sulla destra, all'estremità del timpano dell'altare:

> Plasmò il primo lo scultore Francesco Benaglia, il secondo il collega Filippo Gnaccarini, forse migliore artista del compagno. Entrambi furono compensati con duecento scudi ciascuno. Il Gnaccarini guadagnò pure quattrocentoventicinque scudi modellando in gesso altri quattro Angeli e gli attributi degli Evangelisti per ornamento del trono col globo di legno che serve alla esposizione del Santissimo[31].

Tra i monumenti pubblici degli anni '50 è da ricordare il bell'altorilievo, sul prospetto del palazzo delegatizio di Velletri, ivi collocato il 31 maggio del 1852 e che costò ben duemila scudi. Fu eretto qui, allora sede della Quarta legazione di Marittima, su delibera del consiglio provinciale del 2 aprile 1850,

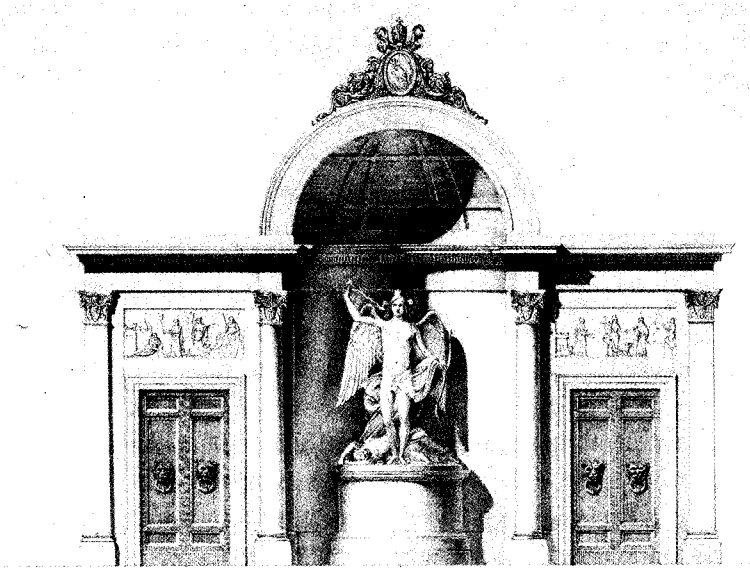
> a perpetua memoria del gran fatto del 1849 della restaurazione del dominio temporale della S. Sede per le armi cattoliche delle potenze alleate, non meno per gli aiuti somministrati dalle fedeli provincie di Marittima e Campagna, che per le prime ebbero l'onore e la ventura d'accogliere il regnante Pio IX nel 1850, nel felice ritorno ne' suoi stati[32].

[30] *L'Istitutore e prose e poesie inedite o rare d'italiani viventi,* Bologna 1848, p. 59.

[31] P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma: descritto ed illustrato*, Società grafica romana, 1952, pp. 209- 210.

[32] G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica...*, Venezia 1858, voce: Velletri, pp. 218, 219. Cfr. M. E. Tittoni (a cura di), *Il Risorgi-*

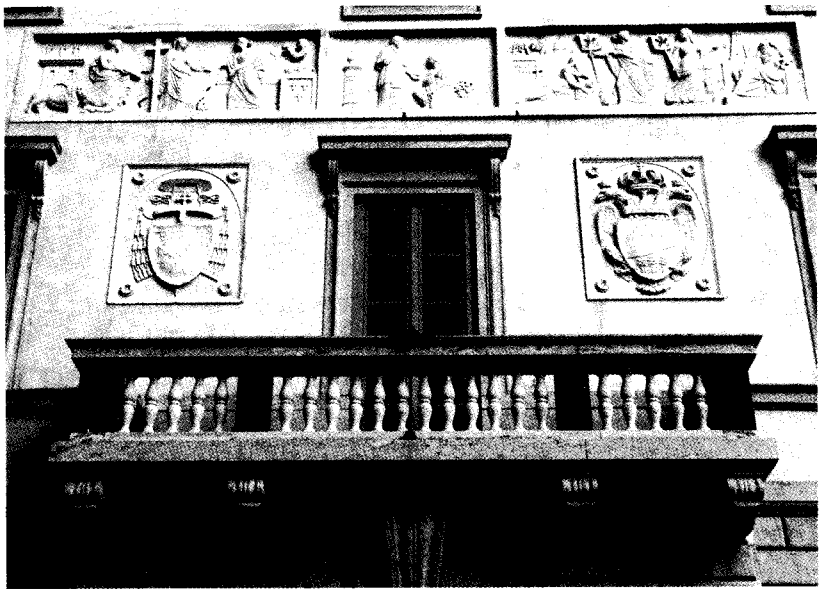
Due dei tre pannelli del fregio provenivano dal precedente progetto dello Gnaccarini alla *Restaurazione*, che prevedeva la già citata figura dell'Angelo della Giustizia, allogata in una nicchia affiancata da due bassorilievi, come sovrapporte, con le figure allegoriche delle quattro potenze, Spagna, Austria Francia e Napoli «*accorse per un concorde sentimento alla restaurazione del trono pontificio*», così come testimonia un disegno acquerellato nella collezione Apolloni[33]. Sennonché, nel lavoro definitivo a Velletri,



F. GNACCARINI, *Progetto di un monumento dedicato alla Restaurazione e al ripristino delle leggi dopo la Repubblica*, (post 1849), matita e acquerello su carta.

mento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo, Catalogo della mostra in Palazzo Braschi, Roma, 2010, pp. 191, 229. Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, MR 16177.

[33] *Garibaldi a Roma, L'Arte e la Repubblica Romana*, Galleria Apolloni, mostra, maggio 2007.



F. GNACCARINI, Monumento alla Restaurazione del dominio temporale della S. Sede e al rientro di Pio IX nello Stato pontificio (1850), marmo. Velletri, Palazzo dei Conservatori.

realizzato con qualche variante in un unico fregio lungo 10 m., la statua dell'*Angelo Giustiziere* - più allusiva ad una vendetta divina che alla giustizia, ripristinata dopo la parentesi repubblicana - fu sostituta dal pannello centrale con la figura di *Pio IX* in abito viatorio, omaggiato dalla Provincia di Marittima «genuflessa rappresentata in una donna turrita co' simboli dell' abbondanza ne' frutti della terra e del nostro bel mare».

Proseguendo con le commissioni pubbliche, la più importante fu sicuramente quella papale di qualche ventennio dopo, inerente la statua di bronzo di *S. Pietro*. Per quell'occasione, il 6 luglio del 1870, Pio IX visitò lo studio dello Gnaccarini per ammirarvi il modello che sarebbe servito per la fusione in bronzo opera-

ta dai fratelli Mazzocchi in Vaticano. L'opera era destinata al *Monumento commemorativo del concilio ecumenico Vaticano I,* ordinato dal papa l'anno precedente all'architetto Virginio Vespignani, che doveva sorgere davanti alla chiesa di S. Pietro in Montorio al Gianicolo. Vespignani progettò un monumento di 36 m, che constava principalmente di un basamento con rilievi (affidati allo scultore Pietro Galli) e di una colonna antica di africano su cui si doveva ergere la statua bronzea dell'apostolo benedicente dello Gnaccarini. Sennonché, soltanto quindici anni più tardi, nel settembre del 1885, per volontà di Leone XIII, il monumento fu innalzato al centro del cortile della Pigna in Vaticano. Qui rimarrà fino al 1936, quando già ridotto alla sola controbase e alla statua dello Gnaccarini, fu trasportato nei giardini Vaticani, all'incrocio tra il viale dell'Osservatorio e la salita della Zecca.

Altro monumento dalla storia alquanto travagliata fu quello ordinatogli (1863 - 1868) dal Duca di Saldanha, Ambasciatore del Portogallo presso la Santa Sede, il quale desiderando che il pontefice Giovanni XXI, sepolto a Viterbo nel lontano 1277, «avesse un sepolcro meno ignobile, per decoro della nobilissima nazione Lusitana, dalla quale ebbe i natali, commise all'egregio scultore Filippo Gnaccarini, romano di scolpire un sarcofago marmoreo da collocarsi nella nostra Cattedrale»[34].

Ma le vicende s'interruppero perché «Morì il Saldanha e lo Gnaccarini, avendo compiuto il monumento, per ragioni che non è punto opportuno ricordare, non potè far trasferire il mausoleo in Viterbo. Molte pratiche si fecero, con gli eredi di quel nobilissimo Signore, ma senza risultato felice»[35].

[34] F. CRISTOFORI, *Le tombe dei papi in Viterbo e le chiese di S. Maria in Gradi, d[i] S. Francesco e di S. Lorenzo: memorie e documenti sulla storia medioevale viterbese*. Siena, 1887, pp. 320-321.

[35] *Ibid.*

F. GNACCARINI, Monumento funerario a papa Giovanni XXI (1863-1868), marmo. Viterbo, cattedrale di S. Lorenzo (foto E.A.).

Si giunse al 1886 quando, «per il nobile disinteresse dell'Ill. mo Sig. Ingegnere Costantino Sneider, genero ed erede ogni ostacolo fu superato», e grazie alla munificenza di Leone XIII, il monumento fu trasportato nella cattedrale di Viterbo per essere eretto nella cappella di S. Filippo nella navatella di destra.

Il mausoleo era composto «di una base di marmo grigio o bardiglio, di uno zoccolo, pure in bardiglio, e di un lastrone, nel quale sono scolpite a guisa di basso rilievo due figure di donna l'una, a destra, rappresentante la Lusitania e l'altra, a sinistra, la Scienza, ambedue piangenti sul sepolcro di questo sventurato Pontefice»[36].

[36] *Ibid.*

E questo sino al 1950, quando restaurandosi la chiesa gravemente danneggiata per la guerra e murata la cappella, declassata a ripostiglio, la tomba papale vi rimase imprigionata. Riesumate le spoglie del pontefice nel 1958, e riposte in un altro sepolcro, ora il bel monumento dello Gnaccarini, invisibile ed ignoto al pubblico, versa in un intuibile abbandono.

Tra i monumenti pubblici destinati all'Estero ricordiamo i due bassorilievi in marmo, tuttora in loco, commemoranti le battaglie di Yunin e di Ayachuco che adornano il piedistallo della statua equestre in bronzo di Simon Bolivar, realizzata a Lima da Adamo Tadolini. Lo Gnaccarini, secondo classificato nel concorso indetto da Bartolomé Herrera, ministro plenipotenziario del Perù per la Santa Sede Romana, li realizzò (1857-59) per 5500 pesos.

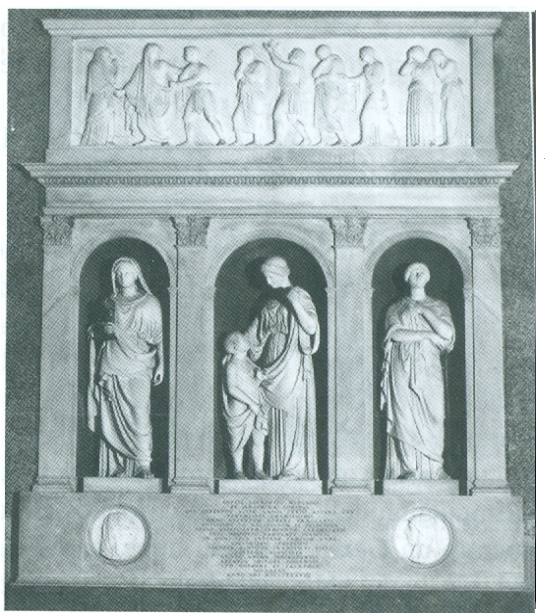
Ma, oltre le importanti statue destinate alle chiese o ad arricchire monumenti e prospetti, lo Gnaccarini si dedicò alla realizzazione di monumenti funerari fedeli ai moduli formali neoclassici oscillanti tra la grazia e l'estro canoviani e il rigore di derivazione thorvaldesiana. Tra questi un introvabile progetto (1834) per un cenotafio a Canova, «con una allegoria cristiana nella scuola e nei temi del Thorvaldsen»[37]. Lo stesso anno, il 30 giugno, lo Gnaccarini sposò Carolina Ricci «che lo fece padre di un maschio e quattro femmine», tra questi ricordiamo Emilio e Clelia, morti in giovane età, Giulia (1873) ed Ersilia sposata nel 1834 con l'architetto Sneider.

Ma tornando sulle sue opere, del 1835 è *l'Allegoria della Pittura* per la memoria funeraria di Wicar, in San Luigi dei Francesi. Il monumento, che mostra grande analogia con quello della tomba dello scultore al Verano, fu eretto a spese di Giuseppe Carattoli, esecutore testamentario e usufruttuario dei beni del defunto.

Ma una delle più note opere di quegli anni (1834- 1838) è il *Monumento funerario dei Mencacci,* commissionato da Giacomo,

[37] *Künstlerlexikon*, XIV, p. 274.

Luigi e Francesco, alla memoria del padre Lorenzo, della madre Serafina e del fratello Vincenzo, eretto nella cappella dei Norvegesi nella chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo al Corso[38]. Da notare, oltre i ritratti velati dei due coniugi defunti entro i tondi, le statue della *Fede,* della *Carità* e della *Speranza,* ed in alto, un notevole bassorilievo, con le nove figure dei Mencacci in corteo, «eseguito in puro stile severo e degli antichi, e la competenza artistica visualizzata in esecuzione è degna di un illustre discepolo del grande Thorwaldsen»[39].



F. GNACCARINI, *Tomba Mencacci*, marmo.
Roma, S. Carlo al Corso, cappella norvegese (foto dell'A.).

[38] M. S. Lilli, *Aspetti dell'arte neoclassica. Sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Roma 1991, pp. 81-85 (con bibl.).

[39] Hawks Le Grice, *Walks Through the Studii of the Sculptors at Rome*, Roma 1844, vol. 2, p. 134.

Quasi coevo è il Monumento funebre di Camillo Massimo e della moglie Cristina di Sassonia (1837-40) - «ostinatamente simmetrica alla Thorvaldsen» - presso la cappella del Crocifisso nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso, incastonato in una cornice d'impronta «lombarda», con le figure dei principi genuflessi e oranti assistiti dagli Angeli (quasi Geni della morte) con la testa cinta da un serto di fiori e, in alto, la nordica figura dell'Eterno, accostabile ad una divinità antica, tra i simboli degli Evangelisti e dei più profani segni astrali.

In contemporanea lo Gnaccarini lavora in altre commissioni importanti come quella dei Torlonia per i quali realizzò la *Fortitudo*, una «statua piena di equilibrio, solida, austera», destinata alla loro cappella gentilizia in S. Giovanni in Laterano.

Fu pure l'autore del monumento al cardinal Nicola Grimaldi (†1845), posto in S. Salvatore in Lauro; di quello di monsignor Giuseppe Luigi Bartoli, avvocato generale del Fisco († 1852?), nella chiesa della Maddalena; di monsignor Faustino Zucchini (†1838), sempre in Roma in S. Anna dei Bresciani, andato disperso con la demolizione della chiesa. Sempre dello Gnaccarini è la tomba di Caterina Giovannetti per la chiesa di S. Carlo al Corso, navatella sinistra, terzo pilastro.

Tra i monumenti funerari fuori Roma, ricordiamo, in S. Maria di Collemaggio a L'Aquila, la memoria di Antonia Spaventa (1840), con l'immagine della fanciulla coronata di fiori assopita nella culla, mentre un *Genio*, a mò di nube, soffia sulla lucerna della vita[40]. Ed in Albano, nella cattedrale di S. Pancrazio, la tomba di Elisabetta Castellacci († 1866)[41], vedova del pro - ministro delle finanze Angelo Galli, commissionata dalla sorella Francesca, sposata Ghezzi; nella parte centrale dell'edicola, da notare il

[40] *Il Tiberino*, anno 8, 12 luglio 1842.

[41] A. CRIELESI, *Il palazzetto D'Aste poi Galli*, in «Le dimore storiche di Albano», Albano Laziale, 2015, p. 74.

F. GNACCARINI, *Tomba Elisabetta Castellacci*, (1867) marmo. Albano Laziale, Cattedrale di S. Pancrazio (foto E.S.).

busto a tutto tondo di «Elisabettona (perché molto piena)», solenne come una matrona romana, alloggiato nella nicchia circolare incorniciata da una corona vegetale.

Quanto allo straordinario numero de' ritratti, busti, semibbusti, i più d'ignota ubicazione o dispersi o distrutti, primeggiano quelli del cardinale Giuseppe Berardi, di Ennio Quirino e di Pietro Ercole Visconti [posto successivamente sulla sua tomba in S. Lo-

renzo al Verano]; quindi, quello del cardinal Pacca (ora al Museo archeologico di Velletri) che, insieme agli smarriti busti di Gregorio XVI e del Segretario di Stato, Bernetti, adornava (1832) il *Salone delle epigrafi* del Comune castellano; di Pio IX, già nella biblioteca dell'Accademia di S. Luca; l'erma di Carl Mayer von Rothschild (†1855); e, presso gli eredi dello scultore, quello della figlia Giulia Gnaccarini (†1873). A questi è da aggiungere il ritratto di Torquato Tasso, già realizzato nel 1843 (probabilmente lo stesso in casa degli eredi) tratto dalla maschera funeraria del poeta custodita a S. Onofrio, la cui copia è tra i busti destinati (1848), al pari di quello di Michelangelo, all'ornamentazione della passeggiata del Pincio.

Da citare ancora due opere accomunate dal fatto che, come il *Prometeo,* sono state da poco riesumate dal mercato antiquario estero per poi far smarrire le loro tracce.

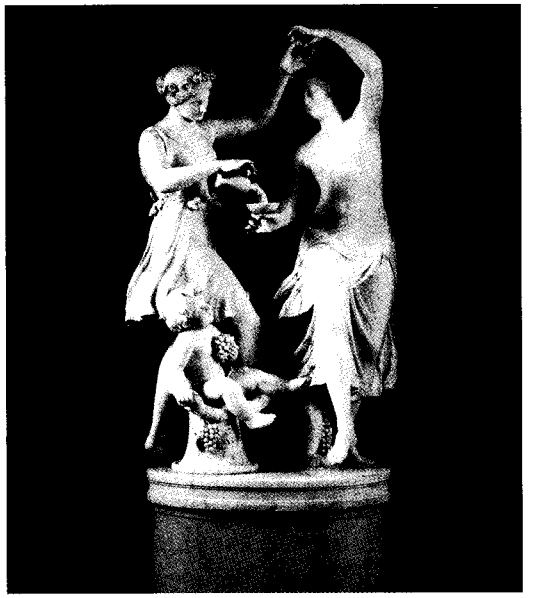
Sono il caso di una statua di un *Giovane Bacco con pantera* (firmata e datata 1853), e del gruppo della cosiddetta *Educazione di Bacco* (o *Bacco bambino).* La prima, con notizie storiche oscure, è stata venduta all'asta nel luglio del 2015; la seconda rivela vicende più chiare: presente già nel 1860 nell'atelier dello scultore[42]ed esposta nell'*Esposizione italiana agraria, industriale, e artistica*, tenutasi a Firenze nel 1861[43], fu da questi inviata (1872) in beneficienza ad Urbino all'Accademia Raffaello - «in luogo del semibusto promesso»[44] - per l'acquisto della *Casa di Raffaello*. Il gruppo fu, quindi, acquistato nel 1874[45] dal locale Istituto di Belle

[42] Bonfigli 1860, p. 51.

[43] *Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861, relazione dei Giurati*, vol. 3, Firenze, 1865, p. 304.

[44] *Il Raffaello, Ufficiale per gli Atti della Regia Accademia Raffaello*, anno IV, Urbino 15 agosto 1872, num. 9 e 10, «*Decimo Elenco degli oggetti presentati all' Accademia per la Fiera e Lotteria a beneficio dell'acquisto della Casa di Raffaello*», p. 39.

[45] P. Gherardi, *Guida di Urbino*, Urbino, 1890, p. 69.



F. GNACCARINI, *Educazione di Bacco o Bacco bambino*, alias The Dancers, (1869 ca), marmo. Ubicazione attuale ignota, (foto Courtesy of CMC Art Museum).

Arti per esporlo nella sua sede. Con le successive peripezie dello stabile, si smarrì anche il gruppo marmoreo che, riapparso sul mercato antiquario col titolo le *Dancers*, è stato battuto all'asta nel 1999 e venduto successivamente nel 2016[46].

Personaggio eminente dell'Accademia di S. Luca, lo Gnacchерini fu nominato nel 1846, 29 settembre, accademico di merito; nel 1859, 30 gennaio, cattedratico nella scuola superore di scultura; nel 1868, 20 febbraio, cattedratico effettivo in surrogazione al defunto Adamo Tadolini. Dal 1839 fece anche parte della *Congregazione dei Virtuosi al Pantheon*, di cui fu reggente nel triennio 1871-73, e segretario di consiglio della *Società degli amatori e*

[46] Altezza 180 cm per 90 cm di larghezza.

dei cultori di belle arti in Roma. Inoltre, nel 1859 ricevette l'onorificenza della commenda di S. Stanislao dall'imperatore di Russia per il restauro di una *Venere,* nel 1870 ebbe la commenda di S. Gregorio Magno da Pio IX per la partecipazione alla commissione ordinatrice dell'*Esposizione romana di arte cattolica*. Inventore della cosiddetta «pappa Gnaccarini» (un misterioso mastice per restaurare il marmo), operò nei musei più celebri, ove «si era già fatto conoscere per i ristauri di classiche opere antiche»[47]. Il principe Torlonia, da molti anni, «gli aveva affidato l'incarico di ispettore e direttore per la parte dell'arte, dei suoi musei»[48].

Lo Gnaccherini «passò agli eterni riposi per la violenza della malattia polmonare, dopo avuti tutti i conforti di nostra santa Religione, alle ore 10 antimeridiane del dì 16 di marzo 1875»[49]. Nel suo studio in via della Frezza rimanevano «le statue di marmo della Primavera, del Sonno, oltre ai modelli in gesso dell'Angelo Sterminatore, in forme colossali, della casta Susanna, della Cacciatrice, della Flora e altre.»[50]. E tra le opere terminate, ma ancora da assemblare nelle loro destinazioni finali, oltre il già citato monumento a Giovanni XXI, anche quello per il cardinal Stanislao Sanseverino, legato pontificio, «commessogli dal Duca di Bisignano per essere collocato nella Chiesa di S. Pietro in Forlì»[51], il quale, però non giunse mai nella cittadina romagnola, perdendosi le sue tracce. Tra le opere superstiti ancora custodite dagli eredi, ricordiamo: «Mosè salvato dalle acque del Nilo, busto di Torquato Tasso, La bolla di Sapone, Giulia Gnaccarini, la Flora»[52].

[47] P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*, Roma 1880, p. 11.

[48] AASL, vol. 137, n.50, fol. s. n.

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*

[51] *Ibid.*

[52] A.F., *Note manoscritte Roberto Felici,* s.d.

16 ottobre 1943 nel ghetto di Roma rivissuto da Giacomo Debenedetti[1]

Elisa Debenedetti

I necessari antefatti

«Papà, mamma, un uomo è caduto, sul marciapiede, dall'altro lato della strada, andiamo!». Abitavamo allora in via Sant'Anselmo 32, ora 46, di fronte alle Mura Serviane, e la finestra dalla quale avevo assistito alla scena era quella della nostra camera da pranzo. Il malcapitato venne raccolto e, seduto sul divano del salotto, iniziò a raccontarci la sua storia: si chiamava Mario Spizzichino. Da allora questa scena per me si confonde con l'immagine del dolore. Egli continuò a frequentare la nostra casa, ma era uno dei candidati della retata del 16 ottobre 1943. Proprio quella descritta da Giacomo Debenedetti nell'omonimo breve "racconto" che mette in luce la spietatezza con la quale agirono le SS, appartenenti ad un reparto specializzato giunto dal Nord la sera prima, all'insaputa di tutte le altre truppe tedesche di stanza in città, nel Ghetto e in tutta Roma: in Prati, ai Parioli, al Trionfale, alla Garbatella[2]. Particolarmente presa di mira, perché abitata dagli

[1] Dedico questo scritto a mio padre in occasione del cinquantenario dalla morte, che verrà celebrato nel corso del 2017 con l'apposizione di una lapide **(fig. 1)** sulla parete della palazzina di via del Governo Vecchio 78, dove morì e dove è tuttora custodita la sua importante Biblioteca.

[2] G. Debenedetti, *16 ottobre 1943*, in *Opere di Giacomo Debenedetti*, a cura di Cesare Garboli, vol. IV, Milano, 1973, con *Prefazione* di Alberto Moravia (dalla quale edizione citiamo). Pubblicato per la prima volta nel

"ebrei del Papa" doppiamente colpevoli di tradimento contro la Germania, la città era divisa in settori, e per ciascuno era adibito un camion, che andava a fermarsi via via presso i portoni segnati in particolari elenchi[3].

Facendo un passo indietro, è proprio dalla casa di via Sant'Anselmo che la mattina dell'8 settembre, dopo aver strappato le dediche a mio padre dai preziosi libri esposti sul pianoforte a coda, ci rifugiammo presso l'Hotel Boston nelle vicinanze del Muro Torto. E di lì a qualche giorno a Cortona, su invito di Pietro Pancrazi che aveva una villa nelle vicinanze, al Sodo; mio padre figurava infatti nelle liste dell'Ovra. Egli descrive il viaggio in treno il 13 settembre 1943 in un libro di ricordi, *La piccola patria*, con

1944 in «Mercurio», fu fatto tradurre da Jean-Paul Sartre per «Temps Modernes» nel 1947. La primissima edizione in volume (OET, Roma, 1945), con copertina di Alberto Savinio **(fig. 2)**, regolarmente citata da M. Pezzetti nell'omonimo libro che reca il sottotitolo *La razzia degli ebrei di Roma*, Roma, 2013, p. 241, è stata paragonata alla *Colonna infame* di Manzoni e al *Giornale della peste* di Defoe: essa risultava introvabile da anni, finché non venne ripubblicata nella "Biblioteca delle Silerchie", Milano, 1959 e 1961. Quanto ad *Otto ebrei*, la prima edizione in volume fu quella per i tipi della Atlantica Editrice, Roma, 1944, con una solidale *Prefazione* di Carlo Sforza; ma che avrebbe invece voluto scrivere Giacomo Noventa, ponendosi il problema di come gli ebrei, dopo le persecuzioni, avessero la capacità di tornare a vivere.

[3] Debenedetti, *16 ottobre 1943*, cit., p. 26: il tradimento era ritenuto doppio, riferendosi anche all'armistizio di Cassibile firmato dal governo Badoglio l'8 settembre 1943, con il quale l'Italia cessava l'ostilità contro le forze Alleate. Ho cercato di seguire con ordine alcuni episodi salienti di questo resoconto, senza minimamente riprodurre la patina stilistica estetizzante dell'Autore che in questo caso "grazie alla letteratura, ha guardato ai classici come agli unici modelli possibili" (Moravia, *Prefazione*, cit., p. 14). Ho trovato delle precise rispondenze di pensiero nei libri di Primo Levi: *La Tregua*, Torino, 1963, e soprattutto *Se questo è un uomo*, Torino, 1958; li differenzia solo il fatto che mentre il secondo ha vissuto fino in fondo i campi di sterminio, il primo è riuscito a scamparli.

Fig. 1 - Targa commemorativa apposta dal Comune di Roma sulla palazzina dove Giacomo Debenedetti morì.

Prima edizione del 16 ottobre 1943 di Giacomo Debenedetti, con illustrazione di Alberto Savinio, 1945.

queste parole: "...avevo vergogna di me stesso, come se fossi stato io personalmente, per un colpo di testa, per un errore di calcolo a trascinare i miei bambini in un'avventura di cui non potevo assicurare l'esito"[4].

Giunti a Cortona, dopo qualche tempo i miei genitori presero in affitto la Villa Baldelli, a San Pietro al Cegliolo, dove siamo rimasti fino al luglio 1944. Qui Giacomo Debenedetti ebbe modo di profondamente riflettere sul significato delle sue radici ebraiche e su quanto esse avessero potuto incidere sul suo lavoro critico.

Fin da ragazzo, a Torino, negli anni Venti, nella positivistica città di Primo Levi e Rita Levi Montalcini, aveva infatti tenuto cinque conferenze scritte e lette sui *Profeti*, pubblicate postume[5]; dove la linea conduttrice era quella di pensare come il profetismo sostituisse l'idea di umanità all'idea di nazione e di valutarne al contempo, oltre all'intensità del sentimento religioso, l'alto valore estetico del linguaggio poetico. Una sorta di profondo misticismo pervade infatti la sua metodologia critica, essenzialmente introspettiva.

In quei lunghi mesi di clandestinità maturavano i noti racconti di testimonianza, *Otto ebrei* e *16 ottobre 1943* appunto, da alcuni considerato uno dei capolavori della maturità e ormai divenuto un caposaldo della letteratura sulla Shoah[6]; e accanto a questi anche il breve ringraziamento agli ospiti cortonesi, fra i quali spiccano soprattutto i preti, come don Rodolfo Catorcioni, il priore di Cantalena, cui aveva chiesto asilo quando gli fu consigliato di lasciare la pianura: "in casa di don Rodolfo pareva a volte di trovarci riuniti alla mensa pasquale, e che avessimo finito di commemorare l'Esodo (un Esodo futuro e forse vicino) e traessimo, dai bollettini di Radio Londra, l'augurio tradizionale: «L'anno venturo a Gerusalemme»". O ancora quando a Cantalena, "in mancanza dell'organista... ci trovammo a pedalare sull'armonio e accompagnare il (o meglio farci accompagnare dal) coro delle ragazze: «Gesù clemente e pio»"[7]. Date queste premesse, non c'è da stupirsi che Debenedetti avesse sposato una cattolica e permesso che i suoi figli venissero battezzati. Il pericolo che correvamo era tuttavia ugualmente forte, come sembrano documentare alcune immagini cariche di apprensione di mio padre e mia madre all'inizio delle leggi razziali.

Il racconto-testimonianza

Il 16 ottobre 1943 Debenedetti era a Roma, tornatovi per ragioni essenzialmente pratiche, rifugiandosi in casa di una vicina. Il suo accorato resoconto della razzia del Ghetto, inframmezzato da parole in gergo giudaico romanesco, insegue i personaggi uno ad uno, fraternamente, quasi con il rimorso di non essere dei loro; mentre offre dei persecutori delle rappresentazioni giustamente raccapriccianti[8].

Nella notte fra il 15 e il 16, vigilia di un Sabato, giorno di festa, gli ebrei furono colti nel sonno da spari, grida e urla selvagge,

[4] G. Debenedetti, *Testimonianza di gratitudine*, in *La piccola patria. Cronache di guerra in un comune toscano, giugno-luglio 1944*, a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, 1946, p. 136.

[5] G. Debenedetti, *Profeti. Cinque conferenze del 1924*. Saggio introduttivo di Cesare Segre, Milano, 1998.

[6] In *Otto ebrei*, racconto scritto nel settembre del 1944 (vedi nota 2), Debenedetti si occupa soprattutto di ciò che accadde dopo, cercando di stornare il pericolo di distinguere, sia pure sotto forma di privilegio, la "razza ebraica" da quella umana.

[7] Debenedetti, *Testimonianza di gratitudine*, cit., p. 138.

[8] Quasi ironica è invece la descrizione dell'ufficiale tedesco che, mentre i suoi uomini buttavano all'aria la Biblioteca del Collegio Rabbinico e quella della Comunità, "sfogliava con mani esperte le opere scritte in remoti alfabeti". Più tardi si seppe che egli era un cultore di paleografia e filologia semitica, che immediatamente ordinò la requisizione del materiale: libri, manoscritti, codici e pergamene presero la strada di Monaco di Baviera (Debenedetti, *16 ottobre 1943*, cit., pp. 32-34).

quelle urla in una lingua incomprensibile ed agghiacciante che non si sono ancora cancellate dal nostro ricordo. La razzia ebbe il suo epicentro nel Ghetto, e man mano che si facevano sentire i passi pesanti e cadenzati dei tedeschi (per alcuni rimasti sinonimo di terrore) e si prese coscienza di ciò che stava accadendo, iniziarono nelle case i primi concitati scambi di pareri[9].

Poiché il popolo ebraico è un popolo storicamente "di minoranza", esso è anche depositario di un legame interno molto forte, di natura religiosa e tradizionale; legame al quale rimase sempre ostinatamente fedele, e che si consolidò nel tempo sotto la forma di un immenso corpo di leggi e tradizioni scritte, di una religione minuziosamente codificata e di un rituale specifico e vistoso[10]. Questo spiega anche la necessità dei sopravvissuti di raccontare come testimoni l'accaduto, evidenziando la natura insanabile dell'offesa, soffermandosi con attenzione amorevole su alcuni personaggi; nonché tornando il più delle volte ad Auschwitz per avere una visione diretta dei campi di sterminio[11] (fig. 3).

Il resoconto di Debenedetti si sofferma a lungo sulla signora Laurina S., la quale, scesa in strada perché avvisata da una nipote, si imbatté in due SS probabilmente austriaci che la graziarono, in quanto aveva una gamba ingessata e doveva andare in ospedale[12].

[9] Una toccante descrizione dell'ebreo costretto ad errare è in DEBENEDETTI, *Otto ebrei*, cit., p. 81.

[10] LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 199-200.

[11] Levi vi tornò nel 1965, in occasione di una cerimonia commemorativa della liberazione dei campi, mentre Debenedetti si recò a Buchenwald nel 1966.

[12] Il citato libro del 2013 di Pezzetti corrisponde quasi alla lettera con quello di Debenedetti: Pezzetti si basa su documenti precisi che il più delle volte consentono di integrare la narrazione contenuta in *16 ottobre 1943*. Inoltre nel catalogo dello stesso M. PEZZETTI e di U. GENTILONI SILVERI che ha accompagnato la mostra di disegni di Aldo Gay, Roma, 2007, Roma, Complesso del Vittoriano, 17-27 ottobre 2007, da cui alleghiamo due disegni, nel caso del foglio illustrante la *Salvatrice* (fig. a p. 86) non è dato capire se si riferisca a un altro episodio di cui fu protagonista la stessa Laurina, o non piuttosto alla giornalaia di Ponte Garibaldi, di cui si parla a p. 29 del testo di Debenedetti; quanto alla vicenda dell'avvocato triestino Steinberg Moltedi, razziato con la moglie fin dalle ore 23 nell'albergo Vittoria dove abitava, dallo stesso narratore messa molto in evidenza (p. 49), se essa si fosse risaputa, avrebbe pregiudicato non poco i piani tedeschi.

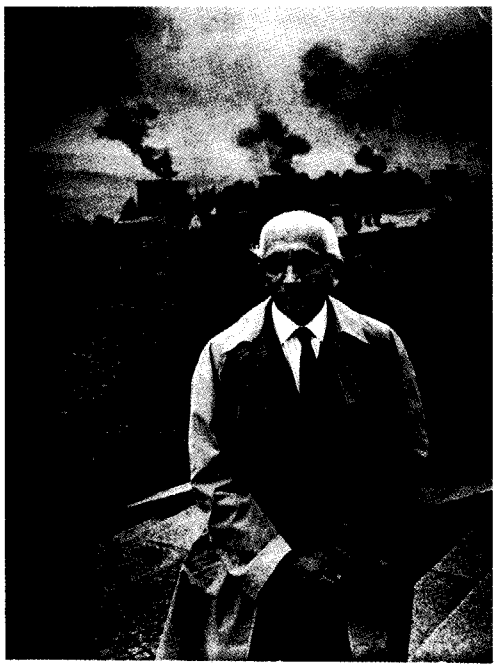


Fig. 3 - Giacomo Debenedetti a Buchenwald nel 1966.

Ma quando venne a sapere che un suo parente era rimasto per le scale della sua casa in via S. Ambrogio, decise di tornare indietro a soccorrerlo, qualora avesse fatto ancora in tempo. I due austriaci erano sempre alla porta e lei riuscì dal vano delle scale a chiamare il congiunto, ma in quel momento sopraggiunsero sette tedeschi che la costrinsero a far loro strada. Due delle porte della palazzi-

na avevano la targa sul battente: i nomi corrispondevano a quelli dell'elenco tedesco e, penetrati negli appartamenti, tra gli avvertimenti e le precisazioni che il caposquadra lesse ad alta voce, era quello che in venti minuti ogni famiglia doveva essere pronta per la partenza (fig. 4).

In un primo momento le famiglie rastrellate furono raccolte in prossimità dell'edificio di Antichità e Belle Arti, che sorge al gomito del Portico d'Ottavia di fronte alla via Catalana, tra la chiesa di Sant'Angelo e il Teatro di Marcello, nella breve area di scavi qualche metro più bassa della strada (fig. 5).

I camion, dopo aver fatto un ampio giro e sostato a lungo in piazza San Pietro, tanto che dall'interno dei veicoli si udivano grida e invocazioni al Papa che intercedesse, venisse in aiuto, si diressero a Palazzo Salviati in via della Lungara, vicino a Regina Coeli. Ma il luogo prescelto si rivelò ben presto troppo angusto per contenere circa mille persone, e molti di loro furono ammassati sotto il porticato. Gli uomini più in forza furono messi col capo rivolto al muro, classica posizione inventata dai nazisti fin dalle prime persecuzioni. Nella notte due donne furono prese dalle doglie, e si diagnosticavano parti difficili in entrambi i casi: ma forse solo uno dei due bambini aprì gli occhi in quel malaugurato cortile[13].

Il 18 ottobre i razziati furono messi su autofurgoni e condotti alla stazione di Roma Tiburtina, dove li stivarono su ventotto carri bestiame che contenevano circa quaranta persone ognuno. A Fara Sabina ad una donna che veniva da Milano a trovare i suoi familiari, incrociando il "treno piombato" parve riconoscere di là dalla grata di uno dei carri il viso di una bambina sua parente e tentò di chiamarla, ma un altro viso si avvicinò alla grata intimando il silenzio. "Questo invito al silenzio, a non tentare più di ri-

[13] PEZZETTI, *16 ottobre 1943*, cit., p. 145, ci informa che la donna che dà alla luce un bambino che rimarrà senza nome è Marcella Perugia.

Fig. 4 - Aldo Gay, *Il rastrellamento*, disegno a matita
(da Pezzetti, Gentiloni Silveri, cat. cit., Roma 2007, disegno a p. 41).

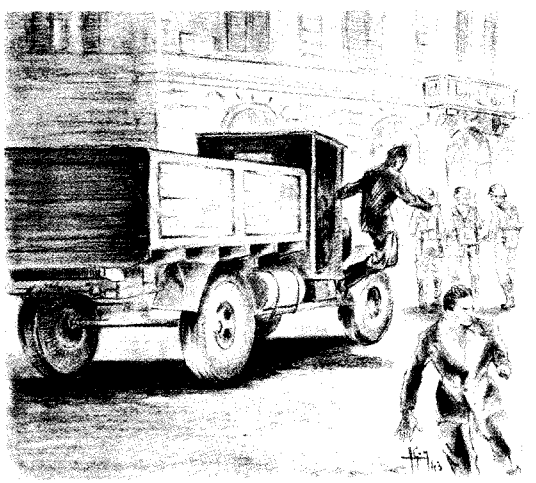


Fig. 5 - Aldo Gay, *Uno dei camion adibiti al reclutamento degli ebrei*, disegno a matita
(da Pezzetti, Gentiloni Silveri, cat. cit., Roma 2007, disegno a p. 60).

metterli nel consorzio umano, è l'ultima parola, l'ultimo segno di vita che ci sia giunto da loro"[14].

Nel 1944 non si poteva ancora calcolare quanti realmente fossero i deportati del 16 ottobre, perché molte famiglie furono razziate al completo senza lasciare traccia di sé.

Tornò invece il nostro amico Mario Spizzichino e continuò a cercarci. Abbiamo conosciuto una sua figlia e abbiamo avuto anche rapporti con Isacco Sermoneta che perse nella deportazione la moglie e tre bambine e, liberato a Monaco il 1 maggio 1945, non si sposò mai più, ma gestì nel quartiere ebraico un negozio di ricordi e fu attivo nel coordinamento delle funzioni religiose, svolgendo la funzione di *parnas* del Tempio Spagnolo[15].

[14] DEBENEDETTI, *16 ottobre 1943*, cit., p. 61.

[15] I loro nomi figurano tra quelli dei sopravvissuti in PEZZETTI, *16 ottobre 1943*, cit., p. 270. Di Sermoneta in particolare si veda il commovente profilo con fotografia in *ivi*, p. 258.

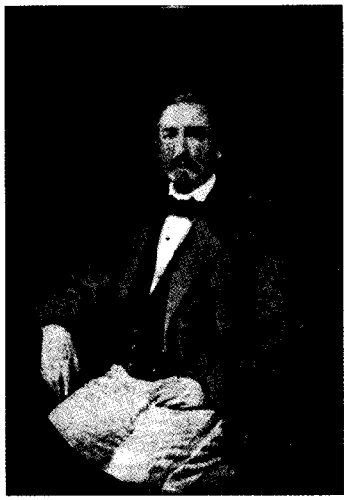
Giovanni Battista Camuccini, pittore romano (1819-1903)

PIER ANDREA DE ROSA

Parrebbe che alla poca gloria di Giovanni Battista Camuccini, pittore, abbia contribuito egli stesso e per le proprie propensioni e per la cronaca personale e familiare.

La vena per la pittura gli veniva "per li rami": figlio di Vincenzo, protagonista di grido del neoclassicismo romano, quindi nipote del fratello maggiore di questi, Pietro, restauratore, pittore, *connoisseur* e mediatore di quadri antichi menzionato in tale veste da Vincenzo Pacetti nei *Giornali* e da Goethe nel *Viaggio in Italia*[1]. Giovanni Battista crebbe quindi alla pittura per vocazione genetica e per il contesto natio: maestro gli fu il padre, guida premurosa e competente lo zio. E tuttavia così poco è pervenuto della sua militanza artistica al punto che egli è assente dai maggiori repertori tradizionali salvo qualche laconico quanto inutile cenno, in calce alla scheda di Vincenzo, nel più recente lessico Saur De Greyter. La sua presenza nel *milieu* artistico romano potrebbe dedursi dal costante ricorrere del proprio nome nell'elenco dei soci della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti di Roma dove figura con la qualifica di "cultore" o "artista", il che autorizza ad ipotizzarne eventuali partecipazioni alle annuali esposizioni della Società ospitate, a decorrere dal

[1] V. Pacetti, *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, Pozzuoli 2011, pp. 213, 234, 277, 295, 304, 306, 308; J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Firenze 1959, pp. 449, 598.



Vincenzo Camuccini,
Ritratto di Giovanni Battista.

1835, nelle sale di Piazza del Popolo concesse in quell'anno da Gregorio XVI.

Dell'iniziazione di Giovanni Battista alla pittura da parte di Vincenzo ci informa un contemporaneo di merito, il cavaliere Pietro Ercole Visconti: «Il figlio, Giambattista, istruì ancora alla pittura, per la quale, e per quella del paese segnatamente, mostrò sin dal principio genio non comune»[2]. A sua volta Mario Verdone, in età ben più recente, lo definisce «pittore per diletto»: «un buon paesaggista che prende le mosse da Claude Lorrain, ma che riesce ad esprimersi con personale carattere, dipingendo tra il 1818 [sic] e il 1860. Nella sua tavolozza prevalgono colori marroni e scuri, invernali, o spessi e cupi grovigli di verde. I temi sono enormi querce, intrighi di alberi e piante, selve, notturni, abitazioni coloniche e brune masse di vetuste costruzioni in mattone, oscurate dal tempo»[3]. Trascurando l'evidente *lapsus calami* della prima data, una volta posta in questi termini la figura di Giovanni Battista non si eleva al di sopra di un dilettante di genio se non fosse che, al di là del provato interesse per il paesaggio, un segmento tuttora ignorato della sua arte induce a vederla sotto nuova luce. Qualche avvisaglia è nelle parole di un altro contemporaneo, l'architetto napoletano Carlo Falconieri, che nella biografia di Vincenzo Camuccini (ma era stato già autore di un'altra ben nota di Bartolomeo Pinelli), nel passare in rassegna i dipinti presenti nelle sale del palazzo di Cantalupo in Sabina, feudo della famiglia, ricorda: «Lungo queste pagine abbiamo fatto parola del figlio Giovan Battista, accennando essersi egli esercitato nel dipingere il paesaggio con lodevole successo. Ebbene, in quelle medesime sale sonvi parecchi paesi di sua mano, che meritano non poca lode; [...] in essi paesi oltre alla diligenza grandissima, evvi ben toccata la frasca, le arie trasparenti; anche gusto di colore [...]. Per vero può dirsi che il sentimento artistico rifluiva nel sangue della famiglia Camuccini»[4]. A tangibile commento delle parole di Falconieri soccorre la originale Gere Collection, passata dopo alcune esposizioni itineranti alla londinese National Gallery of Art e messa insieme con dotta competenza e mutua acribia dai coniugi John Arthur e Charlotte Gere e che Peter Galassi ha definito un vero e proprio «laboratory for connoisseurship». Dunque, tra i sessantanove bozzetti ad olio su carta, accanto a due del romano Nino Costa a un De Nittis e un Boldini, ne figurano tre di Giovanni Battista a specchio di una personalità pienamente autonoma, innovativa e così poco organica al verbo artistico corrente a Roma. Citando a

[2] P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini*, Roma 1845, pp. 46-47.

[3] M. Verdone, *I Camuccini. Alcune notizie biografiche su tre pittori* in «Strenna dei Romanisti», Roma 1979, pp. 596-597.

[4] C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 295.

Giovanni Battista Camuccini, *Paesaggio con alberi e rocce*, Londra, National Gallery of Art, The Gere Collection.

spanna si va da Bidauld a Böcklin a Bürkel, da Buttura a Blechen a Closson a Simon Denis a Degas, da Dunouy a Fearnley a Fleury a Thomas Jones a Frederic Lord Leighton a Michallon a Pitloo a Pierre Henri de Valenciennes: tra i più bei nomi del paesaggismo *en plein air* del secolo XIX[5]. Come dire che la presenza di Giovanni Battista in così alta brigata è di per sé patente indiscussa di merito al di sopra di qualsivoglia giudizio critico. Ma nel catalogo della Gere Collection c'è ancora una piccola perla utile al mio assunto: uno dei suoi tre bozzetti riprodotti nelle relative tavole a colori ha meritato da parte dei curatori il privilegio di figurare due volte perché inserito anche in apertura del saggio introduttivo che

[5] *A Brush with Nature. The Gere Collection of Landscape Oil Sketches*, a cura di C. Riopelle e X. Bray, London 2003, p. 7, revised edition.

Giovanni Battista Camuccini, *Sentiero nella Campagna*, Emmanuel Moatti, New York 2000-2001.

è prova notevolissima per una figura così poco nota e in cotanta compagnia. Quanto infine al numero delle opere per ciascun artista il solo Leighton ne ha più di tre: comprensibile amor di patria da parte dei curatori nonché la modesta gloria di questo genere pittorico nella tradizione artistica britannica.

Quindi, a vieppiù ribadire il messaggio implicito nella Gere Collection giungeva nel dicembre-gennaio 2001-2002 la mostra monografica allestita a New York dalla galleria Emmanuel Moatti, in collaborazione con Etienne Bréton, e comprensiva di ventisei studi, bozzetti e dipinti di paesaggio di Giovanni Battista[6].

[6] Giovanni Battista Camuccini 1819-1904. *Oil Sketches of the Roman Countryside, 1840's*, at Emmanuel Moatti in collaboration with E. Bréton, New York, December 6, 2000 – January 26, 2001.

Tutti oli su carta di piccolo formato e di impatto inaspettato che scoprono una personalità nuova agli studi e che non sembra avere eguali nella pur modesta nostra tradizione del paesaggio *en plein air*, un temperamento artistico degno di stare al passo delle figure maggiori, francesi e tedesche in specie, di questa particolare categoria della pittura. I soggetti di questi dipinti riflettono scoperte coincidenze di temperie, modi e temi dei tre presenti nella Gere Collection e, ad un pur sommario scrutinio, si direbbero risalenti agli anni Quaranta del secolo e ambientati nei finitimi dintorni di Roma e della Campagna. In proposito possono giovare certi brevi passaggi di un documento autografo stilato da Giovanni Battista nel dicembre 1844 dove questi accenna ad un suo «andarmene per diporto per qualche dì in Albano», in una casa di famiglia, e «a disegnare un albero per la galleria di sopra di Castello [Castel Gandolfo]»[7]. Pochi e scarni dati certo, eppure al momento basilari a meglio orientare future indagini su una personalità foriera di sviluppi originali e alla quale è auspicabile si possa tornare con più diffusa ampiezza di studi e sostegno di documentazione.

Giovanni Battista Camuccini, *Scorcio di Roma con il Quirinale e la Torre delle Milizie*, Roma, Antonacci. Lapiccirella Fine Art.

[7] Questo documento è stato pubblicato per la prima volta da M. Verdone nel saggio qui citato.

La cappella Grazioli e un progetto di Virginio Vespignani

Francesca Di Castro

> La illibatezza dei costumi, la nobiltà di sentimenti, la ingenuità dell'indole, tutti pregi che io ebbi in sorte di ammirare in Voi Nobilissimo Sig. Commendatore, sin dai più teneri anni a Voi mi strinsero quasi per dolce necessità con triplice indissolubil nodo di venerazione, di rispetto, di amore. Fin d'allora sentii in me sempre il bisogno di porgervi qualche attestato di questi miei sentimenti e spesso mi dolsi con la fortuna che non me ne presentava opportuna occasione[1].

Era il 26 luglio 1847 e Virginio Vespignani, allora trentanovenne, comincia così la lettera di presentazione di un suo progetto a don Pio Grazioli «Commendatore dell'Ordine di S. Gregorio Magno, Cavaliere del Merito di S. Lodovico, Tenente Colonnello degli Ausiliari Pontifici di riserva», ancora non duca ma già barone di Castel Porziano. Una lettera quasi intima, confidenziale che farebbe supporre rapporti antichi e contatti frequenti, anche se non ce ne è pervenuta memoria. Tuttavia l'intensa attività del giovane architetto soprattutto nel campo del restauro e della ricostruzione, e i suoi molteplici interessi antiquari ed archeologici che lo accomunavano con il duca Pio, rendono probabili legami e conoscenze comuni. In particolare il Vespignani aveva restaurato il palazzo Muti-Papazzurri-Savorelli in via dei Cestari prima del 1841 per il marchese Alessandro Muti sposato con la contessa Caterina Vespignani, sua parente, e per lo stesso committente

[1] V. Vespignani, *Progetto di restauro ed ornato alla Cappella Grazioli in Santa Maria sopra Minerva*, 1847, proprietà dell'autore.

Francesco Grandi, *Ritratto di Virginio Vespignani,* 1870, Accademia di S. Luca

realizzerà nel 1850 la deliziosa cappella della Madonna Santissima detta *dell'Archetto*, in via di san Marcello, dando inizio così alla sua attività nell'edilizia religiosa con un piccolo ma perfetto tempio, ispirato all'architettura cinquecentesca. La stessa armonia e la stessa ricchezza di ornato si ritrovano nella cappella di Gesù Nazareno o *della Passione* che costruirà nel 1856 nella chiesa della casa generalizia delle Oblate del Bambin Gesù in via Urbana, opera patrocinata e finanziata dal cardinale Mario Mattei, protettore del Vespignani, che proprio nel 1847 aveva battezzato nella cappella di Palazzo Gottifredi, poi Grazioli, la circassa di religione musulmana Fatimé, fuggita da un harem, alla presenza di don Pio Grazioli in veste di padrino[2].

[2] J. GARMS, *Proposta per il restauro e la decorazione della Cappel-*

> Finalmente confortato dalla fiducia che ispira la vostra bontà mi risolsi di presentarvi questo mio qualsiasi lavoro, lusingandomi che la qualità del soggetto potesse in qualche modo compensare la meschinità dell'offerta. Dappoiché comprende questa i disegni di un restauro ed ornato alla Cappella posta in S. Maria sopra Minerva, ed appartenente alla Vostra eccellentissima Casa.

Il "qualsiasi lavoro" di Virginio Vespignani consiste in un fascicolo di sette fogli che comprende una dedica ed una epistola al commendatore Pio Grazioli, due disegni dello stato di fatto della cappella, due acquerelli dettagliatissimi del progetto e la pianta dello stesso. La minuziosità e la precisione del tratto, l'elaborazione prospettica e la capacità cromatica che sapientemente descrive le diverse tessiture dei materiali, l'esaltazione degli ori e degli stucchi fanno di questo "qualsiasi lavoro" un prezioso campione di quella capacità propria del Vespignani di attingere ad una feconda e vivace creatività coniugandola con un rigido ma armonioso concetto stilistico di rispetto dell'antico, evoluzione dei principi del Valadier. Questo progetto, campione delle suggestive potenzialità evocative del Vespignani, e della sua eccezionale inventiva che avrà modo di esprimere in tutti gli aspetti della sua attività di architetto, ma in particolar modo nella creazione di apparati effimeri quanto scenografici, ha una storia particolare.

Negli anni Sessanta del Novecento, quando il commercio antiquario assunse proporzioni oggi impensabili, alimentando un mondo di vivacissimi scambi, di vendite ed acquisti a volte sor-

la Grazioli-Lante in Santa Maria sopra Minerva, in Schede 1982, p.69, «Catalogo di vendita della Galleria Carlo Virgilio», Roma. La notizia del battesimo della circassa Fatimé, riportato da Garms, è tratta da P.BANDINI, *All'eccellenza don Pio Grazioli dei baroni di Castel Porziano,* Roma, 1847, p.19.

prendenti, che sollecitavano il collezionismo, lo studio della storia dell'arte e del costume, e in generale del buon gusto, non era raro per la ditta Di Castro, già allora alla terza generazione, di essere chiamata a stimare interi arredamenti di case principesche romane. Così accadde per i Barberini, gli Odescalchi, i Colonna, i Chigi, i Massimo. Ed anche per i Grazioli Lante della Rovere.

Eugenio Di Castro, insieme al figlio Angelo, ebbero modo di stimare e poi di comprare quadri d'alta epoca e di autori sicuri, statue, oggetti e argenteria, mobilio di grande pregio e di incomparabile bellezza, stoffe e porcellane, come un grande e rarissimo servizio da tavola in porcellana cinese "al tabacco" del Settecento. Tra tanti oggetti, acquistarono anche il fascicolo dei progetti di Virginio Vespignani, che non venne mai messo in vendita perché mio padre – pittore e scultore oltre che antiquario – aveva una vera venerazione per tutto quello che esprimeva la creatività e il talento dell'artista, in particolare per i bozzetti, di qualunque natura fossero.

Quando nel 1982 l'antiquario Carlo Virgilio, amico e spesso collaboratore, allestì la mostra "Schede 1982" nella sua galleria in via della Lupa, mio padre gli offrì il fascicolo Vespignani, ma solo da mettere in mostra. Prezioso fu in quell'occasione lo studio fatto da Jörg Garms che ne compilò la scheda per il catalogo. E fu Carlo Virgilio che, nel 2006, fece pubblicare le foto degli acquerelli della cappella Grazioli nel ricchissimo volume *Virginio Vespignani tra Stato Pontificio e Regno d'Italia*, scritto dall'architetto Clementina Barucci per Argos Editori.

Il progetto originale è sempre rimasto nella biblioteca di famiglia ed oggi dà spunto per una più approfondita analisi.

Nella sua proposta che cercava di assicurarsi il favore dei Grazioli, il giovane architetto proponeva un profondo cambiamento dell'architettura, ma ancor più dell'ornato, della cinquecentesca cappella già Maffei, solo in quegli anni concessa ai Grazioli, più nota come cappella del Ss. Salvatore. Eliminava le due nicchie la-

Virginio Vespignani, Cappella Grazioli, proposta di restauro e decorazione, ortografia interna, penna e acquarello, 1847, coll. privata

terali all'altare centrale con le statue di S. Giovanni Battista opera di Ambrogio Bonvicino[3] del 1607 e quella di S. Sebastiano, della fine del Quattrocento, attribuita a Michele Maini da Fiesole o a Mino da Fiesole, ignorava la presenza della storica immagine del Ss. Salvatore, di scuola del Perugino o dell'ambito di Antoniazzo Romano, con la sua preziosa cornice in marmo bianco di Carrara e in portasanta, cancellava gli antichi stemmi dei Maffei posti sopra le nicchie e l'*Adorazione dei Magi*, la grande tela della lunetta, opera del pittore fiammingo Nicolò Manilli del 1606.[4] Tuttavia il progetto nel suo insieme rispettava la struttura preesistente e lo stile cinquecentesco della cappella, la suddivisione degli spazi che restava inalterata, scandita dalle due colonne con capitelli corinzi esistenti, ma arricchita da stucchi e campiture a finto marmo, e ulteriormente impreziosita da un sarcofago-altare con zampe leonine di antico sapore paleocristiano.

L'occasione per la proposta del nuovo progetto era la ricorrenza della festa di Sant'Anna, onomastico della madre del commendatore Pio, Anna Maria Londei, morta improvvisamente il 10 dicembre 1845, giorno nel quale il figlio era solito pubblicare poesie in onore della madre. Nel 1844 ad esempio, apparvero sull'*Antologia Oratoria poetica e storica dell'edito e dell'inedito* alcuni passi di un'epistola ed alcuni versi che il commendatore Pio Grazioli offriva «all'Eccellenza della onorandissima Baronessa sua madre con una assai gentile canzone nel giorno onomastico della medesima.»[5] e il 26 luglio dell'anno seguente venne

[3] H. Economopoulos, *Il san Giovanni Battista di Ambrogio Bonvicino nella Cappella del Ss. Salvatore in Santa Maria sopra Minerva e la sua committenza*, pp.34-51. http://saintmarys.academia.edu/HarulaEconomopoulos.

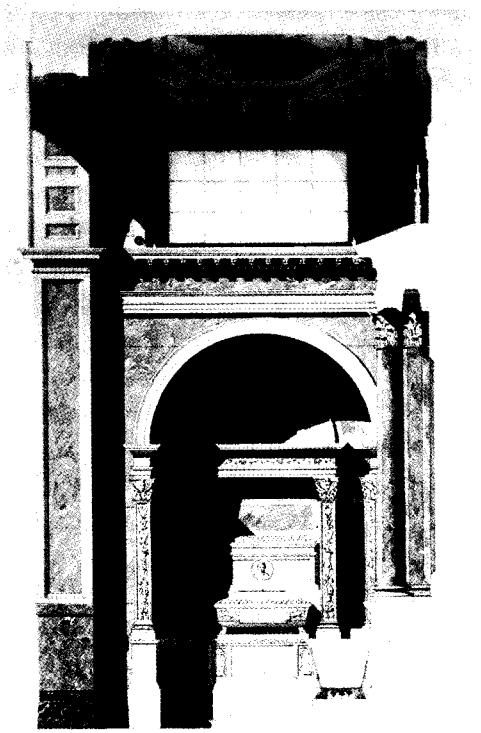
[4] Id., p.63 – 69.

[5] P. Grazioli, Alla diletta genitrice Anna Grazioli Baronessa di Castel Porziano, in «Antologia oratoria poetica e storica dell'edito edell'inedito», vol.3, anno III, p.8, 1844.

pubblicato dal Monaldi un bellissimo componimento poetico di dodici stanze.

Tornando alla lettera del Vespignani e al suo progetto, dal testo si capisce che il corpo della defunta sarebbe stato traslato di lì a poco nella cappella del Ss. Salvatore:

> Facendo ricorrere le linee degli accennati Monumenti ricavai partito nella grossezza dello sfondo per altri monumenti che un dì servir potessero all'uopo.



Virginio Vespignani, Cappella Grazioli, proposta di restauro e decorazione, ortografia interna, penna e acquarello, 1847, coll. privata

E poiché uno di essi dovrebbe racchiudere le mortali spoglie di quell'inclita Donna che vi dié vita, divisai meco stesso di presentarvi questa mia idea nel giorno sacro a quella Santa Eroina di cui essa portò il nome e sì altamente imitò le virtù.

Anna Maria Londei, nata di modesta condizione, moglie e madre ammirevole, donna sommamente pia e benefica, vera cattolica, alla sua morte verrà esaltata per le sue virtù in diverse pubblicazioni e in poemetti a lei dedicati e in particolar modo nell'orazione funebre pronunciata dal padre Ercole Grossi durante le esequie celebrate nella chiesa del Gesù, che verrà poi pubblicata nel 1846 dal Monaldi; altra messa solenne verrà celebrata in Santa Maria in via Lata presenti i giovani delle scuole notturne beneficiati dalla baronessa. Altri sontuosi funerali verranno fatti anche a Napoli e nel Diario di Roma del 7 febbraio del 1846 appare persino la notizia che la Repubblica di San Marino «che annovera ascritta al suo Patriziato la Famiglia Grazioli, ha voluto nel giorno 19 gennaio onorare con solenne esequie la memoria dell'egregia Anna Baronessa di Castel Porziano», che aveva voluto in vita a sue spese abbellire e decorare la chiesa di San Marino, appena costruita, e con generosità aveva provveduto ad arricchirla con preziose suppellettili sacre. Per onorare la defunta, oltre alla celebrazione di un buon numero di messe cantate, le era stato innalzato un sontuoso catafalco sul quale era stato dipinto «un gruppo rappresentante la precipua virtù dell'estinta, cioè la Carità.»[6]

Alcuni anni dopo, e precisamente nel 1865, l'avvocato Giovanni Minetti nel suo *Cenni storici sulla baronia di Castel Porziano*[7], prendendo spunto dalla ricostruzione storica della tenuta e

[6] G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro ai giorni nostri*, vol. XXXVII, p.229, Venezia, 1846.

[7] G. Minetti, *Cenni storici sulla baronia di Castel Porziano proprietà di Sua Eccellenza il Sig. D. Pio Duca Grazioli corredati di autentici documenti*, Roma, 1865.

del castello, ripercorrerà l'ascesa sociale e la crescita della fama e della fortuna della famiglia Grazioli, proprio partendo dal ruolo fondamentale avuto da Anna Maria Londei, chiamata «la madre de' poveri», nel sostegno e nella conduzione della famiglia.

Vincenzo Grazioli sposa Anna Maria Londei nel 1806: lei romana, ma di famiglia marchigiana, lui nato a Cadelsasso, nel comune di Civo, in Valtellina nel 1770[8], venuto a Roma per raggiungere il padre e il fratello, fornai nel rione Monti. Nel 1799 aveva sposato in prime nozze Maria Maddalena Miller (morta nel 1803), figlia di fornai tedeschi nel rione Trevi e in breve tempo grazie alle sue capacità di imprenditore e di commerciante, riesce a moltiplicare le sue rendite investendo in tenute e terreni sempre più vasti. Nel 1823 acquista da Ottavia Guadagni, vedova del barone Carbone del Nero, la tenuta di Porcigliano, ossia Castel Porziano, per 80.793 scudi. In poco tempo riesce a bonificare i terreni lasciati a lungo incolti, a restaurare il castello e a ristrutturare la chiesa dedicata alla Vergine, per la quale nutriva insieme alla moglie una particolare venerazione, riedificandola quasi completamente. Nello stesso anno nasce, dopo tanti anni di attesa, il figlio Pio.

Nel 1833 Vincenzo acquistava dal duca di Lucca Carlo Ludovico di Borbone il palazzo Gottifredi nel rione Pigna, oggi conosciuto come Palazzo Grazioli a via del Plebiscito e si accingeva subito a commissionare radicali lavori di restauro e ristrutturazione del palazzo all'architetto Antonio Sarti.

[8] In merito al luogo di nascita di Vincenzo Grazioli, in G. Casalis, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Vol. V, Torino, 1839, p.665, la famiglia Grazioli è annoverata tra le famiglie illustri originarie di Crodo, provincia Pallanza, diocesi Novara, sul fiume Toce. Ma potrebbe essere un caso di omonimia, anche se viene precisato che coloro che emigravano in altri Stati erano soprattutto macellai e fornai.

Nel 1835, insieme ai fratelli Candelori, acquistò dall'arcivescovo di Ravenna mons. Falconieri il feudo di Santa Croce di Magliano posto nel regno di Napoli, «in pagamento di debiti pregressi». Tre mesi dopo acquisiva l'intera proprietà rilevandola dai Candelori[9].

Nel 1836 Castel Porziano fu eretto dal pontefice Gregorio XVI in titolo di baronia, con trasmissibilità per tutti i maschi, confermando il prestigio acquisito da Vincenzo, ormai proprietario terriero.

Nella primavera del 1839 verrà consacrata la chiesetta della tenuta di Castel Porziano dal cardinal Pacca, decano del Sacro Collegio e vescovo di Ostia e Velletri con una sontuosa cerimonia particolarmente sentita dagli abitanti del luogo e dai convenuti, come si apprende dalla targa murata sulla chiesa, nella quale è nominata anche la baronessa Anna Maria, già allora definita «eroina di beneficienza a cui molto devesi lo splendore della famiglia».

Il 24 settembre 1843 con un *Senatus consulto* i Grazioli acquisiscono la nobiltà romana.

Nel 1845 ha inizio la ricostruzione della chiesa di S. Giovanni della Malva, voluta dalla baronessa Anna Maria per essersi miracolosamente salvata da un incidente accadutole proprio davanti la chiesa.

In quello stesso anno, in un castello e in un parco «tutto divenuto nobiltà ed eleganza», giungerà la visita dell'imperatore Alessandro II di Russia per cacciare nei boschi della tenuta. E il 15 ottobre 1845 il pontefice Gregorio XVI si tratterrà un'intera giornata con la famiglia Grazioli, benedicendo la gente del luogo e quella accorsa, prendendo parte ai festeggiamenti, partecipando persino ad un breve giro in barca. Nel luogo dove il papa si era seduto sul trono per ricevere il bacio del piede, il barone fece

[9] P. Tournon, *Una interessante biografia del duca Vincenzo Grazioli*, in «Strenna dei Romanisti» LVIII, 1997, p. 551.

porre un busto del pontefice e sotto mise una cassa a forma di urna contenente le vesti che il papa indossava quel giorno, donate alla famiglia Grazioli in suo ricordo. Nell'occasione, il can. Raffaele Lenti pubblica una *Topografia dell'antico Laurento. Troja secunda e culla del Popolo Romano*, località che sarà oggetto di scavi secondo la promessa fatta dai Grazioli, scavi che verranno effettivamente condotti, tanto da fornire reperti sufficienti per l'allestimento di un museo delle ville Laurentine presso la tenuta di Castel Porziano[10].

La visita di Gregorio XVI aveva portato la notorietà del barone a livelli impensabili e il supplemento al Diario di Roma del 25 ottobre si occupò della notizia fin nei dettagli. Quando già si pregustavano ulteriori festeggiamenti per l'ormai prossimo matrimonio di don Pio con donna Caterina Lante della Rovere, figlia del duca Giulio e della duchessa Maria dei principi Colonna, la morte improvvisa di Anna Maria Londei venne a interrompere la serenità della famiglia.

A causa del periodo di lutto, il matrimonio poté avvenire solo il 15 aprile 1847 e l'evento fu naturalmente riportato da tutti i mezzi di informazione dell'epoca. Una celebrazione particolare fu quella ideata dal cugino di don Pio, l'abate Lorenzo Grazioli, che volle riunire in una particolare pubblicazione tutti i contributi, in prosa e in versi, di amici e invitati, tra i quali anche padre Pietro Bandini, il conte Tommaso Gnoli e Rosa Taddei, per farne dono agli sposi[11]. La giovane sposa, appena diciannovenne, portò in dote la somma notevole di 60.000 scudi.

Nel 1851 don Vincenzo Maria Grazioli ricevette il sospirato titolo di duca, trasmissibile ai successori, confermando il suo rag-

[10] G. Minetti, *Cenni*... cit., p.120.

[11] L. Grazioli, *Nelle auspicalissime nozze del Signor Commendatore don Pio Grazioli con Donna Caterina dei Duchi Lante della Rovere* – Prosa e rime, 1847.

giunto prestigio sociale, garantito da una rendita annua di 350.000 franchi che lo ponevano al terzo posto tra i nobili romani più facoltosi dell'epoca. Tuttavia poté godere solo per un breve periodo di tempo del titolo nobiliare, in quanto morì il 27 aprile 1857.

Silvio Negro nella sua *Seconda Roma*, riporta le parole tratte dal Diario Roncalli:

> Il cadavere del Duca Vincenzo Grazioli, morto ai 27 di aprile, dopo di essere stato esposto in casa *more nobilium*, nella sera del 30 aprile venne trasportato con molta pompa nella chiesa parrocchiale di santa Maria in via Lata e quindi il giorno dopo fu condotto alla chiesa della Minerva e dopo altro funerale tumulato nella cappella gentilizia. La salma, scoperta, era distesa dentro una carrozza e percorrendo molte vie della città giunse da piazza di Spagna fino al Popolo e quindi per via del Corso entrò in chiesa. Si è osservato che, allorquando nel dicembre dell'anno 1845 venne a Roma l'Imperatore delle Russie, morì la baronessa Grazioli, ed alla venuta dell'Imperatrice, il barone.

Non senza un pizzico di sarcasmo, Silvio Negro commenta che gli invidiosi mal sopportavano l'inarrestabile ascesa dei Grazioli e il fasto della nuova casata e «raccontavano che il vecchio fornaio scendeva la sera dal letto per andare a spegnere le candele nell'appartamento del figlio brontolando che la cera andava a caro prezzo»[12].

Ormai protagonisti della mondanità romana del secondo Ottocento, i Grazioli si dividono tra il palazzo di via del Plebiscito e la tenuta di Castel Porziano dove ricevono la visita di Pio IX il 28 aprile del 1859 della quale resta il ricordo nella targa posta nella sala delle "memorie illustri" all'interno del castello e nel bassorilievo fatto realizzare dal duca a Pietro Galli e posto sulla nuova torre dell'Orologio.

[12] S. Negro, *Seconda Roma*, Vicenza, 1966, p.161.

Nello stesso anno, Pio Grazioli comprò palazzo Braschi, obbligandosi a pagare la somma di 50.000 scudi e in più a cedere al duca Braschi il suo palazzo a piazza Venezia. Ma palazzo Braschi era gravato da numerose ipoteche che non poterono essere eliminate, costringendo il Grazioli a rinunciare all'acquisto e, viste le liti dispendiosissime sorte, a tacitare il duca Braschi con 60.000 scudi per liberarsi da qualsiasi obbligo.

Tra i tanti eccezionali ospiti ricevuti e ospitati dal duca Grazioli, vanno ricordati i principi del Regno delle Due Sicilie don Francesco di Paola e donna Maria Isabella, conte e contessa di Trapani, che il 7 maggio 1862 furono ospiti a pranzo e assistettero allo spettacolo della Merca nella tenuta di Castel Porziano, dove, il 3 giugno dell'anno seguente, verrà ospitato con tutti gli onori il re delle Due Sicilie, Francesco II.

L'ascesa dei Grazioli continuerà senza ostacoli ancora per molto; il palazzo verrà ampliato, verrà creata una cappella e un magnifico salone per i ricevimenti decorato da Prospero Patti con dipinti che esaltano la casata, i lavori termineranno nel 1874 e nel 1877 verrà riedificata la facciata posteriore sulla nuova piazza che prende il nome dal palazzo e dalla famiglia, la ben nota piazza Grazioli.

E il progetto del Vespignani? Non sarà mai realizzato e la cappella del Ss. Salvatore a Santa Maria sopra Minerva resterà fino ai nostri giorni praticamente identica allo stato di fatto delineato nel progetto presentato nel 1847 a don Pio Grazioli. Tuttavia le caratteristiche essenziali di quel progetto che lo continuano a rendere classicamente "moderno", verranno di nuovo proposte da Virginio Vespignani più volte, fino alla realizzazione della chiesetta di S. Maria della Misericordia nel nuovo Cimitero del Verano, al quale il Vespignani lavorava fin dalla fine degli anni Quaranta: la cappella, terminata nel 1859 e consacrata nell'ottobre 1860, richiama, a parte l'introduzione del timpano, quella proposta ai

Grazioli sia per la scansione degli spazi che per le proporzioni e le decorazioni. Anche la grande tela sull'altare, per misure, soggetto e composizione ricorda quella del 1847. In particolare il dipinto del Verano, opera di Tommaso Minardi, rappresenta la Madonna con il Bambino che è situata nella stessa posizione già prevista nel progetto per la Cappella Grazioli, ma con le figure di S. Lorenzo e quelle delle anime del Purgatorio ai suoi piedi; per il bozzetto di Santa Maria sopra Minerva invece, Vespignani inseriva nel quadro quattro figure di santi, tra le quali si riconoscono san Fabiano papa e san Domenico, con chiaro riferimento alla chiesa ospitante affidata ai frati domenicani e all'originaria committenza di una statua del papa martire nel 250 d.C., statua che doveva essere realizzata dal Bonvicino e posta nella cappella Maffei. In realtà la statua di S. Fabiano venne invece realizzata da Ippolito Buzio e si trova nella vicina cappella Aldobrandini sempre alla Minerva, mentre il Bonvicino realizzerà il S. Giovanni Battista che è ancora visibile *in loco*, voluto dalla autorevole Arciconfraternita del Ss. Salvatore, alla quale era affidata l'omonima cappella, poi Grazioli Lante della Rovere.[13]

Anche se ignorato dai destinatari, il fatto che il progetto Vespignani abbia ispirato altre sue successive creazioni e che sia stato finalmente realizzato in un luogo sacro ed evocatore come il nuovo Camposanto del Verano, ci pare una dimostrazione di come un'idea possa lasciare un segno che resta davvero oltre la morte.

[13] H. Economopoulos, *Il san Giovanni Battista*... cit., pp.34 – 38.

Santa Maria sopra Minerva,
Cappella Grazioli Lante come appare oggi

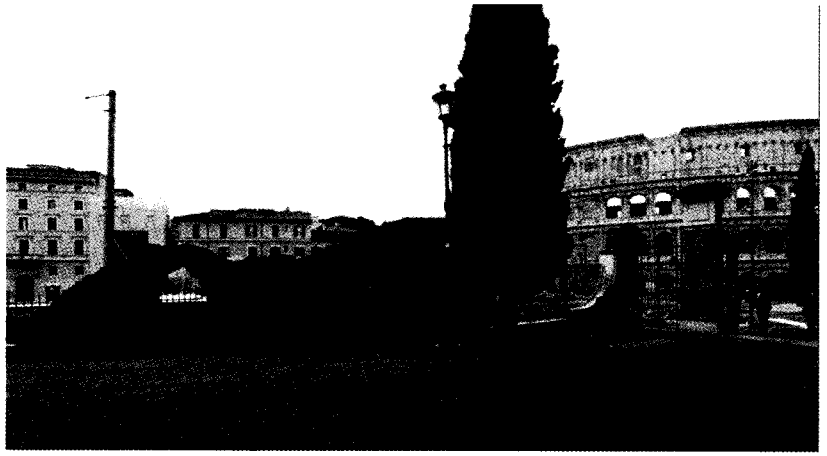
Ritorno al Colle Oppio

GIROLAMO DIGILIO

Alla memoria di Giuseppe Zucca
mio compagno di giochi
e caro amico di una vita.

Il "fortino" del Colle Oppio era un rudere ad arco verso la fine del viale della Domus Aurea, all'uscita del parco sul Colosseo, tuttora ben visibile da via Labicana e dal piazzale del Colosseo *(fig. 1)*. Così lo avevamo chiamato in quegli anni di esaltazione delle imprese guerresche per la conquista dell'"Impero" assimilandolo ai fortini dell' Amba Alagi. Intorno a quel rudere facevamo giochi di guerra con morti e feriti immaginari, ma rigorosamente computati nella nostra infantile fantasia. Altre volte nel grande parco del Colle Oppio, da poco realizzato dall'architetto Raffaele De Vico[1], eravamo impegnati in vere e proprie battaglie fra "bande" di ragazzi di varia provenienza: noi eravamo aggregati alla "banda" di via Leonardo da Vinci, una traversa di via Merulana che negli ultimi anni'30 cambierà nome e si chiamerà via Angelo Poliziano. Ricordo molto bene i duri scontri a sassate e bastonate con i ragazzini della banda di piazza Iside assai più selvaggi di noi, davanti al teatro delle terme di Traiano o ai bordi

[1] M. DE VICO FALLANI , *Raffaele De Vico e i giardini di Roma*, Firenze 1985, pp. 55-60.



Il "Fortino", resti delle terme di Traiano al viale della Domus Aurea
(Foto Carlo Digilio)

delle Sette Sale. Scontri che fortunatamente si risolvevano senza morti e feriti, anche se una volta mi beccai una bella sassata sulla nuca che mi procurò una piccola ferita sanguinante.

Abitavamo in via Ruggero Bonghi che da via Merulana si congiunge direttamente con il viale della Domus Aurea e noi "ragazzini" giocavamo, con grande scandalo dei benpensanti, nella strada e nell'adiacente parco del Colle Oppio con frequenti escursioni ed esplorazioni verso l'Appia Antica, fino all'Acqua Santa e, limite massimo delle nostre scorribande, alla selvaggia via Ardeatina, piena e di canneti e di vecchi lecci. Qualcuno fra i più spavaldi e indipendenti si spingeva fino al Casilino, alla pericolosa "maranella", un fosso affluente dell'Aniene, piscina naturale sempre gremita di ragazzi di tutte le età.

I miei amici erano figli di portieri e di muratori che venivano dalla bassa Romagna, dal Friuli o dalle regioni del Sud, spesso persone senza un impiego stabile; qualcuno abitava nei seminterrati del palazzo dirimpetto: qualcuno si perdette nella piccola

delinquenza, altri guadagnarono onorevoli posizioni di lavoro. Il mio carissimo amico Peppe Zucca, uomo giusto e generoso, a quasi cinquanta anni si iscrisse a un regolare corso serale della scuola pubblica che frequentò diligentemente per cinque anni conseguendo il diploma di ragioniere, prezioso per la sua professione di esattore del Monte dei Paschi di Siena.

Incontravo al Colle Oppio anche i miei cari amici Giorgio Giacomo Di Giacomo e Gianni Boemi con i quali avrei poi allacciato più stretti legami all'università.

A quei tempi ancora impregnati di una cultura ottocentesca, con forti richiami all'esotico, nostalgie "africane" e velleità imperialiste, il grande parco pieno di palme con datteri che non maturavano mai mi appariva, negli accesi tramonti dell'estate romana, come un lembo del lontano e fascinoso continente.

Quei luoghi e quegli antichi ruderi facevano parte della nostra vita quotidiana e, soprattutto, dei nostri giochi. Ruderi sparsi, da noi allora poco riconosciuti come testimonianze di insigni monumenti appartenenti alla Storia di Roma, ma considerati, pur nella grandiosa imponenza di alcuni di essi e nonostante la martellante retorica del regime, poco più che normali componenti del paesaggio della nostra quotidianità, semplici "resti" di un tempo ormai irrimediabilmente passato.

Assai familiari ci erano, non proprio come il "fortino", anche altri reperti archeologici minori ma non meno suggestivi disseminati nelle strade che più frequentavamo tutto intorno al Colle Oppio, come i resti delle Mura urbane in blocchi di cappellaccio a via Mecenate, l'Auditorio di Mecenate al largo Leopardi, il Santuario dell'Iseo Metellino, in piazza Iside, dedicato al culto delle divinità egizie Iside e Serapide e il misterioso Ninfeo di Severo Alessandro a piazza Vittorio.

La mia curiosità di conoscere l'appartenenza di alcuni di questi ruderi legati a vissuti di particolare valore affettivo era andata crescendo negli anni, ma come può un non addetto ai lavori, piut-

tosto ignorante e impegnato in tutt'altre faccende, reperire dati attendibili su minuti reperti dispersi in un mare di monumenti e di frammenti archeologici di tutte le dimensioni?

Mi viene incontro il Prof. Romolo A. Staccioli che nel suo prezioso volume[2] puntualmente descrive monumenti o più modesti ruderi sparsi nella città, anche non registrati nelle guide, nei quali il turista, ma anche il cittadino romano, si imbatte casualmente e dei quali non è facile riuscire a sapere esattamente di cosa si tratti. Nel prezioso volume anche modesti, ma pur sempre significativi resti di monumenti della Roma antica escono finalmente dall'anonimato e rivivono nelle strade della Roma moderna.

Con la guida del Professor Staccioli alla mano ho potuto così meglio collocare al loro posto nel tempo, cioè nella storia di Roma, oltre che nello spazio della mia Roma intima, i luoghi che hanno accompagnato i giorni della mia infanzia ed ho potuto finalmente apprendere che il "Fortino" del viale della Domus Aurea non appartiene, come immaginavo, alla *Domus Aurea*, ma ai resti delle terme di Traiano e, in particolare, fa parte delle cosiddette sostruzioni contigue alla *Domus Aurea* stessa.

In verità il parco del Colle Oppio, realizzato in quegli anni (1928-1932) dall'architetto Raffaele de Vico [3], era allora un tipico giardino all'italiana, ben curato, che digradava sul pendio del colle verso la via Labicana con prati, roseti e deliziose aiuole separate da basse siepi di bosso. Il giardino era frequentato da giovani mamme con i loro bambini, da balie nel loro pittoresco costume ciociaro e da donne di servizio che accompagnavano bambini più grandicelli. Qualche militare in libera uscita tentava

[2] R.A. Staccioli, *Roma antica per la strada*, Roma, 2015.

[3] C. Benocci, *Scelte progettuali e problemi di conservazione degli arredi del Parco del Colle Oppio*,in *Gli anni del Governatorato (1926-1944)*, Roma, 1995.

timidi approcci che, a quanto mi risulta, raramente andavano a buon fine.

La strada principale, il viale della Domus Aurea, era sede di passeggio di visitatori occasionali e di intere famigliole della piccola borghesia con i bambini nei loro decorosi abitini nuovi. Il parco era inoltre frequente meta di escursioni di scolaresche delle scuole vicine. Il De Vico, che aveva incardinato il parco sull'incrocio di due assi viari principali (viale Fortunato Mizzi e viale della Domus Aurea) orientandolo nella dominante e suggestiva prospettiva sul Colosseo lo aveva arricchito con quattro monumentali ingressi e, sfruttando la naturale pendenza dei luoghi, con una serie di fontane ispirate ai giochi d'acqua dei giardini rinascimentali. L'arredo architettonico nulla concedeva (nonostante qualche fascio littorio sparso qua e là) alla roboante retorica del tempo, ma si atteneva ad uno stile di grande semplicità per la prevalenza di più modesti materiali come il tufo e i mattoni rispetto

Escursione scolastica al parco del Colle Oppio (Ninfeo), anno 1938

al marmo dei monumenti imperiali. Ne risultava una gradevole armonia fra le fontane, l'ambiente naturale e i numerosi ruderi circostanti in *opus latericium*. Oltre alle due grandi fontane al centro del giardino, la esagonale "fontana delle Anfore", da noi chiamata "dei Zampilli", ed il grande ninfeo con decorazioni in tufo, da noi chiamato "fontana dei Serpenti", ambedue opera di A. Giorgiutti intorno alle quali si svolgeva gran parte della vita del Colle Oppio, bazzicavamo le due fontane gemelle, pure del Giorgiutti, dette "delle Conchiglie" affacciate su via Labicana, che definiscono spazi più raccolti, dotati di un particolare fascino. Di altrettanto pregevole fattura sono le due caratteristiche fontanelle, anche queste del Giorgiutti, in tufo e mattoni con mascheroni di travertino ai due lati della Fontana delle Anfore, che distribuiscono acqua al viandante assetato. Occorre dire che la gradevolezza

Parco del Colle Oppio, fontanella con mascherone di A. Giorgiutti

dell'ambiente che ne risultava e la sostanziale aderenza alle sue finalità di luogo di sereno svago contribuivano ad occultare ai nostri occhi la nobiltà archeologica del sito che pure apparteneva al primo insediamento "proto urbano" di Roma comprendente, oltre all'*Oppius*, gli altri *"pagi"* del primitivo *Septimontium*. Nella suddivisione augustea della città il *Mons Oppius* fu compreso nella *Regio III*, denominata *Isis et Serapis*, titolari del grande tempio alle pendici sudorientali del colle di cui sono ancora visibili importanti resti sulla piazza Iside, tra le odierne via Labicana e via Merulana.

In età imperiale il colle, che apparteneva al nucleo più centrale della prima Roma, fu sede di intensa urbanizzazione e di grandiose opere architettoniche per essere poi progressivamente abbandonato e per larga parte occupato da giardini ed orti durante il Medioevo.

Nel 1871 subito dopo l'annessione al regno d'Italia l'area fu destinata, nell'ambito della riorganizzazione urbanistica di Roma capitale, a giardini pubblici e successivamente fu inserita nella cosiddetta "zona monumentale riservata", ma l'assetto definitivo, quello attuale, sarà realizzato soltanto mezzo secolo più tardi.

Dopo la citata, pregevole sistemazione del De Vico, negli anni 1935-1936 Antonio Muñoz, Direttore delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma, nell'intento di realizzare quello che avrebbe dovuto essere un vero e proprio parco archeologico che stava particolarmente a cuore al Duce, ebbe l'incarico di ampliare l'area del parco con l'aggiunta di una vasta superficie, precedentemente espropriata, del pianoro del colle appartenente alla villa dei Principi Brancaccio. In questo territorio sono infatti distribuiti i resti delle terme di Traiano e delle terme di Tito costruite nell'età aurea dell'impero sui resti della *Domus aurea*. Mentre sono ben visibili alcune parti delle Terme di Traiano, come per esempio la grande esedra sul lato nord-est, più dislocati e quasi nascosti sono i già scarsi resti delle terme di Tito. Anche il Muñoz orientò il suo

intervento nella dominante prospettiva sul Colosseo, la splendida scenografia scelta dal De Vico per la sistemazione del primitivo parco, e inserì un asse stradale che agevola il traffico da via Merulana al Colosseo.

Tutta la zona di quella che una volta apparteneva alla villa Brancaccio è così tagliata in due da una larga strada (viale del Monte Oppio), continuazione della via San Martino ai Monti, che giunta all'altezza del Colosseo si biforca in via Nicola Salvi, a sinistra, e in via degli Anibaldi, a destra. Per molti anni un grande e bellissimo pino, posto proprio al centro della carreggiata nei pressi della curva verso il Colosseo, divideva le due corsie.

Un'altra ampia strada, la via delle Terme di Traiano, che da via Mecenate si congiunge al viale del Monte Oppio, separa a sua volta le terme di Traiano dalla famosa "cisterna delle Sette Sale" che si affaccia sulle pendici di ciò che resta della parte più alta del colle, debitamente spianata dal Muñoz. La cisterna aveva una capacità di circa otto milioni di litri di acqua utilizzata per il funzionamento delle terme.

Questo sistema stradale, di notevole importanza per il traffico, non aiuta tuttavia il visitatore ad avere una comprensione unitaria del monumentale complesso. La principale preoccupazione del Muñoz, infatti, fu quella di assicurare a tutta l'area un assetto urbanistico di largo respiro oltre che di salvaguardare l'affaccio sul Colosseo.

Nell'ampio piazzale dirimpetto al Colosseo sboccavano numerosi lucernari della *Domus Aurea* assai pericolosi perché, anche se delimitati da muretti, nei primi anni non erano forniti di reti di protezione. Si raccontava di più di un bambino caduto nel vuoto della sottostante *Domus Aurea*. Il pianoro era dotato di tre fontanelle stile littorio di marmo bianco con fasci di bronzo ai lati.

Nell'area antistante la parte delle terme di Traiano verso il Colosseo si possono osservare numerosi ruderi sparsi comprendenti i resti di enormi colonne di marmo sdraiate sul terreno.

Questo ampio settore fu aperto al pubblico il 21 aprile 1936.

Tutta l'area una volta appartenente alla villa Brancaccio, considerata dalle autorità parte integrante, a tutti gli effetti, del parco Colle Oppio e come tale designata nei documenti ufficiali, era da noi chiamata semplicemente "villa Brancaccio" e tenuta ben distinta rispetto all'antico giardino sulle pendici del colle. Ed in effetti non si può negare una sostanziale estraneità della severa nudità dell'area archeologica dislocata al livello superiore, peraltro di non facilissimo accesso, rispetto alla suggestiva e sobria bellezza del primitivo giardino concepito dal De Vico.

Il tempo si sarebbe incaricato di rendere più omogenei, nell'abbandono e nel degrado, i due settori che diventeranno sempre più il rifugio di persone senza fissa dimora e di migranti allo sbando.

Giustamente lo Staccioli[4] insiste sulla necessità di una risistemazione di tutto il comprensorio e sottolinea la stretta connessione fra le terme di Traiano e la *Domus Aurea* in un *unicum* di grande rilevanza storica ed archeologica:

> Il problema dell'agibilità e, prima ancora, della conservazione della Domus Aurea - dell'intera *Domus Aurea* - va affrontato radicalmente, in tutta la sua complessità, e risolto in maniera, per quanto possibile, definitiva. Ma esso non si risolve se non affrontando insieme anche quello, intimamente connesso, della sistemazione delle soprastanti terme di Traiano. Ciò che significa il radicale ripensamento del cosiddetto parco Traianeo, ossia del parco Oppio che solo sul versante di via Labicana può essere, almeno per il momento, conservato come tale, sia pure ritoccato (anche lì sotto ci dovrebbe essere qualcosa di interessante!). Occorre che tutta la zona, - fatta oggetto del grande intervento urbanistico iniziato dal De Vico alla fine degli anni venti del secolo scorso, con l'esproprio dei giardini di Palaz-

[4] R.A Staccioli., *Domus Aurea e Terme di Traiano, un problema da risolvere*, in «Archeoroma», 2009, n. 2, pp.4-5

zo Brancaccio, e terminato dal Muñoz nel 1936, con l'apertura del Monte Oppio – venga considerata – e trattata – alla stregua di una... villa Adriana. O, per rimanere "in zona", del Palatino; o, meglio ancora, delle terme di Caracalla.

Nel corso degli anni tutta l'area del Colle Oppio è stata teatro di una serie di vicissitudini legate alle straordinarie vicende che hanno contraddistinto la nostra tormentata epoca e hanno trasformato l'antico parco in una significativa metafora dei tempi.

In quegli anni la vivace presenza di una popolazione giovane ed una serie di attività ludiche e culturali, oltre alla presenza degli insigni monumenti del passato, ne facevano infatti un centro di attrazione e di aggregazione sociale di grande rilievo.

Nei pressi della fontana delle Anfore, subito alla destra dell'ingresso superiore del parco, in un discreto piazzale ombreggiato da alti pini, intere famiglie o gruppi di genitori si riunivano, mentre i bambini giocavano, intorno ai tavolini di un chiosco-caffé stringendo o consolidando amicizie.

Sul pianoro del Colle, nel piazzale antistante alla grande esedra di Nord Est delle Terme di Traiano funzionava un noleggio di biciclette per bambini con un circuito ovale intorno ad una lunga siepe di oleandri, nel quale provai per la prima volta l'ebbrezza di tenermi miracolosamente in equilibrio su due ruote.

Negli anni successivi il circuito fu utilizzato da equipaggi di somarelli "sardegnoli" ed infine, prima del definitivo abbandono, di "*ponies*".

Poco distante, nei pressi dell'ingresso monumentale su viale delle Terme di Traiano, nell'ambito dell'antica struttura muraria dell'esedra di Nord Est furono ricavati, già nel Quattrocento, alcuni locali poi inglobati nella "casina Gualtieri", attualmente "Centro culturale della Ambasciata Araba d'Egitto", assegnata nei primi anni '30 alla Legazione d'Egitto che la destinò a sede

temporanea dell'"Accademia Esposizione di Belle Arti". Come rileva Carla Benocci[5]

> la Casina è in realtà un esempio illustre di rielaborazione di una struttura di età traianea, probabilmente un manufatto di servizio delle vicine terme, di cui conserva non solo un grande ambiente sotterraneo, con alcuni manufatti limitrofi, ma anche una parte delle murature in alzato. Con la disinvoltura che caratterizza la trasformazione di edifici antichi in età rinascimentale, queste strutture sono state ampiamente trasformate per adeguarle ad un uso residenziale, che ne conserva però le caratteristiche irregolarità nella pianta vagamente trapezoidale e nella distribuzione interna

Dalla parte opposta, in una grotta nell'ambito della stessa Esedra, la sede (nota come il "covo") di un movimento di estrema destra ha fatto molto parlare di sé nei decenni passati.

Dalla parte del Colosseo, nella cosiddetta "Casina medievale" ha funzionato per molti anni una biblioteca comunale nella quale ci si poteva isolare in una quiete assoluta. Negli anni successivi la Casina medievale è stata adibita a "Centro anziani", ormai da tempo chiuso.

Pochi forse sanno che nell'area prospiciente il Colosseo, fra via delle Terme di Tito,via Nicola Salvi e viale del Monte Oppio, attualmente occupata da un parco-giochi per bambini e corrispondente alle quasi completamente scomparse terme di Tito, sorgeva la Scuola all'aperto "Principe di Piemonte" costituita da un edificio centrale (il refettorio), da diversi padiglioni, solidi e caratteri-

[5] C. Benocci, *Insediamenti cinquecenteschi sulla via papale a Roma: la Casina Gualtieri sul Colle Oppio nella documentazione moderna*. In «Il tesoro delle città. Strenna dell'associazione Storia della città», VII, 2011-2012, pp. 57-74.

Scuola all'aperto "Principe di Piemonte", anno1940

stici prefabbricati (Direzione ed aule), e da un largo piazzale nel quale si svolgevano gli esercizi di ginnastica. Arrivato alla quarta elementare, grazie alle conoscenze di mio padre, Direttore didattico a Roma, fui ammesso insieme a mio fratello Pietro a frequentare questa scuola i cui metodi pedagogici erano ispirati alle idee e alle esperienze del movimento dell'Educazione Nuova e della Scuola Attiva affermatosi a cavallo tra Ottocento e Novecento: eravamo infatti agli inizi di una stagione di rinnovamento educativo, pedagogico e didattico a cui si ispiravano nuovi modelli di formazione degli insegnanti e che contemplava esperienze di educazione al lavoro, laboratori di pedagogia sperimentale, ecc..

In Italia le scuole all'aperto erano dedicate soprattutto ai bambini "gracili" e predisposti alla tubercolosi appartenenti alle classi meno abbienti. Da questo punto di vista noi eravamo, insieme ad

altri pochissimi raccomandati, degli "infiltrati". La "scuola attiva" contemplava turni degli scolari alla mensa per la distribuzione del pane ai compagni durante i pasti. Un servizio molto ambito che facevo con grande soddisfazione.

Un tram, "la Riservata" raccoglieva i bambini dalle periferie e li portava al Colosseo. Noi, che abitavamo a pochi passi, dopo aver attraversato il Colle Oppio passando davanti al favoloso fortino costeggiavamo a piedi il Colosseo lungo la via Nicola Salvi ed entravamo nella nostra scuola a tempo pieno. Attraverso una scaletta si scendeva sulla piazza del Colosseo per recarci alle manifestazioni, per lo più verso il Campidoglio e piazza Venezia, alle quali partecipavamo in divisa da "balilla".

Nella primavera del 1940 la scuola si trasferì sul "Colle delle rocce" davanti alla Basilica di San Paolo fuori le Mura dove disponeva di un più vasto terreno sul quale ci esercitavamo in lavori agricoli e di trasformazione del terreno (costruzione di aiuole, viottoli, scalette sulle scarpate, ecc.). Una attività assai gratificante, che avrei sempre ricordato per la soddisfazione di aver realizzato opere concrete e utili.

Solo dopo molti anni avrei capito la singolarità di quella esperienza e l'eccezionalità del luogo nel quale si svolgeva.

In quegli anni frequentavamo inoltre, nella vicina via delle Sette Sale, il ricreatorio "Sebastiani", fondato nel 1900 dai Salesiani, dotato di una piccola sala cinematografica e di un vasto piazzale dove oltre al gioco del pallone ci si poteva librare in aria correndo dopo aver infilato una gamba nell'anello di cuoio-imbottito di un fantastico "passo volante".

Dai primi anni '80 il ricreatorio è stato adibito a mensa *Caritas* per poveri e migranti, la prima e più grande mensa *Caritas* a Roma, poi intitolata a San Giovanni Paolo II, che accoglie migliaia di persone e distribuisce ogni anno centinaia di migliaia di pasti.

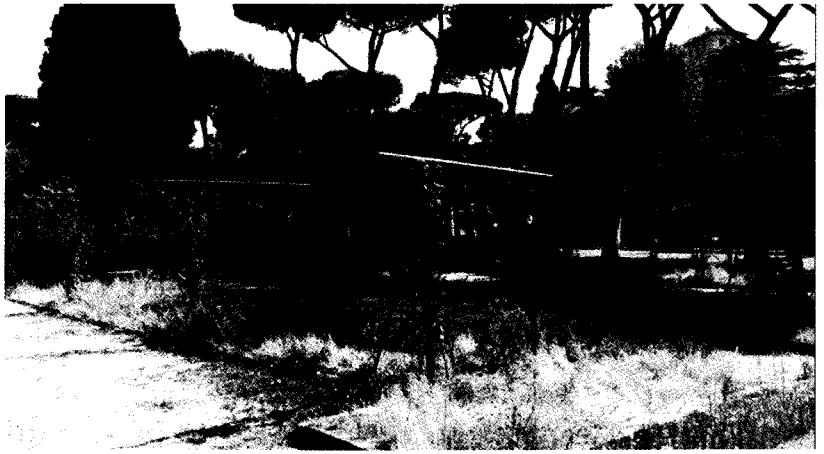
All'inizio della seconda guerra mondiale il giardino fu privato delle sue inferriate di recinzione e dei cancelli, utilizzati per

la fabbricazione di armi per la guerra. Soltanto dopo più di cinquant'anni, negli anni '90, la recinzione sarà ripristinata dall'Amministrazione guidata dal Sindaco Rutelli nell'ambito di una serie di interventi resisi necessari nel tempo che tuttavia non hanno arrestato il progressivo degrado del parco.

* * *

Sono tornato sul Colle Oppio per verificare, prima di consegnare il mio manoscritto, la rispondenza dei miei ricordi, peraltro molto nitidi, alla realtà: purtroppo quello che era un giardino di rara eleganza e sobrietà non c'è più, devastato dall'abbandono e dall'incuria; del giardino del De Vico sono restate, quasi intatte nella loro misurata bellezza, soltanto le originali fontane del Giorgiutti e i quattro monumentali ingressi.

Quello che avrebbe dovuto e potuto essere (ma non lo è mai stato) un parco archeologico unico per le sue suggestive testimonianze dalle prime origini di Roma all'età aurea dell'impero è ora



Il parco del Colle Oppio oggi (Agosto 2016)

una squallida e desolata landa in condizioni degradanti di abbandono e di sporcizia, gremita di persone senza fissa dimora e di migranti in fuga dalla miseria e dalla guerra che vi bivaccano senza alcun controllo. Molti ruderi sono nascosti da alte erbe e da piante selvatiche e sono in parte ricoperti da ogni sorta di rifiuti.

Certo non posso nascondere un mio distinto sentimento di rimpianto di fronte alla scomparsa del mondo della mia infanzia: non sono stato tuttavia turbato tanto dalla molesta percezione dell'inesorabile scorrere del tempo, quanto dall'amarezza di constatare il disinteresse, se non il disprezzo, per un patrimonio, a me assai caro, di particolare bellezza e di grande valore storico ed archeologico e, ancora di più, per lo scempio che ne è stato fatto.

L'inevitabile riordino che si rende necessario per eliminare il grave degrado in cui versa l'intero comprensorio e restituire al parco la vivace e dignitosa presenza dei suoi tempi migliori potrebbe forse rappresentare anche una buona occasione per realizzare una migliore integrazione fra i due settori, il primitivo Colle Oppio del De Vico e l'area già appartenente alla villa Brancaccio, e per dare vita ad un unico percorso archeologico articolato nel verde del parco. Ciò potrebbe consentire anche di recuperare parte delle vestigia della Roma primitiva tuttora sepolte nel sottosuolo delle ampie aree di verde del giardino del De Vico.

In questa circostanza mi ha tuttavia molto gratificato l'aver percepito, con maggiore chiarezza, la enorme portata storica di questi luoghi, i luoghi quotidiani della nostra vita che spesso stentiamo a riconoscere nella loro prestigiosa identità proprio a causa della familiarità delle loro presenze.

Voglio augurarmi che in un futuro non troppo lontano si possa mettere mano ad un progetto che riconcili Roma con il suo grande passato.

Roma in bianco e nero

«Tutto passa, e Roma sola sta»

(Massimo D'Azeglio, *I miei ricordi*) cap. XX

LUIGI DOMACAVALLI

Nell'anno 1937 – prima che agli occhielli di certe giacche italiane maschili comparisse il distintivo con la scritta: "Dio stramaledica gli inglesi" – in Europa dilagò il successo di un'irresistibile marcetta inglese: *The Lambeth walk*[1]. In Italia quel ritmo ebbe effetto elettrizzante, ed a Roma ci si recò a ballarlo nei locali allestiti al Circo Massimo per la "Mostra del minerale italiano" che esaltava le risorse dell'Italia contro le sanzioni economiche che la Società delle Nazioni ci aveva imposto dal 1935. L'autarchia e le restrizioni derivate che avevano influito ovviamente anche sull'alimentazione, non avevano comunque attenuato lo spirito "pasquinesco" della Città, così che tra le fauci spalancate del ruggente "Leone di Giuda" – simulacro tolto all'Etiopia e collocato

[1] Dal musical del 1937: *Me and my girl* ambientato nel quartiere povero di Londra: Lambeth (ove già nel 1897 W. S. Maugham aveva collocato le vicende del suo primo romanzo *Liza di Lambeth* e dove, al n.8 della scomparsa Bolwell Street nacque il 13/5/1842 quello che sarà Sir Arthur S. Sullivan, autore musicale delle famose opere comiche *Savoy Operas*). Il fantasista Lupino Lane, stella dello spettacolo, elaborò quel *walk* in una danza, enfatizzando lo 'struscio" degli operai abitanti il quartiere, e la versione ebbe un tale successo negli U.S.A. da essere inclusa nei programmi di Duke Ellington.

Jia Ruskaia in un disegno di Giuseppe Palanti (1881-1946)

innanzi l'obelisco dedicato agli eroi di Dogali – fu posto un autarchico sfilatino di pane nero, ed appeso un cartello: "Magna questo, si c'hai core!".

Dalla sua proclamazione a Capitale, Roma non si era ancora molto estesa oltre le mura, tanto che un opuscolo sul Nuovo Teatro Quirino, dotato di una cupola apribile di ben 12 m., afferma come: "il vento fresco che porta l'aroma del mare e della pineta, diffonderà un brivido di frescura odorosa nel ritmo delle rappresentazioni.", ma all'interno di quelle antiche mura ed accogliendo i diversi stranieri che da allora avevano invaso Roma incrementando un nuovo flusso turistico internazionale, la Città fu dotata dal tedesco Hajenbeck di un Giardino Zoologico, ed in essa sorsero nuovi e lussuosi alberghi: il Flora di Krumburghel, l'Eden dei Nistelwek, un altro Eden di Hassler – ove Sigmund Freud (1856-1939) che definiva Roma "città divina", abitò nel 1912 e nel 1913 e ritornò nel 1923 con sua figlia Anna - che poi ebbe un proprio Hotel Hassler, Wirth col Quirinale, l'Excelsior dei Pfiffer d'Altishofen (di questa famiglia c'é la tomba al Verano, ai piedi della Rupe Caracciolo che conduce al Pincetto).

Poi Roma accolse i numerosi profughi della rivoluzione russa, che si radunavano a bere un bollente tea nero dal samovar di una saletta di via del Babuino, angolo via dell'Orto di Napoli, della quale vedo ancora la modesta porta di legno a vetri con le tendine ricamate. In essa affluirono, col tempo, tante personalità interessanti: l'italiano Augusto Carelli, pittore e professore di canto al Conservatorio Imperiale di Pietroburgo, che trovatosi a Capri con la famiglia nel giugno 1914 ed avendo perso ogni proprietà in Russia, si stabilì a Roma (Park Hotel in via Sallustiana, poi al periferico n.12 di P.le Clodio) e svolse attività di scenografo al Teatro Costanzi di cui era impresaria sua sorella, la celebre cantante Emma Carelli, la quale mantenne attivo il suo teatro durante il periodo bellico; l'ucraina attrice Tatiana Pavlova (1897-1975) che nel 1921 si trasferì in Italia e si naturalizzò italiana; sposò il giornalista Nino d'Aroma ed ebbe una figlia, Lidia. Formò e recitò in una sua Compagnia teatrale con Renato Cialente proponendo opere di autori italiani (Rosso di San Secondo, Ugo Betti, Alberto Casella) e dal 1933 insegnò regia all'Accademia d'Arte Drammatica: risiedeva al Quartiere Coppedè. Pietro Scharoff (1886-1969) che, chiamato in Italia come regista dalla Pavlova, vi si stabilì. Nel 1938 fondò la Compagnia del Teatro Eliseo ed in seguito aprì una sua scuola di Teatro a Roma, via del Beato Angelico. Elena Pisarevskaja, figlia di un militare di marina russo, che si era esibita per beneficenza in canzoni e danze russe, fu notata da Anton Giulio Bragaglia (il quale scriveva già saggi di teatro per un'altra russa: Eugenia Borissenko – che prenderà il nome di Jia Ruskaia - e fonderà l'ancora attiva Accademia Nazionale Italiana di Danza) e la scritturò come Ileana Leonidoff per un film futurista: *Thais*, che fu girato a Villa Strohl-Fern. Le aprì così una carriera come attrice e danzatrice che la portò a divenire un'icona del regime fascista e ad assumere, nel 1927, la

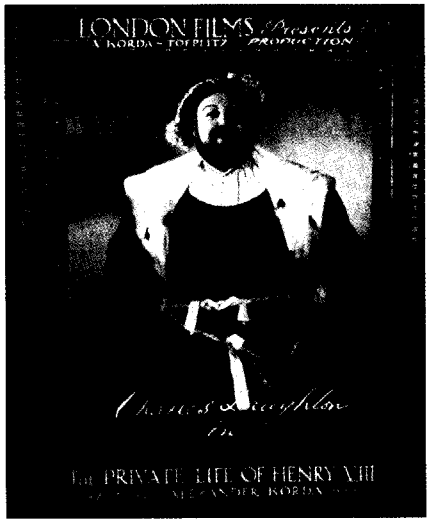
Direzione della Scuola di Ballo del Teatro Reale dell'Opera.

Il cinema, iniziato a Roma come "esibizione di fotografie in movimento" in via del Mortaro[2], nel 1896 si mostrava in un locale, il "Lumière", di via del Gesù, e si era poi sviluppato, nei primi anni del 1900 negli Stabilimenti Albertini e Santoni[3] sorti tra i dilaganti campi di carciofi di via Veio. Dopo il film: *Campo di Maggio* del 1935, firmato da Giovacchino Forzano ma ideato e scritto in collaborazione con Mussolini, la produzione italiana si concentrò nella nuova fondata Città del cinema: Cinecittà, del 1937, e fu rivolta a soggetti nazionali quali il famoso *Scipione l'Africano*, etc. mentre il commento ormai sonoro dei cinegiornali era costituito dalla squillante cavalcata dall'opera *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai.

Ma la guerra iniziata il 1 settembre 1939 stravolse la vita quotidiana, e gli anni da allora furono un ininterrotto susseguirsi di sempre aumentate privazioni, sia fisiche (la razione di uova sostituì quella della carne; si ridusse l'erogazione di gas, luce, acqua,

[2] Al n.19 di quella via era stato, nel 1899, lo studio fotografico di Henry La Lieure uno dei più pregevoli fotografi tra i tanti che si erano trasferiti nella Capitale dopo il 1870, e che dal 4-11-1871 troviamo in P.zza Mignanelli.

[3] Che diverranno poi la Cines-Pittaluga. È da ricordare che nel 1930 entrò nella Società l'italiano Ludovico Toeplitz de Grand Ry (suo padre, Giuseppe, fu per 30 anni Amministratore Delegato della Banca Commerciale Italiana e Vicepresidente della Compagnia Internazionale dei Vagoni-Letto), che – all'avvento del sonoro – seppe attorniarsi di collaboratori preziosi: Emilio Cecchi, Goffredo Alessandrini, Vittorio De Sica, Alessandro Blasetti, etc. e, con un film di sua produzione *Gli uomini, che mascalzoni!*, partecipò, con grande successo, nel 1932, alla 1ª Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Non potendo, per le leggi dell'epoca, attuare la collaborazione propostagli dal produttore inglese Alexander Korda, lasciò poi l'Italia e fondò a Londra una Società: la London Film (della quale fu distributore per l'Italia Pietro Mander) e produsse il film: *The private life of Henry the VIII* che, nel 1933, vinse un Oscar per la superba interpretazione di Charles Laughton.



Charles Laughton nel film "Le 6 mogli di Enrico VIII" (titolo italiano) produzione Korda-Toeplitz.

la presenza di mezzi pubblici) che morali (proibizione di corrispondenza privata, conversazioni telefoniche sorvegliate, i giornali ridotti ad un solo foglio e con notizie approssimate; angoscia per i congiunti al fronte).

Non ci si sentiva sereni neppure nell'unico svago possibile in quella vita vegetativa: nuotare nella piscina del Foro Mussolini.

A chi non è vissuto durante l'occupazione nazista a Roma nel 1943, è impossibile trasmettere il senso di profonda desolazione, paura e muta sottomissione diffuso soprattutto dall'irreale silenzio – inconcepibile ed inimmaginabile – in una città viva come Roma. I mezzi pubblici scarsissimi, le automobili private quasi inesistenti, le voci pacate sia per lo sfinimento fisico causato dal rigido razionamento alimentare, sia per i minacciosi cartelli ammonitori diffusi in città che raffiguravano una bieca faccia di soldato dall'elmetto britannico con un gigantesco orecchio, recante la scritta: "Taci, il

nemico ti ascolta". Solo poche fontanelle gettavano acqua ad ore fisse, e le canzoni che avevano affermato – con improntitudine – alla "faccetta nera": "La legge nostra è schiavitù d'amore ma libertà di vita e di pensiero", tacevano che malgrado i 50 kg. d'oro pretesi dalle SS tedesche, i 2000 abitanti del Ghetto venivano deportati.

Difficile descrivere quanto impossibile dimenticare la suggestione provata nel percorrere strade e piazze di Roma completamente deserte se si tornava a casa di corsa per il coprifuoco imminente (i pochi spettacoli avevano inizio alle 14), verso una casa dalle finestre chiuse e illuminata da una luce fioca, da confessionale. Piazza Navona, Piazza del Popolo e il Pincio, S. Pietro rifulgevano, per contrasto, nei loro valori di stupende proporzioni architettoniche e di suggestioni statuarie in quel deserto umano, in un modo come nessuna parola potrebbe esplicare.

Fu durante il pomeriggio di una di quelle angosciosamente silenziose giornate del giugno 1944 che due ragazzi che studiavano al 2° piano di via Flaminia 160, avvertirono un insolito rombo, prolungato, intenso e cupo che si avvicinava, facendosi, dati i tempi, minaccioso e funesto; furono indotti ad aprire la finestra per curiosarne la possibile origine. Con stupore misto a paura, videro avanzare da P.le Flaminio una congerie dai più svariati mezzi di trasporto. Vecchi autobus, carri armati, camioncini, automobili, motociclette, persino calessini trainati da un solo cavallo e condotti da un unico conducente (si seppe poi che erano stati razziati all'Ippodromo delle Capannelle), che sfilavano disordinatamente sotto di loro lasciandoli allibiti e increduli.

Camion con rimorchio aperto, sui quali erano abbandonati corpi di militari senza vita, e per loro maggior orrore, in uno, vari corpi – ancora indossanti le divise naziste con la croce uncinata – squarciati da enormi ferite all'addome dalle quali fuoriuscivano le viscere sanguinolenti. Peraltro non si udivano voci umane, solo il rombo assommato e lugubre dei vari motori. Agli occhi di quei ragazzi di 15 anni quel cruento spettacolo, svoltosi sotto il sole e

perciò nitidissimo – la rotta disordinata e forsennata delle truppe dell'esercito tedesco – è rimasto impresso da allora, negli anni, sempre come fosse appena vissuto.

Con la liberazione di Roma si ebbe una nuova invasione di persone che dal martoriato Sud vennero a rifugiarsi nella Capitale: gli ampi spazi necessari per le riprese cinematografiche "in campo lungo" di Cinecittà, divennero campi di baracche per i profughi: alle pendici di Monte Mario, dei Parioli e del Flaminio, i più disastrati si accumulavano nelle grotte tufacee che erano state utilizzate come rifugi antiaerei. Ma i militari dei vari corpi americani dettero una svolta alla vita di tutti e l'occupazione degli "alleati" americani non sembrò imporsi con la forza: con la loro cordialità e generosità fanciullesca, distribuivano cioccolata, sigarette, gomma da masticare ed una quantità di "scatole alimentari" con prosciutto, latte condensato, gallette, carne, formaggi, fagioli e pane. Roma si rianimò: nessuno più voleva stare in casa, si sentiva il bisogno di muoversi, agire, stare al sole, di libertà. Le persone mature ripresero ad uscire, le più giovani a ballare.

A Villa Borghese, dietro la Casina Valadier – requisita per graduati americani – si era aperto uno spazio riservato alle truppe dove si suonava e ballava. La sera, sul viale antistante, i giovani improvvisavano, copiandole senza veramente conoscerle, le movenze dei nuovi e strani balli importati e subito di moda. Si ripresero a fare piccole gite in bicicletta: all'Acqua Acetosa e perfino agli edifici solo parzialmente e sorprendentemente costruiti dell'E 42, ove al centro di Piazza Italia giacevano gli elementi ancora non eretti dell'obelisco marmoreo scolpito da Arturo Dazzi e dedicato a Guglielmo Marconi.

Gli alberghi aprirono nuovi locali di intrattenimento dai nomi esotici: Kit Kat, Brick top, e la voglia di vivere fece superare ai giovani molti pregiudizi: nella perdurante scarsità di stoffe (per l'acquisto delle quali erano comunque necessari i "bollini" del razionamento) il tessuto di cotone azzurro rigato di bianco con il quale si facevano

gli "spolverini" dei netturbini, fu preso d'assalto e divenne di gran moda farsi confezionare, con quello, un abito estivo maschile.

Poi riaprì la "Casina delle Rose", un ristorante-sala da tea-gelateria che fu un successo, ed in quel clima di ritrovata distensione, quando tutti ci si sentiva amici di tutti, vi furono dei giovani che si improvvisarono cantanti, attori, dicitori "che un giorno si sarebbero fatti un nome" , e si esibivano accompagnati da un'orchestrina diretta dal Maestro Armando Fragna (1898-1972) e si chiamavano Walter Chiari, Ugo Tognazzi, Diana Dei, Mario Riva e, bella tra le belle di Roma, Silvana Pampanini.[4] Da allora, a Roma, la vita sembrò, pur tra le difficoltà che permanevano, più facile, più "dolce".

Silvana Pampanini ospite di Giuliana Staderini Piccolo e dei Romanisti alla merenda del 1991. Villa Staderini sulla Salaria.

[4] Nipote del soprano Rosetta Pampanini che debuttò a Roma, nel demolito Teatro Nazionale, e si affermò sotto la direzione di A. Toscanini alla Scala. Acclamata dai grandi teatri d'Europa e delle due Americhe cantò fino al 1943, quando si ritirò a Milano dedicandosi all'insegnamento. Silvana (1925-2016), che in Francia chiamarono Ninì Pampan, fu interprete in Italia, Francia ed Argentina di più di 50 films che ebbero a registi i ben noti: A. G. Bragaglia, G. de Santis, P. Germi, A. Gance, S. Guitry, ed ebbe a compagni gli attori più belli e quotati dell'epoca: A. Nazzari, V. de Sica, Totò, M. Mastroianni, A. Sordi, M. Girotti, D. Gelin, J. P. Aumont, P. Brasseur.

La decorazione di Mariano Rossi nella Chiesa di S. Giuseppe alla Lungara a servizio della catechesi dei Padri della Dottrina Cristiana

LAURA GIGLI

IN. HON. S.PATR. IOSEPH. SS.V.M. SP.
INDULG. PLEN. Q. PERP. PRO. VIV. ET. DEF.

La scritta sulla mostra del portale di accesso alla chiesa di S. Giuseppe in via della Lungara sottolinea il motivo di onore del santo quale sposo della Vergine Maria e la concessione in suo nome dell'indulgenza plenaria perpetua per i vivi e i defunti.

È il terzo luogo di culto esclusivamente a lui dedicato a Roma[1] dopo i due costruiti verso la fine del '500 (uno sopra il carcere mamertino e l'altro in cima a via Capo le Case), nel rinnovato clima di venerazione per i santi rinvigoritosi dopo il concilio di Trento, quando la festa per Giuseppe, introdotta a Roma nel 1479 da Sisto IV, fu estesa alla chiesa universale tramite il breviario e il messale revisionati dal concilio stesso. La tradizione liturgica romana si diffuse in tal modo ovunque e il custode di Gesù- al quale santa

Lo studio si avvale, come di consueto, dei disegni e delle immagini dell'arch. Marco Setti.

[1] D. VIZZARI, *La chiesa di San Giuseppe alla Lungara: note illustrative*, Napoli, 1966, n.e. 1986.

Teresa aveva intitolato il primo Carmelo riformato inaugurato ad Avila nel 1562[2]- grazie allo sviluppo della sua memoria ad opera di scrittori e predicatori (molti dei quali legati alla tradizione dei vangeli apocrifi), fu eletto patrono del Messico (1555) e oltre un secolo dopo, protettore delle missioni in Cina (1678).

Durante il XVII e XVIII secolo nuove congregazioni lo scelsero come protettore dedicandogli chiese e conventi, fra i quali si annovera anche il complesso trasteverino dei Padri Pii Operai.

La Congregazione della Dottrina cristiana, poi denominata dei Pii Operai, avente come fine principale l'insegnamento del catechismo alle popolazioni contadine e delle periferie urbane, era stata fondata dal presbitero napoletano Carlo Carafa (1561-1633), che nel 1606 ebbe la prima approvazione della nuova istituzione e il 1° aprile 1621 quella delle costituzioni (confermate da Urbano VIII nel 1634), divenendone Preposito Generale.

Nel 1729, sotto il pontificato di Benedetto XIII, che aveva dato rinnovato impulso alla devozione per Giuseppe, fissando la festa dello sposalizio e inserendo il suo nome dopo quello del Battista nelle Litanie dei Santi di tutti i libri liturgici, Mons. Carlo Maiello (1665-1738)[3], Cameriere d'onore al servizio del papa, circa 40 anni dopo l'inizio a Roma dell'apostolato della Congregazione, facendosi interprete dello spirito dei tempi patrocinò e contribuì alle spese per la costruzione della nuova chiesa dei Pii Operai, che fu naturalmente dedicata a san Giuseppe.

[2] Santa Teresa aveva avuto la visione di Gesù che le ordinava di dedicare il monastero a san Giuseppe «che sarebbe stato di guardia a una porta, Nostra Signora avrebbe vegliato sull'altra ed egli, Gesù Cristo, sarebbe stato con noi» (*Libro della mia vita* 32,11). Il santo custode di Maria è assunto dalla religiosa come custode delle vergini consacrate.

[3] Carlo Maiello fu insigne letterato, membro dell'Accademia d'Arcadia col nome di Ticida (uno dei *poetae novi* dell'età di Catullo), primo custode della Biblioteca Vaticana e canonico di San Pietro, cfr. G.M. Crescimbeni, *Vita di monsignor Gio. Maria Lancisi*... Roma, 1721, p. 4.

L'edificio fu eretto tra il 1730 e il 1734, con orientamento NE-SO, su progetto di Ludovico Rusconi Sassi (1678-1738), che progettò una facciata piana a filo con gli altri casamenti, ripartita da paraste ioniche, con una finestra circolare nell'ordine superiore concluso a timpano curvilineo, legata al gusto del tardo classicismo barocco di fine '600; all'interno, rimeditando quella di San Carlino, l'architetto ideò una chiesa a pianta ottagonale allungata con quattro piloni in cui furono ricavate le cappelline, su cui si impostano gli archi di sostegno alla calotta fortemente ribassata[4]. Lo spazio interno è qualificato dall'ordine ionico applicato alle paraste con trabeazione continua e da due cappelle sull'asse minore SE-NO con le pale di Girolamo Pesci (1679-1759): *l'Educazione della Vergine* (1735, *in cornu evangelii*) e Nicolò Ricciolini (1687-1760): la *Deposizione dalla croce* (ante 1750, sul lato opposto), che realizzò anche l'altare. Lungo l'asse maggiore si contrappongono il presbiterio con volta a crociera e la cantoria con il prezioso organo di Giovanni Corrado Verlé (1701-1777). Quest'ultima fu realizzata durante la seconda fase dei lavori intorno agli anni '60, quando si costruì, su disegno di Francesco Fiori (1709-1784), il convento annesso e la sacrestia, fu rinnovato l'altare maggiore ad opera di Francesco Navone e si avviò l'ulteriore fase di abbellimento della chiesa per iniziativa di Antonio Pavone, Procuratore della Casa (Salerno 1709- Roma 1776) (fig. 1).

Il religioso, che aveva conosciuto e protetto Mariano Rossi (Sciacca 1731- Roma 1807) a Napoli durante il soggiorno dell'artista nella città partenopea (1748-1751), lo incaricò di eseguire i 3

[4] Sull'architettura della chiesa si vedano S. Jacobini, *Le vicende costruttive di S. Giuseppe alla Lungara e il progetto architettonico di Ludovico Rusconi Sassi*, in *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano» 5, 1989, pp. 49-62; E. De Luca, C. Di Nino, M. Funghi, *Chiesa di San Giuseppe alla Lungara*, in M. Caperna, *Dal Laboratorio di restauro architettonico. Esperienze didattiche su alcuni monumenti romani*... Roma, 2003, pp. 39-58.

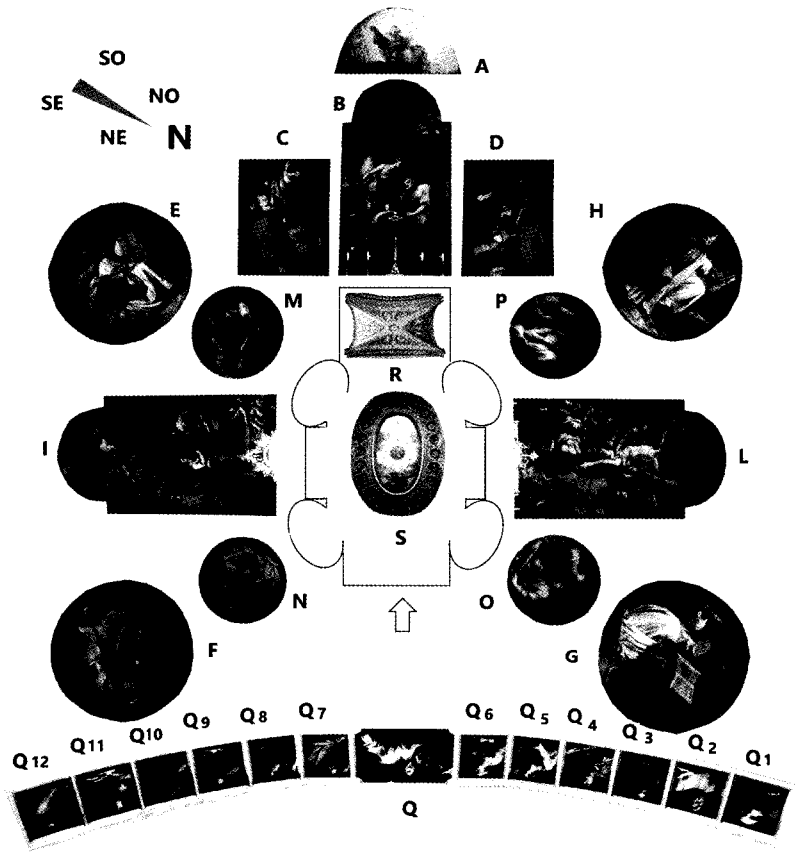


Fig.1

Fig.1 - La decorazione all'interno della chiesa di San Giuseppe alla Lungara. Eidotipo dell'arch. Marco Setti.
Legenda:

A. *Padre Eterno*, di Vincenzo Paliotti, 1859;

B. *Sogno di Giuseppe,* di Mariano Rossi, 1764-1768;

C. *Adorazione dei Magi,* di Mariano Rossi, 1764-1768;

D. *Strage degli innocenti*, di Mariano Rossi, 1764-1768;

E. *Sant'Ambrogio*, di Vincenzo Paliotti, 1859;

F. *San Gregorio Nazianzeno*, di Vincenzo Paliotti, 1859;

G. *Sant'Atanasio,* di Vincenzo Paliotti, 1859;

H. *Sant'Agostino,* di Vincenzo Paliotti, 1859;

I. *Maria fra i genitori Anna e Gioacchino*, di Girolamo Pesce, 1735

L. *Deposizione dalla croce*, di Nicolò Ricciolini, ante 1750

M. *Sposalizio di Giuseppe e Maria*, di Mariano Rossi, 1764-1768;

N. *Natività di Gesù*, di Mariano Rossi, 1764-1768;

O. *Gesù nella bottega di Giuseppe*, di Mariano Rossi, 1764-1768;

P. *Morte di Giuseppe*, di Mariano Rossi, 1764-1768

Q. *Orazione dell'orto e i 12 apostoli: Simone* (1), *Bartolomeo* (2), *Giacomo maggiore* (3), *Giovanni* (4), *Filippo* (5), *Simon Pietro* (6), *Matteo* (7), *Giacomo minore* (8), *Tommaso* (9), *Andrea* (10), *Giuda Taddeo* (11), *Mattia* (12), di Mariano Rossi, 1764-1768

R. *Volta del presbiterio*

S. *Volta della chiesa con lo Stemma dei Padri Pii Operai*, di Vincenzo Paliotti, 1859

quadri del presbiterio, i 4 tondi nelle nicchie dei piloni, i 13 dipinti sulla cantoria, la tela per la volta della nuova sacrestia, la decorazione nella cappella al primo piano del convento e quella delle ante dell'organo sulla base di un programma unitario ispirato al carisma dei Padri Pii Operai e alla figura di Giuseppe, custode della Vergine e della Chiesa, patrono dei lavoratori e dei moribondi, come viene raccontato in parte dai Vangeli, in parte negli Apocrifi. In tutte queste opere, realizzate tra il 1764 e il 1768, si riverbera sotto il profilo iconografico e iconologico la rinnovata attenzione sulla figura del santo, quale era stata fissata in quegli stessi anni anche grazie all'opera *Vita e culto di san Giuseppe,* scritta dall'erudito felsineo Giovanni Crisostomo Trombelli (1697-1784)[5], che riflette quella ininterrotta dei papi nel corso del XVIII secolo. Se, infatti, antichissima è la devozione per il santo del quale tutte le chiese e gli antichi padri avevano specificato con chiarezza la tipologia come figura del vescovo[6], posteriori sono il culto pubblico e liturgico.

I punti di maggior interesse del volume sono la missione e la santità. La missione è definita dal ruolo di Giuseppe, sposo di

[5] Giovanni Crisostomo Trombelli fu Abate generale nella Congregazione dei Canonici regolari del Ss.mo Salvatore, nei cui seminari insegnò filosofia e teologia. La sua opera su san Giuseppe, pubblicata a Bologna nel 1767, segue quella sulla *Vita di Maria santissima* (1761-65) e precede quella sulla *Vita, e culto de' SS. Genitori di Maria Vergine Gioachino ed Anna*, Bologna, 1768. Nel corso del secolo erano state stampate altre opere sul santo; ricordiamo solo, negli stessi anni di costruzione e decorazione della chiesa, G.A. Patrignani, *Il divoto di san Giuseppe*, Venezia, 1749 e G. Fossati, *Memorie della vita del glorioso Patriarca san Giuseppe,* Venezia, 1750.

[6] La presenza di Giuseppe come protagonista in due scene dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore attesta già nel IV e V secolo l'approfondimento teologico sulla sua figura, di cui si precisa il ruolo specifico di testimone, sposo e custode della Vergine (simbolo della Chiesa) e del Figlio-Logos, che lo rende pastore della chiesa- *episcopus,* immagine dei vescovi e dei sacerdoti.

Maria - ivi sta il fondamento di tutta la sua grandezza- e padre di Gesù, paternità legittima e messianica. Col suo consenso al matrimonio e la sua posizione di capo della sacra famiglia realizzò la condizione indispensabile per la dignità e il decoro della concezione verginale di Maria e per il suo provvidenziale occultamento fino al tempo prefisso da Dio.

Questi temi presenti nella decorazione della chiesa insieme al credo degli apostoli, a quelli formalizzati nelle pale laterali, nella sacrestia e nella cappella privata al primo piano, hanno costituito il fondamento visivo della catechesi al popolo trasteverino dei Padri Pii Operai. Il valore didattico dell'arte sacra, che nel corso del XVIII secolo aveva preso nuovo vigore, trova in questo luogo di culto rinnovata esemplificazione[7].

La letteratura guidistica romana ricorda la prima tela dell'altare maggiore dedicata a *San Giuseppe*, dipinta nel 1731 insieme alla volta da Filippo Frigiotti (attivo a Roma dal 1715 al 1732), su richiesta del procuratore Tommaso Sergio e completata per la festa del 19 marzo dell'anno successivo, ma non specifica il tema del dipinto, sostituito circa 30 anni dopo da quello di Mariano Rossi rappresentante il *Sogno di san Giuseppe*.

I quadri del presbiterio e quelli della cantoria sono stati oggetto di conservazione e restauro, pensati come espressione della stessa operatività che custodisce e salvaguarda i valori spirituali e materiali contenuti e riconosciuti nei manufatti, incidendo tecnicamente e creativamente sulla materia dei dipinti per valorizzarne quanto appartiene alla forma dell'opera d'arte.

Questo studio non prende in considerazione l'aspetto stili-

[7] Di diverso avviso C. Strinati, *La fine dell'arte sacra. Pale d'altare nelle chiese romane intorno alla metà del Settecento*, Convegno internazionale *Il Settecento e le Arti* 2005, Roma, 2009, 107-125. Atti dei Convegni lincei 246, il quale, pur non citando i dipinti di questa chiesa, ritiene Mariano Rossi «un eccellente pittore di pale ma su un piano nuovo e estraneo all'idea della didattica sacra».

stico dell'attività del pittore saccense[8] ma, piuttosto, sottolinea l'unitarietà del programma culturale espresso nell'edificio e manifestato nell'espressione figurativa (non quella architettonica per rispettare i limiti di spazio a disposizione). Basti qui ricordare che le opere di Mariano Rossi, recuperata la cromia originaria[9], evidenziano il momento in cui le suggestioni tardo barocche, che hanno influito sull'artista con la mediazione, tramite Luca Giordano, di Sebastiano Conca e Corrado Giaquinto, cedono il passo alle novità del tempo oramai indirizzate verso il proto neoclassicismo rappresentato a Roma da Marco Benefial,

[8] Sul pittore cfr. G. SESTIERI, *Nuovi contributi per Mariano Rossi*, «Antologia di belle arti», 71-74, 2007, pp. 60-72, con bibliografia precedente. Non si citano gli studi successivi, che individuano, tra l'altro, i bozzetti delle opere, perché non riguardano il tema qui esaminato.

[9] Il restauro dei dipinti della chiesa è stato curato dalla Scrivente per conto della Soprintendenza di appartenenza in tre distinte campagne di lavori che hanno riguardato le tele della cappella maggiore (2008, Delphica restauri) e quelle della cantoria (2011, Rosanna Forni), tutte di Mariano Rossi e il *San Gerolamo* (2010, Delphica restauri) nella sacrestia. I tre grandi quadri del presbiterio, tutti ricoperti da uno spesso strato di sporco, erano danneggiati per il venir meno del tensionamento delle tele, dovuto a tagli, fori, lacerazioni, attacco di insetti xilofagi, mancanza di ancoraggio del supporto al telaio, causa di perdite e cadute di colore. Sono stati pertanto foderati e posti su un nuovo telaio prima della pulitura, che ha rimosso vecchie vernici e ritocchi, rivelando, oltre alla cromia originaria- deteriorata specie negli scuri-, lacune e mancanze risarcite a stucco e reintegrate con la tecnica del puntinismo, prima della verniciature finale. I dipinti sulla cantoria sono stati tutti foderati per ovviare alle piccole lacerazioni del supporto e ripristinarne il tensionamento prima del rimontaggio sul telaio originale, restaurato; la pellicola pittorica ha richiesto un intervento di pulitura, piccole stuccature (reintegrate) e successiva verniciatura. Il *San Gerolamo* (o/t, cm 97x1,31, sec. XVII secondo/terzo decennio) è stato foderato per ripristinarne le caratteristiche fisico meccaniche, venute meno compromettendo l'adesione della pellicola pittorica, specie nei bruni; è seguita la pulitura, che, una volta eliminate le ridipinture, ha rivelato la ricca gamma cromatica originaria.

Pompeo Batoni, Francesco Mancini, Pierre Subleyras e Antonio Raffaello Mengs.

Il *Sogno di Giuseppe* (fig. 2) rappresenta il momento iniziale della storia evangelica del patriarca, tormentato dal dubbio e disorientato per la maternità di Maria.

Gabriele, che domina la composizione con le ali spiegate che avvolgono e quasi abbracciano il falegname addormentato nella stanza, dove giacciono a terra gli attrezzi del suo lavoro, rassicura Giuseppe sulla sposa rivelandogli la sua missione e l'identità del figlio che nascerà; Maria, inginocchiata sullo sfondo, le mani giunte in preghiera, riceve a sua volta l'annuncio e accoglie il concepimento di Gesù, figurato dai raggi della colomba dello Spirito Santo nell'alto del cielo.

L'elaborazione figurativa del tema da parte dell'artista sottolinea, nella tensione latente di Giuseppe, il turbamento per il peso che incombe sul suo cuore e, insieme, l'accettazione incondizionata della volontà divina, la stessa manifestata da Maria.

Nell'*Adorazione dei magi* (fig. 3) il custode della sacra famiglia assiste sulla soglia della grotta alla venerazione di Gesù come re da parte dei magi. Il dipinto è impostato sulla maestosa figura della Vergine- che sorregge il Bambino avvolto nel lenzuolo-sudario sulla paglia dorata- e quella di Melchiorre, vecchio canuto dalla pelle rubizza, avviluppato nella preziosa veste ocra rigata ricoperta in parte dal manto cremisi, prono ai loro piedi ove ha deposto l'oro, omaggio alla regalità di Gesù. Dietro a lui il giovane Gaspare, in mano l'acerra contenente l'incenso, omaggio alla divinità del Bambino e Baldassarre il moro, con la corona sul capo, che ha recato in dono la mirra, omaggio all'umanità dell'Infante. Sullo sfondo un ardente destriero e altre figure del corteo che suonano le trombe rivolti verso la cometa fermatasi, come un asterisco, a indicare la grotta.

L'iconografia del quadro mantiene, nella cromia dell'incarnato dei re, il ricordo delle tre stelle della cintura di Orione il Cacciatore, che appaiono allineate in cielo nel periodo di Natale

Fig. 2 - Sogno di Giuseppe, di Mariano Rossi. Foto arch. Marco Setti

Fig. 3 - *Adorazione dei Magi*, di Mariano Rossi. Foto arch. Marco Setti

e che l'umanità cristiana ha assimilato ai magi per tramandare, attraverso la loro rinnovata simbologia (le diverse razze e i diversi continenti), il ricordo di un'antichissima conoscenza astronomica.

Nella *Strage degli innocenti* (fig. 4), Giuseppe, avvertito in sogno per la seconda volta, è fuggito in Egitto con la famiglia per sfuggire alla persecuzione di Erode. La scena, imperniata sull'efferatezza dell'eccidio, è strutturata sulla monumentalità del gruppo centrale delle figure con il brutale soldato dalla pelle scura in forte contrasto con l'incarnato delle donne che hanno cercato invano di difendere i loro figli. Tutt'intorno, sullo sfondo della città, continua a consumarsi la tragedia.

Fig. 4 - *Strage degli innocenti*, di Mariano Rossi. Foto arch. Marco Setti

Alla concettualità teologica dei quadri del presbiterio, che illustrano i passi del vangelo, si affiancano, nei dipinti nelle nicchie, lungo gli assi cardinali, quattro scene della vita della sacra famiglia, tre delle quali desunte dagli apocrifi, inesauribile fonte d'ispirazione figurativa, il cui aspetto devozionale si presta ad una forma di catechesi semplice e efficace consona con i temi delle prediche dei Pii Operai impegnati nelle missioni al popolo: lo *Sposalizio* (Sud) e, proseguendo in senso antiorario, la *Natività* (Est), *Gesù nella bottega del padre* (Nord), la *Morte di Giuseppe* (Ovest).

Le rappresentazioni sono impostate su un analogo schema compositivo che si avvale di un effetto di luce che fa risaltare di volta in volta due delle tre figure ritratte, rievocate in un'atmosfera intima e famigliare.

Nello *Sposalizio* (fig. 5a) - festa stabilita al 23 gennaio a partire dal 1726 - l'attenzione dell'artista fissa nella scena dipinta il momento dell'inserimento della fede da parte di Giuseppe all'anulare destro della Vergine, alla presenza del sommo sacerdote. Il racconto trasmette, attraverso la cromia delle vesti dei protagonisti: giallo (sposo), azzurro (sposa), bianco (sommo sacerdote) l'intuizione di principi conoscitivi antichissimi fissati in grammatica figurativa per poter essere tramandati.

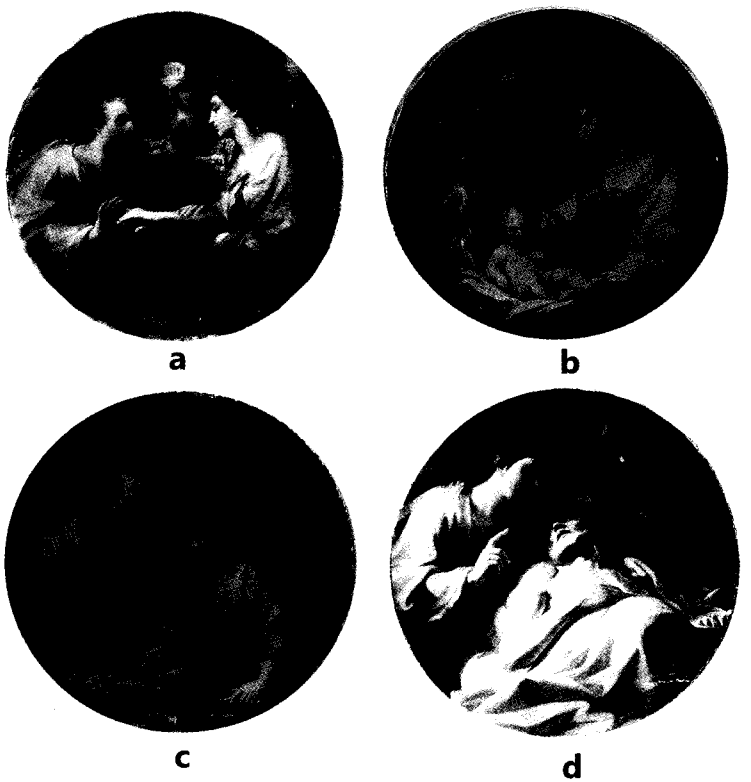


Fig. 5 - *Sposalizio* (a), *Natività* (b), *Gesù nella bottega di Giuseppe* (c), *Morte di Giuseppe* (d), di Mariano Rossi, 1764-1768. Foto e mosaico arch. Marco Setti.

Nella *Natività* (fig. 5b) Maria e il Bambino adagiato sul bianco lenzuolo sono avvolti dallo sguardo di Giuseppe, loro custode, alle spalle della Madre e del Figlio; la presenza sul fondo dell'asino ricorda che la nascita è avvenuta in una grotta.

Nella terza scena, *Gesù nella bottega del padre* (fig. 5c), la luce illumina e dà voce al dialogo che intercorre fra loro sottolineando la gestualità delle mani di Giuseppe che mostra al Bambino gli strumenti da falegname. La Vergine li ascolta nell'ombra.

Si propone qui alla riflessione dei fedeli una scena domestica intessuta di riferimenti simbologici, in cui la pace e la serenità della rappresentazione si coniugano con i dettagli (gli attrezzi da lavoro) prefiguranti la futura passione di Gesù.

L'ultimo tema collocato a ovest, nella direzione in cui tramonta il sole (opposto a quello della Nascita), raffigura la *Morte di Giuseppe* (fig. 5d) confortato dal Figlio e da Maria, di nuovo in secondo piano nella composizione.

Fig. 6 - *Cantoria con l'Orazione dell'orto e i 12 apostoli*, di Mariano Rossi, 1764-1768. Foto arch. Marco Setti

Questa morte rasserenata dalla presenza di Gesù e della Madonna ha ispirato l'antico tema del patrocinio di Giuseppe agli agonizzanti e ai morenti, tanto radicato nella pietà e nella devozione popolare (a fronte del silenzio del Vangelo sull'argomento), invocato nelle litanie come patrono dei moribondi oltre che come sposo, custode della Vergine, "nutritizio" e educatore del bambino.

Al valore pedagogico di queste scene si contrappone sulla cantoria la valenza dottrinale degli *Apostoli* (ogni figura m. 0,71x0,67) ai lati dell'*Orazione di Gesù nel Getsemani* (m. 1,39x0,89, fig. 6), riflesso speculare delle opere del presbiterio.

I dodici sono raffigurati con gli attributi che li rendono riconoscibili. I primi sei da sinistra sono: Simone (con la sega), Bartolomeo (col coltello), Giacomo maggiore (col bastone), Giovanni (con penna e libro, rivolto verso l'aquila), Filippo (che abbraccia la coda del cavallo), Simon Pietro (con le chiavi). Seguono: Matteo (col libro aperto e l'indice della destra levato in alto), Giacomo minore (con il bastone uncinato da gualchieraio usato per cardare la lana), Tommaso (con la squadra), Andrea (rivolto verso la croce come quella di Gesù, non quella decussata del suo martirio), Giuda Taddeo (col libro), Mattia (con alabarda e libro chiuso)[10].

L'*Orazione nell'orto degli ulivi*- tema sul quale santa Teresa fin da ragazza era solita meditare, "avendo sentito che si guadagnavano molte indulgenze" (*Libro della mia vita* 9, 4) – corrisponde alla pala dell'altare maggiore. Nel *Sogno* Giuseppe, su-

[10] L'identificazione degli Apostoli sulla base degli attributi iconografici non è esente da dubbi specie per quanto concerne Giuda Taddeo e Mattia, in genere posto all'estrema sinistra perché ultimo discepolo scelto a prendere il posto di Giuda Iscariota. L'attributo del libro si confà a Giovanni e Matteo. L'identificazione poco convincente di Giuda Taddeo, pure con il libro, viene fatta per esclusione.

perando l'angoscia del dubbio, accoglie e obbedisce alla volontà divina; qui Gesù, dopo avere chiesto al Padre di allontanare da lui quel calice, ne accetta incondizionatamente la volontà.

La sequenza dei discepoli dichiara invece che la Chiesa, di cui Giuseppe è il protettore, si fonda sul loro magistero. Le immagini non raccontano gli eventi dell'ultima cena, ma ripropongono i dogmi cristiani formulati nel credo (o simbolo) degli apostoli, i quali, secondo una leggenda, prima di separarsi per annunciare il vangelo si sarebbero riuniti per esprimere ciascuno uno dei 12 articoli di fede alla base della dottrina cristiana, che avrebbero poi predicato al mondo[11].

Questo perenne insegnamento, fissato per i sacerdoti nel catechismo tridentino, supporta visivamente le omelie dei Padri della Dottrina Cristiana, dottrina fondata, appunto, sul credo.

Il ciclo iconografico all'interno dell'aula avrebbe potuto prevedere anche la *Presentazione di Gesù al tempio* e *Gesù tra i dottori*, ma o il Committente Antonio Pavone non ritenne opportuno far togliere dagli altari laterali, come fece invece per la cappella maggiore, i dipinti realizzati durante la prima fase dei lavori e raffiguranti l'*Educazione della Vergine*[12] e la *Deposizione dalla croce*, oppure il nesso di questi ultimi con la tematica generale, che non sembra consonante con il programma sviluppato, è più sottile e non è stato riconosciuto. In ogni caso la devozione per la Madonna costituisce un tratto distintivo della missione dei Pii Operai, che hanno individuato nel monogramma MA su tre monti sormontato dalla colomba l'elemento costitutivo del loro stemma.

Il *Trionfo della Fede Cattolica* (o/t, 1768) nella volta della

[11] Tra le più famose rappresentazioni degli articoli del credo degli apostoli si ricorda quella del Vecchietta nella volta del battistero del Duomo di Siena.

[12] La storia da Anna e Gioacchino, narrata negli apocrifi, racconta l'apparizione in sogno a entrambi di un angelo che annuncia loro, privi di figli dopo 20 anni di matrimonio, la nascita di Maria.

Fig. 7 - *Trionfo della fede cattolica,* di Mariano Rossi, sacrestia. Foto arch. Marco Setti

sacrestia si ricollega col tema degli altri quadri di Mariano Rossi, in quanto Giuseppe, custode per eccellenza della fede ha, nel prolungamento della sua missione, il patrocinio e la custodia della chiesa universale (fig. 7). Questo attributo, già alluso nella figurazione degli apostoli, rappresenta il suo titolo più glorioso.

Ispirato alla descrizione di Cesare Ripa, il dipinto raffigura una donna biancovestita recante nella mano destra la candela accesa e nella sinistra i libri della Bibbia con, accanto, il calice con l'ostia. Sul capo l'elmo che la protegge dagli assalti degli eretici mentre un angelo sostiene il triregno in alto nel cielo, ove splende luminoso il sole della fede che si contrappone alle tenebre dell'eresia, disperata figura che annega nel buio.

La riflessione su san Giuseppe (e i titoli d'invocazione nelle litanie) hanno ispirato anche la decorazione della cappella privata dei Pii Operai al primo piano del convento.

Il vano rettangolare, sovrapposto alla sacrestia e in diretta comunicazione con la cantoria, è illuminato da due finestre rivolte verso il fiume e collegato mediante altri due passaggi all'ambiente retrostante a SO. L'altezza dei tre accessi è stata modificata in un periodo successivo a quello della decorazione, tagliata in modo incongruo, in coincidenza con le teste degli angeli sostenenti la cornice degli ovali sovrastanti. Nella volta a specchio, entro cornice mistilinea, la *Carità*, la principale delle tre virtù teologali, dipinta ad affresco nel 1765 da Mariano Rossi, è rappresentata nella versione prevalente a partire dal secolo XIV: la donna che allatta un bambino, avendone altri due ai piedi e solleva con la destra il cuore fiammeggiante che arde anche sul suo capo.

L'artista ha decorato a tempera anche il resto dell'ambiente ripartito da paraste ai lati di riquadri con fondo a spuma simulante l'effetto dello stucco con, al centro, otto ovali raffiguranti le *Virtù cardinali*, *quelle teologali* e l'*Autorità della Chiesa,* collegati da festoni e, in basso un motivo di tendaggio verde che si estendeva

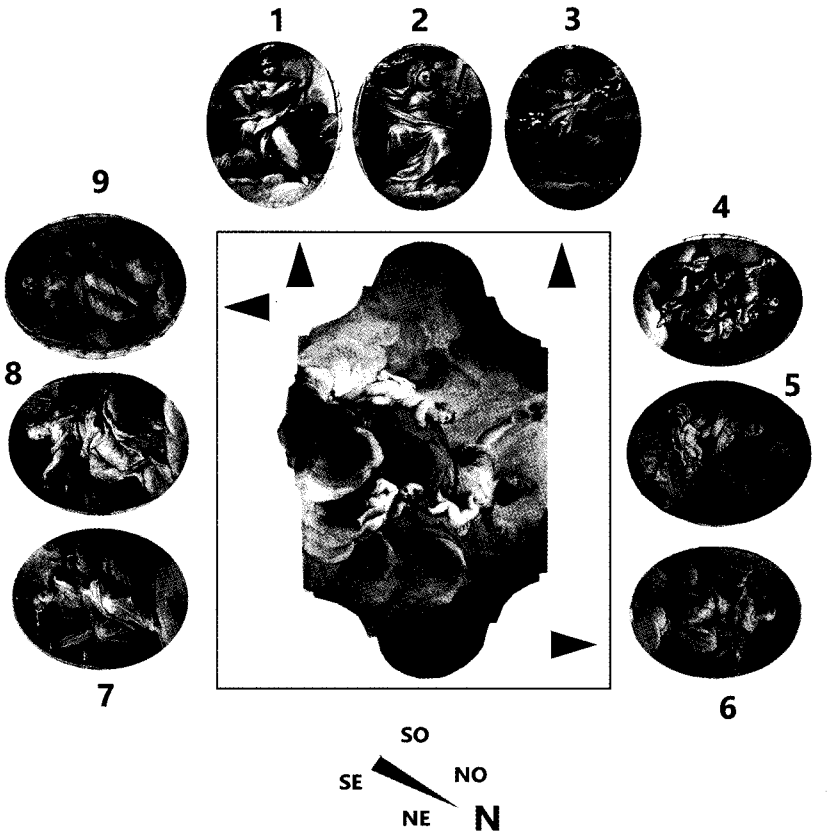


Fig. 8 - La cappella al primo piano del convento. Eidotipo dell'arch. Marco Setti.
Volta: *Carità*. Sull'altare *Natività* (1).
Lungo le pareti *Virtù teologali:*
Carità (2), *Speranza* (3), *Fede* (4).
Virtù cardinali: Fortezza (5), *Temperanza* (6), *Giustizia* (7),
Prudenza (8), *Autorità della chiesa* (9), di Mariano Rossi, 1764-1768.

lungo le pareti, in parte tagliato dalle aperture e celato dalle librerie, ma ancora visibile sotto la *Carità* e la *Fortezza*. Queste immagini replicano l'ovale della *Sacra famiglia* al centro della parete a NO, inserito come un cammeo (orribilmente ridipinto) entro la bella cornice in stucco dell'altare, oggi dismesso (fig. 8).

Anche le figurazioni nei monocromi traducono in immagini le descrizioni di Cesare Ripa.

A sin. dell'altare la virtù teologale della *Carità*, con due fanciulli e la fiamma divampante dal vaso nella mano destra della figura. Seguono, sulla parete SO, la *Speranza* con l'ancora, la *Fede* coi raggi del sole che formano il nimbo dietro al capo della donna, la croce e il calice con l'ostia, seguita dalla prima delle virtù cardinali: la *Fortezza* con elmo e lancia e leone ai piedi, che proseguono sulla parete di SE ove sono raffigurate la *Temperanza,* con le redini e l'anfora serrata, simbolo della moderazione dei sensi; la *Giustizia,* con la bilancia dell'imparzialità e la spada, emblema del suo potere; la *Prudenza,* con specchio e serpente.

L'*Autorità della Chiesa* sopra il passaggio che immette nella cantoria è una donna con le chiavi nella destra e un piccolo tempio sulla sinistra.

L'insieme dell'ornato è completato dal simbolo mariano della triplice conchiglia sulla porta d'ingresso.

Il tema delle virtù nella decorazione per la cappella sembra essere stato scelto in quanto tratto distintivo della santità del titolare della chiesa che le possedette "in sublime grado"[13]. E a Giuseppe, prototipo della Carità, alla sua funzione di custode della Chiesa, di Maria, del Logos, figura e tipo del vescovo rimanda anche l'ottava immagine nell'ovale.

[13] G.C. Trombelli, *Vita*... cit. pp. 225-227.

Teatri a Frascati tra Settecento e Ottocento

Maria Barbara Guerrieri Borsoi

Frascati era frequentata da ragguardevoli esponenti dell'aristocrazia romana che, naturalmente, desideravano divertirsi in villeggiatura nel modo più vario possibile, non solo con passeggiate e scambi di visite, ma anche con gli svaghi praticati usualmente in città tra i quali il teatro occupava un ruolo di primo piano.

Certamente in 'villa' dovevano avvenire spettacoli di varia natura e di alcuni abbiamo notizia dalle fonti. Così sappiamo che nel 1668, in occasione della nomina a cardinale di Leopoldo de Medici, Olimpia Aldobrandini fece organizzare a villa Belvedere uno spettacolo cantato che andò in scena nella preziosa sala dell'organo «ove a lato del monte Parnaso s'erano aggiunte certe poche scene per rappresentarvi un dramma, o per dir meglio un'egloga», cioè un testo poetico cantato avente come protagonisti Circe, Zefiro e il fiume Algido che fecero a gara nell'offrire doni preziosi all'illustre ospite[1]. Un altro singolare spettacolo fu la recita assai celebre svoltasi a Mondragone nel 1755 che ebbe per protagonisti nobili signori[2].

Sin dal XVII secolo, Roma era ricca di teatri aperti al pubblico (come il Tordinona; figg. 1-2) e privati, questi ultimi particolar-

[1] A. Ademollo, *Teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, 1969 (I.a ed. 1898), p. 101; A. Negri, *Un'egloga cantata a Frascati nel 1668,* in «Rivista teatrale italiana», (1908), pp. 193-195.

[2] F. Nardi, «*Qual teatro, qual pompa e quale incanto*»*: la villa come palcoscenico del potere romano*, in *Mondragone "seconda Roma"*, a cura di M. Formica, Roma, 2015, pp. 201-217.

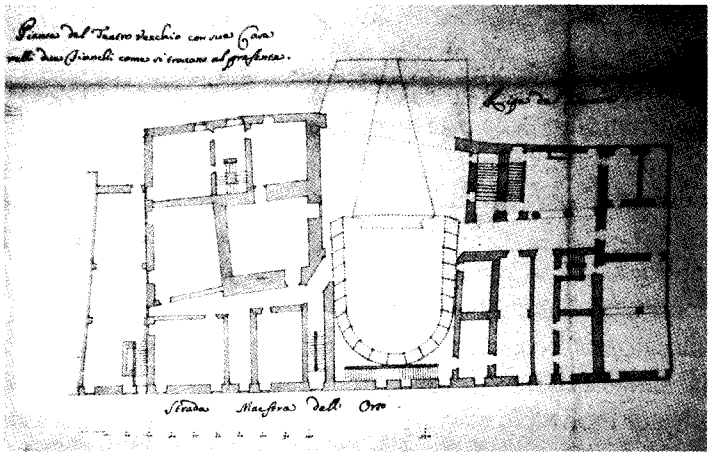


Fig. 1 - C. Fontana, *Pianta del vecchio teatro d'Alibert o di Tordinona*, 1695. Archivio di Stato di Roma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 25, t. 440, f. 297.

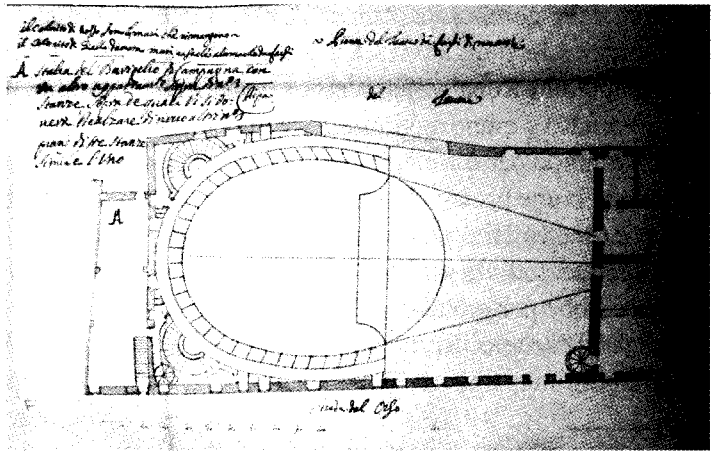


Fig. 2 - C. Fontana, *Pianta del nuovo teatro d'Alibert o di Tordinona*, 1695. Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, uff. 25, t. 440, f. 296 bis. Si propongono le due immagini per esemplificare la struttura di un teatro romano del XVII secolo.

mente numerosi e importanti soprattutto nel Settecento, come quelli famosissimi del cardinale Pietro Ottoboni (fig. 3) e di casa Colonna.

Non stupisce dunque scoprire che nel 1731 Antonio Mango, impresario del Teatro Capranica, chiese e ottenne dal pontefice Clemente XII il permesso di far recitare commedie a Frascati nel periodo della villeggiatura, in ottobre e novembre. Per questo si rivolse agli amministratori della cittadina chiedendo di trasformare in teatro un tinello dei Ciampini, ricavandovi il palco, i palchetti e il tetto, sulla base di uno «scandaglio», cioè un progetto di

Fig. 3 - N. Michetti, B. Gabbuggiani (disegnatore e incisore), *Il teatro Ottoboni in occasione della rappresentazione "Carlo Magno"* nel 1729, dall'omonimo libretto. La cornice della tavola è stata disegnata da G. Odam e incisa da S. Massi. Si propone l'immagine per esemplificare la struttura di un teatro romano del XVIII secolo.

massima, che aveva fatto appositamente realizzare. La comunità si disse disposta solo a concedergli un prestito di 500 scudi al 3%, chiedendo in cambio un palco gratuito per le 'autorità' ed è probabile che le svantaggiose condizioni offerte dall'amministrazione comunale non abbiano portato alla effettiva realizzazione dell'opera[3].

Sappiamo che i Ciampini avevano posseduto degli immobili a Frascati, in particolare una villetta poi passata agli Spada, nella parte alta della città, ma non si può essere certi che il tinello citato si trovasse in quest'area e doveva essere comunque una struttura modesta e fatiscente visto che il tetto andava rifatto[4].

Mango era di Napoli dove aveva fatto con successo l'impresario teatrale prima di arrivare a Roma per prendere in gestione nel 1729 il Teatro Capranica, ricavato una sessantina di anni prima in una grande sala dell'omonimo palazzo[5].

La struttura del teatro a palchetti era quella ormai invalsa in questo tipo di edifici ed era normalmente realizzata in legno all'interno di stabili di modesto rilievo, mancanti di particolari pregi architettonici e caratteri riconoscibili dall'esterno. L'uso del legno certamente accelerava la realizzazione e riduceva i costi, ma era anche fattore di rapido deterioramento ed esponeva il teatro al frequente rischio di incendi, come accadde anche a Roma. Può essere interessante sapere che la struttura in legno del Tordinona doveva essere costruita, per contratto, in soli cinque mesi[6].

[3] Biblioteca e Archivio Storico di Frascati (d'ora in poi B.A.S.C.), ms. 161, Libro consiliare 1722-1780, f. 97v in data 26 agosto 1731.

[4] M.B. Guerrieri Borsoi, *Tra le ville e la città: tre casini seicenteschi a Frascati,* in «Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città», VI (2008/2010), [2011], pp. 190-214.

[5] S. Franchi, O. Sartori, *Drammaturgia romana*, Roma, 1979, II *ad indicem*.

[6] Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi A.S.R.), *Trenta Notai Capitolini, uff. 25*, t. 440, ff. 286 e ss, in data 6 maggio 1695. Le immagini tratte

Nel 1757, gli impresari del Teatro Valle di Roma, Giacomo Poggi e Filippo Gregorio Paradisi, fecero costruire un teatro a Frascati con tre ordini di palchetti, dove si rappresentarono due «giocose burlette» di Carlo Goldoni con musiche di Baldassarre Galluppi e intermezzi di balli. Nel maggio del 1757 vi andò il scena l'opera *Le nozze*, «dramma giocoso» rappresentato la prima volta a Bologna due anni prima, con buon successo[7]. Secondo l'avviso romano l'edificio si trovava nel quartiere Spada, presso villa Patrizi, ma i documenti di Frascati precisano che era stato costruito utilizzando un edificio di Pietro Sensini, preso in affitto per nove anni[8].

Le repliche furono autorizzate sino al mese di luglio ma ci fu qualche screzio con le autorità locali, alle quali si cercò di impedire l'uso di un palco dopo la prima serata, e ci furono anche problemi economici tanto che il fornitore del cibo per musici, suonatori e ballerini chiese alla Consulta di intervenire per essere pagato. Non stupiscano i termini al maschile perché effettivamente gli impresari, per avere il necessario permesso, si erano impegnati a lavorare senza «l'opera delle donne».

Già il 9 luglio Poggi e Paradisi si offrirono di vendere il teatro alla comunità di Frascati che accettò con un voto a maggioranza[9].

da questo documento sono riprodotte con autorizzazione A.S.R. 63/2016, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, con divieto di ulteriori riproduzioni. In generale su queste strutture si veda anche *L'architettura dei teatri di Roma 1513-1981*, a cura di F. Aggarbati, Roma, 1987.

[7] G. Del Pinto, *Un teatro settecentesco a Frascati*, in «Roma», V, (1927), p. 307 con notizie anche sugli eventi successivi. Brevi riferimenti a questo teatro e a quello del 1820, di cui si parla in seguito, sono in L. Devoti, *Frascati-Frascata-Frascati archeologia-storia-storie-arte*, Velletri, 2003-2005, III p. 15.

[8] B.A.S.C., ms. 161, ff. 328v, 330v per la richiesta di stima.

[9] Per queste notizie B.A.S.C., ms. 265, Lettere diverse de' superiori, ff. non numerati, varie lettere dal 20 aprile al 24 settembre. Alle lettere non

Forse questa risoluzione sembrò poco qualificata perché si chiese all'autorità centrale se era accettabile, ma nel successivo mese di ottobre si volle far periziare il teatro per procedere con l'acquisto, del quale non sappiamo se andò in porto.

Le notizie successive relative ad un edificio teatrale nella cittadina tuscolana si rintracciano vari decenni dopo. Enrico Stuart, meglio noto come il Duca di York, fu vescovo di Frascati dal 1761 al 1803 ed esercitò un'imponente opera di sostegno a tutte le strutture religiose della sua diocesi, come è stato ampiamente sottolineato dagli studi recenti, in particolare il catalogo della mostra tenutasi a Frascati nel 2008[10].

La sua beneficenza si rivolse in particolar modo al seminario tuscolano, gestito nel periodo precedente dai gesuiti a cui fu tolto nel 1770. Nel 1772, dopo la soppressione dell'ordine, il vescovo ottenne per la diocesi la chiesa del Gesù e l'immobile adiacente, accelerando la trasformazione e l'arricchimento del seminario dove fece soprattutto costruire una grandiosa biblioteca, ancora apprezzabile per le sue bellissime scansie lignee e la volta affrescata da Taddeo Kuntz[11]. I molti lavori promossi in questi edifici sono assai analiticamente testimoniati da un manoscritto ancor inedito dal quale si attingono le notizie che seguono[12].

sono allegati i patti, pur citati, relativi alla proposta di vendita.

[10] *La biblioteca del cardinale Enrico Benedetto Stuart Duca di York a Frascati. 1761-1803*, a cura M. Buonocore, G. Cappelli, Roma, 2008. Catalogo della mostra, Frascati, Scuderie Aldobrandini, 13 dicembre 2008/18 gennaio 2009.

[11] M.B. Guerrieri Borsoi, *Il mecenatismo artistico del cardinale Duca di York a Frascati: il Seminario e l'Episcopio*, in *La biblioteca* ... cit., pp. 148-166.

[12] Archivio Storico Diocesano di Frascati (d'ora in poi A.S.D.F.), *Cattedrale*, busta 5, [L. Mancini], *Appunti-Diario di opere pastorali e assistenziali di S.A.R. il Card. Duca di York, Vescovo Tuscolano, 1761-1803*, la numerazione delle carte è moderna. Luigi Mancini era il segretario del capitolo della cattedrale di Frascati. Ringrazio Valentino Marcon per aver-

La cappella precedente del seminario fu trasformata in un teatrino[13]. Il cardinale era infatti molto attento a creare occasioni di svago per i seminaristi che potevano consistere nell'andare a caccia (sono registrate spese per il «parataio» nel 1770-1772), partecipare a lotterie per le quali il porporato forniva i premi (1772), esercitarsi nel «gioco della Pilotta» per il quale dotò le varie stanze di «palloncini, e funghi di legno» (1772), andare a pranzo nelle vigne (1773), giocare a bigliardo in una stanza appositamente destinata allo scopo (1774).

In quello stesso anno «per far divertire i giovani del Seminario nel Carnevale fece recitare da i medesimi un dramma intitolato Giona, pensando a tutte le spese del teatro», frase che fa pensare ai costi della rappresentazione piuttosto che a quelli necessari per costruire una struttura. Nel 1775, quando ormai era stata compiuta la nuova cappella del seminario, si parla del pavimento della sala del teatro e l'anno dopo sappiamo che «fece venire una compagnia da Roma per fare delle opere di Burattini. Come altresì fece costruire un teatro adattato per i Burattini, e fece provvedere tutti i burattini, affinché potessero servire negl'anni consecutivi».

Questa frase non deve far credere che il teatro interno al seminario servisse solo a questo scopo poiché in esso si svolgevano autentiche recite. Ad esempio nel 1779 vi andò in scena l'opera *Daniele* il cui contenuto doveva ispirarsi all'omonimo profeta.

Nel 1780 avvenne un massiccio acquisto di abiti per le rappresentazioni e un sarto arrivò appositamente dalla capitale per risistemarli «alla moderna». I lavori più significativi avvennero però l'anno successivo quando il cardinale fece rinnovare tutto il teatro.

mi aiutato a trovare questo testo nel citato archivio; un breve riferimento a questo teatrino è in V. Marcon, *Carità e cultura a Frascati tra Otto e Novecento*, Marino, 2012, p. 158.

[13] Biblioteca del Monumento Nazionale dell'Abbazia di S. Nilo a Grottaferrata (d'ora in poi B.M.N.G.), ms. Crip. It. 354, P. Santovetti, *Tuscolo moderno*, f. 233.

Fece formare di nuovo il Passetto, che dal fondo del Teatro conduce al vicino corridore. Fece di nuovo tutto il palco scenico con un ponte levatore per ingrandirlo, fece ingrandire la bocca del teatro, fece fare due nuovi scenari con vari teloni, e fece rinnovare tutti gl'abbiti. A Verchiani per rinnovazioni d'abbiti ed altre spese occorse per il teatro zecchini 1126,04. Al pittore per pitture di scenari ecc. zecchini 60. Oltre di che Sua Altezza pensò a tutte le altre spese del teatro, alla musica degl'intermezzi; alla solita colazione, e pietanza doppia a tutti gl'attori, ed agl'altri giovani impiegati nel teatro ed orchestra[14].

Come si vede si trattò di lavori costosi e cospicui, sia strutturali sia funzionali alle recite che erano inframmezzate, secondo l'uso del tempo, da esecuzioni musicali e il cardinale si fece carico delle spese di 'esercizio' sino alla fine della sua vita. Sembra di capire che i giovani seminaristi erano sia gli attori sia i musicisti attivi nelle varie opere e il *Diario* ricorda che nel 1784 andò in scena una tragedia dell'abate Felici.

Tutte le rappresentazioni si svolgevano a carnevale, in modo da offrire ai seminaristi uno svago colto ed edificante, forse anche per tenerli lontani da divertimenti più peccaminosi probabili in quel periodo dell'anno in cui i freni inibitori comportamentali della società antica sembravano allentarsi.

Erano stati i gesuiti, sin dal Cinquecento, a propugnare l'attività teatrale nelle loro scuole e nel Seminario romano, proprio in occasione del carnevale, si tenevano regolarmente «tragedie cristiane» alle quali sembrano apparentarsi le opere presentate a Frascati[15].

[14] A.S.D.F., [L. Mancini], *Diario* ... cit., ff. 39, 41, 46, 49, 51, 54, 57, 61, 63-64, 66 ed altri meno significativi a seguire. Nel 1781 si aggiunse un palchettone per suonatori e cantanti e l'anno dopo si dipinsero altri due scenari.

[15] *Roma splendidissima e magnifica. Luoghi di spettacolo a Roma dall'umanesimo ad oggi*, Roma, 1997. Catalogo della mostra, Roma, Ac-

Il *Diario* non ci dice chi progettò la piccola struttura ma sappiamo che in questi anni era al servizio del cardinale l'architetto Salvatore Casali che proprio nel 1782, ricevette un pagamento senza causale.

L'abate Felici va identificato con Carlo Felici († 1821) che Santovetti ricorda come autore dei drammi sacri messi in scena in queste recite i cui testi erano ancora conservati ai suoi tempi nella biblioteca eboracense. Felici, professore di eloquenza presso il seminario nonché rettore dell'istituto e canonico della cattedrale, scrisse varie opere letterarie, edite dalla stamperia dello stesso seminario, dedicate al potente cardinale tuscolano[16].

Si accedeva a questo teatro, come ricorda il Santovetti, dalla vecchia porta del seminario, vicino «agli Archi», cioè all'inizio della via Matteotti. Sembrerebbe essere stato sopra l'attuale farmacia Carafa e sarebbe sopravvissuto sin dopo i bombardamenti del 1943. Nelle planimetrie del seminario (fig. 4), anteriori alla sua distruzione si vede effettivamente in questa zona un grande locale avente finestre sui due lati e testata obliqua verso via Paola, con ingresso diretto da una scala che portava all'esterno, quindi facilmente accessibile, che potrebbe essere stato l'ambiente adoperato per gli spettacoli[17].

È possibile che la struttura non fosse aperta al pubblico esterno o che il suo uso fosse meno costante negli anni successivi alla

quarioRomano, 24 settembre 1997/20 gennaio 1998, p. 124.

[16] G. Falcone, *Cimeli a stampa e manoscritti relativi al cardinale Henry Stuart Duca di York e Vescovo di Frascati custoditi nella Biblioteca del Monumento Nazionale Abbazia greca di Grottaferrata*, in *La biblioteca* ... cit., 2007, pp. 110-125, p. 125.

[17] B.M.N.G., ms. Crip. It. 354, P. Santovetti, *Tuscolo* ... cit., f. 215; R. Mergè, *Frascati nella realtà documentata*, Frascati, 1988-1989, I p. 253. Le planimetrie sono conservate sciolte e senza collocazione nell'A.S.D.F.; una propone anche un frazionamento del grande locale per ricavarvi un appartamento. R. De Felici, http://www.defelicilucio.it/articoli/capocroce.pdf.

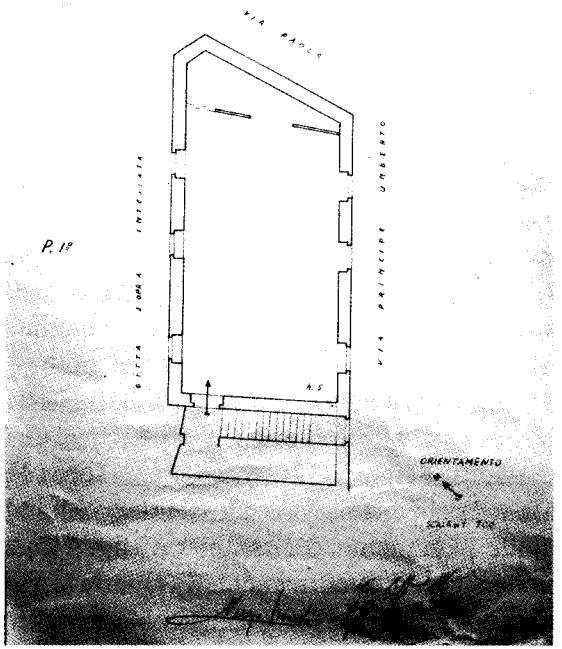


Fig. 4 - *Pianta del seminario tuscolano*, particolare.
Archivio Storico Diocesano di Frascati.

del cardinale. Fatto sta che nel 1805 a Frascati si ragionava nuovamente della possibilità di costruire un teatro. L'iniziativa sembrò partire dal falegname Giuseppe Lorenzi e dal muratore Pietro (?) Casini che volevano costruire l'opera e a tal scopo avevano pensato di ripartire la spesa tra dieci o dodici soci ciascuno dei quali avrebbe avuto un «carato» del teatro adeguatamente garantito dalla proprietà del locale stesso. Questo sarebbe stato assai grande, capace di contenere tra platea e palchetti almeno cinquecento persone. I promotori dell'impresa chiedevano al comune di acquistare uno o più carati, ciascuno dei quali valeva 300 scudi. L'atto non dice affatto dove si volesse costruire tale struttura, anzi uno dei consiglieri che prese la parola

ipotizzò la necessità di prendere il terreno necessario alla costruzione in enfiteusi, senza indicare alcuna precisa collocazione[18]. La capienza indicata era decisamente notevole, se si pensa che Frascati aveva allora una popolazione di circa 4.500 abitanti[19], e forse il progetto risultò troppo ambizioso perché non se ne trovano altre notizie.

La pratica di costruire vendendo parti della struttura era ormai invalsa da tempo e le famiglie nobili erano spesso proprietarie dei loro palchi, segno di distinzione e insieme 'obbligo' sociale.

Dunque non è un caso che lo stesso sistema sia stato utilizzato di nuovo quindici anni dopo per costruire un teatro nella cittadina, come dice il Santovetti: «L'anno 1820 Giacomo Veloci di Frascati si pose nell'impegno di costruire un teatro e formati diversi carati con le principali famiglie della Città cedendo ad essi alcuni palchi concorse anche il Commune, che in ogni anno quando agisce li somministra scudi 25. Con questi mezzi poté ridurlo a perfezione avendovi impiegato in tutto in circa [scudi] 1.500». Altrove precisa «Nel 1820 il 20 8bre si aprì per la prima volta il teatro in Frascati dalla principessa Volcoschi allora Grega scismatica, poi fatta cattolica, e l'opera fu l'aia nell'imbarazzo»[20].

Le notizie trovano conferma anche in altre fonti che menzionano tal Ignazio Belli come socio di Veloci nell'impresa e ricordano

[18] B.A.S.C., ms 162, Libro consiliare 1781-1816, ff. 312v-313.

[19] L. Devoti, *Frascati di centosettant'anni fa in un censimento napoleonico*, in «Castelli romani», XXVII, (1982) 2, pp. 27-30; il censimento citato è del 1812.

[20] I due passi sono rispettivamente in B.M.N.G., ms. Crip. It. 354, P. Santovetti, *Tuscolo* ... cit., f. 400 e ms. Crip. It. 356, P. Santovetti, *Tomo IV*, f. 85. Giacomo di Vincenzo Veloci era nato nel 1777 ed era vivo nel 1832 quando rilascia una testimonianza: *Collezione delle scritture e sommari nella celebre causa di filiazione e successione tra Cesarini e Torlonia*, Capolago, 1832, pp. 212-214.

«gli incoraggiamenti della principessa Volcoski» che chiamò da Roma la compagnia per la recita[21].

La nobildonna ricordata è la celebre Zinaide Volkonskaja (1789-1862), probabilmente amante dello zar Alessandro I e poi moglie di Nikita Grigor'evič Volkonskij, che dal 1820 viveva a Roma ove si fermò per un paio di anni animando una vivace cerchia di artisti e intellettuali russi[22].

Si sapeva che ella aveva anche la disponibilità di una villa a Frascati, che oggi possiamo identificare con la dimora dei Testa Piccolomini, poi Lancellotti[23].

La principessa nutriva una viva passione per il teatro tanto da recitare di persona e scrivere opere per questo scopo che riscuotevano anche un discreto interesse. Persino le feste date da lei avevano un forte gusto teatrale come quella che ne celebrò l'onomastico, proprio nella villa tuscolana, dove i partecipanti si vestirono da antichi romani con le donne sdraiate sui triclini e gli uomini che le servivano. Non stupisce dunque che, saputo dell'impresa di Veloci, la principessa l'abbia patrocinata e sostenuta con le sue conoscenze.

L'opera rappresentata era stata scritta da Giovanni Giraud e presentata a Roma nel Teatro Valle per la prima volta nel 1807, ma era incorsa nella censura papale dopo solo tre serate, probabilmente a causa della sua tematica 'scabrosa' poiché alludeva alla sessualità. È il linea con il temperamento irrequieto e libero della Volkonskaja aver sostenuto, o forse proposto, questa scelta.

[21] D. Seghetti, *Memorie storiche di Tuscolo antico e moderno*, Frascati, 1891, p. 366 (usa come fonte il Santovetti).

[22] Tra i molti testi esistenti su questo personaggio segnalo il recente studio di A. Kara-Murza, *Roma russa*, Roma, 2005, pp. 32-41, p. 34 per il riferimento a Frascati.

[23] M. B. Guerrieri Borsoi, *Villa Lancellotti a Frascati: vicende, struttura e decorazione*, in Id., *Il sistema delle arti nel territorio delle ville tuscolane*, Roma, 2016, p. 104 nota 131.

Infine, le frasi di Santovetti fanno capire che questa volta il teatro resistette, anche grazie alla sovvenzione del comune, senza per altro lasciare tracce significative.

Sappiamo però che nel 1875 fu restaurato per interessamento di Gaetano Livi e assunse il nome di questo personaggio, ma fu distrutto dopo alcuni anni per essere trasformato in un tinello[24]. Evidentemente la produzione del vino rendeva più della cultura!

[24] F. Tomassetti, *Campagna romana*, Roma, 1926, IV p. 416, lo dice sostituito dal tinello "in questi ultimi anni" rimandando ad un articolo di G. Del Pinto sul quotidiano La Tribuna del 19 settembre 1913, che non ho potuto vedere. Altri piccoli teatri furono in funzione nell'Ottocento a Frascati, ad esempio quello detto Wilson per il quale si vedano, tra gli altri, O. Raggi, *I colli Albani e tuscolani*, Roma, 1879, p. 579 e V. Prinzivalli, *Accademia filodrammatica romana: memorie*, Terni, 1888, pp. 144, 199.

Roma sportiva centodieci anni fa

Marco Impiglia

Avremmo potuto dedicare questo articolo alla Roma sportiva di 100 anni fa. Certo sarebbe stato più logico: le celebrazioni dei centenarii calano obbligatorie e sistematiche come lame di Robespierre sulle teste dei coronati. Poiché lo "sport" è in gran parte roba del XX secolo, adesso che stiamo all'abbrivio del XXI le ricorrenze sono più fitte della gramigna. Sovente non si ha neppure la pazienza di attendere lo scadere della centuria, si pubblica anche in anticipo, ai novant'anni magari: la nascita di una Federazione, di una Società, di un campione, la vittoria che fece epoca. Il 110, invece, non piace a nessuno. Eppure, il 10 simbolizza la perfezione, sta in rapporto col cielo, fa l'occhiolino alla creazione e al dissolvimento, i pitagorici lo rappresentavano col *tetraktys* e la sua somma, 1+2+3+4, racchiude i segreti dell'Universo. Cento è dieci volte dieci, nella cabala ebraica sta per la "Santità", la lettera Q di *Qaddosh*. Numero divino tra i pagani e numero divino tra i monoteisti. Meglio di così! Ma tutto questo non c'entra nulla con la nostra farfallina decisione d'illustrarvi il panorama sportivo 1907 di Roma. In realtà, l'abbiamo buttato là solo per scaldare i motori e strappare un sorrisino, prima di inoltrarci in una disamina noiosa per coloro che punto s'interessano alla storia dei sudori atletici. Quindi, passate tranquilli al prossimo articolo, senz'altro più gradevole per voi. Quanto agli altri, la sirena ha suonato, siete a bordo e la nave sta lasciando il porto.

Cominciamo col dire che Roma nel 1907 è una città di circa 540.000 abitanti, nulla a che vedere con i quasi tre milioni di oggi solo a prendere in considerazione l'anello di circonvallazione stradale. Nel 1881, il censimento ne aveva contati 265.000. Un agglomerato urbano in forte espansione, dunque. I programmi di edilizia prevedono per lo sport l'utilizzo delle aree a nord, in un cuneo compreso tra la Flaminia, il Tevere, la Salaria e le mura cittadine. Si tratta di zone rivierasche ancora di periferia, dove tra i superstiti vitigni si aprono le "passeggiate" e le "piazze d'Armi", cioè le lunghe alberate costeggiate di villini e gli sterrati erbosi adibiti alle esercitazioni militari e alle parate della cavalleria. Ma anche ad attività sportive che, da un po' di tempo, vanno per la maggiore: corse atletiche, partite di football e di palla vibrata, ascensioni di aerostati ed estrosità similari.

Come la Roma di Mussolini, una generazione dopo, avrebbe guardato a sud verso il mare, così la Roma dei Savoia cresce, nel tramonto della Belle époque, risalendo istintivamente il fiume alla sorgente. Prati di Castello e le pendici di Monte Mario, Villa Borghese e viale Parioli, Villa Doria Pamphilj e la Farnesina, Tor di Quinto e l'Acqua Acetosa. Man mano che le strade aggrediscono le forre oltre la barriera daziaria, i lampioni illuminano il buio agreste, creando i presupposti per l'insediamento di nuclei familiari. Si vede, allora, una novella specie prendere possesso della frontiera, inscenarvi la propria attività. Indigeni che gli organi di stampa chiamano "sportsmen", quasi una tribù, alcune migliaia in tutto di uomini e ragazzi. Genìa formata in maggioranza dagli immigrati, scesi dopo la presa di Roma dall'arco subalpino e dall'Appennino tosco-emiliano, e dai loro figli romani.

È quindi la rampante borghesia burocratica e imprenditoriale che, tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento, sceglie

lo "sport", la recente moda inglese, come una delle modalità per trascorrere il tempo libero. È per soddisfare le necessità dei nuovi romani che il Consiglio comunale discute, in data 29 dicembre 1906, una «Relazione sul nuovo piano regolatore e di ampliamento per la città di Roma» nella quale lo sport fa capolino per la prima volta in una proposta urbanistica; e cioè il progetto del Parco Nord, il già citato cuneo verde, coi limiti della Camilluccia a ovest e dei Prati Fiscali a est. Un'area ben dentro la nuova Roma sabauda, delimitata da un raccordo anulare di 28 km, che avrebbe dovuto essere «sede naturale di tutta la vita sportiva della capitale»[1].

Nel 1907 c'è bisogno di impianti per inscenare spettacoli sportivi perché Roma, a differenza di Londra, Berlino, Vienna e Parigi, ma anche di Torino col suo Motovelodromo e di Milano con l'Arena Napoleonica, non ha uno stadio. Nell'autunno del 1904 viene infatti abbattuto, per lasciare spazio a palazzi per abitazioni, l'unico impianto del genere: il Velodromo "Roma" da ventimila posti a Porta Salaria, fornito d'illuminazione e costruito nel 1894 dagli imprenditori milanesi Bertoni e Fossati con l'intento di lanciare il business delle gare ciclistiche[2]. *Location* che va ricordata perché vi si svolse la seconda edizione dei Campionati Mondiali di ciclismo su pista nel 1902, ma anche per un altro avvenimento: fu sulla sua superficie di 40.000 metri quadri che, il 18 settembre 1895, nell'ambito del III Concorso Ginnico Nazionale, due squadre di studenti di Rovigo e di Udine vi ritagliarono uno spazio regolamentare e inscenarono la prima esibizione ufficiale di

[1] La relazione sta in *Atti del Consiglio comunale di Roma*, 25 gennaio 1907, p. 117, citato in L. TOSCHI, *Sport e urbanistica a Roma durante il fascismo*, in «Studi Romani», III-IV (1995), p. 277.

[2] Per una descrizione del Velodromo "Roma", vedi L. TOSCHI, *I luoghi della ginnastica a Roma*, in A. NOTO - L. ROSSI (a c.d.), Coroginnica. *Saggi sulla ginnastica, lo sport e la cultura del corpo 1861-1891*, Roma, 1992, p. 238.

association football mai effettuata a Roma. Il Velodromo Salario aveva visto poi, nell'ottobre del 1899, le evoluzioni dell'undici della Società Ginnastica Roma capitanata dal professor Cesare Tifi, probabilmente all'epoca il ginnasta più forte dell'Urbe; e ancora, poco dopo il suo abbattimento e nella transizione dei lavori, vi avevano continuato a giocare saltuariamente altri giovani che si andavano appassionando al "fubballe", tra i quali i podisti e nuotatori della "Lazio"[3].

Quando, nel febbraio del 1905, in un momento in cui la candidatura di Roma ai Giochi Olimpici del 1908 non è stata ancora accantonata, il barone Pierre Fredy de Coubertin arriva in treno alla Stazione Termini per giudicare la qualità degli impianti, non esiste dunque uno stadio, nella città bimillenaria che aveva vantato i più grandi stadi del mondo[4]. Al padre dell'olimpismo moderno viene subito presentato il verde scenario di Piazza di Siena, circondata da una pista in terra battuta di 370 metri e quindi riservata alla disciplina principe: l'atletica. Vittorio Emanuele III la definisce «stadio naturale di bellezza perfetta». Ma nulla in confronto del White City Stadium di Londra da quasi centomila posti che ospiterà l'Olimpiade tre anni dopo. Comunque, è su quella pista, di solito usata per i cavalli e le biciclette, che il genovese Emilio Lunghi alle selezioni olimpiche del 1908 segnerà il record mondiale sul chilometro, il primo nella storia dell'atletica leggera italiana.

Per il tiro, l'equitazione e i "giuochi sportivi", il barone francese è condotto a Tor di Quinto. Lì, oltre all'omonimo Ippodromo

[3] M. IMPIGLIA, *Pionieri del calcio romano*, Roma 2003, pp. 11-16.

[4] L'idea di ospitare la IV Olimpiade a Roma venne lanciata dalla FGI nel 1903. Roma rimase la candidata favorita del CIO fino al 1906, allorché, prendendo atto dell'annuncio della rinuncia definitiva fatto dal conte Augusto Brunetta d'Usseaux, si decise di affidare a Londra i Giochi; cfr. A. LOMBARDO, *Alle origini del movimento olimpico in Italia (1891-1914)*, in «Ricerche storiche», II (1989), pp. 300-304.

inaugurato nel 1876 e sede della Scuola Militare di Equitazione di Campagna, dal 1891 sono attivi il poligono "Umberto I" a viale del Lazio, voluto dal barone Michele Lazzaroni presidente della Società Nazionale del Tiro a Segno, e un campo polisportivo con pista ciclistica in cemento. Per la scherma, la lotta e il pugilato gli si indicano le Terme di Caracalla, luogo suggestivo sì, ma con sistemazioni tutte da inventare. Il ciclismo su strada, la maratona e la marcia si sarebbero svolte lungo le vie consolari. Il tennis sui campi appartenenti al Circolo Lawn Tennis Roma, situati in un parco subito fuori Porta del Popolo. Per il nuoto e il canottaggio c'è il tratto del Tevere tra i ponti Milvio e Margherita, con i galleggianti delle società fiumarole adibiti a base logistica. Per le esibizioni ginniche è disponibile lo spiazzo irregolarmente erboso della Piazza d'Armi, perimetro di circa tremila metri tra i viali Angelico e delle Milizie, posto sotto la solenne protezione di Monte Mario e dei suoi cipressi, costeggiato da quattro caserme e battuto soprattutto dagli amanti delle marce e delle corse a piedi. (Uno dei motivi per cui non c'era bisogno di uno stadio per l'atletica a Roma risiedeva nel fatto che l'80% del podismo italiano era eseguito su strada). Questo il programma per le quarte Olimpiadi moderne, quelle del rilancio, suggerito al barone de Coubertin dal segretario della Federazione Ginnastica Italiana, commendator Fortunato Ballerini, un toscano che teneva la presidenza della Società Podistica Lazio. Roma Olimpica tutta qui[5].

Due anni dopo la visita di Coubertin, a Giochi oramai sfumati, le *sports facilities* riscontrabili sul territorio non sono aumentate. Il quadro è pressoché completo calcolando i seguenti principali impianti: l'Ippodromo alle Capannelle (dal 1881) allestito all'interno di una tenuta di 96 ettari a sud-ovest della città lungo la

[5] Roma vanta anche i primi esperimenti di football-rugby in Italia, disputati dalla S. S. Virtus nella primavera del 1906 a piazza d'Armi; vedi la rubrica sportiva de «Il Messaggero», 20.3.1906.

via Appia, in una zona che prendeva il nome dalla presenza delle caratteristiche capanne di paglia dell'Agro Romano. La stazione d'allevamento di cavalli "razza Casilina", sempre a sud, nella tenuta di Villa Certosa 3 km fuori Porta Maggiore. La vallata di Tor Fiorenza a nord-est, con la villa omonima a 2 km da Porta Salaria, base d'appoggio dei *fox hunters* e sede nel 1905 del primo concorso ippico femminile mai disputato in Italia. Sempre a oriente, ma un po' più a sud, s'incontrava una piazza d'Armi a Centocelle, terreno usato per le partite di polo e per i primi esperimenti aviatori a motore (Wilbur Wright nell'aprile del 1909 vi farà volare il suo Flyer). Per gli amanti dei "palloni frenati", invece, c'era il Parco Aerostatico presso il Forte di Monte Mario. Molti inglesi residenti a Roma, o anche solo di passaggio, frequentavano un campo di golf approntato all'Acqua Santa sull'Appia Nuova. I *footballers* avevano pure a disposizione il cosiddetto "pratone" a Villa Doria Pamphilj, sovrastante il Casino del Bel Respiro all'altezza dell'entrata sull'Aurelia Antica: un ovale di circa 600 metri di perimetro oggi conosciuto come Campo del Polo e dove, nel maggio del 1899, si era disputato un «Campionato del Lazio di Calcio» a cura del «Comitato Nazionale per l'Educazione Fisica e i giuochi ginnici nelle scuole e nel popolo». Per inciso, la villa rimaneva aperta al pubblico da ottobre a giugno, dalle 14 al tramonto.

Poi c'erano i luoghi della palla classica, quella cantata dal Leopardi e amata da De Amicis, in voga fin dal Medioevo. Ad esempio, lo Sferisterio Spagnolo a piazza Cavour, coperto e inaugurato nel 1902. Lo Sferisterio Mazzoni a Porta Salaria, aperto nel 1905, così da rendere ininterrotta la tradizione degli appassionati del "giuoco del pallone", scia popolare di scommesse e campioni nata nel 1814 al Quattro Fontane e proseguita allo sferisterio aperto trent'anni dopo presso Palazzo Barberini. Per il ciclismo, disciplina in grande ascesa per quanto concerneva la sua parta *routier*, cioè su strada, scomparse le prime piste in legno, tra le quali ne ricordiamo una a piazza Cola di Rienzo, nel 1907 sopravvivevano

la pista con spazio giochi della Società Velocipedistica in via dei Bagni (oggi via F. Carrara), e un'altra ricavata dentro Villa Corsini nei suoi giardini al Gianicolo

Per un altro sport in auge da almeno una trentina d'anni, vale a dire il tiro di precisione con armi da fuoco, obbligatoria era la visita al Poligono Provinciale all'Acqua Acetosa (dal 1871) e al Poligono d'Artiglieria a Macao. Gli stand di tiro a volo della STV "Lazio" a via Casilina e della STV "Roma" alla Garbatella erano dedicati al tiro al piccione, passatempo invero popolarissimo e già eseguito nel secolo precedente in due campi di tiro approntati e poi smontati a Villa Borghese e a Villa Cavalieri alla Serpentara, dove oggi sta una casa di riposo per anziani. Per il *lawn-tennis*, sport "*very English*" e assolutamente d'élite, risultavano freschi di sistemazione i quattro campi del Tennis Club Parioli, in un'area che oggi corrisponde al Circolo dei Giornalisti Sportivi a viale Tiziano. Notiamo che il tennis all'epoca si giocava esclusivamente sull'erba, e tra i suoi amanti spiccavano molti esponenti dell'aristocrazia "bianca", ad esempio il duca Lorenzo Sforza Cesarini, il conte Alessandro Martini Mariscotti, il duca Giovanni Antonio Colonna Romano, il principe Lodovico Potenziani. Mentre il miglior giocatore era l'avvocato Gino De Martino, primo presidente della Federazione Lawn Tennis (attiva a Roma dal 1894 al 1898), campione italiano di singolo e doppio nel 1895, primo nostro tennista a partecipare al torneo di Wimbledon nel 1911.

Passando a una disciplina pochissimo conosciuta, la pallanuoto o *waterpolo*, la si poteva praticare recandosi al "Vascone di Nuoto e Sport" alle Acque Albule di Tivoli, raggiungibile con una linea di tramway da Porta San Lorenzo. Le Albule, aperte al pubblico con uno stabilimento termale risalente al 1880, constavano di due laghetti intercomunicanti e i primi a giocarvi il *waterpolo* erano stati, fin dall'Ottocento, i seminaristi irlandesi e scozzesi. Preticelli britannici responsabili pure dell'introduzione del football a Roma nel 1892, in specie sui prati di Villa Doria Pamphilj.

Per un altro spettacolo atletico piuttosto popolare, le competizioni professionistiche di lotta, organizzavano movimentate serate l'Adriano, l'Argentina, il Manzoni e altri teatri. Non era ancora conosciuta, invece, la *boxe*, pure molto in voga a Parigi da un paio d'anni. Le prime accademie per gli *amateurs* si sarebbero aperte di lì a poco presso le società di ginnasti e canottieri, appunto arrivando come una moda francese: un metodo di autodifesa – si diceva della *boxe anglaise* – adatto ai gentiluomini.

Per la popolare ginnastica invece, parecchie erano le palestre disponibili, e qui ne indichiamo solo le maggiori: la palestra dell'Orto Botanico, edificata nel 1876 presso il Colle Celio; quella della Young Men Christian Association a via della Consulta, non lungi dalla Stazione Termini; la palestra "Umberto I" a viale Manzoni; i locali della Scuola di Magistero in via Cernaia. Per la scherma, disciplina di italianissime tradizioni, il luogo più importante era costituito dalla Scuola Magistrale Militare alla salita Magnanapoli. La dirigeva da molti anni Masaniello Parise, personaggio eccezionale che era stato con Giuseppe Garibaldi a Mentana. La scherma si poteva praticare anche in altri posti: al Circolo Militare a piazza Santissimi Apostoli, al Circolo Romano a vicolo Sciarra, all'Accademia d'Armi dei fratelli Agesilao e Aurelio Greco al Collegio Capranica, nella Sala "Umberto I" a via della Mercede, nella Sala "Pichetti" a via del Tritone (buona anche per il ballo e il pattinaggio a rotelle) e in varie sale private, ricavate per lo più in palazzi nobiliari. Aggiungendo che, in tempi in cui era diffuso l'illegale "duello d'onore", i teatri erano soliti allestire sfide tra maestri di fama; oppure si andava in segreta processione in una villa privata in campagna, e lì ci si sfogava davanti ai padrini e a un pubblico ristretto, dame comprese. Era considerato "sport" anche quello, anzi, soprattutto quello.

Infine, per il popolo tutto e completamente "aggratise", c'era la nuova Villa Borghese coi suoi 76 ettari di verde, acquistata dal re nel 1901, donata al Comune e, nell'estate del 1903, aperta al

pubblico col nome di Villa Umberto. Oltre a Piazza di Siena, essa presentava spazi prettamente sportivi nel Galoppatoio, nel Prato della Cavallerizza e nel Campo dell'Uccelliera al viale dei Daini, quest'ultimo con annessa casina-spogliatoio in concessione dal 1906 alla Podistica Lazio. Luogo davvero speciale, il Parco dei Daini, con un terreno piatto di erba soffice e che nel 1910 vedrà l'esperimento di un concorso ippico invernale, con l'organizzazione della Società della Caccia alla Volpe e di uno dei più noti sportsmen, il conte Romeo Gallenga Stuart[6].

L'impulso dato dal sindaco Nathan

Su queste basi s'inserisce l'azione del sindaco Ernesto Nathan che, dal novembre del 1907 al 1913, guida un'amministrazione progressista liberale sostenuta dal cosiddetto "Blocco popolare". Nathan, un sessantunenne anglo-italiano di nascita londinese, repubblicano fedele a Mazzini, di ricca famiglia ebraica, cosmopolita, massone, laico e anticlericale, è effettivamente il politico che maggiormente accoglie, con atti pratici e non solo a parole, la nuova voglia di sport dell'Urbe. I suoi due figli maschi sono campioni di football e di tennis, e il nome Nathan spicca nelle liste dei dirigenti e soci di alcune delle più prestigiose associazioni sportive. Nel suo ruolo di primo cittadino, Nathan si preoccupa di mantenere entro ragionevoli limiti la speculazione edilizia che sta

[6] L. Toschl, *I luoghi della ginnastica* ... cit., pp. 232-242; L. Jannattoni, Appunti per una storia dello sport a Roma, Roma, s.d., pp. 15-24; P. Scarpa, *Cinquant'anni di sport a Roma*, in «Strenna dei Romanisti», VIII (1947), pp. 187-196; G. Mezzetti, *Alle Acque Albule di Tivoli i primi passi del 'Settebello' italiano*, Tivoli, 2000, pp. 45-64; M. Impiglia, *Chi ha portato il calcio a Roma? I preti inglesi*, in «Strenna dei Romanisti», LXXX (2009), pp. 383-398; C. Benocci, *Villa Doria Pamphilj*, Roma, 2005, p. 183; «Lo Sport Illustrato», annate 1881-1896; Bladinus, *Il concorso ippico a Villa Borghese*, in «Ars et Labor», III (1910), pp. 158-163.

cambiando il volto alla città, favorendo una linea di urbanizzazione il più possibile moderna nei suoi contenuti. Le celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia danno modo a Nathan di avallare l'edificazione di cinque impianti, tutti ubicati fuori delle vecchie mura: lo Stadio Nazionale e l'Ippodromo Parioli, il Velodromo Appio, il Poligono di Tiro alla Farnesina e il Campo Flaminio. Si tratta evidentemente di opere che devono servire sia l'ideale della "Nazione armata" (l'immenso stadio e l'ampio poligono, ornati di simboli etici e istituzionali, sono anfiteatri in cui si terranno le parate e le gare al cospetto dei regnanti), sia gli aspetti commerciali e spettacolari legati ai due sport in questo momento più amati dalla gente: l'ippica e il ciclismo su pista. Diamo, allora, un sintetico resoconto della storia di questi impianti nati in piena Belle époque.

Il Campo Flaminio venne costruito coi denari di don Guido Toncker – rampollo di una famiglia tedesca oramai da più d'una generazione impegnata a Roma nel ramo dei negozi di ottica; Don Guido presidente, tra l'altro, della Società Sportiva Pro Roma, sodalizio che va enumerato tra i protagonisti della fase pioniera del calcio. Progettato dall'architetto Amerigo De Berardinis (che nel dopoguerra metterà la sua firma anche sul progetto di Campo Testaccio) e inaugurato nel 1915, il Flaminio si trovava inserito in una villa sul lungotevere omonimo, proprio di fronte alle spiaggette dei Polverini. Luogo, quest'ultimo, di liberale esibizionismo dove non era insolito, con la bella stagione, vedere gente nuda che prendeva la tintarella, in barba a preti e moralisti. Il Flaminio sul Tevere fu un impianto che, fatti i conti, non durò più di una dozzina d'anni.

Più importante fu la vicenda dell'Appio, che resisterà fino al 1962. Esso sorse nel 1910 in località Cessati Spiriti, laddove partiva e si concludeva, nei pressi di una trattoria *ab illo tempore* conforto di velocipedisti, la massacrante prova di fondo Roma-Napoli-Roma. Fu un impianto privato, edificato dalla ditta

Eusebio&Arnaldo Lori, padre e figlio nativi dell'Emilia-Romagna e innamorati di motociclismo e ciclismo. Aveva una tribuna in cemento armato e una pista inclinata di 400 metri di sviluppo a cornice di un terreno mal drenato. Ristrutturato nel 1925 e affidato al Club Audace dell'avvocato-giornalista ed ex velocipedista Felice Tonetti, l'Appio sarà nel 1927 anche il primo campo di calcio della giallorossa Associazione Sportiva Roma.

Il Poligono di Tiro, edificato sui prati della Farnesina espropriati a privati, fu inaugurato nel 1911 e demolito nel 1937, più o meno là dove oggi si trova il Ministero degli Esteri. Aveva una tribuna che poteva portare oltre ventimila persone ed era il classico posto ornato di bandiere e orifiamme, adatto a celebrare eventi sportivi collegati agli ideali illuministici e repubblicani del "cittadino-soldato". Infine, l'ippodromo per le corse al galoppo sorse sull'area dell'ex Villa Inghirami sulla via Flaminia. Rifatto ex novo nel 1924-25, prenderà il nome di Ippodromo di Villa Glori, riecheggiando così lo scontro del 1867 tra garibaldini e papalini eternato nei sonetti di Cesare Pascarella.

Anche lo Stadio Nazionale fu inaugurato nel 1911, nella zona della passeggiata Flaminia all'incrocio tra viale Flaminio (oggi Tiziano) e viale Parioli (Pilsudski). L'Istituto Nazionale per l'Educazione Fisica, ente nato nel luglio del 1906 e presieduto dal senatore Luigi Lucchini, lo commissionò nel 1908-1910 all'architetto Marcello Piacentini, all'ingegner Angelo Guazzaroni e allo scultore Vito Pardo, presidente quest'ultimo dell'Audax Ciclistico, una delle più ramificate associazioni sportive a livello nazionale. Lo Stadio aveva accanto il Tennis Club Parioli e il Campo della Rondinella, spiazzo d'erba mal recintato dove giocavano le squadre della Podistica Lazio e dell'Audace Club Sportivo. Nel 1908 vi sorse anche il Campo Due Pini, casa del Roman Football Club, il primo ground con tribune specifico per il gioco del calcio. Lo Stadio mostrava una forma a U, come il Panathenaikon di Atene, e in super-capienza poteva accogliere fino a 25.000 spettatori.

Adibito a magazzino all'aperto durante la Guerra '15-18, mezzo abbandonato e quindi munito di una pista ciclistica in cemento, infine ristrutturato nel 1927 per ospitare i Campionati Mondiali Universitari, sarà negli anni trenta la sede delle federazioni olimpiche, secondo i dettami di centralizzazione imposti dal fascismo. Il monumentale impianto, passando attraverso varie ridenominazioni (Stadio Nazionale, Stadio del Partito Nazionale Fascista, Stadio Torino), chiuderà la sua vicenda nel 1957, rimpiazzato nel 1959 dallo Stadio Flaminio in vista delle Olimpiadi[7].

Gestire una società sportiva: il caso della "Cristoforo Colombo"

Abbiamo così mappato i luoghi, con un accenno ai pregressi e agli immediati sviluppi. Una situazione, in mancanza di un organico sostegno dello Stato e di un'alta cultura sportiva da parte dei pianificatori della città, con punti chiari e scuri. Ma cosa si deve fare per divertirsi con lo sport nel 1907, se non si hanno denari sufficienti per affiliarsi ad una società di quelle buone?

Nessun problema. Sullo sfondo di una Roma tipicamente "fiumarola", lo sport si fa strada per conto suo. Agiscono con fervore centinaia e financo migliaia di sportivi dilettanti. Li muove il desiderio di rendersi in qualche modo attori di un nuovo umanesimo, rigenerando la società con gente più sana, attiva, leale perché cresciuta alla scuola della competizione atletica di matrice nordica: il cosiddetto *fair play* che viene dai collegi inglesi. Più di uno spunto ci suggerisce che, con l'arrivo dello "sport", il vecchio modo

[7] M. Impiglia, *Pionieri del calcio* ... cit, p. 99; M. Impiglia, *AS Audace di Roma cento anni di campioni*, Roma, 2005, vol. I, pp. 59-60; L. Toschi, *Lo sport a Roma. Da Porta Pia alla candidatura per le Olimpiadi 1908*, in «Studi Romani», II (1988), pp. 321-323; L. Toschi, *Uno stadio per Roma. Dallo Stadio Nazionale al Flaminio (1911-1959)*, in «Studi Romani», I-II (1990), pp. 83-97.

popolare d'intendere la virilità giovanile, quello legato ai bulli di Roma, vada in questi anni esaurendosi rapidamente, a contatto con una realtà assai più rispondente allo spirito dei tempi[8]. Il club sportivo targato Belle époque diventa un un agente di modernità e un propulsore sociale non trascurabile, un luogo di comunione al di sopra delle idee politiche e religiose, e sovente anche del censo. Di sodalizi ne nascono praticamente un paio al mese. Pochi celebrano il primo anno di vita. Ci vuole molta passione e tenacia per resistere all'urto degli oneri finanziari. Spesso sono dei ragazzi della piccola e media borghesia a far vivere il club, persone comprese tra i 14 e i 25 anni, e pagare l'affitto di una sede, magari un sottoscala nei vecchi rioni, costituisce per loro una dura impresa.

Esempi di successo, però, non mancano. Citiamo per tutte la Ginnastica Roma, la Podistica Lazio, la Forza e Coraggio, la Velocipedistica Romana, l'Audace, lo Sporting Club, la Fortitudo, le società di nuoto e canottaggio che costeggiano il fiume, e cioè i Canottieri del Tevere, il Club del Remo, il Circolo Aniene, la Romana Nuoto, la Rari Nantes Roma. Poi ci sono associazioni ancora più prestigiose, quali la Società Romana della Caccia alla Volpe, i circoli del Lawn Tennis Roma e del Tennis Club Parioli, gli anglofoni Golf Club e Hockey Club, la Società delle Corse e il Jockey Club, le sezioni dell'Automobil Club, il cui presidente

[8] In proposito al rapporto tra bulli e sport, vedi l'episodio riguardante "Er più de' Ponte" narrato nel libro di Emilia Corelli: *Nel nido dell'aquila. I fratelli Corelli e la Podistica Lazio*, Roma, 2012, pp. 23-24. Per quel che concerne i bagni a fiume, la stagione utile andava dalla metà di maggio alle prime piogge dopo Ferragosto, ma la chiusura ufficiale veniva celebrata per la festa della Madonna. Proprio nel 1907 partì sulle colonne de «Il Messaggero» un romanzo d'appendice di Ruggero Rindi, *I rifiuti del Tevere*, che il popolare drammaturgo, da poco divenuto cieco a seguito di un incidente, scrsse per mettere in risalto la piaga dei morti affogati che ogni anno colpiva la popolazione. Sui "fiumaroli" vedi in generale R. Mariani, *Sulle rive del Tevere*, Roma, 1976.

era il principe Alfonso Doria-Pamphilj-Landi, e del Touring Club Italiano, con a capo due personaggi di sangue principesco: Pietro Lanza di Scalea e don Prospero Colonna di Sonnino. E, naturalmente, la sezione capitolina del Club Alpino Italiano, una delle più vecchie consorterie adunanti gli appassionati del diporto d'avventura, e che già nel 1881 allestiva escursioni sul Gran Sasso avendo tra i gitanti Enrico Coleman, il "pittore della montagna".

Tutte queste realtà, pur con le loro diversità legate al censo e agli scopi prefissi, costituiscono la crema di un variegato lotto. Spesso sostengono un'attività versatile, comprendente il ballo, il canto, la recitazione, le conferenze dei professori, i giochi di carte, i veglioni di carnevale, i convivi in trattoria, le escursioni e le passeggiate archeologiche fuori porta. Cultura e attività fisica si mescolano in una maniera tipica, secondo un'azione che viene definita morale e sportiva, conforme al concetto di vivere civile dell'Europa. Molte società sono suddivise in sezioni, organizzano indifferentemente corse e marce podistiche o ciclistiche, prove natatorie e di canottaggio, giochi inglesi di squadra all'aperto, accademie di ginnastica e scherma al chiuso, sessioni di lotta e pesi[9].

Il numero dei soci, le quote di affiliazione medio-alte e la presenza di mecenati garantiscono adeguatamente per i sodalizi più forti. Per tutti gli altri, si tratta di una bagarre quotidiana al fine di sopravvivere. Preziosi, per capire come tiravano avanti le affiliazioni ginnico-sportive centodieci anni fa, sono i documenti originali che abbiamo esaminato relativamente ai primi due anni di vita della S.S. "Cristoforo Colombo", sodalizio nato nel 1906 e ancora oggi in vita, con sede nel quartiere Prati in via Tacito. Leggendo i verbali delle riunioni mensili e annuali della Colombo, vediamo

[9] Uno dei sodalizi più attivi in fatto di feste fu il Canottieri Aniene; cfr. A. MARCHESI - G. TOBIA, *Storia del Circolo Canottieri Aniene*, Bari, 1983, pp. 19-21.

che sono fitti i riferimenti a disavanzi di cassa e alle questioni inerenti il «salvadanaio sociale». Questo è un vero e proprio piccolo forziere, dischiuso con una chiave nei momenti opportuni per consegnare il malloppo alla sorveglianza del cassiere. I denari se ne vanno per l'allestimento delle manifestazioni, che non sempre si auto-pagano con le entrate derivanti dalle tasse d'iscrizione[10].

D'altronde, nel primo decennio del '900 un club sportivo degno di tal nome non può esimersi dal gestire gare aperte a tutti, e cioè non prettamente sociali. Il totale dell'attività cittadina, almeno per talune discipline più a buon mercato quali il nuoto, il podismo e il ciclismo, si deve alle iniziative delle singole società dilettantistiche. La prassi funziona in modo semplice: il club decide di organizzare un certo tipo di evento e ne informa uno o più fogli tra i più letti. Il trafiletto dell'annuncio compare nella rubrica «Sport», in genere con qualche giorno di anticipo, ma spesso anche il dì stesso. L'informazione è completa delle modalità d'iscrizione, ma a volte la partecipazione alla gara è gratuita, serve ad avvicinare e a scoprire nuovi talenti e futuri soci tra gli under 17 dei ricreatori. Quando la competizione è importante, il re o la regina donano la classica medaglia d'oro, il trofeo o la targa con cui premiare i vincitori; anche mecenati privati e i maggiori quotidiani contribuiscono con premi di varia natura, per lo più medaglie d'oro e d'argento e oggetti di uso sportivo.

Ci si può iscrivere alla gara recandosi alla sede della società in orari stabiliti, di solito serali; oppure presentandosi alla partenza pochi minuti prima del via. Azzardando un paragone con la storia militare americana, possiamo dire che molti sportivi romani del 1907 sono dei veri e propri *minutesmen*: entrano in gioco all'ultimo istante, spinti da un bergsoniano *élan vital* di adesione all'attività di gruppo. Il maltempo o la latitanza dei concorrenti non di

[10] M. IMPIGLIA, *Il libro del centenario. SS Cristoforo Colombo di Roma*, Roma 2006, p. 20.

rado costringono gli organizzatori a spostare o annullare l'evento. In questi casi, il bagno economico risulta inevitabile. Così, per andare avanti, una società come la Colombo deve fare riferimento alle quote sociali mensili e agli introiti delle nuove affiliazioni. Questi ultimi sono obbligatori: senza la lira d'argento non si entra nel circolo. Le prime, invece, le quote mensili, non offrono garanzie certe nel tempo, in quanto la morosità dei soci è alta, e costanti le lamentazioni del cassiere sui ritardi nei pagamenti. C'è poi l'eccezione dei campioni sociali: si cerca di evitare di fare sborsare soldi a quei soci particolarmente meritevoli per i loro successi atletici. Ma, a costoro, il placet può non bastare, sentendosi in diritto di avere spesate le trasferte necessarie per le gare di livello nazionale. E allora è facile che nascano dissidi che portano al passaggio del campione da una società a un'altra. Fu questo il caso di Umberto Blasi, corridore della Colombo che affiancò Dorando Pietri nella maratona olimpica di Londra[11].

Centodieci anni fa, possiamo quantificare in un 10% del totale la quantità di club sportivi romani che godono della presidenza di un mecenate. E questo non accade alla Colombo, i cui dirigenti mettono a disposizione piccole somme extra, sollecitano con l'esempio le collette, arredano essi stessi con del mobilio proprio la sede sociale, o donano attrezzi sportivi comprati con soldi loro. Importante è la presenza nel consesso sociale di un personaggio con agganci politici e ministeriali, oppure inserito nell'entourage regio-militare, in grado di facilitare l'aspetto organizzativo. Il personaggio in questione, attivo nei sodalizi che ambiscono a darsi una struttura solida nel tempo, viene così insignito nel ruolo di presidente onorario o vice presidente. C'è da notare che alcune società tra le più affermate, come la Ginnastica Roma o la Podistica Lazio, furono molto abili nel cooptare personalità, ponendosi quasi alla pari coi club remieri, ippici, schermistici e cinegetici,

[11] Ivi, pp. 22-27.

che per tradizione accoglievano le *upper classes*.

Ma per rendere conto delle molle psicologiche, della tenuta morale che muoveva quei pionieri, crediamo che nulla meglio possa spiegare del seguente documento, inerente un'assemblea della Società Sportiva Cristoforo Colombo del 3 maggio 1907, relatore il presidente Mario Saraceni:

> Egregi consoci, per l'iniziativa di due dei nostri amici, Mario Saraceni e Umberto Venti, il 14 marzo 1906 venne fondata la Società Sportiva Cristoforo Colombo. Quel manipolo di coraggiosi che con una certa audacia assunse un nome così glorioso, come quello del Grande navigatore Genovese, sembrava dovesse cadere, cedere, abbandonare il campo da un momento all'altro. Ma essi passarono impavidi attraverso una lunga serie di battaglie sia morali che finanziarie, e dopo una breve alternanza di entusiasmi sterili e di giovanili scoraggiamenti, per la loro rinnovata energia, per la loro tenace volontà, questa sera riuniti per la prima volta in assemblea generale in questi nuovi locali, i componenti quel manipolo possono ben andare orgogliosi per essere riusciti a rendere realtà ciò che per molti poteva sembrare un sogno. [...] La compilazione dello Statuto, l'annuncio della costituzione sui giornali quotidiani della città e quelli sportivi più diffusi d'Italia, che diedero notizia dei nostri primi sforzi, fecero sì che la "Cristoforo Colombo" cominciasse ad essere conosciuta da molti giovani. Incominciarono ad affluire le domande di ammissione a socio, ma siccome non è mai stata nostra preoccupazione il numero dei soci, così più che la quantità abbiamo cercato di raccogliere intorno alla Società giovani provati e consapevoli de' nostri metodi e de' nostri intenti. E quanto quei giovani avessero compresi l'intenti della Società, sta a provarlo lo slancio e l'entusiasmo generoso col quale i soci accolsero la proposta del Capitano Zeri d'iniziare una sottoscrizione per l'invio del socio Coccia Angelo ai campionati podistici italiani, organizzati dalla Gazzetta dello Sport a Milano. È ancor vivo in voi tutti il ricordo di quei campionati dove il nostro valo-

roso Coccia riuscì a conquistare l'ambito titolo di Campione Italiano nella marcia di resistenza vincendo anche una splendida coppa per la Società. Quella fu la prima pietra miliare posta sul cammino della Cristoforo Colombo. [...] Ed ora che vi ho enumerate sommariamente le varie vittorie riportate, mi rendo interprete dei sentimenti che animano il Consiglio col rallegrarmi e col ringraziare profondamente a tutti coloro che hanno contribuito al successo di questo primo anno di vita sportiva. [...] È necessario rimanere fedeli a questa sacra bandiera, poiché tredici mesi di vita dovevano essere insufficienti per meglio chiarire la nostra posizione di fronte alle altre società. Non è neppure una settimana che l'assenteismo di quei che vorremmo emuli nelle lotte ci costringeva a rinviare i Campionati Podistici Romani. Orbene noi si sa che l'assenza fu voluta, più per invidia che per pessima organizzazione. Noi rimarremo fermi e i campionati romani saranno svolti da noi. Amici, sappiate che le ostilità e le avversioni che contro di noi si appuntano sono tenaci e formidabili, ma tutte le dovremo coraggiosamente superare e vincere, giacché esse sono il frutto più che altro di malafede, di rancori personali e di ingordigia di potere. L'assicurare quindi la vita a questa Società che ci unisce così strettamente in un sol vincolo di pensiero e di azione deve essere in questo momento il nostro più forte proposito. Il progredire è condizione di vita: chi non avanza sta fermo o retrocede, la immobilità è segno di debolezza, il regresso è la morte. Noi dobbiamo vivere, progredire, avanzare. Per riuscire a ciò è necessario eliminare ogni mancanza di disciplina. [...] Così coloro che ci guardano indifferenti siano costretti ad interessarsi di noi per il bene che andremo compiendo; quelli che ci seguono passo passo con lo scherno ed il sarcasmo siano costretti a convincersi dell'ingiuria che fanno ad una gioventù che non si prostituisce, e lotta per un'idea alla quale tutto sacrifica e tutto dona[12].

Esaurite queste ampie ma necessarie premesse, che ci hanno

[12] Ivi, pp. 21-22.

dato il polso della sportività quirite nell'era giolittiana, andiamo ora a quantificare e a specificare il movimento nel suo complesso. Rivolgiamoci alla parte, insomma, statistica. Il numero e il tipo dei sodalizi, le discipline praticate, i maggiori eventi dello sport romano nel 1907.

I SODALIZI ESISTENTI

Una ricerca a largo raggio, effettuata incrociando fonti letterarie, archivistiche e documentarie le più disparate, ci ha consentito di elaborare una statistica attendibile, seppure non esaustiva. [Cfr. tabelle 1, 2, 3 e 4] Abbiamo contato 117 soggetti sportivi, ripartiti come segue: 86 sodalizi privati, 19 associazioni nazionali, 7 ricreatori popolari iscritti alla Federazione Ginnastica Italiana, 5 sale di scherma. Ad essi bisognerebbe aggiungere una ventina almeno di ricreatori sia laici che cattolici, nonché alcuni ginnasi, licei e istituti tecnici che avevano inaugurato spazi dedicati allo sport. Interessante notare come il 40% dei soggetti nascano nel biennio 1906-07, da considerarsi un apice numerico per il periodo precedente al fascismo. Appena 18 società affondano le proprie radici nell'Ottocento e una sola, la Società Romana della Caccia alla Volpe, ha più di cinquanta anni di vita. Due terzi hanno sede nei rioni centrali, soprattutto nelle vie e nei vicoletti adiacenti al Tevere. Ma anche quartieri quali l'Esquilino, il Sallustiano, il Ludovisi, i Parioli e i Prati di Castello si distinguono. E stiamo parlando di aree abitate in prevalenza da immigrati dal centro-nord dopo il 1870. I registri degli affiliati alla Colombo sono zeppi di cognomi toscani, piemontesi e del settentrione. Il che conferma la teoria di una classe medio-borghese di recente acquisizione, dinamica, con idee e impulsi moderni, da considerarsi l'artefice del boom sportivo dei primi del Novecento. Ben 48 degli 86 sodalizi privati hanno la parola "sport" nel titolo sociale; dettaglio che indica un'attività libera, sganciata dai criteri ginnastico-militari, evoluta

rispetto ai classici giochi popolari della tradizione medievale e rinascimentale, tipo la ruzzica, le bocce, il tamburello o la palla a muro e col bracciale[13].

Un solo sodalizio ha soci esclusivamente stranieri, il germanico Kegel Verein, che riunisce gli appassionati del gioco dei birilli[14]. L'élite della colonia britannica pratica l'*archery* e il polo nelle ville, infittisce le fila del *fox hunting* e i circoli di golf, *field hockey*, equitazione e tennis. Al football si dedicano funzionari, diplomatici e uomini d'affari, più i seminaristi della Propaganda Fide e dei collegi cattolici e protestanti britannici, austro-tedeschi e americani[15]. Religione e sport si collegano pure nel caso della Federazione delle Associazioni Sportive Cattoliche Italiane (la FASCI, presieduta dal conte Mario di Carpegna), che riunisce le formazioni sorte nelle parrocchie. Parrocchie che stanno per avere il loro exploit atletico, che avviene giusto nel 1907-1908 e quasi subito ha nel calcio – sport in forte ascesa di popolarità negli anni immediatamente precedenti la Grande Guerra – la disciplina d'elezione[16]. Poi ci sono i frequentatori della Associazione Cristiana della Gioventù, di matrice evangelica[17]. Da sei anni è attivo, in specie sui prati di Villa Umberto, il Roman FC, l'antenato diretto della AS Roma, che accoglie esponenti inglesi e svizzeri[18].

[13] Cfr. «Guida Monaci», XXXVIII (1908), pp. 570-75. Vedi anche l'annata 1907 de «Il Messaggero», «Il Popolo di Roma», «Il Giornale d'Italia», «The Roman Herald». Il numero di 86 sodalizi sportivi comprende i soggetti che scompaiono o si fondono fra loro durante l'anno.

[14] Il circolo aveva sede e attività a Villa Strohl-Fern, maggiore punto di ritrovo della comunità tedesca; presidente nel 1907 era Albert Hässler.

[15] La Società Romana della Caccia alla Volpe sorse a seguito di un'iniziativa di Lord George Stanhope, sesto conte di Chesterfield, il quale nel 1836 condusse dall'Inghilterra cavalli da sella e quindici coppie di cani addestrati. Alloggiato all'Hotel di Russia in via del Babuino, Chesterfield istruì i giovani del patriziato al *fox hunting* e a fine stagione lasciò tutto al principe don Livio Odescalchi, il quale venne eletto *Master* e, nel 1842, provvide a dare veste formale alla Società, che lui stesso presiedeva avendo a segretario il principe Flavio Chigi. Nel 1907 *Master* era il marchese Luciano di Roccagiovine, succeduto durante l'anno al conte Pompeo Campello della Spina. Il canile e le scuderie si trovavano nella Villa Tor Fiorenza, appena fuori Porta Salaria e diproprietà del marchese Gerini. Nel direttivo c'erano nomi altisonanti: il principe Carlo Bourbon del Monte, il principe Giovanni Battista Rospigliosi, il principe Innocenzo Odescalchi, il principe Marco Borghese, il duca Lodovico Lante della Rovere, il generale Ferdinando Beccaria Incisa. Due *meet* del circolo si svolsero, a fine novembre, in località Belladonna, al km 9 della via Casilina, e ai prati delle Tre Fontane, al km 5 di una strada che partiva da Porta San Paolo; cfr. R. Lanciani, *Passeggiate nella campagna romana*, Roma, 1980, pp. 5-22; V. De Sanctis, *Un secolo e mezzo di caccia alla volpe nella campagna romana*, Città di Castello, 1986, pp. 9-16; An., *The Meet*, in «The Roman Herald» 23.11.1907. I due collegi cattolici britannici che diedero più footballers furono: il Venerable English College a via Monserrato, che formò un team già nel 1892, e il Pontificium Collegium Scotorum, con sede a Palazzo Paoletti; cfr. «The Venerabile», II (1933), p. 197; L. Jannattoni, *Roma e gli inglesi*, Roma, 1945, pp. 142-143; M. Impiglia, *Chi ha portato* ... cit.

[16] La FASCI fu costituita al Santuario d'Oropa nell'agosto 1906, per deliberazione del Consiglio Superiore della Gioventù Cattolica Italiana. Aveva un consiglio direttivo, con sede a Roma, e dei consigli regionali. Primo presidente fu il conte Mario di Carpegna. Al marzo del 1907 contava 21 società, salite a 130 nel 1908, dopo l'organizzazione a Roma di un Concorso Internazionale Cattolico di Ginnastica e Sport, il primo del genere. Tra le associazioni partecipanti al concorso ci fu anche la Ginnastica Fortitudo, nata l'1.1.1908 in omaggio alla nuova tendenza che spingeva i ricreatori, invece di mandare via i ragazzi per limiti d'età, a trattenerli nelle loro palestre; cfr. il bollettino «Stadium», annate 1907-1909.

[17] L'ACDG, fondata dagli Evangelici nell'ottobre del 1894, aveva nello statuto un articolo che consentiva ai tesserati di appartenere a qualunque credo religioso. La presiedeva l'inglese Benton Hale; cfr. M. Impiglia, *Pionieri del calcio* ..., cit., p. 20.

[18] Il Football Club di Roma, costituitosi ufficialmente nel 1901, contava tra i soci una sfilza di altolocati personaggi, tra cui John Nathan e i principi Doria Pamphilj, Colonna e Pallavicino. I "*red-yellows*" al principio della loro attività, e cioè nel 1901-05, si limitarono a una partita annuale tra di loro al Galoppatoio di Villa Borghese. Nel 1906 giocarono il primo match a piazza d'Armi contro la SS Virtus; cfr. M. Impiglia, *Pionieri del calcio* ...,

Sul versante politico, l'unico sodalizio con una precisa connotazione è il Club Ciclistico Socialista, ubicato nel quartiere Esquilino all'interno della Casa dei Ferrovieri[19]. Consideriamo, però, che parecchi circoli ginnici e sportivi nascono in questi anni con una decisa connotazione massonica a livello direttivo. Il nuovo e dirompente fenomeno degli *open games*, l'attività atletica svolta all'aperto, magari addirittura con protagoniste le donne, è malvisto negli ambienti clericali, e di conseguenza piace a quelli di osservanza sabauda. Su questo solco, una nota particolare merita la questione dei ricreatori laici, istituzione che fiorisce giusto al volgere del XIX secolo. Essi ospitano ragazzi dai nove ai sedici anni, venendo così a colmare il fatto che la scuola è obbligatoria dai sei ai nove anni. Lo scopo è morale e sociale: allontanare i giovani dalla strada e curare la loro crescita psico-fisica. Le riunioni avvengono il giovedì e la domenica, la palestra dell'Orto Botanico una delle mete abituali. Tra le attività sostenute, l'educazione ginnica, la corsa, il nuoto, il canottaggio, la scherma, il tiro a segno col fucile Flobert. Nel luglio del 1903 se ne contano 17 per circa 13.000 iscritti. Il numero di affiliati per ciascun ricreatorio varia da 250 a 900. Gli allievi dei ricreatori laici rappresentano davvero il più importante serbatoio sportivo popolare. Sono, anch'essi, un aspetto del principio della "nazione in arme" coniugato al modello dell'esercito permanente al servizio del sovrano.Vederli sfilare in parata belli vestiti in divisa, maschi e femmine, dà la sensazione ai romani di un nuovo modello democratico che si sta imponendo, sostenuto e sorvegliato dallo Stato[20].

cit., pp. 27-37.

[19] Il circolo scompare presto. Sui ritardi del movimento operaio e socialista nell'accettare lo sport come veicolo sociale positivo, i maggiori contributi sono stati forniti dai ricercatori Felice Fabrizio, Stefano Pivato e Lauro Rossi.

[20] Ecco la lista dei ricreatori laici messi in ordine per numero di iscritti: Umberto I, Trastevere, Borgo Prati, Testaccio, Adelaide Cairoli, Giuseppe Zanardelli, Duca degli Abruzzi, E. G. Pestalozzi, Margherita di Savoia (femminile), Tiburtino, San Lorenzo, Prospero Colonna, Carlo Alberto, Vittorio Emanuele III, Pietro Cossa, XX Settembre, Natale del Grande; cfr. A. Quattrini, *Una fabbrica di galantuomini*, in «Il Secolo XX», VIII (1904), pp. 104-108.

Per quanto riguarda le associazioni nazionali, sono relativamente pochi gli enti di assoluta rilevanza che hanno la sede a Roma. Citiamo la Federazione Ginnastica, l'Unione dei Tiratori, la Federazione Podistica, l'Istituto per l'Educazione Fisica, la Società Aeronautica e i tre enti per le corse ippiche. Tutte le altre realtà maggiori stanno a Torino, a Genova e a Milano. La scelta di stabilire nella Capitale le sedi centrali dei movimenti ginnastico e del tiro a segno consegue alla presenza al Quirinale dei Savoia, trattandosi di due discipline di stretta ascendenza militare. E parimenti dicasi per la Società Aeronautica, che si interessa degli aerostati e dei primi velivoli a motore. Il Club Aviatori di Roma nasce nel dicembre del 1907 per iniziativa di aristocratici, politici e militari. Anche le corse dei cavalli arabi e i concorsi d'equitazione sono eventi mondani collegati a Casa Savoia e alla *high life*. D'altronde, essi avevano avuto la loro scaturigine dal seme gettato da Lord Chesterfield alla metà dell'Ottocento. La Federazione Podistica – uno degli enti sportivi nazionali più dinamici d'attualità – si è appena trasferita da Torino, in omaggio alla vivacità del movimento romano dopo la nascita della SP Lazio. Essa è presieduta dall'onorevole Attilio Brunialti. La Federginnastica rimane comunque la realtà più importante. Dieci anni prima, essa aveva avuto a Roma un ruolo quasi egemonico nel lancio degli sport di matrice anglo-sassone. Ma nel 1907 ha abbondantemente perduto tutte le occasioni per mantenere una siffatta leadership, l'occasione più grande la rinuncia ai Giochi Olimpici del 1908[21].

[21] Di queste, solo la Società Aeronautica e quella per l'Educazione Fisica sorsero a Roma. Altri enti del periodo 1870-1915 con natali capitolini furono: l'Associazione Italiana Lawn Tennis, costituita il 14 aprile 1894 e

Abbiamo calcolato in 36 le discipline in voga. Ripartite in due gruppi, la prima lista individua gli sport più diffusi. La seconda lista comprende un criterio di popolarità. Per cui l'ippica, la lotta, il pallone col bracciale, il tamburello e la pelota devono la loro posizione al fatto di avere un pubblico di *habitués*, con eventi che seguono un calendario, sono gestiti da privati e rientrano in quello che oggi definiamo lo sport-spettacolo.

Qualche parola in più vogliamo spenderla per il ciclismo e il podismo, le due mode che caratterizzano il momento. Il ciclismo prende piede nell'ultimo ventennio dell'Ottocento come divertissement delle classi agiate, e s'impone in quanto business negli anni '90 grazie alle gare su pista. Col nuovo secolo, acquisisce una rilevanza popolare per via dei minori costi di assemblaggio delle bici. Dal 1900 al 1906 le "macchine" immatricolate aumentano nel Regno d'Italia da 100.000 a 400.000. Dal 1908 entra in vigore la legge sul riposo festivo, che favorisce le gite domenicali. Si moltiplicano le corse su strada, la maggior parte riservate ai dilettanti. Il Tour de France e il Giro d'Italia (è del 1909 la prima edizione, che registra due successi di tappa del romano Dario Beni) innescano il boom dei routiers professionisti. Importante

sciolta nel 1898, presieduta dal conte Gino De Martino; la Federazione Italiana di Nuoto Rari Nantes, sorta il 23 maggio 1900 per l'azione del trentino Achille Santoni, e che aveva nello statuto l'obbligo di cambiare sede ogni anno; la Confederazione Nazionale Italiana di Scherma, nata il 3 giugno 1909 per iniziativa del senatore Lucchini e posta sotto la presidenza del conte Vincenzo Fieschi Ravaschieri; l'Unione Italiana Tiro a Segno, sorta l'11 novembre 1910 dalla fusione dell'UTI col Tiro a Segno Nazionale; la Federazione Italiana Giuoco della Palla, nata nel dicembre 1910 in ambito INEF e destinata a durare una decina d'anni; la Società per il Cavallo Italiano da Sella, nata nel gennaio 1913 con la presidenza del tenente generale Luigi Berta, trasformatasi nel 1927 in Federazione Italiana Sport Equestri.

è anche l'indotto dell'industria: nel 1907, a disposizione di circa 20.000 immatricolati, ci sono a Roma 6 stabilimenti-officine a conduzione familiare e 91 negozi di noleggiatori-rivenditori. La stessa segnaletica stradale disposta dal Touring Club serve soprattutto le biciclette, perché pochissime sono le automobili a motore a scoppio o elettrico circolanti. In quanto mezzo sempre più alla portata di tutti, la bicicletta si abbina anche all'idea del socialismo trionfante, che affascina la mente e intriga il cuore di molti intellettuali e *opinion-makers*[22]. Il podismo, invece, non alimenta alcun indotto e non ha connotazioni politiche di alcun genere. Corse e marce sono da subito roba del popolo, bastando un po' di tempo libero ed energie psicofisiche in sovrappiù per praticare. I romani accettano i podisti "puzzapiedi", turba che si agita scamiciata sotto la fioca luce dei lampioni a gas, come nuovi esponenti del vasto panorama urbano delle specie strambe. Chi vuol farne un mestiere, deve per forza migrare all'estero[23].

Per concludere questa nostra ricognizione, ecco un elenco dei principali eventi, riportati nella tabella 6. Spiccano il Derby Reale alle Capannelle, una tradizione dal 1884, vinto da Belbuc della scuderia milanese Bocconi. La classica ciclistica Roma-Napoli-Roma, più nota come "XX Settembre", corsa diretta dal giornalista Nino Ilari per conto della Forza&Coraggio e vinta dall'astigiano Giovanni Gerbi. Le Regate Nazionali, con protagonisti i canottieri della Tevere e quelli dell'Aniene, cioé i gialloblu campioni d'Italia in carica nell'"otto-con". La V Gara Generale di Tiro a Segno, inaugurata con tanto di fanfara al Poligono della Farnesina. Le gare di canotti-automobili sul Tevere, nel tragitto di 35 km da Fiumicino alla casina dell'RCC Aniene. La Traversata di Roma (5 km), organizzata dalla Romana Nuoto e dominata da Vincen-

[22] M. MARIANI, *Il mondo su due ruote*, Roma, 1986, pp. 137-147.

[23] M. MARTINI, *Il segreto dei pionieri. Mezzo secolo di atletica laziale (1876-1925)*, Roma, 2003, p. 42 e p. 56.

zo Bronner, atleta della SRN che l'anno prima aveva partecipato alla selezione per andare alle Olimpiadi straordinarie di Atene. Il Premio "Lazio" di corsa, disputato il 24 marzo sulla distanza di 20 km e vinto dal biancoceleste Pericle Pagliani, un ventiquattrenne portagiornali nativo di Magliano in Sabina e secondo solo a Dorando Pietri nella maratona nazionale. I Campionati italiani di podismo, che registrarono il 18 novembre la vittoria nella gara di marcia 10 km di Arturo Balestrieri, tesserato della Virtus Roma e già fondatore della SP Lazio, prossimo a spostarsi a Milano per diventare un giornalista molto quotato della Gazzetta dello Sport. Il 1° Campionato Romano di Calcio sotto l'egida della Federazione Italiana Football, giocato a febbraio-marzo da cinque squadre nelle piazze di Siena e d'Armi e appannaggio della Lazio.

Consideriamo, però, che nessuno di codesti eventi ebbe l'attenzione delle prime pagine dei quotidiani. Attenzione che meritò, il 10 agosto, l'impresa del raid Pechino-Parigi, compiuto in due mesi dal principe Scipione Borghese, dal giornalista Luigi Barzini e dal meccanico, e autista personale del principe, Ettore Guizzardi, a bordo di un'autovettura marca Itala alla media giornaliera di 250 km[24]. Infatti, se cerchiamo un Francesco Totti, un divo ammirato dalle folle in questo lontanissimo 1907, non lo troviamo neanche a puntare il binocolo al rovescio. Al massimo, negli ambienti alto-borghesi e aristocratici si conoscevano i nomi degli *sportsmen* più ubiquitari. Nei "pollai", i posti economici dietro la rete, degli sferisteri si gridavano i soprannomi dei giocatori più bravi. Negli ippodromi si levavano alte le impetrazioni indirizzate ai cavalli più veloci. Nei velodromi si incitavano i *pistards* forestieri che monopolizzavano le puntate al totalizzatore. L'idea

[24] Vedi «Il Messaggero» del 1907. Nel corso dell'anno, le più prestigiose gare di automobilismo e ciclismo fecero salire di molto le vendite de «La Gazzetta dello Sport». Una delle più alte (95.000 copie) fu quella del 22 settembre per il resoconto della Roma-Napoli-Roma.

stessa dell'idolo sportivo non è ancora nata, ma sta per nascere. E fatalmente verrà dal ciclismo, che è senza ombra di dubbio il primo sport moderno ad accendere a Roma la passione popolare. Il tiburtino Beni, vincitore di tre tappe ai Giri d'Italia 1909 e 1911 nonché della massacrante "XX Settembre" nel 1911, 1912 e 1914, è il primo della serie.

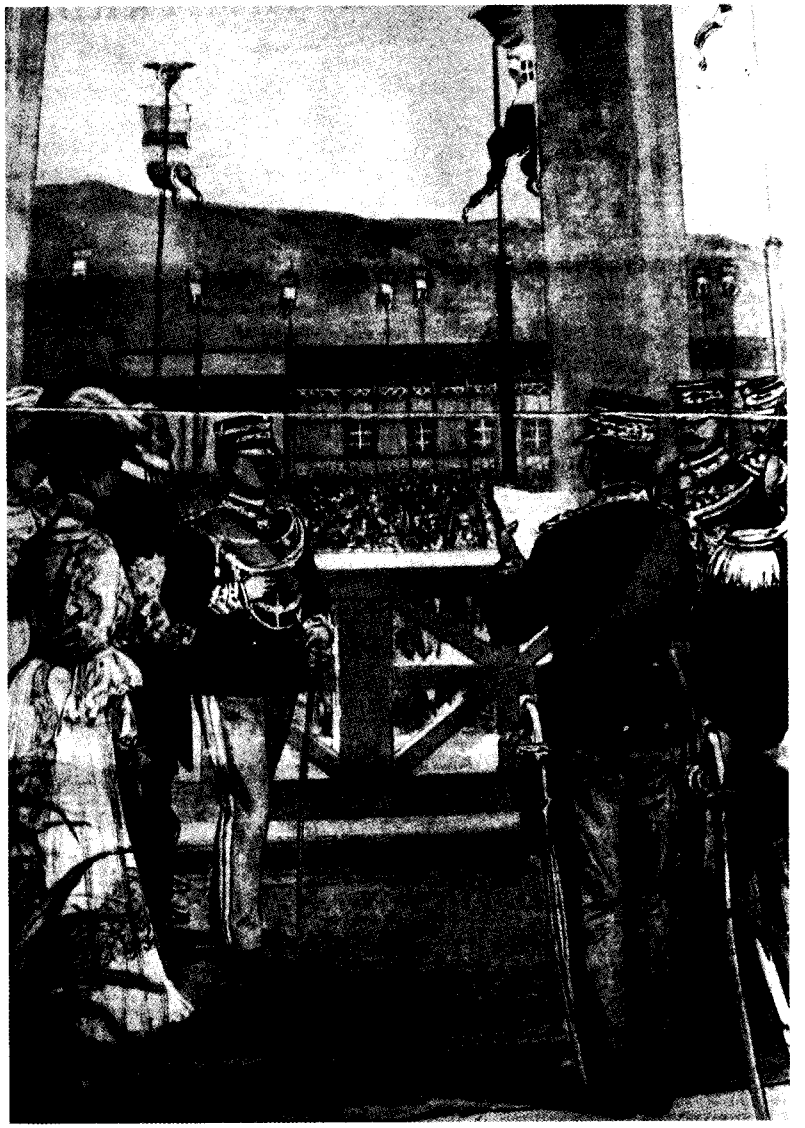
Si può sigillare questo excursus con la nota che, 110 anni fa, non esisteva nella Capitale un corrispettivo della milanese Gazzetta dello Sport. Tuttavia, negli anni dal 1905 al 1914, nacquero vari periodici in formato giornale destinati al consumo popolare. I principali furono: Lo Sport (1905-1906), Roma Sportiva (1908), Gli Sports (1908-1911), Lo Stadio (1911-1912), L'Italia Sportiva (1910-1915). Essi parlavano di sudori atletici a 360 gradi: dal ciclismo alla colombofilia, dal podismo al tiro a volo. Solo l'ultimo citato, L'Italia Sportiva, diretta nella sua redazione in via dell'Orso da Angelo Bartolucci e Giuseppe Rosati, raggiunse una certa tiratura e poté continuare fino all'entrata in guerra del Paese. Il che significa che è a partire dal 1910 che attiene rilievo quantitativo il genere di azione sportiva di tipo nuovo, emancipata dal retaggio dell'educazione militare. Attività che possiede in sé un risvolto spettacolare e commerciale, di ripetizione in serie degli eventi, e che ha in taluni casi a protagonisti dei veri professionisti dell'impresa atletica. I nomi delle discipline in questione? Sono quelli che ritrovate con buona frequenza nella parte statistica: ciclismo, corse a piedi, gare di canottaggio e di nuoto, partite di calcio, eventi legati alla scherma, alla lotta e al motorismo[25].

[25] M. Impiglia, *Corriere dello Sport-Stadio. 80 anni insieme 1924-2004*, Bologna, 2004, p. 45.

1. Nuotatori di una società sportiva battezzano l'anno nuovo con un bagno nelle acque gelide del Tevere. *La Tribuna Illustrata*, 7 gennaio 1907.

La squadra vincitrice della Società podistica " Lazio „
(Fotografia Navone - Roma)

2. Il team della "Lazio" campione regionale di calcio. *La tribuna Illustrata*, 10 marzo1907.



3. Il re Vittorio Emanuele III e la regina Elena inaugurano il Poligono di Tiro alla Farnesina. *La Tribuna Illustrata*, 9 giugno 1907.

4. Giovani ginnasti della "Fortitudo". La Società Ginnastica Fortitudo di Roma nacque come sezione sportiva della Associazione Sacro Cuore di Gesù. Aveva la sede in un oratorio della scuola "Pio IX" in piazza Pia civico 94, nel popolare rione di Borgo. La spinta alla sua nascita venne da alcuni ex alunni che militavano nella "Lazio" e nella "Cristoforo Colombo". Essi proposero di formare in seno all'Associazione una sezione ginnico-sportiva che partecipasse alle gare regionali e nazionali di ginnastica. L'idea piacque al direttore fratel Damaso, che scelse come insegnante di ginnastica il prof. Aldo Salvatori Nobili, un ex colonnello dell'esercito; come palestra fu adattato il cortile della scuola. A quel punto, rimanevano da risolvere due problemi: il nome e i colori delle maglie. Per il colore fu logico scegliere il rosso della bandiera del Sacro Cuore. Il prof. Nobili durante una lezione lanciò un referendum ai suoi allievi sul nome da dare alla costituenda società. Ne furono proposti diversi: "Romulea", "Adriana", "Giovane Roma". I pareri erano discordi e si stava decidendo di rimandare la cosa ad altra occasione, quando il più piccolo della brigata, il promettente ginnasta Luigi Bisignani, propose: «Fortitudo!». Il nome colpì. Nell'improvviso silenzio creatosi, il professore disse: «Non mi dispiace...» Allora tutti i ragazzi si strinsero teneramente intorno a lui e insieme gridarono: «Viva la Fortitudo!». Era il 30 dicembre 1907.

«Cose maravigliose» nel Giubileo del 1750

Laura Lalli

Il 17 agosto del 1740, a conclusione del conclave durato sei mesi, il cardinale Prospero Lorenzo Lambertini fu elevato al soglio pontificio con il nome di Benedetto XIV. Nel segno di un *Aufklärung* cristiano, il suo pontificato fu caratterizzato da decisivi provvedimenti sul piano sociale, pastorale, teologico e dottrinario[1]. La determinazione che il pontefice espresse nel rifacimento del piano urbanistico fu esemplare. La *Forma Urbis* si riconosceva nei confini rituali delle festività e nella manifestazione degli spazi ridisegnati secondo un paradigmatico recupero architettonico. A metà del secolo, Roma si confermava quale meta di pellegrini come anche di studiosi e di intellettuali stranieri, ove per "stranieri" si intendeva *ça va sans* dire anche i cittadini provenienti da altri stati italiani[2]. Per volontà del pontefice, le modifiche alla città furono attentamente vagliate da illustri architetti e pubblicate

[1] Per approfondimenti si veda *Benedetto XIV (Prospero Lambertini). Convegno internazionale di studi storici..., 6-9 dicembre 1979*, a cura di M. Cecchelli, Cento, 1981.

[2] Nel 1740, con l'ausilio dell'archeologo Johann Joachim Winckelmann, Benedetto XIV istituì l'Accademia delle Romane antichità la cui estensione è nota, dai primi anni dell'Ottocento, come Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Per approfondimenti si veda *I duecento anni di attività della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (1810-2010)*, a cura di M. Buonocore, Roma, 2010 (Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, VIII).

nella *Nuova Topografia di Roma* che fu ultimata nel 1748; una imponente mappa corredata da indici dettagliati di strade, chiese e monumenti con la nuova divisione della città in XIV Rioni. La redistribuzione degli spazi urbani includeva anche la *via peregrinorum* ridefinita, nel 1750, in vista dell'atteso arrivo di migliaia di romèi per celebrare il Giubileo[3]. In un clima di profondo rinnovamento, il 5 maggio del 1749, Benedetto XIV annunciava il Giubileo ordinario con la bolla *Peregrinantes a Domino* affidando la predicazione al cappuccino Leonardo da Porto Maurizio[4]. Seguendo il suo consiglio, il pontefice istituì la processione del Venerdì Santo, la *Via Crucis* al Colosseo, nella sua forma attuale consacrando l'anfiteatro a luogo emblematico del martirio dei primi cristiani.

Nel secolo dei Lumi, i diversi generi della storia, della cronaca e della trattatistica giunsero a perfezione e le guide turistiche acquisirono connotati sempre più effimeri che accomunavano i ruderi romani agli scorci medievali, le chiese rinascimentali ai palazzi barocchi[5]. Per volere del pontefice, nel 1745, il nuovo aspetto urbano fu promosso e divulgato dall'editore Gregorio Roisecco. Con l'intento di declinare l'afflato religioso e la percezione estetica della città, egli curò un *baedeker* dal titolo *Roma antica e moderna o sia nuova descrizione della moderna città di Roma*[6]. L'obiettivo principale era di rendere informati a pieno titolo i semplici pellegrini e i colti viaggiatori sui numerosi cambiamenti realizzati. Si trattava di una seconda edizione del volume di Pompilio Totti dal titolo *Ritratto di Roma moderna,* stampato nel 1638. Il libretto dava conto delle recenti scoperte archeologiche e dei rinnovati allestimenti edilizi ma specialmente della ripartizione topografica attuata da Benedetto XIV. Il tipografo che collaborò con Roisecco alla stesura tipografica di questa nuova guida si chiamava Giovanni Zempel. Tipografo di origini austriache, Zempel aveva la sua bottega in piazza dell'Avila presso Monte Giordano, un'altura del rione Ponte, nella V *Regio,* nei pressi di Ponte Sant'Angelo, nota in passato col nome di *Regio Pontis et Scortichiariorum* (degli scuoiatori)[7]. Zempel fu il capostipite di una nota famiglia di stampatori. Poco si conosce sulla sua biografia. Nacque a Vienna intorno al 1696 e nei frontespizi in lingua latina cogliamo la te-

[3] Nel 1744, fu stabilita l'affissione di eleganti targhe marmoree, indicanti vie e piazze, molte delle quali sono attuali riferimenti urbanistici. Per approfondimenti si veda R. Santini, *Roma e il Giubileo,* in « Strenna dei Romanisti », LVII, 1996, pp. 609-634.

[4] Per il testo integrale della traduzione italiana dell'enciclica si veda Benedetto PP. XIV, *Peregrinantes a Domino,* in URL: *http://www. totustuustools. net/magistero/b14pereg. htm* (ultima consultazione: 3 novembre 2016). Dalle cronache del tempo si narra che, per l'Anno Santo 1750, accorsero a Roma 'novella Gerusalemme' più di un milione di pellegrini tra cui varie ambascerie, un gruppo dalle Antille, dall'Egitto e altresì duecentomila dall'Armenia. Per approfondimenti si veda D. M. Manni-T. M. Alfani, *Istoria degli anni santi dal loro principio fino al presente del 1750,* Firenze, 1750; M. Panetta, *Pubblicistica devozionale e guide dei pellegrini nei Giubilei del Sei e Settecento* in *La storia dei Giubilei. III: 1600-1775,* a cura di A. Zuccari, Firenze, 1999, pp. 288-299; S. Nanni, *Roma religiosa nel Settecento. Spazi e linguaggi*, Roma, 2000; L. Mezzadri-P. Vismara, *La Chiesa tra Rinascimento e Illuminismo*, Roma, 2006, pp. 315-316

[5] Per approfondimenti si veda *Bibliografia delle guide di Roma in lingua italiana dal 1480 al 1850: cinque secoli di guidistica storico-sacra-archeologica romana per pellegrini devoti e viaggiatori colti,* a cura di G. Sicari, Roma, 1990; S. Rossetti, *Rome: a bibliography from the invention of printing through 1899. Vol. I: The Guide Books*, Firenze, 2000; *Guide e descrizioni di Roma dal XVI al XX secolo nella Biblioteca della Fondazione*, a cura di G. Scano, Roma, 2001 (Collana della Fondazione Marco Besso, 19); A. Caldana, *Le guide di Roma: Ludwig Schudt e la sua bibliografia, lettura critica e catalogo ragionato*, Roma, 2003.

[6] Per approfondimenti si veda M. Pazienti, *Guide di Roma tra Medioevo e Novecento: dai Mirabilia Urbis ai Baedeker,* Roma, 2013.

[7] Il 18 maggio del 1743, con chirografo di Benedetto XIV, nell'ambito della ridistribuzione delle vie e piazze rionali, Ponte fu delimitato con un'apposita targa che lo distingueva dagli altri XII Rioni.

stimonianza delle sue origini: "*Joannis Zempel Austriaci, Joannis Zempel Austriaco-Viennensis*". Nel 1720, lo incontriamo a Roma attivo assieme a Giovanni Maria Salvioni nella Stamperia Vaticana. Il suo catalogo editoriale offriva una vasta produzione di titoli sia monografici sia periodici. Gli argomenti erano per la maggior parte di carattere teologico, religioso-devozionale, celebrativo e manualistico. Nell'Anno Santo 1750, Zempel vantava circa venticinque monografie tra cui l'opera oggetto del contributo[8]. Egli muore a Roma nel 1768. I suoi eredi scelsero di proseguire l'attività conservando la medesima ragione sociale "Stamperia di Giovanni Zempel" oppure "*Ex Typographia Zempeliana*". Nel 1775 a sette anni dalla sua morte, gli eredi pubblicarono una seconda edizione della *Nuova descrizione di Roma antica e moderna* con l'aggiunta della relazione della corte di Roma.

L'evento giubilare, dunque, condizionò anche l'attività di Zempel che, per l'occasione, decise di riattivare i torchi della sua bottega per la produzione di una ennesima guida, stampata in volgare, dal noto titolo *Le cose maravigliose della città di Roma con gran studio ricercate*[9]. L'intero blocco delle carte era composto da

[8] In quell'anno furono pubblicati anche i seguenti titoli *Roma ampliata e rinovata o sia Nuova Descrizione dell'antica e moderna città di Roma* e *Roma antica e moderna o sia nuova descrizione di tutti dl'Edificj antichi e moderni*.

[9] Il presente contributo fa riferimento all'esemplare, dell'edizione, custodito in Biblioteca Apostolica Vaticana con collocazione *Riserva* V. 20. Ad oggi, l'edizione è presente in Italia in altri tre esemplari conservati presso la Biblioteca Genti D'Abruzzo (Pescara), la Biblioteca Romana dell'Archivio Storico Capitolino (Roma) e la Biblioteca L. Jacobilli (Foligno, PG); all'estero, l'edizione è presente nella *Paris Lodron Universität* di Salisburgo e nella Biblioteca de Catalunya di Barcellona. Per la ristampa anastatica si veda F. Eschinardi-R. Venuti, *Descrizione di Roma e dell'Agro Romano*, Roma, 1750 (rist. anast. , Bologna, 1973). Per la versione digitalizzata nell'ambito del progetto *Google Books* si può consultare il *link*: https://books. google. it/books (ultima consultazione: 3 novembre 2016).

136 pagine in formato 8° tascabile e fascicolato A-H8 I4. L'opera apparteneva alla produzione zempeliana in ambito periegetico. Si trattava di un *continuum* che affondava le sue radici nei primi esempi medievali, i cosiddetti *Mirabilia Urbis Romae*[10]. Il piccolo compendio non era né una fotografia della Roma moderna come proposta da Giuseppe Vasi nel 1763[11] né una rappresentazione di Roma antica d'impronta artistica alla maniera delle splendide tavole incise di Giovanni Battista Piranesi intorno al 1784 né, in fine, una celebrazione di Roma di stampo liturgico-devozionale come *Il Divoto pellegrino guidato e istruito* del canonico Giovanni Marangoni datato 1749[12]. Viaggiare era, allora come oggi,

[10] Tali esempi comprendevano opere stampate in lingua latina come l'*editio princeps Stationes urbis Romae* pubblicata a Roma nel 1474 per ingegno di Adam Rot assieme ad alcune edizioni in volgare come *Le miracole de Roma*, la cui prima stampa avvenne sempre a Roma intorno al Cinquecento con il titolo di *Mirabilia Romae vel potius Historia et descriptio urbis Romae* per opera di Johann Besicken e Martinus de Amsterdam. Una vasta produzione topica tendeva principalmente a definire i margini tra la storia e la leggenda descrivendo i fasti di una città rinnovata pur conservando la memoria dell'antica. A parte Gregorio Roisecco, con il quale Zempel collaborò, la letteratura di stampo popolare-periegetico si arricchì anche di prodotti impressi da altri tipografi concorrenti attivi a Roma nella metà del Settecento. Generoso Salomoni stampò sia la *Descrizione di Roma e dell'Agro Romano* di Francesco Eschinardi, coautore assieme a Ridolfino Venuti, sia la riedizione del *Mercurio errante* di Pietro Rossini (1750). Francesco Ansilloni ripubblicò sia l'opera dal titolo *Roma ricercata nel suo sito con tutte le curiosità* di Fioravante Martinelli (1750) sia *Les merveilles de la ville de Rome* ovvero la traduzione in lingua francese del noto saggio di Girolamo Franzini presentato per la prima volta a Venezia nel 1588. Per approfondimenti si veda E. Monaci, *Alle Miracole de Roma*, in « Archivio della Società romana di storia patria », 39, 1916, pp. 577-580; *I Mirabilia urbis Romae*, a cura di M. Accame, Roma, 2004.

[11] G. Vasi, *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma*, Roma, 1763.

[12] Per approfondimenti si veda G. Ebano, *Le guide di Roma nel Sette-*

un'opportunità di scambio e di incontro tra popoli e culture diverse. Zempel offriva un percorso rapido ad uso e consumo dei romèi; un utile *vademecum* per coloro che si mettevano in cammino fino a giungere alla tomba dell'apostolo Pietro compiendo fugaci visite ai monumenti della Città Eterna della quale da sempre si narravano 'cose maravigliose'.

Biblioteca Apostolica Vaticana, *Riserva*. V.20, frontespizio

Zempel decise di aprire il percorso virtuale con un frontespizio tipografico sviluppato su diciassette linee di lunghezza, introducendo il lettore ad un contenuto ricco di argomenti sacri e profani[13]. L'intento della pubblicazione era quello di restituire

cento in « Studi romani », XXXVII, 1989, 3-4, Roma, 1989, pp. 329-335.

[13] La stampa dell'edizione si realizzò in due emissioni, ad oggi, visibili in Biblioteca Apostolica Vaticana e nella Biblioteca di Catalunya. L'esemplare custodito nella Biblioteca di Catalunya presenta alcune varianti nel

al lettore, sia pur in modo commerciale, il fascino dell'antichità conservato nella bellezza dei resti archeologici sia il vivo interesse per il motivo leggendario tipico della tradizione classico-cristiana. Come si legge nelle note tipografiche, l'opera si vendeva a piazza Navona nella libreria all'Insegna del Morion d'Oro. Il contenuto era diviso in undici sezioni tradizionali e, sopravvissuto lungamente a se stesso, fu "rinfrescato" fino alla sua definitiva scomparsa con l'edizione del 1750. Rispetto alla composizione testuale, Zempel non si discostò di molto dalle omonime guide stampate nel 1675 da Giacomo Dragondelli e nel 1724 da Gaetano Zenobi. Da quest'ultima, infatti, egli mutuò anche diverse xilografie. Le eventuali modifiche al testo, e quindi alle immagini, davano conto esclusivamente dei nuovi interventi promossi dal pontefice in carica. In questa edizione, ad esempio, si sottolineavano le novità circa i restauri della Basilica di Santa Maria Maggiore: "La Santità di N. S. Benedetto XIV ha fatto ridorare tutto il Soffitto della nave di mezzo, fatti pulire li mosaici [...] ha fatto rifare il ben interso Portico, e Facciata di travertini con sue Statue parimente di travertino"[14] oppure come nel caso della fontana di Trevi "la superba Fontana fatta erigere da' fondamenti dalla S. M. Clemente XII. in dove a fatto spiccare il suo buon gusto Nicola Salvi Architetto Romano [...] e siccome per la morte del suddetto pontefice rimase imperfetta, la Santità di Nostro Signore Benedetto XIV. la fece perfezionare con tutta quella vaghezza, che ora si vede"[15]. La prima sezione della guida era dedicata alla via papale. In questo capitolo, la Scala Santa "la quale Scala era nel palazzo di Pilato"[16] e l'Altare maggiore di San Pietro meglio noto come il

titolo: "Sazioni" al posto di "Stazioni" e "Cotrpi Santi" al posto di "Corpi santi" come si vede nell'immagine presentata.

[14] *Le cose maravigliose della città di Roma...*, Roma, J. Zempel, 1750, p. 25.

[15] Ivi, p. 41.

[16] Ivi, pp. 6-7.

"[...] nobilissimo baldacchino fatto mirabilmente di metallo" da Gian Lorenzo Bernini[17] erano illustrati da due xilografie e descritti in modo dettagliato. Per giungere dalla basilica di San Paolo fuori le mura alla basilica di Santa Maria Maggiore si suggeriva di passare per porta San Paolo a ridosso della Piramide di Caio Cestio[18]. L'opera continuava con la descrizione dei quartieri: Trastevere, Borgo, porta Flaminia ovvero del Popolo, Campidoglio, Monti. Si proseguiva con le stazioni delle chiese per la Quaresima e per l'intero anno con le rispettive indulgenze; un fitto elenco di chiese dove il pellegrino poteva recarsi, da gennaio a dicembre, per adempiere alle pratiche religiose. Il viaggio virtuale proseguiva per coloro "che vogliono vedere le Antichità di Roma una per una"[19]. Per la prima giornata, erano previste cinque faticose tappe: Borgo, Trastevere, Isola Tiberiana, Testaccio e Terme Antoniane. Per la seconda giornata, il percorso diventava meno impegnativo: da piazza del Popolo al Quirinale, dalla zona di porta Pia, già vigna del cardinale Rodolfo Pio di Carpi, si passava alle Terme Diocleziane per giungere al Colosseo e muovere verso il Palatino. Nella terza giornata, il pellegrino si riposava alla vista del Pantheon meglio noto ai romani come la "Rotonna" fino a trovare ristoro nella piazza Navona e a piazza Pasquino, adiacente a palazzo Orsini (oggi palazzo Braschi), famosa per la presenza di una omonima scultura "ch'era (come si dice) un soldato d'Alessandro Magno"[20].

Conclusa la celebrazione degli spazi sacri, l'opera lasciava il passo alla celebrazione degli spazi profani. Nonostante la guida di Zempel fosse indirizzata ad una comunità prevalentemente cristiana, anche le opere pagane erano elencate come egualmente imperdibili. L'orizzonte si apriva verso le "sette meraviglie del mondo": le mura di Babilonia che "circondavano 60 miglia, erano alte 200 piedi, e larghe 50 ed erano fabricate con mattoni di pietra cotta e bitume", la Torre di Faros "sopra la quale si salliva commodamente di fuora a guisa di lumaca", la Statua di Giove a Olimpia che "non solo era grandissima ma era di porfido d'un sol pezzo", il Colosso di Rodi "che trà le gambe le passava una Nave", il Tempio di Diana a Efeso "aveva 160 colonne di marmo prezioso tutto d'un pezzo alte piedi 70", il Mausoleo di Alicarnasso nella città di Caria "aveva la maraviglia di detto Mausoleo nell'Architettura, nella grandezza, altezza, e nell'opere di scoltura fatte da rari Maestri [...]" ed infine le Piramidi d'Egitto "[...] quali erano come forma di arbori di cipresso che assomiglia all'elemento del fuoco incorruttibile [...]" peraltro totalmente distanti dall'aspetto estetico giunto sino a noi[21]. L'ultima parte dell'opera accompagnava il visitatore nell'antica Roma raccontando brevemente le tradizioni, i costumi e le credenze. Il titolo del capitolo era *Le antichità della città di Roma* del famoso architetto Andrea Palladio. L'opera apparve per la prima volta nel 1555.

Nel corso della lettura, si poteva correre il rischio di incappare in curiosi errori di stampa che, talvolta, sottacevano lacune di contenuto. Nel paragrafo relativo alla descrizione della basilica di San Pietro si leggeva: "E uno dei sette Alteri è antichissimo" al posto di sette altari[22] oppure la lettera N della xilografia raffigurante la chiesa di San Sebastiano risultava stampata al contrario[23]. Proseguendo la narrazione si arrivava a "li due Trofei di marmo che erano di Trajano" al posto dei due antichi monumenti noti

[17] Ivi, pp. 14-15.

[18] Ivi, p. 21.

[19] Ivi, p. 74. Questa sezione richiamava la divisione dell'itinerario in giornate proposto, per la prima volta nel 1644, nella *Roma ricercata* di Fioravante Martinelli.

[20] Ivi, p. 97.

[21] Ivi, pp. 98-104.

[22] Ivi, p. 15.

[23] Ivi, p. 28.

come i Trofei di Mario e conosciuti così fin dal Medioevo[24]. Il titolo che introduceva al paragrafo sulla storia di Porta Pia detta anche porta di Santa Agnese, citava "ed altre anticaglicaglie" al posto di anticaglie[25]. Continuando a sfogliare le pagine, si leggeva "Del Monte Polatino, oggi detto Palazzo Maggiore, ed altre cose" al posto di Palatino fino a giungere alla chiesa detta di "s. Quitico" al posto dei Santi Quirico e Giulitta al Foro di Nerva[26].

Dal punto di vista iconografico, il viaggio nella Roma virtuale stampato da Zempel iniziava con la visione di una calcografia panoramica che includeva la Basilica di San Pietro, il Colonnato e la piazza, a destra la Cappella Sistina, il Palazzo Apostolico e porta San Pellegrino; a sinistra probabilmente il palazzo del Santo Uffizio e uno scorcio diretto verso la piazza di Santa Marta. La combinazione degli elementi architettonici si presentava moderatamente accurata nei dettagli dei particolari scultorei fissati in prospettiva in cima al Colonnato, nella piazza animata dall'attraversamento di alcuni passanti con una carrozza tra l'obelisco e le due fontane. La guida era abbellita da cinquantacinque piccole incisioni alcune delle quali, come già accennato, furono mutuate dall'edizione stampata da Gaetano Zenobj del 1724. L'unica differenza risiedeva nelle cornici che presentavano dimensioni leggermente più ridotte probabilmente per l'usura dovuta sia al precedente utilizzo sia al ritmo di stampa necessariamente veloce ad uso dei pellegrini. Sebbene in alcuni casi l'insieme iconografico appariva del tutto inventato, in altri esso costituiva una fonte preziosa per il viandante che si approssimava all'*imago urbis*. Si

[24] Ivi, p. 59. Questo nome, infatti, apparve per la prima volta nel 1140 nei *Mirabilia Urbis Romae* del canonico Benedetto e traeva la sua origine da due grandi sculture marmoree romane che, nel Cinquecento, Sisto V decise di far collocare sulla balaustra del Campidoglio, dove si trovano ancora oggi.

[25] Ivi, p. 85.

[26] Ivi, pp. 90-91.

Lekythos funeraria frammentaria
Marmo pentelico
alt. 50 cm; largh. 32 cm; prof. 16 cm
375-350 a.C.
Roma, Collezione Fondazione Sorgente Group

NIKÉ ARRIGHI BORGHESE
Ponte Romano di Ninfa
aquaforte, 60 x41 cm

Giovanni Andrea Sirani (Bologna 1610 – 1670)
ed Elisabetta Sirani (Bologna 1638 – 1665)
Fortuna e Amore
Olio su tela, 161 x 131 cm
Eseguito nel 1660 ca.
Roma, Fondazione Sorgente Group

Niké Arrighi Borghese
The Faces of Mercy (I Volti della Misericordia)
un trittico per l'Anno Santo 2016
olio su tela, 180 x 300 cm

tendeva a documentare architetture scomparse che completassero le brevi descrizioni testuali sottolineando la peculiarità della città ammodernata senza dimenticare gli esempi antichi. Le immagini descrivevano un piano stradale più basso di quello che appariva ai visitatori di allora. Gli spazi monumentali erano dilatati e, in alcuni casi, apparivano particolari urbanistici interessanti non più visibili perché, nel frattempo, erano stati probabilmente cancellati dall'inevitabile scorrere dei secoli o dalle modifiche urbanistiche attuate. Alcune illustrazioni erano ravvivate dalla presenza di passanti, alle volte figure stilizzate come quelle visibili sul sagrato della Basilica di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore, a piazza San Pietro e a piazza del Popolo[27]. Altre immagini erano completate da figure lievemente più particolareggiate con abiti e manti in uso all'epoca come, per esempio, nel paesaggio attorno alla Basilica di San Paolo fuori le mura, alla Piramide Cestia, all'Isola Tiberina, all'Arco di Costantino e sulla scalinata del Campidoglio[28]. Quattro incisioni presentavano una didascalia: "S. PAVLO", "S. LORENSO", "S. SEBASTIANO", "S. CARLO ALLI CATI=/NARI" e una sola incisione presentava la didascalia in lingua latina "ARCVS IANV"[!]. In rari casi, i monumenti riconoscibili all'epoca restituiscono ai nostri occhi un'iconografia di Roma sparita. Ad esempio, la Basilica di San Paolo fuori le mura, giunta sino a noi, proviene da una ristrutturazione promossa da Leone XII di recupero dei resti risparmiati dal fuoco nel famoso incendio nel luglio del 1823. Quindi a metà del Settecento, la basilica appariva diversa ovvero nella sua forma originaria come illustrata nell'incisione della guida di Zempel[29]. La Colonna Traiana si riconosceva grazie allo scorcio della cupola della chiesa del

[27] Ivi, pp. 3, 22, 11, 81.
[28] Ivi, pp. 19, 21, 76, 88, 92.
[29] Ivi, p. 19.

Santissimo Nome di Maria[30]. Il complesso monumentale di Santo Spirito in Sassia presentava una descrizione forse verosimile agli occhi dei contemporanei ma non ai nostri occhi. La descrizione, appunto, narra della visione immediata della chiesa di Sant'Onofrio subito dopo l'uscita dalla porta del complesso: "venite indietro fino alla porta di S. Spirito, come sarete fuori, e guardate in su a mano destra, e vederete una chiesa chiamata S. Onofrio."[31]. L'Isola Tiberina e i due ponti Cestio, *pons Aurelius* e Fabricio *Pons Judaeorum,* erano raffigurati con l'attraversamento di una piccola barca[32]. Alcune riproduzioni di monumenti erano totalmente o in parte inventate come nel caso della xilografia che raffigurava il Teatro di Statilio Tauro[33]. Tuttavia, già al tempo della pubblicazione della guida, il monumento non era più visibile e quindi fu necessario re-inventarlo![34] Il palazzo del Quirinale era raffigurato assieme al palazzo della Consulta con uno scorcio della fontana dei Cavalli di Monte Cavallo. Tuttavia l'illustrazione non mostra il Torrione degli Svizzeri visibile ancora oggi. Le rovine del Tempio del Sole, magistralmente esemplate dall'architetto Andrea Palladio, erano ancora visibili fino al Cinquecento e furono riprodotte anche nella guida. La xilografia della facciata esterna di Porta Pia proponeva uno dei tre disegni, presentati da Michelangelo a Pio IV, successivamente modificato e ad oggi non più visibile[35]. In alcuni esempi, Zempel utilizzò medesime xilografie per illustrare monumenti differenti come nel caso dell'immagine del Foro di Nerva con l'Arco dei Pantani identica all'immagine delle

[30] Ivi, p. 42.
[31] Ivi, p. 75.
[32] Ivi, p. 76.
[33] Ivi, p. 80. Al militare romano, infatti, risale la costruzione del primo anfiteatro lapideo presso Campo Marzio.
[34] Il monumento fu distrutto in occasione del grande incendio nel luglio del 64 sotto l'imperatore Nerone.
[35] Ivi, p. 82-84.

Terme di Diocleziano[36]. Il Tempio della Pace, tempio leggendario cristiano, riportava alla memoria antiche storie tramandate oralmente dal popolo "cadè nella notte che nacque il nostro Salvatore Giesù Cristo, e nell'orto de' monaci di s. Maria Nova, si vedono le vestigie di altri tempi". Proseguendo per il colle Palatino, il lettore ipotizzava la visione del Palazzo Maggiore e grazie all'immagine sulla guida poteva ricostruire idealmente la Casa imperiale di Augusto[37]. La xilografia che illustrava il *Circus Agonis* di Domiziano fu recuperata da Zempel sia nel paragrafo dedicato ai "Bagni d'Agrippa, di Nerone e d'Alessandro Severo" sia per raffigurare il Mausoleo d'Alicarnasso fuorviando il lettore dal riconoscimento indubbio dei monumenti[38]. Figure frutto di fantasia erano anche le illustrazioni delle meraviglie del mondo: il tempio di Diana, il mausoleo di Alicarnasso fatto costruire dalla consorte Artemisia e le piramidi d'Egitto[39]. Se l'incisione che raffigurava la Cisterna delle Sette Sale come parte delle Terme di Traiano era attendibile sia a metà del Settecento sia ai nostri giorni, l'immagine relativa alle Terme di Diocleziano presenta un obelisco centrale non più visibile[40].

[36] Ivi, pp. 85, 91.
[37] Ivi, p. 89-90.
[38] Ivi, pp. 96, 103.
[39] Ivi, pp. 102-104.
[40] Ivi, pp. 115-116.

La Roma di William Kentridge
«Trionfi e lamenti» in "Piazza Tevere"

Pierluigi Lotti

Nel tratto di Tevere tra ponte Sisto e ponte Mazzini, sul muraglione che costeggia la riva destra del fiume, il 21 aprile 2016 è stata inaugurata una pittura murale di William Kentridge.

Opera notevole per diversi aspetti. Non si tratta di una classica manifestazione della *street art*: pochi metri quadrati, dipinti clandestinamente in poche ore, localizzati in zone appartate e semiperiferiche, operando al di fuori e contro ogni regolamento, realizzata con pochi mezzi da un anonimo *street-artist*.

È un'opera imponente (è lunga oltre 500 metri), che ha richiesto molti mesi per l'esecuzione, che ha coinvolto numerosi uomini e mezzi, eseguita nel pieno centro di Roma, autorizzata dallo stesso Comune, finanziata da diversi sponsor anche stranieri, realizzata da un artista di fama internazionale.

* * *

L'area ove sorge l'opera di Kentridge ha da alcuni anni assunto ufficiosamente il toponimo di "Piazza Tevere", coniato dall'Associazione *Tevereterno* e riferito adentrambe le banchine del fiume, quasi a voler ricreare, da un ambiente degradato, una storica "Piazza d'Italia", sia come punto di aggregazione cittadina che come spazio espositivo destinato a tutta la città.

L'idea primitiva, poco più di un sogno, nasce nel 1984 quando Kristin Jones, un'artista americana allora ventitreenne ed in Italia

per motivi di studio, immagina una piazza fluviale come scenario ideale per ospitare artisti contemporanei.

Molti anni più tardi, dalla sua idea prende forma il più organico progetto *Tevereterno*, ovvero un programma mirante a rivitalizzare la sponda del Tevere, sia fisicamente che artisticamente. L'associazione *Tevereterno* è un'organizzazione internazionale senza scopo di lucro con sede a Roma e a New York. In Italia è riconosciuta come Onlus, negli Stati Uniti il progetto opera attraverso la *New York Foundation For the Arts* (NYFA). *Tevereterno* viene fondata nel 2004, sotto la presidenza di Kristin Jones affiancata da Carlo Gasparrini, Rosario Pavia e Luca Zevi, e riunisce diversi professionisti della cultura (artisti, architetti, urbanisti, storici dell'arte, economisti) con lo scopo di restituire una centralità al fiume e renderlo uno spazio vitale e identitario attraverso interventi mirati, opere infrastrutturali e iniziative culturali. A questo proposito Luca Zevi, che dal 2014 ha assunto la presidenza, sostiene la necessità di «valorizzare il luogo non attraverso la sua monumentalizzazione, ma mediante l'alternarsi di eventi, capaci di rivelarne di volta in volta natura e potenzialità».

Tra gli eventi organizzati da *Tevereterno* a partire dal 2005 è da ricordare la manifestazione del 2009, intitolata *She Wolf as Shape of Time*, ovvero una Lupa, animale araldico della città, proiettato sul Campidoglio, in piazza Tevere e a ponte Sisto. In quest'occasione Kristin Jones sperimenta una nuova tecnica: nell'installazione *Wolflight* crea un disegno "al negativo", pulendo con getti d'acqua le superfici sporche ed evidenziando i bianchi. Il sistema sarà successivamente utilizzato da Kentridge e permette di realizzare opere, anche monumentali, senza lasciare segni permanenti sul supporto. Unica controindicazione: sono disegni destinati a scomparire col tempo.

Nel 2011 *Tevereterno* ottiene il riconoscimento, all'interno del Piano di Gestione UNESCO per la Città di Roma, quale esemplare progetto pilota per rinnovare attivamente il fiume.

Nel 2013 incomincia la lunga gestazione, rallentata da non poche complicazioni burocratiche, del fregio di *Triumphs and Laments* di Kentridge.

L'inaugurazione avviene in occasione del Natale di Roma del 21 aprile 2016 con una performance ideata dallo stesso William Kentridge: una danza di ombre e due processioni musicali, una come espressione dei trionfi, l'altra delle sconfitte.

Al di fuori delle cerimonie ufficiali, o di una temporanea risonanza mediatica, l'opera di Kentridge rimane oggi quasi inosservata a quanti, per lo più podisti, ciclisti e barboni, percorrono le sponde del Tevere. Solo qualche passante nota quei segni sul muro: macchie scure, sfocate, incombenti, incomprensibili. Solo gradualmente, grazie ad una osservazione più attenta, si potrà percepire una interna coerenza, un messaggio alla base di quei segni. Sono simboli e segni che divengono pienamente comprensibili dalla biografia dell'artista.

* * *

William Kentridge è un artista sudafricano il cui campo d'azione è non solo la grafica tradizionale (come il disegno, l'incisione), ma anche forme d'ibridazione (come il collage) e, soprattutto, il cinema (film di animazione realizzati con una personale tecnica di disegno da lui definita *Drawing for Projection*): opere che utilizzano molteplici linguaggi visivi e molteplici fonti, che dalla storia dell'arte sconfinano nel cinema e nel teatro.

Nasce a Johannesburg il 28 aprile 1955. La famiglia paterna, di origine lituana ed ashkenazita, alla fine dell'Ottocento, per sfuggire alle persecuzioni razziali della Russia zarista, si rifugia dalla Lituania in Sudafrica. Qui il cognome originario Kantorowicz viene presto anglicizzato in Kentridge. Pur ritrovandosi ora in una paese segregazionista il loro status è sostanzialmente migliorato: una famiglia bianca e borghese che, da minoranza perseguitata, è ora parte di una élite privilegiata.

L'infanzia di William è serena ma non estranea agli eventi di quel momento. I genitori sono entrambi avvocati, impegnati nella denuncia delle diseguaglianze e delle persecuzioni. Sin da bambino è appassionato del disegno e, assieme alla madre, frequenta dei corsi serali di disegno dal vero. Una passione che non lo abbandonerà mai, neanche durante gli studi universitari.

Nel 1961 ha un'esperienza traumatica del Sudafrica negli anni dell'apartheid. Il padre, l'avvocato Sidney Kentridge, è consulente legale nell'inchiesta sui fatti di Sharpeville, allorché 67 neri, durante una manifestazione non-violenta, vennero uccisi dalla polizia. Il piccolo William, un bambino di sei anni, trova una scatola nello studio del padre, la apre pensando ci siano dentro dei cioccolatini e scopre invece la documentazione del massacro di Sharpeville: sono fotografie legali dei morti e relazioni mediche sulle ferite. Queste immagini in bianco e nero, con la loro crudezza scientifica e documentaria, rimangono per sempre nel suo futuro d'artista: il linguaggio formale dei disegni, il carattere opprimente delle tematiche, l'utilizzo del cinema d'animazione, un medium considerato evasivo e disimpegnato, ai fini della denuncia sociale.

Seguendo il tradizionale impegno della famiglia, Kentridge si iscrive all'Università di Witwatersrand indirizzandosi a studi sociali e si laurea in scienze politiche e studi africaninel 1976. Durante gli anni universitari entra nella Compagnia teatrale *Junction Avenue Theatre Company* a Johannesburg: il teatro rimarrà l'altra grande passione della sua vita. Dopo la laurea s'iscrive ad una scuola d'arte, la *Johannesburg Art Foundation*, dove può perfezionarsi nella stampa e nell'incisione, tecnica da lui preferita che gli permette di lavorare sull'ombra e sul chiaroscuro. Le sue prime incisioni, come la serie *Pit* (Fossa) del 1979, si caratterizzano per le immagini cupe e claustrofobiche: l'ambientazione un buco sotterraneo, l'illuminazione dall'alto, gli spazi oscuri, le figure che emergono dal fondo nero. Drammatiche anche le successive incisioni, come *Domestic Scenes* (1980), raffiguranti l'agiata

vita dei sudafricani bianchi durante l'apartheid, ove è chiaro il riferimento alle incisioni di Goya (*I disastri della guerra*, *I capricci*) e all'Espressionismo tedesco (particolarmente le xilografie di Kirchner e Nolde) del primo Novecento. Il parallelismo tra la Johannesburg degli anni Novanta e la Berlino degli anni Trenta ha una corrispondenza nel teatro: la drammaturgia di Brecht e la musica di Kurt Weil vengono negli stessi anni riproposte dalla *Junction Avenue Theatre Company*, la compagnia di cui Kentridge è membro attivo dal 1975 al 1991. Il suo impegno nel teatro, parallelo alla sua attività di grafico, viene svolto a tutto campo (come attore, regista e scenografo) e realizzato attraverso spettacoli anticonvenzionali ed ibridi (utilizzazione di burattini, attori e disegni animati).

Nel 1981, al ritorno da Parigi dove studia teatro, inizia il suo coinvolgimento anche nel cinema e nella televisione. Durante gli anni ottanta lavora come *art director* per diverse serie televisive e come disegnatore in produzioni cinematografiche. Il suo interesse si indirizza inizialmente alle prime "macchine dell'immagine" di inizio '900: la lastra fotografica, la camera ottica, le prime tecniche di disegno animato (zootropio, fenachistoscopio, stroboscopio), il cinema muto. Quindi la sua ricerca si concentra sulle forme di manipolazione della pellicola cinematografica: cambi della direzione e della velocità, inversione della pellicola dal positivo al negativo, la struttura panoramica, immagini a mosaico, *objet trouvé*, *mise-en-abîme*; dispositivi tecnici che non solo influenzano l'opera finale ma ne costituiscono la struttura materiale e in definitiva il suo significato.

Kentridge inizia a creare film di animazione con i suoi disegni. Inizialmente utilizza la fotografia solo come promemoria; successivamente, con l'assemblaggio dei fotogrammi scattati, genera l'illusione del movimento; i racconti sono fatti di pochi elementi, con cancellature, ripensamenti, errori. È questa l'origine della tecnica "inventata" da Kentridge: nuova ma basata su elementi

tradizionali, un medium ibrido di film e disegno. Il primo film realizzato interamente con questa tecnica è del 1989: *Drawing for Projection*, il sottotitolo è *Johannesburg, Second Greatest City after Paris*. Sono gli ultimi anni dell'apartheid, ma se ne percepisce ancora la presenza. L'ambiente è costituito dalle zone industriali e minerarie di Johannesburg, emblema di abusi ed ingiustizie. Il personaggio fondamentale è la folla, massa infelice e sfruttata. Il titolo, *Drawing for Projection*, diventa il nome di una serie di altri dieci film d'animazione e, soprattutto, dà il nome alla tecnica per la quale Kentridge, negli anni successivi, diventerà famoso.

La tecnica "disegno per proiezione" è basata su un disegno filmato per fotogrammi, tecnica d'animazione esistente già nella preistoria del cinema al fine di imitare la fluidità del movimento reale. La novità è nel riprendere l'intero disegno in divenirefino alla fine della scena, senza nascondere il processo di produzione,presentando, anzi, il continuo processo grafico (disegnare, cancellare e ridisegnare) e le sue modifiche; il disegno è realizzato con matita e gomma, le figure si muovono in un campo sempre più sporco e pieno di tracce, il racconto contamina memoria e oblio, errore e pentimento.

La critica d'arte Rosalind Krauss ha recuperato al riguardo il termine *palinsesto* per indicare questi disegni a carboncino cancellati, ridisegnati e filmati. In un saggio sulla rivista americana *October* del 2000 afferma che l'artista ha inventato un nuovo medium, il *palinsesto*: una struttura semiotica complessa, una "forma emblematica del tempo", analoga alle antiche pergamene, raschiate dagli amanuensi per potervi riscrivere sopra, che conservavano le tracce dello scritto precedente.

Nei primi film Kentridge ha privilegiato soggetti come lo scontro tra capitale e lavoro, l'apartheid, il colonialismo e il totalitarismo. Successivamente prevalgono elementi onirici e surreali, temi più congrui con la forma d'espressione utilizzata: ricordi che svaniscono (in *Felix in Exile*,1994, il protagonista si rade davanti

allo specchio, ma al passaggio del rasoio la sua faccia si cancella), ovvero visioni che scompaiono (in *History of the Main Complaint*, 1996, il protagonista guida la macchina sotto la pioggia; attraverso il parabrezza è testimone di una scena di violenza, ma i tergicristalli cancellano questa immagine).

La sua prima mostra è del 1997, a Documenta X di Kassel. È l'inizio della sua fama internazionale, segnata successivamente dalla partecipazione alla Biennale di Johannesburg, alle Biennali di Venezia (1999) e dell'Avana (2000) e, da allora, ad oltre trenta tra mostre ed esposizioni nei musei. Del 1997 è anche la sua prima esposizione romana nell'ambito della mostra *Città/Natura* a villa Mazzanti. In un allestimento curato da Carolyn Christov-Bakargiev veniva proiettato su parete il suo film *Mine* (1991) in mezzo ai suoi disegni: l'effetto era di un disegno animato in mezzo ad altri disegni immobili, e la dimostrazione visiva della tecnica di derivazione del film dal disegno.

Alla fine degli anni '90 diventano oggetto di ricerca i lavori sulle ombre. Il film *Shadow Procession* (1999) viene realizzato con sagome ritagliate nella carta, un ibrido tra forme umane e utensili, figure che portano sulle spalle strani oggetti (forbici, caffettiere, lampade, compassi). L'opera fu concepita per essere proiettata in uno spazio sotterraneo come la metropolitana di Istanbul. Come lo stesso Kentridge chiarì in una conferenza a Chicago, si tratta di un esplicito richiamo alla Repubblica di Platone ed al mito della caverna come luogo della conoscenza attraverso la mediazione dell'ombra. In Platone il passaggio dal buio della caverna alla luce dello spazio esterno rappresenta il processo graduale che porta dall'oscurità della menzogna all'illuminazione della conoscenza. William Kentridge vuole ribaltare la tesi del mito: la caverna non è luogo dell'inganno ma essa stessa spazio di conoscenza. La comprensione del mondo reale avviene proprio guardando il mondo delle ombre: nella visione indiretta delle cose è la consapevolezza della finzione, della bel-

lezza dell'immagine costruita, e l'abbandono al mondo dell'arte.

Gli anni successivi sono segnati da ulteriori riconoscimenti. Nel 2004 i suoi film sono proiettati a Cannes. Nel 2005 firma la regia e la scenografia de *Il Flauto Magico* di Mozart, nel 2010 quella de *Il Naso* di Sciostakovic. Degli stessi anni è l'imponente retrospettiva *Five Themes* al MoMA, nonché l'installazione dal titolo *I am not me, the horse is not mine*. Nel 2012 presenta ad Harvard sei monologhi, tra performance e conferenza accademica (*Six Drawing Lessons: In Praise of Shadows*) e viene insignito della *Norton Professorship of Poetry*. Da menzionare infine la sua personale del 2012/13 al MAXXI di Roma: *Vertical Thinking*. Nel 2012 avviene l'inaugurazione della stazione Toledo della Metropolitana di Napoli per la quale Kentridge realizza una statua in acciaio (*Il cavaliere di Toledo*) e un mosaico dal titolo *Naples procession*.

È in questo periodo che inizia l'impresa di *Triumph and laments*, compiuta espressione della sua complessa personalità e del suo multiforme linguaggio figurativo di pittore, disegnatore di fumetti ed operatore di cinema.

* * *

Secondo alcuni *Trionfi e lamenti* è la più importante opera d'arte pubblica realizzata a Roma dall'inizio del secolo. Sicuramente si tratta dell'impresa artistica più impegnativa di Kentridge: un omaggio alla città e, nello stesso tempo, rappresentazione dell'altra faccia del potere.

Il *Trionfo*, in senso specifico, era il massimo riconoscimento attribuibile al comandante supremo che avesse riportato una grande vittoria sul nemico; veniva decretato dal Senato di Roma e celebrato con un corteo che, attraversata la città, saliva il Campidoglio fino al tempio di Giove Capitolino. Il corteo seguiva, sia nel percorso che nei protagonisti, un cerimoniale ben codificato: musici che suonavano carmi di vittoria, animali destinati al sacrificio, carri carichi del bottino, altri carri con ricostruzioni di battaglie o di città conquistate, soldati sconfitti e resi schiavi, regnanti o generali sconfitti in catene e destinati al supplizio; centro della cerimonia il vincitore su un carro da guerra riccamente decorato e tirato da quattro cavalli bianchi; seguivano a piedi i consoli, i magistrati romani, i luogotenenti, i tribuni militari, l'esercito vittorioso.

L'espressione *trionfo* venne in seguito adoperata non solo per definire memorabili vittorie militari ma anche per indicare rilevanti successi conseguiti in altri ambiti. Il termine è stato inoltre utilizzato in senso simbolico in composizioni letterarie (i *Trionfi* del Petrarca, il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo il Magnifico), o allegorico in raffigurazioni pittoriche (i *Trionfi di Cesare, Il trionfo della Virtù* di Andrea Mantegna, *Il trionfo del nome di Gesù* di Giovan Battista Gaulli, *Il trionfo di Sant'Ignazio* di Andrea Pozzo, il *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona).

Così William Kentridge ricorda la genesi dei suoi *Trionfi*, ed il suo rapporto con Roma, in una intervista concessa nel 2016 in occasione dell'inaugurazione.

> «La prima volta che venni a Roma, avevo sei anni. Era il 1961. Ricordo l'entusiasmo mio e dei miei genitori. Si era nel pieno della dolce vita. Avevo visto il film *Vacanze Romane* e tutto mi pareva rispecchiarlo. Sì, Roma oggi è cambiata, ha molti problemi, lo so. Però mi piace perché non è un museo all' aperto ma un luogo vivo, uno spazio della contemporaneità non solo per turisti. In tutte queste fontane vedo la generosità di un antico senso civico, di un design urbano pensato per i cittadini che dovrebbe essere ancora da esempio....
> La curatrice Kristin Jones me ne parlò quindici anni fa. Ma il progetto vero e proprio è partito cinque anni fa. Ce ne sono voluti quattro per ottenere i permessi. Una volta ricevuto l'ok, ho impiegato un anno e mezzo per realizzare i disegni preparatori....

È stato un lavoro lungo durato diversi anni. Ma la cosa più importante è stata il desiderio di realizzare questo fregio»[1].

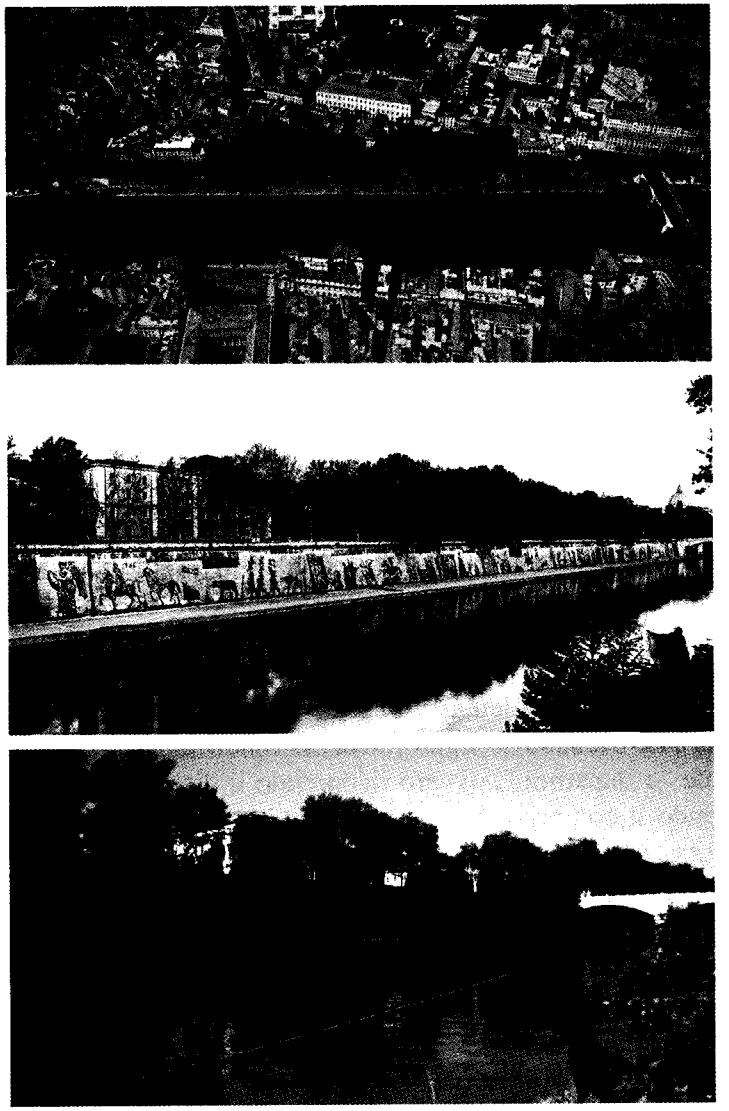
L'opera si presenta come una teoria di figure gigantesche (sono oltre 80 ed alte fino a 10 metri), monocromatiche, alquanto lugubri e inquietanti. Forme che richiamano immediatamente i tanti film dello stesso Kentridge, dove personaggi caliginosi agiscono in ambienti tetri o in spazi oscuri.

I personaggi rappresentati sono i protagonisti e le comparse della millenaria storia di Roma. La loro raffigurazione è dedotta dalla storia dell'arte, dalla cinematografia e dalla cronaca giornalistica attraverso una lunga ricerca iconografica che ha ripreso circa cinquecento immagini storiche o anonime raccolte dai volontari di *Tevereterno* e dagli studenti della John Cabot University.

Dall'esame di questo materiale è avvenuta la selezione di Kentridge per i soggetti del corteo e quindi una intensa elaborazione formale (innumerevoli disegni, ripensamenti di configurazioni, variazioni di scala), fino alla definizione del fregio. La composizione definitiva è stata realizzata con bozzetti a inchiostro dai quali si sono ricavati gli *stencil* finali, quelli che potremmo chiamare i "cartoni" preparatori per la realizzazione in loco.

Anche la fase esecutiva ha visto il concorso di numerosi operatori, attivi in un complesso cantiere, con squadre di operai, piattaforme mobili, compressori e getti di vapore; la tecnica è quella usata nella pulizia degli edifici per ottenere l'asportazione delle superfetazioni (vernici, strati di sporco, manifesti abusivi). Nel caso specifico si è agito sulla patina oscura (dovuta a sporco, muffe e inquinamenti) che riveste la parete dei muraglioni sul Tevere. Tale "pulizia" è avvenuta in maniera selettiva solo su alcune parti:

[1] D. Pappalardo, *Kentridge disegna la storia di Roma*, in «La Repubblica», 17 aprile 2016



Piazza Roma

il risultato è stato un disegno in bianco e nero, ovvero figure scure su fondo bianco.

Kentridge adotta qui la tecnica detta *reverse graffiti*. Il vocabolo inglese *graffiti* deriva chiaramente dall'italiano *graffito*, ovvero dalla prassi utilizzata nel Rinascimento per decorare le facciate degli edifici. Nel mondo anglosassone il termine *graffiti* è genericamente utilizzato per indicare le diverse manifestazioni artistiche nel tessuto urbano, la così detta *street art*, anche se realizzate con altre tecniche pittoriche come spray o stencil. Il metodo rinascimentale consisteva nel rivestire le facciate con due strati d'intonaco di colore contrastante: graffiando, ovvero asportando, parti dello strato superiore si generava un disegno ornamentale a contrasto. È esattamente quello che è avvenuto sulle pareti dei muraglioni: l'asportazione di parte dello sporco superficiale ha riportato in luce il chiarore del paramento in pietra sottostante ed ha delineato il disegno di Kentridge.

Il *reverse graffiti* attuale è un tipo d'operazione di pulizia nata nel mondo della comunicazione pubblicitaria (è detta anche *clean advertising*) per realizzare una propaganda murale con il vantaggio di un impatto ambientale minimo, temporaneo e "reversibile".

Nel caso romano le figure, nere su fondo chiaro, sono state ottenute "a risparmio", ovvero ricoprendo il disegno delle figure e pulendo il contorno. Il procedimento è quello che nel mondo anglosassone viene chiamato *stencil*, traducibile come stampino o maschera normografica: una schermatura traforata, inserita tra il pennello e la superfice del quadro, che determina l'immagine finale. Sul lungotevere tali mascherature, e l'azione "pittorica" della pulitura a getti di vapore, hanno avuto una dimensione notevole ma l'operazione di stencil è rimasta identica.

Il soggetto prescelto, *Trionfi e lamenti*, è la rivisitazione di un corteo trionfale romano. Il riferimento al trionfo classico è esplicitato dallo stesso Kentridge, così come la sua personale interpretazione:

> Ho studiato i rilievi della Colonna Traiana. Per me sono stati fondamentali ... Non ho badato alla logica quanto al senso. Quello che volevo raccontare con quest'opera sono anche le contraddizioni della storia. Personaggi lontani nel tempo sono come in conversazione tra loro e con chi li guarda. La mia è stata una scelta selettiva personalissima. È la mia idea della storia. Molte persone mi hanno suggerito quali figure dovessero esserci. Mi hanno dato consigli, poi ho scelto[2].

Il principio conduttore di Kentridge è quello di avere un supporto per la sua narrazione, simile a quello rappresentato sul *volumen* di duecento metri avvolto attorno alla Colonna Traiana, che egli sviluppa sui cinquecento metri del muraglione sul Tevere.

Il corteo è costituito da circa 80-90 figure di uomini e animali. Gli attori appartengono ad epoche e situazioni assai diverse, dalle origini mitologiche della città alle vicende della cronaca contemporanea, con un criterio parzialmente cronologico. Particolarmente interessante la scelta iconografica dei soggetti che è stata ripresa dalle fonti più diverse per origine e qualità: rilievi archeologici, sculture, pitture, incisioni, miniature, fotografie.

È oltremodo difficile tentare una descrizione del murale sul lungotevere.

Un primo problema è la dimensione. Se si volesse riprodurre in scala il fregio, che misura 10 metri per 500, occorrerebbe realizzare un disegno, o una foto, alta 10 cm e larga 5 metri, o anche alta 1 cm e larga 50 cm. Con ovvie difficoltà per riprodurlo in un normale formato editoriale.

La chiave del problema è proprio nel tipo di murale: non un semplice unico disegno, ma una serie di disegni sviluppati lungo un nastro. È appunto quanto suggerito dall'archetipo della Co-

[2] D. Pappalardo, *Kentridge disegna la storia ...*, cit.

lonna Traiana, ovvero quanto avviene su una pellicola cinematografica, o anche nei fumetti (definiti in inglese proprio *strip*, strisce). Attualmente per i fumetti si preferisce la definizione *graphic novel*, ovvero racconto per immagini. E non a caso l'esperienza di Kentridge viene anche dal campo del cartone animato e della cinematografia.

L'opera è proprio una sequenza di immagini variamente connesse (l'ordine è essenzialmente, ma non esclusivamente, cronologico) che ha per filo conduttore la storia di Roma. Numerosissimi gli "attori del film"; qualcuno ha contato 80 personaggi, ma le figure rappresentate sono sicuramente di più se si considerano anche i vari animali. Personalmente ho individuato oltre 50 "scene", ovvero episodi di storia romana che raggruppano diversi protagonisti.

La seconda caratteristica del racconto/murale è che la maggior parte delle figurazioni non sono invenzioni originali ma, come detto, riproduzioni di immagini, talora famose, desunte da incisioni, quadri, incunaboli, film, foto. La riproposizione delle figure è a volte fedele, tanto da rendere comprensibile l'originale; a volte rielaborata e di più difficile comprensione; a volte infine contaminata ed affiancata da altre immagini che rendono del tutto nuovo il significato.

Consideriamo per esempio l'*incipit* del corteo. Una Nike alata, in atto di scrivere la vicenda storica del Trionfo appoggiandosi al suo scudo: l'immagine è dedotta da una delle tavole delle incisioni di Piranesi sulla Colonna Traiana. Segue un imperatore a cavallo: anche questa immagine viene ripresa da un'incisione del Piranesi raffigurante il Marco Aurelio del Campidoglio. Quindi è un altro cavallo, ridotto in scheletro e senza cavaliere, ed il carro trionfale vuoto: simbologia abbastanza evidente dell'evanescenza della gloria militare.

Il personaggio successivo è una lupa, manifesta riproposizione della Lupa Capitolina, tuttavia senza gemelli, sostituiti da due caraffe di acqua e vino; poco dopo ritorna ma ormai è solo uno scheletro di lupa che cammina.

Nike

Segue nel corteo un gruppo di soldati sorreggenti delle aste con le insegne militari e il bottino di guerra. Qui il riferimento iconico è il Mantegna, ovvero il ciclo di tele realizzate tra il 1485 ed il

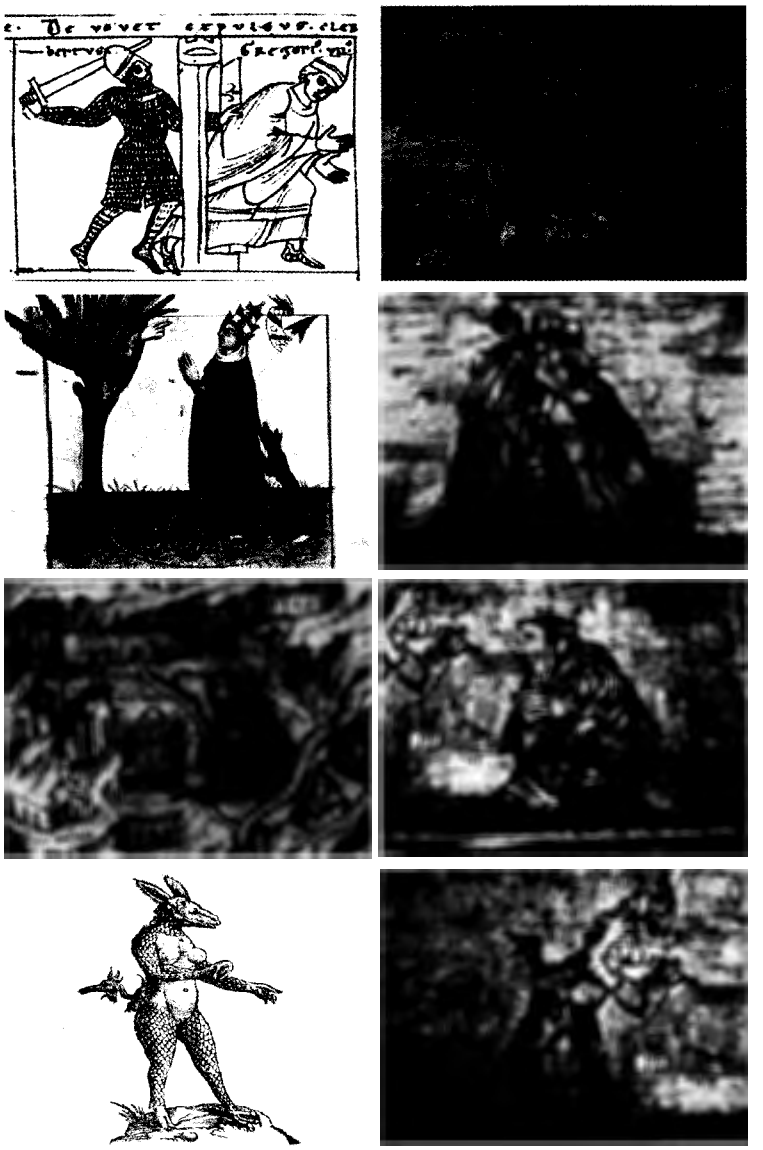
1505 aventi per soggetto i *Trionfi di Cesare in Gallia*. Le figure di Kentridge, compatibilmente con il differente medium grafico, sono abbastanza fedeli nella composizione e nelle posture; la notazione ironica è nella macchina da cucire Singer, sorretta come bottino di guerra, che ridicolizza il trionfo per la vittoria.

La contaminazione è continua. A circa metà del corteo si addensa un gruppo quanto mai eterogeneo sia per i personaggi che per le epoche e le situazioni citate. Un maestoso cavallo (riprende i disegni di Leonardo per il monumento equestre a Francesco Sforza) traina possentemente un'auto (è la famosa R4 ove fu rinvenuto il cadavere di Aldo Moro); al di sopra del mucchio è l'estasi di una santa (è la famosa Santa Teresa del Bernini), al di sotto una lotta tra due personaggi (lo sgozzato riprende il Sarcofago Ludovisi); in basso al centro vi è infine un altro protagonista completamente esanime (si tratta della figura femminile che compare nel gruppo del Galata suicida).

Questo ricorso alla citazione è costante in Kentridge, come pure la continua rielaborazione del soggetto.

Il corteo storico non è però significativo nei singoli personaggi che lo compongono, lo è piuttosto negli accostamenti. Suscita, osservandolo, anche un altro significato della parola "trionfo", ovvero quello delle carte facenti parte del mazzo dei Tarocchi utilizzati nel Cinquecento e nel Seicento: i "trionfi" erano una sorta di quinto seme e venivano impiegati in una specie di briscola chiamata *trionfo* in Italia, *trumpf* in Germania e *trump* in Inghilterra.

Le immagini di Kentridge fanno cioè pensare alle figure di un mazzo di carte, che hanno scarso significato in se stesse e la cui successione può essere casuale, ma il cui valore varia in dipendenza dell'accostamento dei semi. Ed effettivamente quello che interessa l'autore non sono le singole immagini ma il collegamento di episodi, anche lontani nel tempo o contraddittori, che acquistano un particolare significato proprio dalla loro interazione.



Il papa

Il morto

Per esempio compare diverse volte, e diversamente rappresentata, la figura del *Cavallo*: nel trionfo imperiale già detto, nella cavalcata del Trionfo della Morte (ripresa da quella di Palazzo Abatellis a Palermo), nel cavallo del monumento Sforza, nel cavallo montato da Mussolini, in quello del Monumento ad Anita, nel cavallo di legno utilizzato per realizzare il monumento a Vittorio Emanuele II, nello scheletro, infine, di un cavallo che crolla e che chiude il corteo.

Il coro

Anche il *Carro* viene rappresentato più volte: carro del trionfo imperiale, carro funebre del papa, carro dei trofei.

La *Barca* è presente in tre episodi: la Piena del 1557, l'Alluvione del 1937, il Barcone degli immigrati clandestini.

Il *Papa* è probabilmente la figura che compare più volte: è Celestino V che perde il triregno, Bonifacio VIII come volpe che lo ruba, Gregorio VII in fuga da Roma, San Pietro crocefisso a testa in giù. Ma sono citati anche i papi assenti, ovvero l'allegoria di Roma vedova durante il periodo avignonese; oppure simbolici come il papa-asino della satira luterana.

Ricorrente è la figura del *Folle*, ovvero l'emarginato, il perseguitato, il profeta di sventura, raffigurato in Cola di Rienzo, Giordano Bruno, Savonarola, Geremia.

Il *Soldato* è rappresentato dal centurione romano, dal pompiere nel bombardamento a S. Lorenzo, dal bersagliere che entra a Porta Pia.

L'*Angelo* è quello trionfante come Nike, misericordioso come quello di Castel S. Angelo, destrutturato in frantumi nel finale.

Gli *Amanti* vengono raffigurati nell'Apollo e Dafne berniniano, ma anche nell'icona felliniana di Marcello e Anita.

Emblematiche anche le citazioni del *Morto* vittima di violenza: Romolo, Pasolini, Anna Magnani di *Roma città aperta*.

Nello sfondo sono i protagonisti collettivi, come un coro della tragedia greca: i l*Coro dei derelitti* (prigionieri Parti, deportati del Ghetto, emigrati e vedove di Lampedusa, alluvionati del 1937) e quello *dei morti* (i Daci decapitati, i martiri delle Fosse Ardeatine).

* * *

È una storia di Roma fatta a pezzi, narrata a frammenti, mediante icone-simbolo enfatizzate dall'adozione di un registro austero e di una tecnica caduca, metafora della labilità del destino

umano e insieme indizio di umiltà da parte di un artista che "sacrifica" a priori la propria opera.

Lo afferma lui stesso:

> Nulla è stato aggiunto alle mura del Tevere. Tutto è stato realizzato pulendo selettivamente lo sporco del tempo ... In tre o quattro anni, batteri, vegetazione e inquinamento prevarranno di nuovo. E le immagini sprofonderanno lentamente nell' oscurità. Va bene così. Fa parte del significato di quest' opera. Ha a che fare con la perdita della memoria. Con il senso della storia che cambia. Il presente ogni volta influenza il passato. Io ho messo insieme dei frammenti.
> Generalmente le opere d' arte sopravvivono agli artefici. Questa è troppo grande per restare [...] Sarebbe una dichiarazione troppo definitiva di quello che la storia è. E invece una componente importante del progetto è proprio il suo aspetto provvisorio[3].

* * *

La Roma di Kentridge.

Pochi i trionfi, legati a poteri assoluti, dittature, monarchie.

Molti i lamenti: fratricidio, rogo, alluvione, povertà, fucilazioni, simonia, fatuità, rapimenti, sequestri di persona, schiavitù, vanagloria, peste, avidità, decapitazioni, crolli, sopraffazioni.

Il risultato è un esteso racconto di Roma, a volte ironico ma spesso pessimista, che non ne celebra particolarmente i trionfi, ma piuttosto ne ricorda le sofferenze e le sciagure che hanno accompagnato la sua lunga vicenda.

Sembra di rivivere una vecchia polemica, anticattolica ed antiromana, cui verrebbe istintivo opporre i tanti imperialismi di tutta la storia dell'uomo: colonialismi e neocolonialismi, economia

[3] D. PAPPALARDO, *Kentridge disegna la storia* ..., cit.

pubblica e redditi privati, traffico di schiavi e apartheid, segregazioni e razzismi, identità nazionali e finanze multinazionali, brevetti esclusivi e protezionismi, monopoli e libero mercato.

Ma la dovizia delle citazioni prova quanto Kentridge senta il fascino della grande arte italiana, del suo tesoro iconografico. Il punto di vista è però partecipe di una visione anticlassica e anticlericale. L'impero romano ha impresso crudeltà e asprezze, non diversamente, tuttavia, dagli imperi, e dagli imperialismi, dei secoli successivi e fino al secolo scorso. Ma ha anche trasmesso una civiltà, una legislazione, un'arte, una tecnica che hanno segnato la storia dell'Occidente. La seconda Roma, la Roma dei Papi, ha commesso errori, simonia, corruzione e atrocità, non diversamente, peraltro, da altre fedi religiose. Ma la Roma dei Papi ha avuto anche i suoi "trionfi" di arte (la grande arte rinascimentale e barocca), di cultura (non solo grandi teologi, ma anche filosofi o scrittori), di spiritualità (i grandi santi ed i martiri che ancor oggi segnano la vita dei cristiani).

Kentridge cattura lo spettatore e lo conduce lungo un'immagine di Roma parziale e orientata, ma la sua non è stata e non sarà l'unica visione critica della città. Roma è quella da lui descritta, ma anche molto altro.

Nota Bibliografica

La bibliografia di Kentridge è prevalentemente di ambito anglosassone. In Italia il contributo migliore è quello di Valeria Burgio: V. Burgio, *William Kentridge*, Piacenza – postmediabooks, 2014.

Di un certo interesse, ma limitata agli aspetti economici, una recente tesi di laurea in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali pubblicata sul Web: V. Morea, *L'arte pubblica in Italia. Politiche e impatti sul territorio*

Sull'opera *Trionfi e lamenti* vi è una numerosa rassegna stampa, pubblicata in occasione dell'inaugurazione ma per lo più ripetitiva dei comunicati stampa. Particolarmente significativa è l'intervista rilasciata a Dario Pappalardo dallo stesso Kentridge e dalla quale ho ricavato le citazioni del suo pensiero: D.Pappalardo, *Kentridge disegna la storia di Roma*, «La Repubblica» aprile 2016.

Da ricordare infine il seguente contributo: C. Strinati, *Le mura raccontano*, in Biagioni A., Borriello C., Sassanelli V., *Triumphs and Lamentsdi William Kentridge. Tevereterno per Roma*, Roma, 2016.

Le Foto

In considerazione delle dimensioni dell'opera è oltremodo difficile darne una riproduzione completa. L'abbondanza dei soggetti e dei riferimenti iconografici renderebbe eccessivo il numero di riproduzioni parziali. Ho pertanto privilegiato alcuni nuclei, significativi sia della visione del mondo che delle scelte formali di Kentridge.

La galleria di Alessandro VII al Quirinale: un'ipotesi per Jan Miel e Fabrizio Chiari

ANGELA NEGRO

Mentre a Roma imperversava la peste, che la flagellò dal maggio 1656 al febbraio 1657, si stava compiendo una delle più grandi imprese pittoriche dell'età barocca, la Galleria di Alessandro VII Chigi al Quirinale. Progettista e direttore dell'ambiziosa impresa che occupava il grandissimo vano al piano nobile dell'ala sistina del palazzo, prospiciente la piazza (fig.1), fu Pietro da Cortona che su ordine del papa (eletto nel 1655) coinvolse un'équipe di pittori pagati per i loro interventi dal 13 settembre 1656 al 27 luglio del 1657[1].

[1] N. WIBIRAL, *Contributi alle ricerche del cortonismo in Roma* in «Bollettino d'Arte» XLV, 1960, pp.123-165 (con bibl. precedente);G. BRIGANTI, *Il Palazzo del Quirinale*, Roma, 1962 pp. 260-261; S. JACOB, *Pierre de Cortone et la décoration de la Galerie de Alexandre VII au Quirinal,* in «Revue de l'Art» 11, 1971 pp. 42-54; M. DEL PIAZZO in F. BORSI *et alii, Il Palazzo del Quirinale*, Roma, 1974, pp. 260-261; L.BELSMANN, *Die Galerie Alexanders VII im Palazzo del Quirinale zu Rom und ihre Beziehung zum ikonographischen Program der Decke der Sixtinischen Kapell,* Phil. Diss. Hamburg 1992; J.M.MERZ, *Pietro da Cortona un sei Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München-Berlin 2005, pp. 29-32; A. NEGRO, *Il restauro della Galleria di Alessandro VII: primi interventi ed indagini su Canini, Baldi, Murgia, Guglielmo Cortese, Filippo Lauri e Giovanni Paolo Schor* in *Restauri al Quirinale* volume speciale del «Bollettino d'Arte» a cura di L. Morozzi, Roma, 1999, pp. 319-342; S. PASTI, *Pietro da Cortona e la gal-*

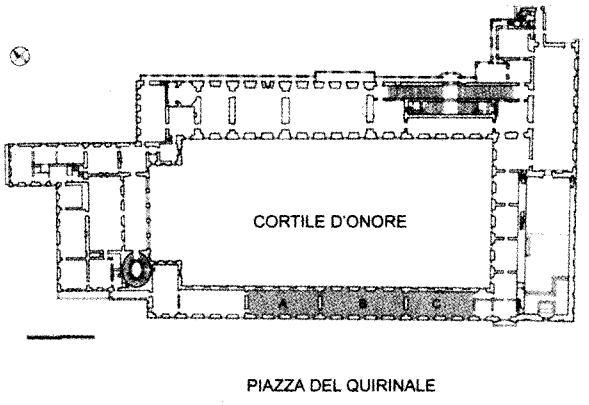


Fig. 1 - Pianta del piano nobile del palazzo del Quirinale.

La decorazione (per cui esiste un disegno preparatorio del Cortona oggi alla Kunstbibliothek di Berlino (fig. 2), doveva avere un effetto monumentale straordinario: proponeva infatti per le lunghissime pareti, aperte da finestre su ambo i lati, un finto colonnato dietro il quale si intravedevano le alberature di un rigoglioso giardino. La sommità delle pareti era scandita da una sequenza di storie bibliche,mentre nelle due testate brevi due caposcuola come Giovan Francesco Mola e Carlo Maratti, posero le grandi scene con *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* e la *Natività*, al di sopra di due monocromi raffiguranti due iniziative monumentali del pontificato chigiano: la facciata di S. Maria della Pace realizzata dallo

leria di Alessandro VII al Quirinale in *Roma Barocca*, a cura di M. Fagiolo e P. Portoghesi, Roma 2006 pp. 88-97; A. Negro, *I ritrovati affreschi della Galleria di Alessandro VII al Quirinale. Aggiornamenti e proposte attributive su Schor, Canini, Colombo, Fabrizio Chiari, Baldi, Ferri, Grimaldi e Lauri*, in «Bollettino d'Arte» CXVIL, 2008, pp. 155-166. L. Godart (a cura di) *La Galleria di Alessandro VII*, Loreto, 2011 (per le fasi finali del restauro, si veda il capitolo di R. Vodret e G. Leone p.271-281).

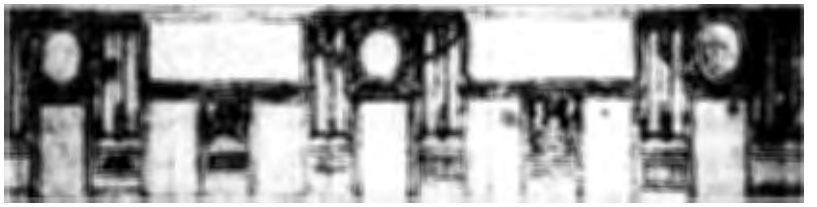


Fig. 2 - Pietro da Cortona, *Progetto per la decorazione pittorica delle pareti lunghe della Galleria di Alessandro VII*, Berlino, Kunstbibliothek.

stesso Cortona per i Chigi proprio in quello stesso 1656, e la porta di S. Maria del Popolo nella versione progettata dal Bernini per l'ingresso a Roma di Cristina di Svezia (dicembre 1655).

Secondo il progetto del Cortona le scene bibliche - coloratissime - sulle pareti laterali della galleria erano sostenute da figure di telamoni in monocromo, fiancheggianti dei bracieri.

Il tutto rispondeva ad un rigoroso dettato simbolico, forse ispirato dallo stesso Alessandro VII. Le colonne monumentali spartiscono le scene della verità rivelata, tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, concludendosi nell'avvento del Redentore, cioè nella *Natività* affrescata dal giovane e già brillantissimo Carlo Maratti nella testata sud della galleria. Le scene bibliche affiorano sul fondo del rigoglioso giardino (un Eden *ante legem*) spartito da finte colonne e da gruppi monocromi con "offerenti" che le sostengono fiancheggianti bracieri, alludenti ai culti pagani e al mondo classico non ancora bonificati dalla realtà rivelata[2].

I monocromi, nella parte bassa delle pareti, descritti dalla guida di Roma del Titi del 1686[3] andarono sacrificati dall'assetto napo-

[2] A. Negro, *I ritrovati affreschi* ... cit. p. 164.

[3] F. Titi, *Ammaestramento di Pittura, Scoltura et architettura*, Roma, 1686, p. 279.

leonico della galleria, destinata a diventare parte dell'appartamento dell'imperatrice Maria Luisa, moglie di Napoleone, che la divise in tre porzioni (con tramezzi) in quelle che si distinguono oggi come sala d'Augusto, sala del Trono e sala degli Ambasciatori chiudendo le finestre verso il cortile (fig.1). Alcune decorazioni in *grisailles* e oro, realizzate nella trasformazione napoleonica del palazzo fra il 1812 e il 1813, diretta da Ignazio Stern si inserirono fra le scene bibliche sulle pareti lunghe, troncando a metà le colonne cortonesche. Nella fase napoleonica (che doveva traformare il palazzo in seconda reggia dell'impero e che tuttavia Napoleone travolto dalle vicende della Campagna di Russia non vide mai) si decise di conservare gli affreschi di soggetto biblico, coprendone solo alcuni con grandi quadri di tema storico. Ma le figure degli ignudi fiancheggianti bracieri vennero coperte da parati. Alla metà dell'ottocento infine, una nuova decorazione, voluta da Pio XI aggiunse nella parte alta delle pareti ornati e tristissime figure simboliche, secondo lo stile accademico del tempo.

Dei monocromi progettati da Pietro da Cortona si era quindi perduta la traccia, anche se le fonti, in particolare il Titi del 1686 li descrivevano diffusamente: "Le figure e altri ornamenti di chiaro scuro che tramezzano... l'Istorie... furono condotte dai pennelli del Chiari, da Canini, da Cesi, d'Egidio (Schor) e altri; e li paesi e prospettive con colonne e verdure sono lavori di Giovan Francesco Grimaldi bolognese e Giovan Paolo tedesco (Schor)".Quanto alla nutrita compagine di pittori impegnata dal Cortona nella decorazione della galleria , sembra che gli intenti del maestro siano stati in qualche modo alterati dalla volontà dello stesso Alessandro VII e dal peso di influenti protettori. Sicchè, nonostante il giudizio del Passeri, che nella vita del Mola imputa al direttore del cantiere l'esclusione di alcuni pittori "che avrebbero meritato la parte dell'impiego e furono posti in opera altri che non ne erano

degni"[4] Cortona si trovò , suo malgrado, a far convivere nell'impresa artisti molto diversi per qualità e orientamento stilistico.

Ai seguaci del più ortodosso seguito cortonesco come Ciro Ferri, Lazzaro Baldi, Giovan Paolo Schor, Guglielmo Cortese e Bartolomeo Colombo, si accostarono maestri del tutto autonomi come Mola e Maratti, esponenti del *coté* classicista (come Giovan Angelo Canini e Fabrizio Chiari) e modesti figuranti come il copista Francesco Murgia.

Quanto alla decorazione con colonne, paesaggi e fronde che intervallava le scene figurate, essa dovrebbe essere stata realizzata in gran parte da Schor, affiancato dal paesista bolognese Giovan Francesco Grimaldi e dal fiammingo Filippo Lauri, come si evince dai maggiori pagamenti ricevuti rispetto agli altri pittori[5].

Come ho già avuto modo di chiarire in passato il "medium" costituito dalla decorazione monocroma, squisitamente cortonesca, doveva essere tale da assorbire e legare insieme anche le differenze stilistiche dei diversi pittori, e inoltre i tempi serrati dell'impresa (un anno) motivarono deviazioni dal progetto cortonesco del disegno di Berlino e l'impiego, in una sorta di frenetica catena di montaggio di una compagine di artisti anche intercambiabili fra di loro, rispetto agli obbiettivi iniziali[6].

Nel 2000 un portentoso ritrovamento ha però rivoluzionato la storia della galleria e la sua fruizione.

La rimozione di un vecchio parato ha permesso di ritrovare gran parte della decorazione a colonne e monocromi che, poco meno di 200 anni prima era stata ricoperta nell'assetto napoleonico imposto all'ambiente da Ignazio Stern.

Così nella sala centrale, quella del Trono è stato ripristinato in

[4] G.B. Passeri, *Die Kunstlerbibliographien von Giovanni Battista Passeri*, a cura di J. Hess, Worms 1995 p. 369.

[5] N. Wibiral, *Contributi alle ricerche...* cit. passim.

[6] A. Negro, *Il restauro...*cit.p. 327.

un cantiere di restauro diretto da chi scrive e compiuto da Giovanna Mascetti fra il 2002 e il 2005, l'assetto originario delle colonne cortonesche lungo le pareti e dei monocromi con figure di *Offerenti*, riconosciuti come opera di Giovan Angelo Canini, di Giovanni Paolo Schor (lato verso la piazza) e Francesco Murgia (lato verso il cortile)[7].

Sono poi state riaperte le finestre originali verso il cortile, un'operazione che è proseguita per le altre sale negli anni seguenti (2010-2011) ridando all'invaso della galleria, sia pure suddiviso ancora in tre, la chiara luce originaria.

In questa progressiva e felice riscoperta della decorazione cortonesca, sono riultati troppo rovinati per giungere ad un'ipotesi attributiva alcuni monocromi quello sotto la *Battaglia* dipinta da Gauillaume Courtois e quello sotto l'affresco di Ciro Ferri con *Re Ciro che libera gli israeliti* .

Assai più integri sono invece i monocromi riapparsi sotto i parati della sala di Augusto. Fra questi è un gruppo di due *Ignudi fiancheggianti un braciere* (fig.3) che si trova sotto l'affresco di Jan Miel con il *Passaggio del Mar Rosso* (fig. 4).

Dalle osservazioni compiute nel corso del cantiere di restauro del 2002-2005 è risultato che spesso, nella decorazione, l'artista cui veniva affidato l'affresco di una delle storie bibliche sulla sommità delle pareti, era responsabile anche del gruppo di ignudi sottostante, anzi lo eseguiva prima, proseguendo nella decorazione dal basso verso l'alto.

Così avviene anche con le due figure virili in questione (fig. 3) che per quanto ricostruite dal ritocco nei particolari (i visi erano quasi completamente svaniti) denunziano, a mio giudizio, il classicismo eroico neo-pussianiano (ma con attenzione anche verso Andrea Sacchi) dell'autore della scena soprastante, il fiammingo Jan Miel.

[7] A. Negro, *I ritrovati affreschi*...cit.p. 160.

Fig. 3 - Jan Miel (attr.) *Ignudi fiancheggianti un braciere*, palazzo del Quirinale, sala di Augusto.

Fig. 4 - Jan Miel, Passaggio del Mar Rosso, palazzo del Quirinale, sala di Augusto.

Nato ad Anversa nel 1599 circa, Miel è documentato a Roma nel 1636 dove è membro dell'Accademia di San Luca e dal 1648 della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon e dove è attivo fino al 1658, anno in cui lascia l'Urbe per Torino. Qui avrà un ruolo rilevante nella decorazione della Venaria e del Palazzo Reale[8] morendovi nel 1663. Stando alle notizie che nella vita del Sacchi ci fornisce Filippo Baldinucci[9] Miel ebbe stretti contatti con Andrea Sacchi, come testimonia il dipinto con *L'entrata di Urbano VIII nella chiesa del Gesù* compiuto in collaborazione fra i due pittori ed oggi nella Galleria Nazionale d'Arte Antica. Il rapporto si ruppe intorno alla metà del secolo, e da quell'epoca Miel desiderò essere riconosciuto anche come pittore di storia e non solo come autore di scenette popolari. Dopo aver partecipato con un affresco e un dipinto alla decorazione di S. Martino ai Monti (1651-58)[10] Miel realizza affreschi assai pussiniani e nordici in S.Maria dell'Anima (*Storie di S. Lamberto*) fra il 1650 e il 53 e poi dipinge due magnifiche tele con *Storie di S. Antonio* in S. Lorenzo in Lucina, completate nel 1654[11].

Negli anni fra il 1656 e il 57 esegue delle scene bibliche nella cappella privata in vaticano di papa Alessandro VII. Conseguenza immediata di quest'impresa fu il coinvolgimento nella galleria del Quirinale, voluta dal papa Chigi. Il taglio solenne e pausato

[8] Per l'attività romana di Jan Miel è ancora fondamentale la voce di D. Bodart in *Les peintres des Pays Bas Méridionnaux et de la Principauteé de Liège à Rome au XVII siècle*. Bruxelles- Rome, 1970, v. 1, pp. 400-419. Inoltre P. San Martino, voce *Jan Miel* in *La Pittura in Italia. Il Seicento* v. II, Milano, 1989, p. 816. Passeri- Hess *Die Kunstbibliographien...* cit, pp. 220 e ss.

[9] F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno* (1681-1728), Firenze, 1974, V, pp. 110-116.

[10] A. Sutherland *The decoration of S. Martino ai Monti*, in «Burlington Magazine» CVI, 1964, pp. 115-120.

[11] I. Toesca, *Jan Miel's paintings for S. Lorenzo in Lucina* in « Oud Holland» LXXVII, 1962, pp. 134-136.

Fig. 5 - F.Chiari (attr.) *Ignudi fiancheggianti un braciere*, palazzo del Quirinale, sala degli Ambasciatori.

Fig. 6 - F.Chiari, *Riconciliazione di Esaù e Giacobbe*, palazzo del Quirinale, sala di Augusto.

dell'affresco del Quirinale con il *Passaggio del Mar Rosso* ed anche il tono solenne e retorico dei due *Ignudi* al di sotto, richiamano, più di altre opere il rodaggio compiuto prima della metà del secolo nella classicissima bottega del Sacchi e, sempre e comunque, l'ammirazione per la pittura nobile ed evocativa di Poussin.

Fra le pitture monumentali di Miel,che fu anche prolifico autore delle cosiddette "bambocciate" tanto amate dai collezionisti sulla traccia di Van Laer e Cerquozzi[12], si registrano gli affreschi (distrutti) che gli vennero commissionati da Anna Colonna Barberini nel 1649 per il convento della *Regina Coeli* alla Longara. Forse il legame con i Barberini è all'origine del reclutamento del fiammingo al Quirinale da parte di Pietro da Cortona, essendo la sua pittura, per la vena classica, così dissonante dall'inclinare cortonesco di gran parte dei suoi compagni di percorso.

Nella stessa sala di Augusto, ma dirimpetto agli affreschi di Miel sul lato verso la piazza, è comparsa sotto i parati, in ottimo stato di conservazione, una coppia poderosa di *Ignudi* (fig.5) al di sotto dell'affresco di C. Ferri con *Re Ciro che libera gli Israeliti* attribuibili a mio giudizio a Fabrizio Chiari, che pure eseguì nella sala Gialla l'affresco con la *Riconciliazione di Esaù e Giacobbe* (fig. 6) e un'altra coppia di *Ignudi* nella parete esterna della sala degli Ambasciatori. Come altrove, i due telamoni fiancheggiano un braciere ornato di rami di quercia, l'onnipresente citazione dello stemma di Alessandro VII Chigi.

Il Chiari, nato nel 1621 fu pittore versatile e largamente attivo (morì nel 1695) nella Roma barocca, anche in diverse decorazioni in cui era stato presente Miel, come quella della chiesa di S. Martino ai Monti (1645-1648) e della chiesa carmelitana della Regina Coeli. Qui egli dipinse il quadro con la *Morte di S. Anna* per l'altar maggiore, con evidente evocazione di Anna Colonna Barberini mecenate della costruzione della chiesa e del vicino convento.

[12] L. Trezzani, in *I Bamboccianti,* Roma 1983, pp. 91-132.

Chiari si forma disegnando l'antico e riproducendo in acquaforte opere di Poussin e Domenichino[13]. Ebbe anche importanti protettori, come Cristina di Svezia per cui dipinse un "ovato bislongo" con le *Glorie di S. Cristina* già in proprietà degli Odescalchi.

Ma è soprattutto nella decorazione della basilica di S. Marco, realizzatasi sotto la direzione del Cortona subito prima della grande impresa del Quirinale (e cioè fra il 1653 e il '56) e spesso con gli stessi pittori come Canini, Mola e Guglielmo Cortese, che si deve individuare la motivazione del coinvolgimento del Chiari al Quirinale.

Il pittore, finora scarsamente considerato dalla critica, è ricordato come facente parte del seguito cortonesco anche se con un ruolo di secondo piano. Ma in realtà la sua più autentica vena (e lo dimostra l'affresco con *Esaù e Giacobbe* al Quirinale (fig. 6) è sulla scia del del classicismo pussiniano e carraccesco, da Annibale al Domenichino di Grottaferrata, come lascia intravedere la felice ambientazione naturalistica della scena, con il variegato contorno di animali e la figura del bambino che ricorda il piccolo indemoniato della cappella Farnese nell'Abbazia di S.Nilo.

Quanto ai due possenti *Ignudi* riemersi dal restauro è chiaro il ricordo della Galleria Farnese nel vigoroso plasticismo che rimanda allo studio della statuaria antica. Lo ritroviamo anche in un'al-

[13] Per Fabrizio Chiari: N. Pio, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti* ,a cura di C. e R. Enggass, Roma 1977, pp. 205-206; N. Fattorosi Barnaba *ad vocem* in Dizionario Biografico degli Italiani, v. XXIV, Roma 1980, pp. 560-62; L. Laureati- L. Trezzani, *Il Patrimonio artistico del Quirinale. Decorazione murale*. Roma, 1993, pp. 197-198; G. Sestieri *Repertorio della pittura romana dalla fine del seicento e del settecento* v. 1, Torino 1994, p. 51, v. II, nn.256-258; S. Prosperi Valenti Rodinò, *Poussin tradotto e tradito,* in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)* a cura di O. Bonfait, Atti del convegno presso l'Accademia di Francia Roma 2000, pubbl. Roma 2002, p. 264-268.

Fig. 7 - F. Chiari (attr.) *Ignudi fiancheggianti un braciere*
palazzo del Quirinale sala degli Ambasciatori.

tra coppia di *Offerenti* a mio giudizio attribuibile al Chiari nella sala degli Ambasciatori, sotto la scena della *Cacciata dal Paradiso Terrestre* di Francesco Murgia (fig. 7). Ancor più influente dovette essere il ruolo che ebbe nel compimento della decorazione Giovanni Paolo Schor, responsabile dell'organizzazione dei chiaroscuri sulle pareti, come indicano le cifre assai ingenti – rispet-

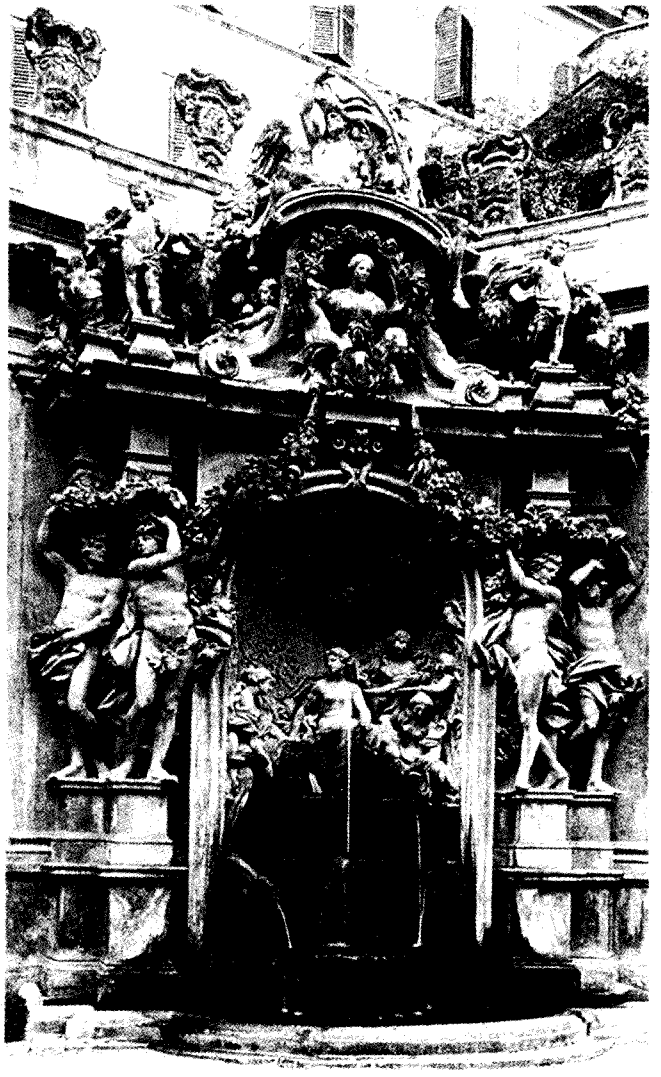


Fig. 8 - Fontana del giardino segreto del palazzo Borghese.

to agli altri pittori- percepite nei pagamenti[14]. Il confronto con la decorazione scultorea del giardino segreto di palazzo Borghese (fig.8) realizzata da Schor per le sculture, con Carlo Rainaldi in veste di architetto che propongono tre gruppi altrettanto possenti di telamoni ignudi, lo dimostra.

***

Si ringrazia per la collaborazione il Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, ed in particolare Francesco Colalucci, del Servizio Patrimonio Artistico, diretto da Louis Godart.

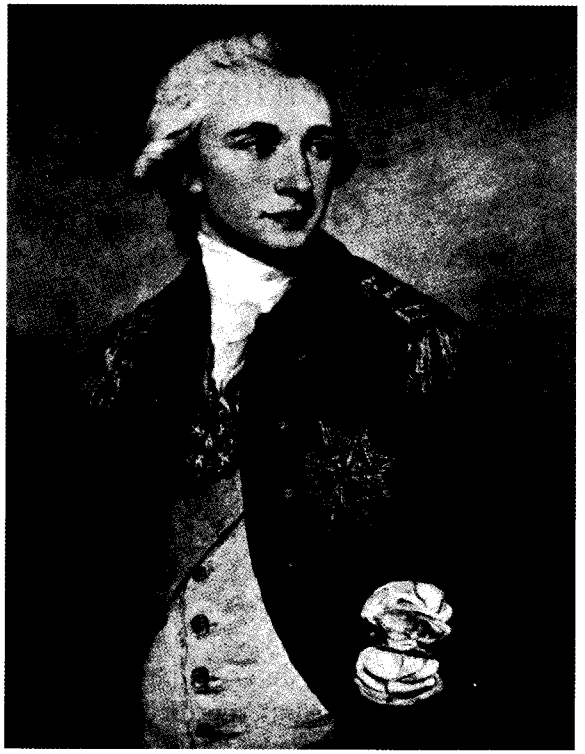
[14] N. Wibiral *Contributi alle ricerche*... cit. 1960, pp.162-163

Come dissipare un patrimonio principesco per amore dell'opera. Il caso del romano Giuseppe Poniatowski

Franco Onorati

E' nota la prassi delle famiglie regnanti, in Europa e altrove, di perpetuare nel tempo il nome dei propri re, lungo una serie che in qualche caso si protrae per secoli: valga per tutti l'esempio della Gran Bretagna che vanta un numero di "Enrico" che al tempo di Shakespeare aveva già raggiunto il ragguardevole numero di otto, sicché un buontempone ebbe a dire che quegli otto erano distinguibili soltanto per i rispettivi numeri ordinali.

A una tal prassi, giustificata da evidenti ragioni dinastiche, che affidava alla iterazione onomastica un messaggio di continuità nel tempo, non si sottrassero neanche i nobili polacchi della potente famiglia Poniatowski, giunti al potere nel XVIII secolo con il primo Stanislao (1676-1762) quando il re Augusto III lo insignì della più alta carica del senato, quella di castellano di Cracovia. Da lui prende avvìo la serie degli "Stanislao" che, alternandosi a quella dei "Giuseppe", connota la storia della Polonia: perché uno dei suoi dieci figli, Stanislao II Augusto (1734-1798), divenne re di Polonia, anche se le tragiche vicende di quel Paese, fatto oggetto di spartizioni territoriali da parte degli stati egemoni del tempo, lo costrinsero ad una umiliante abdicazione, passando alla storia come l'ultimo re di Polonia.



Stanislao III Poniatowski, nipote del Re di Polonia Stanislao-Augusto e padre di Giuseppe, in un ritratto che Angelika Kauffman eseguì a Roma nel 1788.

Fatto sta però che, nonostante l'effimera stagione del regno di Stanislao II, la progenie successiva conobbe altri eminenti rappresentanti della famiglia Poniatowski: con una prevalenza dei "Giuseppe", come quel Jòsef riconosciuto come eroe nazionale essendo passato da una guerra contro i russi ad un'altra contro i prussiani ad una successiva contro l'Austria e così via, per finire tragicamente, annegato nel fiume Elster Bianco nel 1813 mentre proteggeva la ritirata delle sue truppe, sconfitte nel conflitto contro la sesta coalizione.

Cassandra Luci Poniatowski, in un quadro che la ritrae verso gli anni 1825-30. Convisse con Stanislao III per molti anni, dandogli cinque figli, tra cui il musicista Giuseppe. La loro unione fu regolarizzata solo nel 1830.

Un po' defilato nel quadro degli scenari storici, è invece uno Stanislao cui competerebbe il numero ordinale di III: unico maschio e primogenito del fratello maggiore del re, Casimiro, visse fra il 1754 e il 1833, e avrebbe ereditato la corona di Polonia se le circostanze storiche non lo avessero allontanato dalla sua patria, preferendo un dorato esilio, la maggior parte del quale trascorso in Italia e soprattutto a Roma.

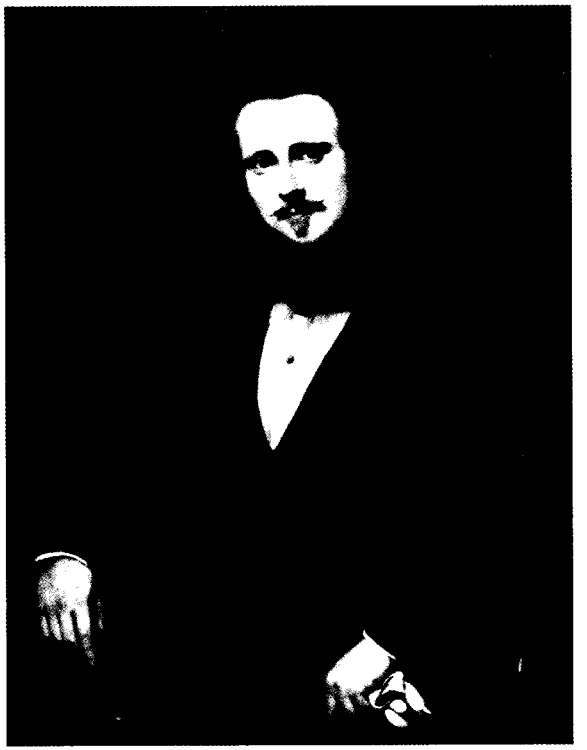
Allevato nel collegio gestito dai Padri Teatini, quasi tutti italiani, questo che per comodità di esposizione chiameremo Stanislao III, fu un uomo straordinariamente colto, aperto alle istanze più avanzate di matrice illuminista, sobrio nei costumi seguendo l'esempio della madre, in contrapposizione a quelli del padre mitomane e dissipatore; gran viaggiatore, di carattere fiero che lo portò a misurarsi senza complessi anche di fronte alla potente imperatrice Caterina, seppe gestire con eccezionale perizia le sue fortune economiche divenendo uno degli uomini più ricchi del suo paese.

La rivalutazione di questo personaggio si deve a Andrea Busiri Vici, che gli ha dedicato una esauriente monografia, pubblicata nel 1971 dalla Editrice Edam (Firenze) con il titolo *I Poniatowski e Roma*, sulla copertina della quale campeggia la riproduzione del bel ritratto dipintogli da Angelika Kauffman e che ho ripreso nel presente articolo, anche per documentare l'avvenenza e l'eleganza dell'uomo; attrattive che non sfuggirono a diverse nobildonne del suo tempo che però non trovarono rispondenza nell'interessato, rimasto celibe fino alla tarda maturità. Già, perché questa libertà maschile nei rapporti con le donne, unita alla solitudine e alla mancanza di un affetto coniugale e domestico, caratterizzarono la sua vita di uomo riservato e austero fino a quando, proprio a Roma, un *coup de foudre* non lo fece capitolare.

E proprio da tale episodio, avvenuto nella (ufficialmente) puritana capitale della cristianità, prende le mosse la nostra storia.

L'esilio dorato romano.

Nonostante la designazione a principe ereditario, Stanislao III era inviso alla nobiltà del suo Paese, contraria per esempio alle riforme sociali che egli stava realizzando nei vasti possedimenti che aveva accumulato anche grazie alle generose donazioni che gli aveva fatto il re suo zio. La partecipazione alle cariche pubbliche



François Bouchot (Parigi, 1800-1842), *Ritratto giovanile del principe Giuseppe Poniatowski*, all'epoca (circa il 1852) ministro del Granduca di Toscana a Parigi.

di cui era insignito, nonché la sua presenza alle sedute della Dieta lo avevano visto sempre collocarsi in posizioni antitetiche a quelle delle classi dominanti; tra l'altro egli non faceva mistero che all'esercizio delle responsabilità politiche preferiva l'illuminata amministrazione dei suoi possedimenti, la cura delle sue collezioni d'arte, il piacere dei viaggi che lo portarono in Inghilterra , in Francia ma soprattutto nell'amata Italia. Sicché quando nel 1791, in sua assenza, la Dieta approvò una Costituzione il cui testo egli non aveva condiviso, con una decisione irrevocabile si dimise da

tutte le cariche, preferendo lasciare il suo Paese, per un esilio che si sarebbe protratto fino alla morte.

Mèta di tale allontanamento fu Roma, città nella quale egli era stato in precedenza diverse volte: già nell'inverno 1776, allora ventiduenne, vi era segnalata la sua presenza; risale poi al periodo tra il 1785 e l'anno successivo un altro dei suoi soggiorni romani, ed è di quell'epoca il ritratto della Kauffman. E fu appunto nel 1791 che egli si installò definitivamente nella Dominante.

Il suo alto rango e le immense ricchezze di cui godeva gli propiziarono una calorosa accoglienza nella capitale dello stato pontificio; a ciò aggiungasi che la sua munificenza e lo splendore delle sue collezioni di marmi, dipinti, vasi antichi, calchi, gemme e libri di storia, ne arricchivano il prestigio culturale, come è dimostrato dall'aggregazione sia all'Accademia di San Luca che all'Arcadia.

L'acquisto del palazzo in via della Croce 81, angolo via Mario de' Fiori, consentì al nostro Stanislao l'acquisizione di un edificio che se non era splendido dal punto di vista architettonico, aveva però il pregio di essere vicino a Piazza di Spagna, allora considerata l'epicentro della vita sociale romana, anche perché la più frequentata dai viaggiatori stranieri. Lì, circondato da una corte di 40 persone del séguito, egli trascorreva una vita abbastanza riservata, pur non negandosi agli inviti che gli arrivavano dagli alti esponenti della corte pontificia, dalle altre famiglie nobili di Roma e dal corpo diplomatico nel cui àmbito si distingueva il Cardinale de Bernis, ambasciatore di Francia, solito ad aprire i bei saloni di Palazzo de Carolis in via del Corso.

Questo dorato isolamento fu improvvisamente interrotto dall'incursione nel suo palazzo di una piacente signora, tale Cassandra Luci, pare in fuga dalle minacce del marito, che rifugiatasi in un ambiente che godeva della extra territorialità, le consentiva di mettersi al riparo dalle violenze di quel manesco coniuge. Impietosito da quella bella e fiorente romana, le cui opulente grazie ci sono state tramandate grazie ad una scultura che la ritrae una

decina di anni dopo quel fatale avvenimento, il nostro principe, allora cinquantenne,accolse nella sua dimora la fuggiasca: ne nacque un rapporto amoroso nel quale il maturo Stanislao sembrò recuperare le astinenze fino allora osservate, tant'è vero che nel giro di una decina d'anni la casa di via della Croce si arricchì di ben cinque pargoli, due femmine e tre maschi, fra i quali spicca quel Giuseppe, nato nel 1814, protagonista del nostro racconto, a cui ora ci dedicheremo.

L'episodio ebbe una risonanza eccezionale: una tale *mésalliance* fra quello che era stato un principe ereditario e una donna di dubbia moralità emarginò dalla vita sociale Poniatowski e la sua corte, con la riprovazione della stessa Curia che non poteva ammettere una tale convivenza extra coniugale, essendo la Luci tuttora sposata al suo legittimo marito, un tale Benloch.

Tra gli effetti collaterali di questa vicenda ci fu l'involontario coinvolgimento di Belli, come sanno gli studiosi del poeta: il quale,reduce da una fanciullezza e da un'adolescenza piene di disgrazie e di rovesci economici, era stato assunto dal principe Poniatowski come computista, restando al suo servizio dal 1810 al 1813, divenendone poi segretario. Questa dignitosa sistemazione, che aveva assicurato al povero Belli un periodo di tranquillità finanziaria nonché la frequentazione di un ambiente prestigioso sia dal punto di vista sociale che da quello culturale, fu da lui bruscamente interrotta: si era infatti sfiorato un altro scandalo al centro del quale s'era trovato il giovane e prestante computista, al quale sembra che la procace Cassandra avesse rivolte insistenti *avances*: per resistere alle quali, Belli si trovò costretto a lasciare quell'impiego.

Su quell'episodio gli studiosi del poeta si trovano costretti a muoversi fra pochi indizi e molte reticenze, come quelle dell'amico Spada, suo primo biografo; e non ci aiuta lo stesso Belli, anche se mettendo assieme qualche indizio si può ragionevolmente pervenire a conoscere l'opinione dell'interessato.

Infatti, da una parte va ricordato il giudizio positivo che il poe-

ta ci ha lasciato sul suo munifico datore di lavoro, il principe Stanislao, così citato nel sonetto *Li padroni de Cencio* del 14 gennaio 1833:" [...] poi lo pijjò cquer gran Prencipe dotto/ de Pignatosta pe' la su' Contessa", dove tutti i commentatori sottolineano, oltre alla consueta storpiatura romanesca del cognome straniero – divertimento cui Belli indulge spesso – il generoso riconoscimento riservato alla grandezza del nobile polacco e alla sua cultura.

Se poi, passando all'altro personaggio dell'oscura vicenda, e cioè la Cassandra, tentiamo di conoscere cosa ne pensasse Belli, dobbiamo rifarci ad alcune note da lui apposte molti anni dopo (1830) ad un suo sonetto in lingua risalente al 1813, intitolato *A Madama Catarina Benlloch pel suo giorno onomastico*; note che esplicitano come meglio non si potrebbe il giudizio dell'interessato, perché nella prima leggiamo:"La meretrice si chiamava e si chiama Cassandra: ma presso il Principe mentì nome, assumendone uno caro alla memoria dei Poniatowski"; mentre nella seconda sta scritto: "...dopo la mia disgrazia nell'animo del mio Principe Stanislao Poniatowski accaduta per occulta opera di Lei nel 1813".

In definitiva i commentatori sono concordi nel ritenere che ci troviamo di fronte ad una riproposizione della vicenda che la Bibbia ci narra a proposito della tentata seduzione da parte della moglie di Putifarre nei confronti del giovane Giuseppe: variante ottocentesca, con i ruoli vissuti dalla vogliosa Cassandra e dal prestante Giuseppe Gioachino. La decisione del poeta di lasciare la piccola corte polacca fa calare il sipario su questo singolare episodio, che ha visto per qualche tempo incrociare i destini di Stanislao Poniatowski con il nostro Belli.

Il "fattaccio" non getta certo una luce favorevole su Cassandra; ma le testimonianze lasciateci da chi l'ha conosciuta a Roma e nel successivo periodo trascorso a Firenze, nonché le attestazioni di stima e di affetto espresse nei suoi confronti dallo stesso Stanislao e dai loro cinque figli ci parlano di una moglie irreprensibile e di una madre esemplare, rimuovendo dalla sua biografia quella lontana, oscura vicenda.

Nell'incisione i ritratti, da sin. Carlo Poniatowski , sua moglie Elisa e Giuseppe Poniatowski. L'incisione fu offerta ai Poniatowski in occasione della loro esibizione presso la "Società del Casino" di Bologna, ove cantarono nella *Linda di Chamounix* di Donizetti

Fatto sta che il principe Stanislao tentò invano di legittimare il legame con la donna nonché la posizione dei figli nati da quella relazione adulterina: la donna si rivolse infatti al tribunale ecclesiastico per tentare di ottenere l'annullamento del suo matrimonio con il Benlloch, ma l'istanza fu respinta. Decisione che colpì profondamente Stanislao che nel 1822 decise di lasciare Roma, trasferendosi con tutta la sua corte nel più accogliente e tollerante granducato di Toscana, che non tardò a legittimare moglie e figli del principe, riammettendo questi ultimi al pieno godimento dei

privilegi connessi ai titoli posseduti ed ascrivendo la loro nobiltà al feudo di Monterotondo, nei pressi di Livorno, che da quel momento è formalmente abbinato al loro nome.

Si fa musica nella piccola corte polacca insediatasi a Firenze.

Già nel corso della permanenza romana, sappiamo che tra i precettori dei cinque figlioli del principe c'era un maestro di musica, un tal Candido Zanotti, un prete musicista , membro dell'Accademia Filarmonica Romana; e che uno soprattutto dei cinque pargoli, Giuseppe, spiccava rispetto alle sorelle (Isabella e Costanza, nate rispettivamente nel 1806 e 1811) e ai due fratelli, Carlo (del 1808) e l'ultimo nato, Michele, del 1816. La forte vocazione musicale e la bella voce tenorile di cui era dotato convinsero i suoi genitori a iscriverlo al Conservatorio di Firenze, presso il quale frequentò con profitto i corsi di canto, e dove fu allievo del musicista Ferdinando Ceccherini dal quale ebbe lezioni di composizione e contrappunto.

Diplomatosi a pieni voti, mostrò ben presto la sua ferma determinazione di dedicarsi professionalmente alla musica: fu così che il giovane principe, che godeva delle immense fortune lasciate a lui (come anche al fratello Carlo) dal padre Stanislao (morto a Firenze nel 1833) e che avrebbe potuto aspirare ad una carriera degna del suo rango, subì una completa metamorfosi: per oltre un trentennio la musica divenne la sua occupazione totalizzante, alla quale si dedicò a tutto campo, provandosi, e con successo, come cantante, organizzatore di concerti, direttore d'orchestra, librettista , compositore di melodrammi e persino come impresario.

Secondo l'autorevole Fétis, autore della celebre *Biographie universelle des musiciens* (Bruxelles, 1835-44) che gli dedica una densa scheda, Giuseppe Poniatowski esordì come cantante, non ancora ventenne, sulle scene del teatro del Giglio a Lucca e poi su quelle del teatro la Pergola a Firenze.

Da quel momento in poi la sua carriera nel settore del melodramma è inarrestabile, passando da un successo all'altro , non offuscato da qualche momentaneo fiasco.

Esordisce come librettista nel 1836, con un *Fausto* derivato dal capolavoro di Goethe, per la musica di Luigi Gordigiani , andato in scena al teatro della Pergola di Firenze. Tra gli interpreti, figurano cantanti di tutto rispetto, come il basso-baritono Domenico Cosselli nel ruolo di Mefistofele ,il tenore Antonio Poggi in quello del protagonista e il soprano Luigia Boccabadati nella parte di Margherita; segno, questo, che poco più che ventenne Poniatowski è già entrato nel "grande giro".

Passano poco meno di due anni e il nostro Giuseppe debutta come compositore, mettendo in musica il melodramma *Giovanni da Procida,* tratto dall'omonima tragedia che Giovan Battista Niccolini aveva scritto nel 1817, rappresentata nel 1830. L'opera fu messa in scena nel 1838 al teatro Standish di Firenze e Poniatowski vi cantò nel ruolo del tenore; alle repliche fiorentine, tutte accolte da successo, ne seguirono altre a Lucca. Da segnalare che il ruolo di Imelda fu appannaggio di soprani di prima grandezza come Giuseppina Strepponi (Teatro del Giglio, Lucca) e Carolina Ungher (Teatro della Pergola, Firenze).

Dando prova di un talento versatile, dal dramma patriottico Poniatowski passò a quello che Silvio D'Amico ha definito "un colorito farsone intessuto di piacevolissimi motivi da opera buffa", e cioè il *Don Desiderio disperato per eccesso di buon* cuore, scritto dal romano Giovanni Giraud nel 1809. Il dramma giocoso che il librettista Cassiano Zaccagnini ne ricavò, andò in scena a Pisa nel 1840 ed ebbe un tale successo che fu replicato a Venezia (Teatro S. Benedetto, 1841), Bologna (Teatro Comunicativo, 1841), Livorno, Milano, Roma (Teatro Metastasio, 1842), Napoli e Palermo. Ambientata a Genzano, la vicenda descrive le comiche disavventure del protagonista che, pur animato da buone intenzioni, perseguitato dal malocchio, ne combina di tutti i colori. Il

musicista affronta così un testo comico di successo, cimentandosi con una vicenda non a caso ambientata in uno dei castelli romani, una cornice cioè propizia ad un'atmosfera piccolo borghese, con al centro un personaggio sbadato, inopportuno, maldestro. Il linguaggio del libretto, conforme alla farsa originale, è desublimato, da interno domestico, affiancando una serie di micro eventi o fatterelli, fin dall'apertura del sipario che vede Don Desiderio e il suo amico Don Curzio appena sortiti da un incidente: la carrozza di posta che li portava da Roma a Genzano si è ribaltata e i due entrano in scena ammaccati, impolverati e zoppicanti; tutto fa' pensare che l'accidente sia imputabile all'infausto malefizio che accompagna tutte le iniziative del protagonista, tant'è vero che è lui a scusarsi con l'amico; donde:

Don Desiderio: «Vi siete fatto male?»

Don Curzio: «Voi siete un animale.»

dove i due settenari a rima baciata introducono a un lessico familiare di bassa lega. Per contro, il piccolo idillio amoroso che lega Angiolina e Federico, l'immancabile coppia di giovani amorosi, recupera il tono convenzionale dei duetti d'amore di stampo arcadico; e in ossequio a un cliché di derivazione tardo metastasiana, l'amore fra i due è clandestino, fino a contemplare (atto primo, scena quarta) un improbabile esito paradisiaco: "*Così le nostr'alme/ in dì più sereno/ vedransi beate/ unite nel ciel*".

Varietà di accenti e di situazioni che richiedeva al musicista, dopo l'esordio con un melodramma tragico, la capacità di misurarsi con la farsa: e il successo che accompagnò il *Don Desiderio* confermò la sua bravura.

In quello stesso anno 1840 nella veste di direttore d'orchestra egli diresse l'esecuzione della *Prima Sinfonia* di Beethoven alla Società Filarmonica; le cronache dell'epoca gli attribuiscono con quella esecuzione e le successive avvenute per tre anni consecutivi il merito di aver contribuito alla diffusione del repertorio beethoveniano in Toscana e in Italia: segno che sapeva destreggiarsi

fra il repertorio operistico e quello sinfonico: e in quest'ultimo senso abbiamo una testimonianza, riportata sulla "Rivista Musicale", anno III, n.3, 21 marzo 1842, secondo la quale Giuseppe, Carlo e sua moglie Elisa riportarono un vivo successo nella esecuzione dello *Stabat Mater* di Rossini. E, a proposito di Rossini, vale la pena di ricordare che quando il musicista si trasferì a Firenze, trovò subito aperte le sale delle più nobili famiglie, tra cui appunto quella dei Poniatowski: e che nel giugno 1848 un suo *Inno,* dedicato alla Guardia Civica di Bologna, fu eseguito dalla Società Filarmonica fiorentina alla sua presenza, in un'accademia diretta da Carlo Poniatowski. Non possiamo congedarci da Rossini senza citare una battuta che gli viene attribuita nei riguardi di Poniatowski: «Lui faccia il principe e le musiche le lasci fare a noi.»

Le cronache del tempo riferiscono di altre numerose recite di cui furono protagonisti i Poniatowski: segno che la passione musicale di Giuseppe, tracimando ben presto fuori dal perimetro personale , aveva coinvolto altri membri della sua famiglia, come appunto il fratello Carlo, le due sorelle e la cognata Elisa: assieme ai quali diede vita ad una e propria compagnia di giro, una specie di "Carro di Tespi" di rango nobiliare, che ebbe ad esibirsi non solo nella loro Firenze, ma anche in altre città d'Italia. I Poniatowski si alternavano come cantanti, distribuendosi i ruoli di volta in volta, a seconda dei personaggi previsti dai singoli melodrammi: è del marzo 1839 l'esecuzione dell *'Otello* di Rossini, nel quale Giuseppe cantò nel ruolo del protagonista e sua sorella Isabella in quello di Desdemona. Nello stesso anno, a Genova, Giuseppe e l'altra sorella, Costanza, cantarono *l'Elisir d'amore*. Nel 1840 è la volta del secondogenito Carlo ad esibirsi a Firenze con sua moglie Elisa nella rossiniana *Italiana in Algeri*; e la stessa coppia è in scena per il *Giovanni da Procida* del loro fratello e cognato. Particolare successo riscossero Giuseppe, Carlo ed Elisa a Bologna, città nella quale cantarono nella primavera del 1843 nel melodramma *Linda di Chamounix* di Donizetti, recita immor-

talata in un opuscolo che ritrae i tre fratelli assieme. L'opera, diretta dal maestro Francesco Sampieri,fu eseguita nei giorni 24, 25 e 26 aprile nel piccolo teatro della "Società del Casino" che si trovava nel Palazzo Bolognini Amorini in piazza Santo Stefano a Bologna; spettatore d'eccezione di una quelle recite fu Verdi che così ne accenna in una lettera all'amica Emilia Morosini del 12 aprile 1843:

> [...] Faccio fardello e parto per Parma,o, per dir meglio, per Busseto ove farò le feste co' miei parenti, dopo andrò a Parma a sentire una recita del Nabucco, poi andrò a Bologna a sentire la *Linda* eseguita dai Poniatoschi, poi ritornerò a Milano ove spero c'incontreremo. Felice momento!

Sia quell'accostamento fra Poniatowski e Verdi nella serata d'onore per il basso De Bassini sia la puntata bolognese che Verdi fa per andare ad ascoltare i membri della famiglia Poniatowski, sia infine quel citarli alla svelta ("eseguita dai Poniatoschi") costituiscono tutti indizi della popolarità dei nostri musicali principi, della quale non si può non tener conto nel complessivo giudizio nei loro confronti.

L'incidentale citazione verdiana va completata con riferimento alla *Fidanzata d'Abido*, un soggetto tratto da George Byron al quale Verdi stava pensando nel giugno 1843, ma al quale poi rinunciò in favore dell'*Ernani;* quel titolo byroniano verrà poi trasformato in libretto da Giovanni Peruzzini con il titolo *La sposa d'Abido* per la musica del nostro Poniatowski (1846).

Una prima romana

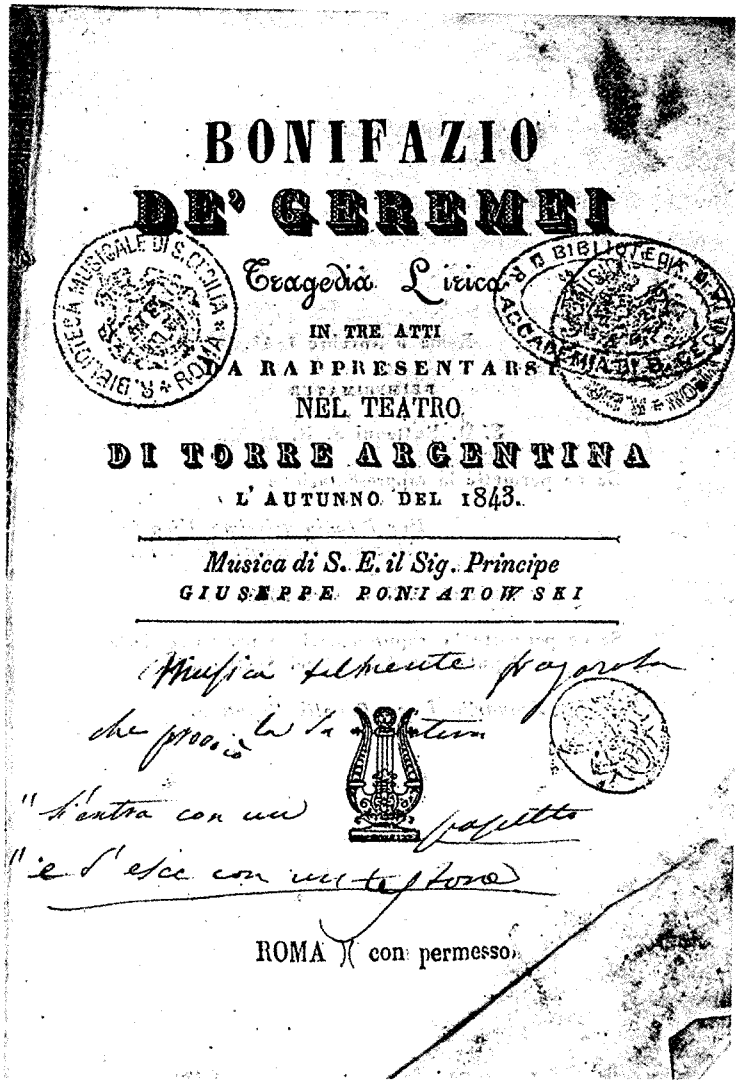
Al successo del *Giovanni da Procida* e del *Don Desiderio* seguì una battuta d'arresto, registrata dal *Ruy Blas*, con il quale Poniatowski si cimentava con il dramma romantico in 5 atti composto da Victor Hugo nel 1838; l'opera, da lui musicata su libretto proprio, cadde a Lucca nel novembre 1842, nonostante fosse cantata da artisti rinomati come Frezzolini, Poggi e Collini.

Bisogna giungere all'autunno 1843 per vedere riservata ad un teatro romano la prima esecuzione di un'opera di Giuseppe Poniatowski: il principe tornava così come compositore nella città che gli aveva dato i natali. Il 23 novembre andò infatti in scena al Teatro Argentina la tragedia lirica in tre atti *Bonifazio de' Geremei,* su testo dello stesso musicista; nel *cast* spiccavano il nome del protagonista, il baritono Sebastiano Ronconi e quello di Teresina Brambilla nel ruolo di Imelda.

Poniatowski si rivela qui un abile verseggiatore, sceneggiando una vicenda che, magari echeggiando l'immortale schema dei Capuleti e Montecchi, vede contrapporsi due famiglie bolognesi sullo sfondo di un corrusco Medioevo, tanto caro all'Ottocento: i Geremei, qui capeggiati da Bonifazio, e i Lambertazzi, guidati da Orlando e da suo figlio Petronio. Vittima di questo conflitto, come sempre, l'incolpevole Imelda, che il padre Orlando ha destinato in sposa a un tal Rizzardo, mentre la donna ha legato il suo cuore all'amato Bonifazio. Fallito un tentativo del Pretore di Bologna di suggellare la pace fra i due schieramenti, si riaccende l'odio fra i due clan : prima del fatale epilogo l'opera ci ripropone una scena tipica del melodramma ottocentesco e cioè il delirio in cui precipita Imelda all'annuncio (di cui lei ignora la falsità) che Bonifazio è stato ucciso ; uccisione che poi effettivamente si verifica per mano di Petronio, chiudendo l'opera con un finale tragico.

Così "La rivista" dell'11 dicembre 1843 commentò l'esito della rappresentazione:

> La nuova opera del Principe Poniatowski *Bonifazio de' Geremei* ha ottenuto nelle quattro sue rappresentazioni un successo sì gigantesco che io non ne ricordo da molto tempo uno più grande. Il teatro fu sempre affollatissimo. La sera del 2, sera di straordinario



Frontespizio del libretto dell'opera *Bonifazio de' Geremei*, rappresentata in prima esecuzione a Roma nell'autunno 1843. E' certo il melodramma più conosciuto di Giuseppe Poniatowski, che ne scrisse anche il testo.

diletto, rimarrà per lungo tempo nella memoria de' romani. La danza nazionale innestatavi non poteva essere più vaga né meglio eseguita. A me pare che il maestro abbia avuto il saggio consiglio di tenere in tal bilancia il canto coll'istrumentale, che comunque questo sia splendido e immaginoso, quello domini e scorra limpido e netto, non per lo sforzo polmonare de' cantanti, ma per l'ingegnoso modo col quale è posto.

Una ripresa di quel titolo avvenne nell'ottobre 1844, nel corso di una serata a beneficio del De Bassini, con l'esecuzione del secondo atto sia del *Bonifazio* che del *Nabucco:* quel singolare abbinamento non sfuggì allo stesso Verdi che da Roma, dove si trovava per l'imminente prima de *I due Foscari,* in una lettera di quell'anno all'editore Ricordi così scrive: «[...] Presto presto andrà il *Bonifazio* - e poi la mia».

Ripresa nel marzo 1845 al Teatro Carlo Felice di Genova, *Bonifazio de' Geremei* riscosse un rinnovato successo. All'indomani della prima così ne scrive la gazzetta locale:

Anche noi possiamo far eco ai plausi che dappertutto accolsero il "Bonifazio de' Geremei"; anche noi possiamo con lieto animo congratularci col bravo Principe Poniatowski che arricchì il teatro melodrammatico di sì preziosa gemma. E nuovo e non meno splendido trionfo di quanti ne ha sinora ottenuti, si fu quello riportato fra noi dal "Bonifazio de' Geremei". Il pubblico dal principio alla fine lo salutò con tanti applausi che i maggiori non si udirono mai. Il Principe Poniatowski che pari all'ingegno ha l'animo gentile si arrese al desiderio de' Genovesi mostrandosi per ben sei volte sulla scena a dividere co' cantanti i contrassegni di universale aggradi mento. [...]

Fra alti e bassi

I successivi melodrammi musicati da Poniatowski registrano un andamento alterno: *I Lambertazzi,* dato a Firenze nel 1845, non ebbe che due recite. Migliore sorte toccò a *Malek-Adhel,* andato in scena al Carlo Felice di Genova nel giugno 1848, interpretato da un terzetto di cantanti di assoluto rispetto, come la Teresa De Giuli-Borsi, Nicola Ivanov e Achille De Bassini. La stampa così ne commentò il felice esito:

> [...] Chi dovea poi calcar meglio in capo a Malek Adhel un'aureola di gloria è il principe Giuseppe Poniatowski. Egli l'adornò di note musicali che fanno una bella testimonianza del magistero e del genio del compositore. Ogni brano dell'opera riscosse il pubblico plauso, e tale fu il piacere e la soddisfazione che ne provò l'uditorio, che il Principe dovette far pago il comune desiderio e presentarsi reiteratamente al proscenio in un co' i cantanti e il poeta. [...] La levata del sole nel campo de' Crociati offrì al compositore materia per un bel lavoro di orchestra che riesce di un effetto sorprendente. Gli istrumenti con acconcie ispirazioni ti esprimono lo svegliarsi della natura, e il movimento che assume un campo nemico al momento di dover dare battaglia. Pone fine all'opera un terzetto pieno di soavità, di sentimento, che scuote ed elettrizza le fibre. [...]

L'alternanza di trionfi e di insuccessi si ripropose con le successive opere, le cui fonti letterarie sono la testimonianza non solo della sua cultura ma anche dell' ambizione di volersi misurare con le trame e i personaggi provenienti dalla grande letteratura: *La sposa d'Abido*, tratta da una novella di Byron, rappresentata a Venezia nel carnevale e quaresima 1845-46, cadde miseramente. Mentre *Esmeralda*,tratta da un libretto di Victor Hugo che vi riprese l'omonimo personaggio della giovane e bellissima zingara protagonista di *Notre-Dame de Paris,* presentata dapprima, e con

successo, nell'ottobre 1847 a Palazzo Vecchio a Firenze, poi nello stesso anno a Livorno, riscosse un notevole successo.

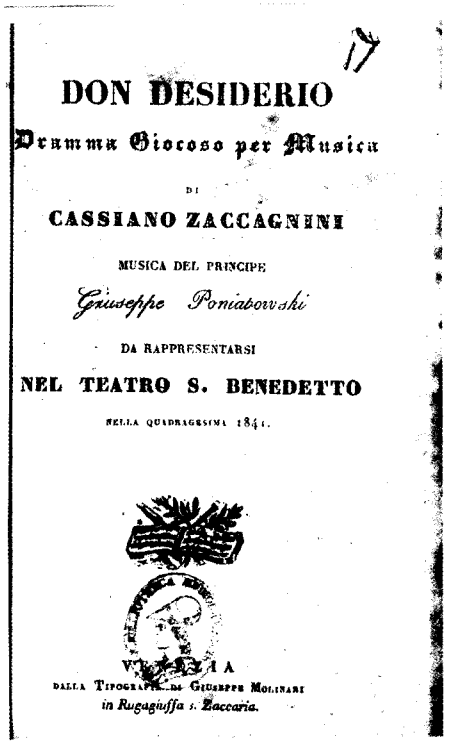
Fra palcoscenico e diplomazia

Gli avvenimenti politici del 1848 fecero tacere la musa armonica di Poniatowski; e il granduca di Toscana Leopoldo II, interpretando tale silenzio come rinuncia alla carriera musicale del principe , e stimandolo per le sue doti intellettuali e politiche, manifestate anche nel corso delle sedute alla Camera dei deputati, nel gennaio del 1849 lo inviò a Parigi come suo ministro plenipotenziario, e successivamente a Bruxelles e a Londra .

La sua carriera diplomatica ebbe una svolta significativa nel 1854: divenuto cittadino francese, egli si dimise da tutte le cariche avute dal Granduca di Toscana, e apprezzato da Napoleone III, che già nel 1851 l'aveva nominato grand'ufficiale della Legion d'Onore, nel 1854 fu poi fatto senatore dell'Impero.

Questi impegni pubblici non impedirono a Giuseppe di continuare a coltivare la sua passione musicale: altri titoli si aggiunsero al suo ricco catalogo di melodrammi. Anzitutto ripresentò al pubblico parigino alcune delle precedenti opere, nel '58 il *Don Desiderio* e l'anno successivo il *Giovanni da Procida*. Sempre a Parigi curò la messa in scena dell'opera in quattro atti *Pierre de Médicis* (Opéra,1860) e di quella in un atto *Au travers du mur* , destinata all'Opéra-Comique; nel 1868 fu la volta de *La jeune comtesse* (nota anche come *Gelmina)* un titolo che entrò nel repertorio di una celebrità dell'epoca, Adelina Patti, che lo cantò nel 1868 e, successivamente al Covent Garden di Londra nel 1872.

Al crollo del secondo Impero, seguìto alla disfatta di Sedan (settembre 1870), Napoleone III ottenne di essere trasferito in esilio a Chislehurst, nel Kent, dove si spense nel gennaio 1873. Giuseppe Poniatowski lo seguì in Inghilterra, e a Londra morì il 4 luglio 1873, a soli 57 anni.



DON DESIDERIO

Dramma Giocoso per Musica

DI

CASSIANO ZACCAGNINI

MUSICA DEL PRINCIPE

Giuseppe Poniatowski

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO S. BENEDETTO

NELLA QUADRAGESIMA 1841.

VENEZIA

DALLA TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE MOLINARI

in Rugagiuffa s. Zaccaria.

Frontespizio del dramma giocoso per musica *Don Desiderio*, il cui libretto fu tratto dalla commedia del romano Giovanni Giraud, intitolata *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*. Nel genere comico fu il titolo di maggior successo musicato da Giuseppe Poniatowski

Fu vera gloria?

I successi musicali di Giuseppe Poniatowski vanno annoverati in quel fenomeno che ha fortemente caratterizzato la storia musicale del nostro Paese: il primato del melodramma. Decine di musicisti, centinaia di libretti, moltissimi teatri grandi e piccoli, migliaia di rappresentazioni alimentarono un intenso consumo

musicale che non ha paragoni in nessun' altra nazione europea. E' fatale che in quel vastissimo repertorio in cui dominarono artisti come Rossini, Bellini, Donizetti e poi Verdi – per limitarci ai grandi – la gran parte delle opere composte da musicisti come Mercadante o Pacini – anche qui per fare uno sbrigativo esempio – siano finite nel dimenticatoio: figuriamo quindi per i melodrammi di Poniatowski.

Ma le solide basi della sua educazione musicale; il coraggio di confrontarsi con autori di successo come Byron, Victor Hugo e anche il nostro Giraud, attingendo dalle loro opere la trama dei propri libretti; la continuità nel tempo della sua produzione operistica; la varietà dei generi affrontati; la notevole consistenza del suo complessivo catalogo; la presenza tra le sue creazioni di un impegnativo spartito come quello della *Messe solennelle* composta in omaggio a re Luigi di Portogallo: tutto ciò porta ad affermare che la sua passione musicale non debba essere sbrigativamente annoverata come semplice *violon d'Ingres*.

Al suo successo concorsero indubbiamente elementi estrinseci, più pertinenti al costume e persino alla "moda": come l'indubbia suggestione che doveva esercitare l'alto lignaggio di Giuseppe e dei suoi congiunti, insolita apparizione sui palcoscenici italiani di principi votati all'opera. I quali per giunta attinsero al patrimonio ereditato dal padre Stanislao le ingenti risorse necessarie per finanziare la messa in scena delle opere di Giuseppe: i due fratelli e con loro le due sorelle e la ricordata Elisa, potevano permettersi il lusso di esibirsi gratis quando sia pure in modo discontinuo vi interpretavano alcuni dei ruoli; ma bisognava poi sostenere le spese per gli altri comprimari, l'orchestra, il coro, l'allestimento scenico, i costumisti, il direttore d'orchestra, il rammentatore, lo stampatore del libretto e via dicendo.

Non sorprende pertanto che, dopo la morte del padre Stanislao, siano state battute in Italia e altrove decine di aste nel corso delle quali palazzi, terreni, tenute agricole, feudi, dipinti, marmi,

gioielli, furono venduti, disperdendo collezioni alle quali il colto Stanislao si era dedicato per tutta la sua vita.

Il mondo del melodramma può dunque annoverare, accanto agli altri suoi eccessi, anche quello di aver travolto i romani Principi Poniatowski nel turbine vorticoso di un'avventura musicale protrattasi per oltre un trentennio, sull'altare della quale furono dilapidati beni mobili e immobili di immenso valore.

Gianna Terribili Gonzales, stella romana del cinema muto

Ugo Onorati

Nella storia del cinema italiano c'è un'attrice romana, ingiustamente dimenticata, nota ormai soltanto a un ristretto numero di specialisti[1]. La sua stella brillò, non solo in patria, ma anche all'estero, in concomitanza con la nascita dell'industria cinematografica romana e si eclissò con l'avvento del divismo, che pure contribuì a far nascere, interpretando per prima il ruolo di Cleopatra[2]. Giovanna Terribili nacque a Roma il 5 marzo 1882 in una casa di via Larga di fronte alla piazza della Chiesa Nuova da Ettore e da Amalia Beranger, anche se le scarne biografie che la riguardano la fanno nascere a Marino, nei Castelli Romani[3]. All'età di 18 anni,

[1] Fra le attrici di cinema della prima metà del Novecento, effettivamente nate a Roma, ricordiamo Fernanda Negri maritata Pouget (Roma, 1889-1955), Carmen Boni, nome d'arte di Carmela Bonicatti (Roma, 1903-Parigi 1963), Leda Gys, nome d'arte di Giselda Lombardi anagrammato da Trilussa (Roma, 1892-1957), Maria Jacobini (Roma, 1892-1944).

[2] In Italia lei fu la prima a interpretare questo ruolo nel 1913 nel celebrato film *Marcantonio e Cleopatra*, mentre all'estero la regina d'Egitto fu immortalata sulla pellicola da Georges Méliés nel 1899 intitolata *Cléopâtre*, seguì il cortometraggio *Antony and Cleopatra* del 1908 diretto da James Stuart Blackton e da Charles Kent, quindi il cortometraggio francese *Cléopâtre* del 1910 diretto da Henri Andréani e Ferdinand Zecca, cui si aggiunse il lungometraggio americano *Cleopatra* del 1912 diretto da Charles Gaskill con Helen Gardner nel ruolo. Cfr. M. A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, 1951, vol. I, p. 159.

[3] Le ricerche anagrafiche per far chiarezza su tale equivoco furono condotte qualche anno fa dal compianto Angelo Mercuri e da chi scrive. l'atto

di nascita dell'anagrafe del Comune di Roma *Numero 381/ Terribile / Giovanna*, dichiara: «L'annomilleottocentottantadue, addì Sei di Marzo, a ore pomeridiane due e minuti quaranta, nella Casa comunale. Avanti di me Professore Cavaliere Carlo Tenerani [...], Uffiziale dello Stato Civile del Comune di Roma [...], è comparso Terribile Ettore, di anni quarantuno Impiegato domiciliato in Roma, il quale mi ha dichiarato che alle ore antimeridiane 2 e minuti trenta, del dì cinque del corrente mese, nella casa posta in Via Larga, al numero Ventuno, da Beranger Amalia sua moglie seco lui convivente è nato un bambino di sesso femminile che non mi presenta, e a cui dà i nomi di Giovanna, Antonia. A quanto sopra e a quest'atto sono stati presenti quali testimoni Vulpiani Curzio, di anni trentasei, Impiegato, e Sernicoli Guglielmo, di anni trentasette,Impiegato, entrambi residenti in questo Comune. La nascita ed il sesso sono state accertate dal medico Municipale non avendo avuto luogo la presentazione del neonato per ragione igienica. Letto il presente atto agli intervenuti l'hanno essi meco firmato. Ettore Terribile / Vulpiani Curzio / Sernicoli Guglielmo / L'Ufficiale di Stato Civile Carlo Tenerani». In precedenza avevamo condotto ricerca analoga all'anagrafe del comune di Marino, dove risulta una nascita omonima all'atto *Numero 3 / Terribile Giovanna*, nel quale si dichiara: «L'anno milleottocentottantadue, addì primo di Gennaro, a ore antimeridiane undici [...], nella Casa comunale. Avanti di me De Dominicis Cesare [...] Uffiziale dello Stato Civile del Comune di [Marino] è comparso Terribile Enrico, di anni quarantatre vignarolo domiciliato in Marino il quale mi ha dichiarato che alle ore pomeridiane 10 [...] del dì trentuno dello scorso mese, nella casa posta in piazza Cavour al n. [...], da Meloni Maria sua moglie d'anni quarantatre, donna di casa, e qui seco lui convivente è nato un bambino di sesso femminile che non mi presenta, e a cui dà il nome di Giovanna, e che all'atto della dichiarazione non è viva. A quanto sopra e a questo atto sono stati presenti quali testimoni Miscoli Francesco, di anni quarantotto vignarolo e Masi Settimio, di anni quarantatre vignarolo, entrambi residenti in questo Comune. Il dichiarante è stato da me dispensato dalla presentazione del neonato dietro visita necroscopica. Letto il presente atto agl'intervenuti lo hanno essi meco firmato. Enrico Terribile / Miscoli Francesco Testimonio / Settimio Masi Testimonio / Cesare De Dominicis». La svista originata con tutta probabilità da un articolo dello storico del cinema Vittorio Martinelli, che dà l'attrice nata a Marino il 5 marzo 1882; cfr. V. M., *Giovanna, Cleopatra a Londra*, in «Immagine», a. V, n. 1 (genn. 1986), p. 13 e di nuovo dal medesimo in *Le dive del silenzio*, Recco (GE), 2001, p. 246. Ci appare comunque curioso

il 28 aprile 1900, sposò Alfredo Gandolfi, un impiegato romano nativo di Piacenza, di sette anni più grande di lei, dal quale avrebbe avuto in seguito cinque figli[4]. Non sappiamo quali studi abbia compiuto Giovanna, ma è certo, così come lei stessa dichiarò in un'intervista al periodico inglese *The Bioscope* nel 1914, che non si sia mai esercitata nel teatro prima della carriera cinematografi-

il fatto che il cognome di Giovanna all'anagrafe del Comune di Roma, così come a Marino, è registrato nella forma "Terribile" e non "Terribili". Tale cognome, assolutamente peculiare di Marino, è giunto in questa sua forma oscillante fino alla metà del secolo scorso e quindi non è escluso un rapporto di parentela tra la famiglia romana di Giovanna e i Terribili di Marino. Altra curiosità è costituita dal fatto che l'ufficiale di stato civile, delegato del sindaco, per registrare l'atto di nascita è l'architetto e fotografo Carlo Tenerani (1845-1911), figlio dello scultore Pietro, che fu anche consigliere e assessore del comune di Roma, oltre che presidente dell'Accademia di San Luca (1906-1907).

[4] Anche questa notizia sulla famiglia si deve a V. MARTINELLI, in «Immagine», cit., p. 16 e in *Le dive*, cit., p. 247: «Messo da parte lo spagnolesco Gonzales, Giovanna Terribili diventa, semplicemente, la signora Gandolfi, affettuosa madre di ben cinque figli». L'atto di matrimonio del comune di Roma, al n. 828 dichiara che alle ore 9,55 del giorno 28 aprile 1900 davanti al consigliere comunale delegato, il cav. Aristide Staderini sono comparsi: Alfredo Gandolfi, figlio di Lorenzo e di Santina Gastaldi, impiegato di 25 anni, nato a Piacenza, ma residente a Roma, e Giovanna Terribile di 18 anni, figlia di Ettore e di Amalia Beranger, anche loro residenti a Roma e viventi, dal momento che i genitori di lei, ancora minorenne, hanno dovuto dare il loro consenso. Fra i testimoni di nozze si notano le firme di Domenico Manetti, impiegato di 37 anni, e di Carlo Tacuini, flebotomo di 60 anni. Curiosamente la sposa firma secondo la forma grafica corrente che ci aspettavamo: Giovanna Terribili e non "Terribile", come invece è attestato negli atti ufficiali. Infine il Gandolfi, sposato da Giovanna, non va confuso con il baritono Alfredo Gandolfi (Torino 1884-New York 1963), né con il cineasta italo-americano Alfredo Gandolfi (1885-1963), che avrebbe lavorato a ben 22 film dal 1914 al 1932. Qui preme far notare che l'Aristide Staderini citato nell'atto, quale delegato del sindaco di Roma, altri non è che il fondatore della casa editrice della *Strenna dei Romanisti*, il quale fu anche consigliere comunale per circa quindici anni.

ca, iniziata nel 1908, quando Enrico Guazzoni, avendola incontrata ad un ricevimento, le propose di apparire in uno dei primi cortometraggi da lui diretti[5]. In quella fase pionieristica della cinematografia a composizione, come allora era chiamata, agli attori non erano richieste particolari qualità di recitazione, ma piuttosto espressività e personalità[6]. Il ricorso costante ad attori professionisti avvenne soltanto con l'avvento del lungometraggio a partire dal 1913 ad opera della Cines[7]. Ma chi era Enrico Guazzoni e che ruolo svolse prima nella società Alberini e Santoni, poi nella Cines? Anche lui fu una "creatura" di Filoteo Alberini, che lo ingaggiò insieme ad Anselmo Ballester per la decorazione pittorica del nuovo cinema Moderno, inaugurato il 18 dicembre 1907 in piazza dell'Esedra a Roma[8]. Entrato nel vivo della produzione cinematografica, come cartellonista, come scenografo e come aiuto regista di Edoardo Bencivenga nel cortometraggio in costume *Raffaello e la Fornarina* del 1907, Guazzoni volle cimentarsi ben presto anche nella direzione artistica, diventando in seguito uno dei primi e più innovativi registi della storia del cinema italiano[9].

[5] Cfr. V. MARTINELLI, in «Immagine», cit., p. 13 e *Le dive*, cit., p. 246. Guazzoni, che incontrò Alberini nel 1901, fu da questi chiamato a collaborare con la soc. Alberini e Santoni nel 1905. Si cimentò per la prima volta come autore e regista nel 1907 con una comica dal titolo: *Un invito a pranzo*. Nel 1908 fondò una sua società, la Cosmos, che produsse un documentario e due film soltanto: *Fiore selvatico* e *Il romanzo di una ciociara*, in entrambi i quali affidò il ruolo di protagonista a Giovanna Terribili. Dal 1909 andò a lavorare stabilmente per la Cines. Cfr. C. CAMPANELLI, *Guazzone (Guazzoni) Enrico*, in Diz. Biogr. It., alla voce.

[6] È la fase più evoluta della nascita della cinematografia, che supera la primitiva successione di brevi scene fisse (quadri). Trattandosi di pellicole prive di sonoro, gli attori non dovevano recitare alcuna parte. Il loro linguaggio non era verbale, ma usavano l'espressione del viso, i movimenti del corpo e i gesti. Il pioniere dell'arte e dell'industria del cinema in Italia fu Filoteo Alberini. Dopo le prime riprese dal vero, che oggi chiameremmo documentari, a partire dal 1894, il primo film italiano a soggetto con tanto di attori che si muovono in un teatro di posa fu *La presa di Roma* del 1905, anche se una non meglio nota *Storia di un Pierrot*, del medesimo Alberini, girato nel 1904, farebbe anticipare di un anno l'effettiva nascita del cinema italiano. Cfr. G. LOMBARDI, *Filoteo Alberini. L'inventore del cinema*, Bella (PZ), A. Sacco ed., 2008, pp. 113-114. Ad Alberini, oltre che inventore di macchine da presa e da proiezione, oltre che esercente del cinema Moderno,la prima sala cinematografica aperta a Roma il 20 gennaio 1904, fu anche, insieme al socio finanziatore Dante Santoni, il fondatore nel 1905 della Alberini e Santoni, la prima società di produzione in Italia con uno stabilimento per le manifatture cinematografiche appositamente costruito lungo la via Appia Nuova, in via Veio, fuori Porta San Giovanni. Nel 1906 i due soci crearono la società per azioni Cines con l'apporto di capitale del Banco di Roma. Cfr. G. LOMBARDI, *Filoteo Alberini...*, cit., p. 109 e pp. 128-133; ma soprattutto G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, 1979, p. 39 e pp. 50-51; M. VERDONE, *Il cinema a Roma*, Roma, 2003, p. 115 e F. ONORATI, *Il Banco di Roma e le prime films mute*, in «Strenna dei Romanisti», a. XLIV (1983), pp. 351-360. Sugli esordi v. P. Scarpa, *I primi passi del cinematografo a Roma*, in «Strenna dei Romanisti», a. IV (1943), pp. 123-128.

[7] Cfr. G. LOMBARDI, *Filoteo Alberini...*, cit., p. 118.

[8] La prima sala romana per proiezioni di F. Alberini era ubicata in piazza dell'Esedra, sotto i portici, ai nn. civici 65-67. Resasi angusta per la notevole affluenza di pubblico fu allestito nello stesso luogo, ma al n. 45, un più ampio e accogliente locale con il medesimo nome: Moderno. Per decorare gli ambienti interni Alberini chiamò due giovani pittori provenienti dall'Istituto di Belle Arti di Roma: Enrico Guazzoni (Roma, 1876-1949) e Anselmo Ballester (Roma, 1897-1974), dei quali si apprezza ancor oggi l'affresco *Trionfo della luce* dipinto sul soffitto della sala. Mentre il primo si specializzò in seguito nella realizzazione delle scenografie e poi nella direzione artistica, il secondo è ricordato come uno maggiori disegnatori di cartelloni pubblicitari da cinema. Cfr. G. LOMBARDI, *Filoteo Alberini...*, cit., pp. 148-149.

[9] Tra gli oltre 40 titoli di film da lui diretti dal 1907 al 1940, si ricordano alcune opere entrate nella filmografia mondiale, come la *Gerusalemme liberata* (1911) con alcuni esterni girati a Porta Latina, *Quo vadis?* (1912),*Marcantonio e Cleopatra* (1913), *Il Sacco di Roma* (1923), *I due sergenti* (1936), *La Fornarina* (1943). Cfr. A. BERNARDINI - V. MARTINELLI - M. TORTORA, *Enrico Guazzoni regista pittore*, Doria di C. J. (CS), 2005. Guazzoni conobbe il primo successo personale come regista con il film *Bru-*

Esordì nel 1907, dirigendo il film *Un invito a pranzo* cui seguirono nel 1908: *Fiore selvatico* con gli esterni girati a Formello e *Il romanzo di una ciociara*, in entrambi i quali ingaggiò Giovanna Terribili per il ruolo femminile. Dopo che Gaston Velle, il regista francese chiamato dalla Cines nel 1906, per questioni legali dovette ritornare alla Pathé di Parigi verso la metà di quell'anno, Guazzoni aspirava a prendere il suo posto. Tuttavia Adolfo Pouchain, amministratore unico della società cinematografica romana, gli preferì nella direzione artistica Mario Caserini[10], assunto con questo ruolo fin dal 1905 dalla società Alberini e Santoni e con tale qualifica passato nella succedanea società Cines, ma poi associato in subordine a Velle come assistente nel breve arco di tempo della sua permanenza a Roma. A sua volta Caserini volle al suo fianco come aiuto regista Enrico Guazzoni, il quale emerse nel 1910 ed ebbe campo libero completamente nel 1911, quando il primo lasciò la Cines per passare alla concorrente torinese Ambrosio Film. A seguito della grande crisi mondiale delle case cinematografiche, dovuta a un eccesso di sovrapproduzione di pellicole di qualità mediocre e in particolare all'eccessiva sovraesposizione finanziaria della Cines, provocata dall'amministratore unico Pouchain, il Banco di Roma ricapitalizzò la società, di cui era in larga parte proprietaria e nominò direttore generale Alberto

tus (1910) e a lui si deve l'adozione del lungometraggio (oltre i mille metri di pellicola) per il film a carattere storico, che poi sarà definito *colossal* dalla cinematografia mondiale e ciò anche per l'impiego di grandi scenografie e di molte centinaia di comparse.

[10] Mario Caserini (Roma, 1874-1920) proveniva dall'ambiente teatrale, essendosi formato come attore nella compagnia di Ermete Novelli. A lui si rivolse Filoteo Alberini, fin dall'inizio della produzione cinematografica, perché aveva necessità di collaboratori esperti nella recitazione drammatica e quindi nella direzione artistica degli attori ingaggiati. A lui si devono il grande successo, anche internazionale, dei film ispirati alla storia e alla letteratura prodotti in Italia e l'incremento dell'industria cinematografica romana rappresentato dalla Cines nel periodo 1907-1910.

Fassini[11], il quale individuò in Guazzoni la principale risorsa artistica e organizzativa per riaffermare sui mercati nazionali e stranieri la produzione cinematografica romana. L'idea di Guazzoni, condivisa dai vertici della società, per rilanciare l'attività cinematografica era quella di offrire alla distribuzione e quindi agli spettatori, prodotti di superiore qualità culturale e di maggiore durata, anche se più costosi, quindi di proporre al pubblico attori fissi in più ruoli, beniamini che brillassero come stelle nel firmamento del cinema. In questa strategia di divismo *ante litteram* furono scelti per i ruoli maschili l'attore Amleto Novelli e per quelli femminili l'attrice Giovanna Terribili. Questa prese il nome d'arte Gianna Terribili Gonzales, suggerito dall'esotismo spagnoleggiante della sua avvenenza, mantenuto nel corso di tutta la sua carriera artistica, che si dispiegò in più di trenta film.

Introdotta alla Cines da Guazzoni, a Gianna Terribili fu offerto il ruolo di Astarte in un dramma storico in costume: *I Maccabei*. Al suo fianco Amleto Novelli recitava la parte di Giuda Maccabeo con altri attori, quali Lia Orlandini e Aldo Sinimberghi. All'uscita del film nell'aprile del 1911 il risultato finale dell'opera fu giudi-

[11] Il barone Alberto Fassini, incaricato di liquidare la Cines, al contrario la riorganizzò e convinse nuovi investitori, reperiti tra la nobiltà romana chiamata a far parte del consiglio di amministrazione (don Prospero Colonna, il principe di Sonnino, il barone Giovanni Alberto Blanc, il principe Pietro Moncada, il principe Ernesto Pacelli zio del papa ecc.) a scommettere su nuove più appetibili produzioni e conseguenti lauti guadagni. In tal modo il capitale azionario fu elevato a 3.750.000 lire. Ciò consentì di ammodernare le apparecchiature, di scritturare gruppi di artisti in forma stabile e anche di fidelizzare gli attori protagonisti con contratti di lunga durata, assecondando così le intuizioni di Guazzoni. Cfr. F. Onorati, *Il Banco di Roma*, cit.; R.Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, 2009, pp. 38-48 (G. Terribili, pp. 43, 46, 51); M. Verdone, *Cent'anni di film*, pp. 115-117, *Cinema romano degli albori*, pp. 145-146, *Pionieri del cinema romano*, pp. 171-174 e *Roma antica nei 'muti' di Guazzoni*, pp. 69-70, in *Il cinema a Roma*, cit. (G. Terribili, pp. 117, 145).

cato in modo controverso dalla critica: freddamente a Torino, calorosamente a Napoli e a Londra[12]. Questo fu il primo di una serie programmata di film a sfondo storico denominata *Princeps*, ma al regista che aveva chiesto mezzi adeguati, all'altezza della tragedia rappresentata, la produzione mise a disposizione non più di 150 comparse e la cinepresa fu issata su una pertica di tre metri per effettuare una panoramica. In quel caso la bravura degli attori distolse l'attenzione del pubblico dalla povertà dei mezzi impiegati.

Nello stesso anno 1911 venne girato il film *Gerusalemme liberata* della durata di 80 minuti, prodotto dalla Cines, ispirato all'omonimo poema di Torquato Tasso. Lo sceneggiò e lo diresse Enrico Guazzoni. Del gruppo di attori impegnati fecero parte,come preventivato, sia Amleto Novelli (Tancredi), sia Gianna Terribili (Clorinda), protagonisti, e poi Carlo Cattaneo (Goffredo di Buglione), Emilio Ghione (Rinaldo), Fernanda Negri Pouget (Armida), Cesare Moltini (Aladino), Alfredo Bracci e Italia Almirante Manzini. Quella pellicola di mille metri fu in assoluto la prima trasposizione cinematografica dell'opera epica tassesca, che all'estero con il titolo *The Crusaders* si assicurò pure un vasto successo di pubblico[13]. Per non parlare della critica: entusiasta all'unisono nel salutare il secondo film epico della serie *Princeps*, che si proponeva di avviare la Casa produttrice romana. Si curò molto la realizzazione del film, ma anche la propaganda, sia diretta (cinque diversi manifesti a colori), sia indiretta (stampa periodica), sottolineando ovunque i nuovi traguardi raggiunti dalla produzione: cinque mesi di lavorazione, 800 persone impiegate, lunghezza straordinaria della pellicola. Dagli articoli dei commentatori cinematografici si evince anche un'inusuale attenzione per gli attori, che all'epoca in genere erano trascurati dalla critica. Per quanto riguarda la nostra Gianna si dice che «le parti di Clorinda, la bella guerriera saracena, [e] di Armida, sono bene interpretate» (Castaldi); «Gli artisti principali della Cines, sotto la guida intelligente del Guazzoni diedero mirabile risalto ai vari personaggi del poema» (Sacerdoti); «I personaggi sono interpretati con consumata abilità drammatica e potenza» (Bush)[14].

Il regista Mario Caserini chiese alla Cines di scritturare Gianna Terribili, oltre a Maria Caserini e a Orlando Ricci, per affidarle la

[12] «Si è qui rappresentato in quasi tutti i cinema, ma in verità io mi aspettavo cosa migliore da questa Casa che tiene il primato per i soggetti storici», così A. Castaldi, in «La Vita Cinematografica», 1911, 20 maggio, n. 8); «*I Maccabei* è stato accolto con molti applausi al Salone Margherita [...] E Astarte, e Giuda, e la madre, e i Maccabei sono dei veri personaggi: essi vivono nell'ambiente, nel tempo storico, riprodotto tanto bene, vivono: hanno parvenza vera e incontestabile», in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 1911, n. 156; «As in all of the company'sfilms the quality through outis magnificent, which term can be applied alike to acting and staging», in «The Bioscope», 1911, March 16.

[13] Cfr. G. P. Brunetta, *Storia del cinema*, cit., pp. 55, 141, 153. Lo storico mette in relazione il successo del film in Italia con il diffuso sentimento antiturco e antislamico sollecitato dall'avventura coloniale libica dello stesso anno. In una recensione del film apparsa nella rivista «La Vita Cinematografica» di Torino il 30 nov. 1911 si commenta: «Il fiore della gioventù italiana, i nostri fratelli combattono sulla costa africana, col loro sangue trasformata in un nuovo ed ampio lembo della patria italiana [...] I nostri fratelli combattono e vincono e sulle moschee sventola il tricolore. È l'eterna guerra della croce contro la mezzaluna: della civiltà contro le barbarie». Nei teatri, dove il film fu proiettato per il lancio pubblicitario, l'orchestra eseguì il canto dei *Lombardi alla prima crociata* nel momento culminante della conquista di Gerusalemme. Quasi contemporaneamente il film fu distribuito in Francia e in Gran Bretagna, poi negli Stati Uniti. Stimolata dal ricordo di questo successo e nell'intento di dare un po' di respiro alle critiche condizioni della cinematografia italiana del primo dopoguerra, la Cines sette anni dopo, nel 1918, affidò a Guazzoni una nuova versione del film, per la quale non fu scritturata Gianna Terribili.

[14] Cfr. A.Castaldi, «La Vita cinematografica», 1911, n. 8; F. Sacerdoti, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 1911, n. 153; W. S.Bush: «The characters are played with consummate dramatic skill and power», in «The Moving Picture World», 1911, July 15,

parte della favorita del re Luigi XIV nel film *Mademoiselle Scudery*, che uscì nelle sale a ottobre del 1911.

Nel dicembre del 1911 uscì un nuovo film realizzato da Guazzoni per la Cines: *Alì Babà*. Accanto a Gianna Terribili nella parte della bella Morgiana rapita dai ladroni, fu messo, quale protagonista maschile, Emilio Ghione nel ruolo di Alì Babà. La danza della schiava, considerata troppo ardita dalla censura, fu ridotta e appena accennata dopo il primo sottotitolo dai produttori per ottenere il necessario visto. Il cortometraggio fu distribuito anche in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.

Per la seconda volta Ghione, nella parte di Viard, comparve a fianco di Gianna Terribili, protagonista assoluta, in un film storico della Cines, diretto da Guazzoni, ambientato nella Francia rivoluzionaria e intitolato: *Madame Roland*. Il cortometraggio, distribuito in Europa e anche oltreoceano dalla fine di febbraio del 1912, ottenne un tiepido riscontro della critica, che però restò colpita dal portamento dignitoso dell'eroina, la quale prima di essere ghigliottinata pronunciò la celebre frase: «Oh, libertà, quanti delitti vengono commessi in tuo nome!».

In *Pro patria mori*, uscito nel novembre 1912, Gianna Terribili nella parte centrale di Luigia fu accompagnata sulla scena da due attori: Amleto Novelli nella parte di Napoleone, Gustavo Serena e Ignazio Lupi nelle parti di Vidard e di Guizot. Il cortometraggio lungo il doppio, rispetto al precedente film, riscosse un notevole successo di critica, con recensioni da Madrid, Londra e New York, sia per la sceneggiatura della tragica storia, sia per la recitazione diretta da Guazzoni.

Un dramma a sfondo sociale, *Il lettino vuoto* della metà del 1913, impose alla Terribili di interpretare un ruolo negativo: una povera madre cui muore il proprio bambino, rapisce il nipote del padrone della cartiera, dove lei lavora, per farlo proprio. Diretta da Guazzoni, Gianna svolse un apprezzatissimo recitato, ma al suo fianco comparve l'attrice Pina Menichelli nella parte della mamma "buona" e la critica non si lasciò sfuggire il particolare: «La Terribili, per la quale gli elogi non sono mai troppi, possedendo essa un'arte superba da tutti riconosciuta, interpretò la parte di Maria in modo degno del gran nome che si è conquistato nel campo cinematografico. [...] Riuscitissima la parte di Giuseppina, interpretata dalla Menichelli [...]»[15].

Ancora un film incentrato sulla figura e sulla recitazione della Terribili fu il dramma erotico ispirato al romanzo di Balzac *Una figlia d'Eva*, prodotto dalla Roma Film e apparso al pubblico nell'autunno del 1913, che attirò l'attenzione della critica più sul fascino della protagonista, che su tutto il resto: «[...] bella davvero, signora Terribili!» e «La film è ben condotta ed eseguita con molta verosimiglianza da tutti gli artisti e principalmente dalla signora Terribili»[16].

E finalmente arriviamo al capolavoro della Terribili: *Marcantonio e Cleopatra* distribuito nelle sale a ottobre del 2013. Il film fu dichiarato ispirato all'opera di Shakespeare, alle *Vite* di Plutarco e al poema *Cleopatra* di Pietro Cossa, sceneggiato da Giulio Lombardozzi, ripreso da Alessandro Bona e diretto da Enrico Guazzoni. Il personaggio di Marcantonio fu affidato ad Amleto Novelli e quello di Ottaviano a Ignazio Lupi. Il film costituì non soltanto l'apice della carriera della protagonista e non solo il riconoscimento internazionale della Cines, quale grande casa di produzione con i relativi profitti, ma anche e soprattutto questa pellicola con i suoi duemila metri di proiezione, scenografie e masse di comparse, rappresentò insieme al *Quo vadis?* il trionfo dell'industria cinematografica italiana anteguerra. Anche la mobilitazione della propaganda, sia di critica, che di eventi annunciati fu condotta con la massima abilità[17]. Convinta dalla strategia di

[15] «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 1913, n. 247.

[16] IL RONDONE, in «La Vita Cinematografica», 1913, n. 17.

[17] Il regista rilasciò al *Giornale d'Italia* del 4 novembre 1913 una sua

mercato di fare le cose in grande, la Cines aveva puntato sulla realizzazione di due film colossali: la *Gerusalemme Liberata* e *Marcantonio e Cleopatra*. Il primo aveva dimostrato che la formula dell'impiego di larghi mezzi era vincente, quindi si proseguì su quella strada. La preventiva campagna pubblicitaria convinse le società di distribuzione di tutto il mondo ad accogliere con ansia il nuovo capolavoro del cinema italiano. Il film fu distribuito oltre che in Italia e nei vari paesi europei, anche negli Stati Uniti e in America Latina verso la fine del 1913, tranne che in Gran Bretagna e nelle sue colonie, perché il rappresentante della Cines in quel mercato, il marchese Guido Serra di Cassano aveva deciso di promuovere la pellicola in modo insolito. Nonostante la versione inglese fosse pronta da novembre, il distributore, d'accordo con la Cines, resistette alle pressanti richieste degli esercenti, anche a costo di rinunciare agli introiti del periodo natalizio, perché intendeva riservare la prima proiezione del film alle Altezze della Casa Reale. L'agognato appuntamento nella Queen's Hall fu fissato il 15 gennaio 1914 e allora il marchese si precipitò a Roma, dove prelevò Gianna Terribili per portarla con sé a Londra. Qui l'attrice era attesa dalla stampa, avvisata per tempo che la protagonista di *Marcantonio e Cleopatra* sarebbe stata presente in carne ed ossa alla *première*. Intanto la capitale londinese era stata inondata dalla pubblicità del film con enormi striscioni. Il sabato 10 gennaio l'attrice giunse a Londra e la sera del giorno seguente si incontrò con un critico di *The Bioscope*, la più importante rivista cinematografica del tempo, per rilasciare una lunga intervista pubblicata il successivo 22 gennaio[18], la prima rilasciata da un'attrice italiana

intervista circa le scelte e gli intenti da lui perseguiti. Alcuni episodi della lavorazione del film, come lo sbarco dei legionari sulla spiaggia di... Anzio, furono abbondantemente illustrati sui quotidiani nazionali.

[18] L'intervista integrale in inglese è pubblicata in calce all'articolo di V. MARTINELLI, *Giovanna, Cleopatra a Londra*, cit., e così pure i dettagli di quella straordinaria *première* cinematografica e dei successi del film. L'in-

a un giornale straniero. Tralasciamo i numerosi commenti tutti favorevoli della critica italiana e straniera al film e alla protagonista per ricordarne solo uno, quello di Matilde Serao: «Nel sogno, lettore ti apparirà la maestosa figura di Cleopatra, raffigurata da un'attrice dal bellissimo volto espressivo come non mai, dalle pose superbe nella loro eleganza»[19].

Tornata a Roma trionfante del successo ottenuto, Gianna Terribili continuava ad essere scritturata dalla Cines e seguita dal suo regista Guazzoni per altri film di costume, tuttavia percepì che qualcosa stava cambiando nel gusto del pubblico e nell'attenzione della critica. Era la società che stava mutando e non soltanto quella italiana, in vero stava declinando il fascino del film storico, interclassista, come lo definisce lo storico del cinema Brunetta, e l'interesse per il dramma popolare. *L'Histoire d'un Pierrot* del 1913 non ha nulla a che fare con la *Storia di un Pierrot* del 1905 girato da Alberini. Il lungometraggio ormai consentiva il dispiegamento delle risorse recitative degli attori e ne esaltava le capacità espressive mimetiche da primo piano. La, o il nuovo Pierrot, in questo caso, è Francesca Bertini con la sua ambigua truccatura al maschile, con le sue doti fisiche eteree e con una decisa professionalità teatrale, capace di interpretare tanto veri drammi esistenziali, quanto storie torbide e violente. Era lei che annunciava la nuova stagione del cinema dominata

tervistatore, avendo chiesto a Gianna Terribili quali esperienze teatrali sottostessero alla sua raffinata recitazione, si meravigliò nel sentirsi rispondere che lei aveva iniziato la sua carriera, calcando esclusivamente la scena cinematografica. In chiusura il giornalista commentava: «Oltre a una splendida personalità, forte, magnetica, che si fa sentire con tanta forza anche sullo schermo, ha un fascino eccezionale nelle maniere, la simpatia pronta e il cuore caldo dell'autentico italiano uniti a sincera gaiezza e grazia. Vedendola sullo schermo in future produzioni, comunque, ci sarà una cosa che a noi mancherà sempre con rimpianto ed è la sua splendida voce!».

[19] M. SERAO, in *Il Giorno*, 19 ottobre 1913.

dal fenomeno del divismo, di cui in parte aveva goduto anche Gianna Terribili nelle parti di donna fatale alla "Cleopatra", o alla "figlia di Eva", ma troppo lei era lontana dal prototipo di donna dal passo vacillante, dalle mani che si muovono convulse «accarezzando le pareti lungo i corridoi, o aggrappandosi alle tende», come Salvador Dalì descrisse quest'ultima generazione di attrici del cinema muto. Molto più dannunziana la Lyda Borelli di *Ma l'amor mio non muore*, diretto da Mario Bonnard nel 1913, un vero «manifesto del vivere inimitabile e dell'inimitabile morire»[20]. E poi dietro queste due c'erano attrici ancor più giovani e talentuose: Lina Cavalieri, Italia Almirante e Pina Menichelli. Sicché Gianna Terribili iniziò a temere il suo precoce tramonto artistico. Il caso scoppiò durante le riprese di *Scuola d'eroi*, film visto dal pubblico nell'aprile 2013, ma soprattutto dopo con i giudizi della critica, che apprezzò di più la recitazione in solitario della giovane tamburina napoleonica Pina Menichelli, che non la trama in sé assai simile al precedente film *Pro patria mori* e la ripetitiva parte dei soliti personaggi: Terribili che interpretava la parte della cattiva contessa di Longueville e Novelli quella del buon vecchio Larive, mentre la Menichelli sbocciava in quella della bella vivandiera. Sembra che la primadonna, Gianna Terribili, abbia questionato in malo modo con la produzione e con il regista Guazzoni proprio per questo motivo. La nostra attrice gira ancora un film, che esce nelle sale alla fine dell'anno 1914, diretto da Guazzoni: *Cajus Julius Caesar*. Nelle intenzioni dei produttori la lunghissima pellicola avrebbe dovuto proporsi come un nuovo colossal di successo, anche indulgendo senza risparmio al sentimento nazionalista che lo animava. La critica si divise, allora, tra quella guerrafondaia, che apprezzò le imponenti ricostruzioni storiche, e quella che notò l'appiattimento della recitazione, dandone

[20] Le citazioni sono riprese da V. MARTINELLI, *Le dive del silenzio*, cit., p. 40.

colpa al regista e allo sceneggiatore[21]. Gianna Terribili nella parte di una poco drammatica Tertullia si infuriò contro tutti, sbatté la porta e se ne andò dalla Cines, mentre in Europa a infuriare tra breve sarebbe stata la guerra. L'attrice aveva deciso, nel frattempo, di produrre un film in proprio. Fondò la casa cinematografica American Company, scritturò attori e si affidò alla direzione artistica di Umberto Morteo. Il film che realizzò nella primavera del 1914, neanche a farlo apposta si intitolava *La voluttà della vendetta* e trattava di un'immaginaria (e quanto profetica!) guerra fra due stati europei con tanto di spie e di intrighi sentimentali. Il dramma di passione e di avventura finalmente faceva emergere a tutto tondo una personalità controversa intrisa di odio e di amore, che Gianna Terribili desiderava in cuor suo portare sulla scena. Nel giugno del 1915 Gianna Terribili sfornava il suo secondo film fuori della Cines: *La scudisciata*, un dramma sospeso tra il genere poliziesco e il *noir*, talmente macchinoso, che la critica notò appena la recitazione della protagonista (unico personaggio femminile del cast!). A causa delle difficoltà della guerra e di un'inefficiente rete di distribuzione le due opere "fatte in casa" dalla Terribili risultarono un disastro finanziario. Nonostante ciò, seguirono altri film, come *L'alcova muta* (1915), *Tigrana*, *Gloria di sangue*, *Anna Petrowna*(1916), *Le memorie di un pazzo*, *Il tank della morte* (1917), *Malacarne*, *Incantesimo* (1929), *La donna di trent'anni*, *La telefonata del diavolo*, *Il canto di Circe*, *L'assassino del Jokey*, *Plasmò... distrusse*, *Voi!* (1920), *L'eredità di Caino* (1921). Gianna Terribili rincorse tra Milano, Torino e Roma tutte le case produttrici disposte a darle una parte in un film qualsiasi, purché da protagonista. A volte raccolse stroncature, a volte benevoli

[21] «Qui è tutta la manchevolezza della tragedia cesarea. E ciò ci fa pensare che il Giovagnoli si sia piegato al temperamento del Guazzoni, o che questi, nella messa in scena si sia preso delle facili libertà per ottenere dei facili effetti», KER [Gino Doria], in «La Cine-Fono», 1915, 30 gennaio.

giudizi, che non mettevano in discussione la sua *vis recitativa*, ma i soggetti e le sceneggiature spesso scadenti, che lei accettava a occhi chiusi. La crisi finanziaria e organizzativa del cinema italiano nel dopoguerra non lasciava spazi, né speranze, mentre i film nordamericani ormai dilagavano nelle sale cinematografiche dell'intera Europa.

In virtù della loro amicizia Mario Bonnard nel 1924 offrì a Gianna Terribili il ruolo di donna fatale nel film muto *La gerla di papà Martin*, antesignano di un'altra pellicola con identico titolo diretta dal medesimo Bonnard nel 1940. Non sappiamo quale fu il successo di questa rinnovata apparizione dell'attrice sullo schermo, tuttavia nello stesso anno 1924 Enrico Guazzoni la chiamò anche lui, di nuovo, per farla apparire in *Messalina* nella convinzione che il genere del film in costume avrebbe potuto restituire all'industria cinematografica italiana i fasti del passato. Si trattava di un colossale dramma storico, ancora sprovvisto di sonoro, ma a Gianna fu chiesto di interpretare una parte secondaria, quella della maga Mirit, mentre il ruolo della protagonista fu affidato da Guazzoni, produttore, sceneggiatore e regista, a Rina De Liguoro. Alla cortesia di vecchi amici si dovettero ulteriori comparse nei film: *Savitri* di Giorgio Mannini nel 1923, ancora una volta a fianco della De Liguoro, *L'uomo più allegro di Vienna* di Amleto Palermi nel 1925 nella parte di Loulou, e *L'ultimo Lord* di Augusto Genina nel 1925 nella parte secondaria della principessa di Danimarca. Era davvero arrivato il momento di ritirarsi dalle scene. Gianna avvertì che la sua stella era definitivamente tramontata. Perfino le carriere di donne fatali osannate dal pubblico, come quella brevissima di Lyda Borelli, ritiratasi dalla scena fin dal 1918, o come quella di Francesca Bertini, conclusasi nel 1921, erano state divorate dalla fabbrica del divismo cinematografico. Intanto il 10 giugno 1940 l'Italia era entrata di nuovo in guerra e l'industria cinematografica, tranne quella di regime, versava in crisi profonda. Tuttalpiù dalla metà degli anni Trenta andava facendo breccia

nel gusto del pubblico il sottogenere della commedia déco, meglio nota come il "cinema dei telefoni bianchi", di cui il regista Alessandro Blasetti fu autorevole rappresentante. Alla Mostra del cinema di Venezia veniva premiato *L'assedio di Alcazar* di Augusto Genina, mentre nelle sale circolava il film drammatico a sfondo storico *Una romantica avventura* di Mario Camerini. Se Roma era intristita da un clima noioso e cameratesco, ancor più lo sarà stato il cuore di Giovanna, la cui morte avvenuta il 10 dicembre 1940 passò quasi inosservata, sebbene meno di trenta anni addietro fosse stata l'attrice più acclamata e osannata dal pubblico: una vera stella del firmamento cinematografico, mai condizionata dal sistema, mai aiutata dalla sua troppo forte personalità per assomigliare a una vera diva del muto[22]. Vittima della sua stessa grandezza e

[22] Risulta che soltanto il critico cinematografico Nino Frank in una corrispondenza dalla Francia abbia ricordato l'attrice conosciuta in Italia al tempo della sua massima fama: "Ce nom irréfrénable qui vaut à lui seul les miroirs d'Archimede et la statue de Moloch: Giovanna Terribili-Gonzalez!", cfr. V. MARTINELLI, «Immagine», cit., p. 16 e Id., *Le dive*, cit., p. 247. I giornali della capitale avranno avuto ben altro da scrivere in quel triste ultimo scorcio del 1940, che non segnalare la tragica fine di una donna di grande talento sfinita dalla depressione e forse dalla malattia, decisa a uscire di scena dalla vita a soli 58 anni. Abbiamo scoperto casualmente la sua tragica fine, leggendo l'atto di morte, *Numero 203, Terribile / Giovanna, parte II, serie C1*: "L'anno millenovecentoquaranta XIX E.F. addì tredici del mese di dicembre alle ore undici, nella casa governatoriale. Io Avv. Alberto Tranchi, Ufficiale dello Stato Civile del Governatorato di Roma delegato da S. E. il Governatore il 14.9.940 con atto approvato, ho ricevuto oggi dalla R. Procura del Re di Roma un avviso di morte in data 11 corr. che è del tenore seguente: *-Indicazioni relative al cadavere: cognome e nome: Terribile Giovanna fu Ettore e fu Beranger Amalia, di anni 58, ddc [donna di casa], nubile, nata e residente a Roma, deceduta il 10.12.940 per frattura della base del cranio, del torace, del bacino e degli arti inferiori per precipitazione dall'alto a scopo suicida. Il Sost. Proc. del Re Imp. f.to N. Fini-* . Eseguita la trascrizione, ho munito del mio visto il detto avviso e l'ho inserito nel volume degli allegati a questo registro. L'Ufficiale di Stato

prigioniera della fama raggiunta, come la regina Cleopatra, da lei interpretata in modo tale che il suo nome ne restasse per sempre associato, finì per subirne la medesima sorte.

Giovanna Terribili Gonzales, 1913

Civile / A. Tranchi". Chissà se quell'aggettivo "nubile" denota un altro ben più penoso stato di solitudine dell'artista, sedotta e abbandonata dal cinema, tanto quanto dalla vita, oppure una semplice svista del frettoloso burocrate. La sua salma riposa al Cimitero Verano di Roma (Registro 1940, n. 13937), ospitata dall'attore e regista Umberto Morteo nella sua tomba di famiglia.

La scuola di musica dell'Ospizio Apostolico S. Michele

ANDREA PANFILI

Più volte, nel corso dei miei studi storico-musicali, ho letto dell'esistenza, nei secoli XVI-XIX, di pii istituti per l'educazione e l'assistenza dei poveri orfani, nei quali, tra altre discipline, si impartiva anche l'insegnamento della musica. In particolare, quattro istituti di Napoli (S. Maria di Loreto, Pietà dei Turchini, S. Onofrio a Capuana e Poveri di Gesù Cristo) e uno di Venezia (S. Maria della Pietà) si distinsero ben presto per il ruolo di primissimo piano che riservarono alla musica, a tal punto da divenire autentici poli di eccellenza in tale ambito, sia per l'alto valore dei loro docenti (Francesco Durante, Niccolò Porpora e Domenico Cimarosa a Napoli, Francesco Gasparini e Antonio Vivaldi a Venezia), sia per la straordinaria capacità e preparazione di molti loro allievi (Niccolò Jommelli, Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni, Giovanni Battista Pergolesi, Nicola Antonio Zingarelli, Giuseppe Saverio Mercadante), destinati ad intraprendere una gloriosa carriera musicale.

I manuali di storia della musica fanno ripetutamente riferimento a questi istituti napoletani e veneziani, spiegando che sul loro modello organizzativo, opportunamente riformato ed ampliato, sorsero, dopo l'unità d'Italia, i primi conservatori di musica, non più orfanotrofi o convitti ma esclusivamente scuole specializzate per la formazione di musicisti professionisti. Ignoravo, invece, che anche a Roma vi fossero dei pii istituti dove si impartiva l'insegnamento della musica, pur se nessuno di questi raggiunse

l'eccellenza propria degli orfanotrofi napoletani e veneziani. In tale ambito, il Pio Ospizio Apostolico di S. Michele costituì un esempio emblematico nella Roma dei secoli XVIII-XIX.

Il grandioso complesso architettonico del S. Michele, prospiciente il lungotevere di Ripa Grande, è la risultanza di una serie di edifici sorti nell'arco di oltre un secolo a ridosso di un corpo centrale (il conservatorio dei ragazzi con annesso lanificio), costruito su progetto di Carlo Fontana tra il 1686 e il 1701 per volere di Innocenzo XI[1] e poi di Clemente XI. La struttura fu affidata ai padri Scolopi, congregazione fondata a Roma da Giuseppe Calasanzio e specializzata proprio nell'assistenza e nell'educazione dei giovani. Negli anni successivi vennero aggiunti, sempre ad opera di Carlo Fontana e poi degli architetti Nicola Michetti e Ferdinando Fuga, il carcere maschile (1701-1704), la caserma dei doganieri (1706-1709), gli edifici per ospitare i vecchi e le vecchie (1708-1717)[2], la chiesa della Trasfigurazione (1710-1714), detta poi di S. Michele, fulcro della vita religiosa di tutte le quattro comunità residenti, il carcere femminile (1734-1735) e il conservatorio delle ragazze (iniziato nel 1719 ma completato solo nel 1796)[3]. Gli ultimi interventi furono eseguiti negli anni 1831-1834 da Luigi Poletti, che realizzò i laboratori dei marmi e dei metalli e ristrutturò, ampliandola, la chiesa di S. Michele. Iniziò quindi per l'istituto un periodo di grande prosperità. Oltre alla fiorente attività del lanificio, alimentata dal monopolio ottenuto nella confezione delle uniformi per l'esercito dello Stato Pontificio, e all'insegnamento dei principali mestieri artigianali (tessitore, sarto, calzolaio, falegname, fabbro, scalpellino, tipografo e rilegatore), dal 1830, sotto la presidenza di monsignor Antonio Tosti[4], si introdusse l'insegnamento delle arti liberali (scultura, intaglio, architettura, pittura, incisione e mosaico). Con l'unità d'Italia e la conseguente perdita del monopolio e dei privilegi di cui godeva, per il S. Michele iniziò un lento ed inesorabile processo di declino, che si concluse nel 1938 con la definitiva chiusura della sua sede storica e la fondazione del nuovo Istituto romano S. Michele a Tor Marancia. Divenuto nel dopoguerra ricovero per gli sfollati, nell'intero complesso di Ripa Grande rimase in funzione solo il carcere minorile, chiuso nel 1972. Acquistato dallo Stato e sottoposto poi a radicali interventi di restauro, attualmente il S. Michele è sede di alcuni uffici del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo[5].

Ma torniamo alla scuola di musica che per tanti anni ha animato la vita di questo istituto. Le *Regole Communi per i giovanetti alunni dell'Ospizio Apostolico di Roma in S. Michele a Ripa Grande*, redatte il 28 novembre 1714 ma pubblicate in un opuscolo a stampa solamente nel 1735, ci offrono interessanti notizie sulla vita di questa comunità. I giovani, oltre ad ubbidire, rispettare il silenzio, santificare le feste, osservare i comandamenti e i digiuni, dovevano saper leggere, scrivere e far di conto e al contempo imparare l'arte della lana o un altro mestiere artigianale.

[1] In realtà, già dal 1673 monsignor Carlo Tommaso Odescalchi, parente di papa Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), aveva istituito un conservatorio per gli orfani in piazza Margana. Grazie al sostegno del pontefice, l'orfanotrofio fu poi trasferito nel nuovo e più capiente edificio del S. Michele a Ripa.

[2] Queste due comunità, fino ad allora residenti nell'ospizio dei Cento Preti presso ponte Sisto, furono trasferite al S. Michele per volere prima di Innocenzo XII e poi di Clemente XI.

[3] La comunità delle ragazze, dette *zitelle*, risiedeva in un edificio presso l'ospedale di S. Giovanni e si trasferì al S. Michele solo alla fine del Settecento.

[4] Monsignor Antonio Tosti (Roma, 1776 – ivi, 1866) fu tesoriere della Camera apostolica e, nel 1838, venne elevato al rango di cardinale.

[5] Attualmente vi sono: la Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea, l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, l'Istituto superiore per la conservazione ed il restauro, la Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici del comune di Roma.

Essi erano solitamente orfani o provenienti da famiglie indigenti e potevano essere ammessi in istituto dai 7 agli 11 anni. Vestivano un'uniforme nera e il loro vitto giornaliero consisteva in solo pane a colazione, in una minestra e pietanza a pranzo e in un'insalata e companatico a cena. Nell'annesso carcere maschile vi si accoglievano invece tutti i condannati che per la loro giovane età non potevano essere reclusi nelle normali carceri, ma anche individui particolarmente ribelli affidati dalle famiglie ai padri Scolopi, affinché con esortazioni, ammonizioni, digiuni, punizioni e percosse potessero essere meglio educati. Mentre i primi dovevano lavorare duramente per mantenersi (la Camera apostolica elargiva per i condannati solo un piccolo contributo), i secondi, essendo mantenuti dalle loro famiglie, dovevano innanzi tutto riflettere e sforzarsi a mitigare il loro indomito carattere. Nelle *Regole Communi* si parla anche dei doveri degli alunni cantori e dei comportamenti da tenere nelle processioni religiose:

> I Cantori abbiano buon petto, e voce chiara, e sonora; sappiano le intonazioni dei Salmi, degli Inni, e delle Canzonette Spirituali; e gli altri nel rispondere seguano la loro intonazione, guardandosi dal discordare. Sappiano la ora determinata, quando nel tempo de' lavori hanno da cantare gli atti di virtù, o le ariette della Dottrina Cristiana, o quelle che ordinerà il Padre, che si canti; e specialmente quando sono visitati da personaggi di fuori, siano pronti ad intonare qualche devota cantata, e gli altri concordemente seguiteranno. Nessuno canti cose profane, o canzoni ridicole; ma quelle, che comunemente s'insegnano nell'Ospizio Apostolico. È anche uffizio dei Cantori il reggere il canto degli altri, acciò non degeneri in cantilene dissonanti. [...]
>
> Nel giorno del Corpus Domini andaranno gli Alunni accompagnati da' P.P. alla solenne Processione di S. Pietro, ed ivi si sforsaranno dare al Popolo tutta l'edificazione cantando altamente il Pange lingua, ed altri Inni o Cantici, spettanti al SS. Sacramento. [...] Così quando si deve fare altra Processione in publico, o per invito di altri, o per necessità [...], si farà nel modo più composto che sia possibile, cantando le Litanie de' Santi, o della Madonna, o altri Salmi, ed Inni, o Cantici, secondo l'esigenza della Processione che si farà.

Da ciò risulta evidente che già agli inizi del Settecento esisteva al S. Michele una scuola di canto. Il musicologo Alberto Cametti, nel saggio *I melodrammi biblici all'Ospizio di S. Michele in Roma* (1899), di cui si parlerà a breve, scrive: «La prima scuola di canto gregoriano al S. Michele vi fu istituita nel 1696 [ndr. quando la comunità risiedeva ancora nell'edificio di piazza Margana] sotto la direzione del P. Giovanni Filippo di S. Antonio, la scuola di canto figurato vi ebbe invece principio nel 1714 col Maestro Onofrio, unito al sostituto Silvestro Calderoni». Su quanto affermato dal Cametti non ho trovato riscontro nell'immensa documentazione archivistica dell'istituto, attualmente depositata presso l'Archivio di Stato di Roma. Comunque, dall'*Inventario generale* del 1788 sappiamo che nell'*Oratorio dei Putti maggiori* vi era «un Cembalo che serve per la scuola dei cantori» e che in una stanza attigua al coretto della chiesa dove si trovava l'organo vi era «una credenza fissa al muro dove si custodiscono le carte di Musica»[6]. Inoltre, nelle *Giustificazioni* del 1791 risulta che il «Maestro di Cappella dei Putti alunni» riscuoteva un compenso di 2 scudi e 5 baiocchi al mese, mentre il «Maestro di canto fermo delle Zitelle del Conservatorio di S. Giovanni»[7] riceveva 40 scudi l'anno[8]. Agli inizi dell'Ottocento, Giuseppe Pesci, maestro di canto sia degli alunni che delle alunne dell'istituto, percepiva uno stipendio di 4 scudi e 46 baiocchi al mese, oltre a compensi occasionali,

[6] Archivio di Stato di Roma, *Ospizio Apostolico S. Michele* (II parte), b. 779, "Inventario, 1788".

[7] Cfr. nota 3.

[8] Ivi, (I parte), b. 751, "Giustificazioni, 1791".

come ad esempio nel settembre 1815, quando ricevette 2 scudi «per la copiatura del Salmo *Laudate*, e *Credo* del Sig. Pasquale Anfossi per uso delle Zitelle del Conservatorio e per copiare i primi rudimenti musicali, per uso de' Giovani che si ritrovano nel sopradetto Conservatorio». Nello stesso anno, il cembalaro ed organaro Alessandro Sangiorgi riceveva 6 scudi per tutte le accordature del cembalo e 8 scudi per alcuni lavori straordinari fatti all'organo della chiesa[9]. Dalla descrizione di tali lavori, sappiamo che lo strumento era collocato sul coretto situato sopra la porta d'ingresso della sacrestia e che disponeva di una tastiera di 45 note, una piccola pedaliera e 10 registri (Principale, Ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, XXIX, Flauto in ottava, Voce umana e Contrabbassi al pedale). Doveva quindi trattarsi di un tipico organo di scuola romana del Settecento. Assai ricorrenti sono anche i pagamenti per le musiche straordinarie eseguite nella chiesa in occasione della festa di S. Michele (29 settembre), per le quali, fino ai primi anni dell'Ottocento, si spendeva una somma compresa tra i 5 e i 7 scudi. Oltre al suddetto organo, nell'*Inventario* del 1827 risulta esistente nella stanza della musica «un Cembalo a penna in ottava stesa contrabbassa, e piedi tinti perla ed oro, in mediocre stato», e altri due piccoli «Cembali a penna, da ripararsi», situati rispettivamente nella camera del prefetto e nella camera del curato; infine nel coretto della cappella delle ragazze è annotata la presenza di «un Organo con n. 8 registri, due mantici, e sua cassa di albuccio, in buono stato»[10].

Come si è già accennato, dal 1830, sotto la presidenza di monsignor Antonio Tosti, l'insegnamento delle arti e dei mestieri fu

[9] Ivi, (I parte), b. 817, "Giustificazioni, 1815".

[10] Ivi, (II parte), b. 785, "Inventario, 1827". I tre cembali citati nell'inventario risultano essere tutti funzionanti nel 1830, poiché più volte accordati durante l'anno dal cembalaro Giacomo Petrelli dietro compenso di 9 scudi. Ivi, (I parte), b. 866, "Giustificazioni, 1831".

completamente riorganizzato. Di conseguenza, anche la musica, arte particolarmente prediletta dal monsignore, subì un ulteriore impulso. Dalla *Relazione dell'origine e dei progressi dell'Ospizio Apostolico*, da lui redatta nel 1834, sappiamo che all'epoca la comunità dei ragazzi era composta da 222 giovani: la maggioranza erano poveri orfani ospitati gratuitamente, ma vi erano anche alcuni alunni solventi che, in base alle possibilità delle loro famiglie, sborsavano una quota che in ogni caso non superava i 4 scudi e 50 baiocchi al mese. Idem per le ragazze, il cui numero ammontava a 252 alunne. Riguardo a loro il Tosti scrisse: «Sono poi le Zitelle tutte istruite nel leggere, nello scrivere, nell'aritmetica, nel cucire, etc. E per facilitare l'accettazione ai monasteri di quelle, che vi si sentissero inclinate, si fanno di nuovo, mentre ultimamente si era quasi tolta questa scuola, che fu di prima istituzione, ammaestrare nel canto fermo e figurato, che serve anche alle funzioni sacre, le quali si celebrano nella Chiesa». Vi erano poi le comunità degli anziani, costituite rispettivamente da 135 uomini e 125 donne[11].

La riorganizzazione dell'insegnamento e della pratica musicale al S. Michele trovò piena attuazione con l'emanazione del *Regolamento per la scuola di Musica nella comunità dei Giovani*, redatto dal Tosti il 7 dicembre 1830 e stampato nella tipografia dell'istituto. Nelle *Osservazioni preliminari al Regolamento* si legge: «La Musica è una delle Belle Arti che fra le altre si è sempre insegnata, e s'insegna tuttora nell'Ospizio Apostolico». Inoltre, si stabiliva che i giovani destinati dal presidente dell'istituto e dal maestro di canto all'apprendimento della musica vi si dovevano applicare con massima assiduità e impegno, senza omettere altra arte o mestiere che praticavano. La musica era quindi considerata un'arte in più, alla quale i giovani dovevano dedicarsi nei momenti liberi dallo studio o dall'applicazione in altre arti o me-

[11] Nel 1834, gli individui delle 4 comunità ospitati al S. Michele erano complessivamente 734, di cui solo 156 solventi.

stieri. Coloro che si fossero rifiutati di studiare musica o di cantare nelle sacre funzioni sarebbero stati duramente puniti e, al limite, anche espulsi dall'istituto. Nessuna ricompensa spettava ai cantori nelle funzioni interne dell'istituto, mentre quando costoro erano chiamati a cantare nelle altre chiese, il compenso percepito sarebbe stato suddiviso nel seguente modo: due quinti in proporzione uguale tra tutti i cantori, un quinto al maestro e i rimanenti due quinti distribuiti a discrezione del presidente agli alunni più volenterosi e meritevoli. Infine, si ribadiva che «I Giovani dell'Ospizio Apostolico esercenti la Bell'Arte della Musica non sono soggetti alla Congregazione dei Virtuosi detta di S. Cecilia; formano da per loro un vero Conservatorio di Musica soggetto unicamente alla S. Sede Apostolica: in conseguenza non sono dessi compresi nelle Costituzioni, e Statuti riguardanti la detta Congregazione, e possono, annuendo Monsignor Presidente, cantare col Maestro dell'Ospizio ovunque siano invitati». In effetti, alcune chiese di Roma richiedevano gli alunni del S. Michele per diversi servizi musicali in occasione di festività e ricorrenze particolarmente solenni, come è documentato dalla seguente ricevuta rinvenuta presso l'archivio dell'arciconfraternita di S. Maria dell'Orto[12]:

> Si dichiara dal sottoscritto di aver ricevuto dall'Ill.mo Signor Sebastiano Fedeli, Provveditore della Chiesa e della Arciconfraternita di Santa Maria dell'Orto la somma di Scudi Cinque e baj 20 quali sono in saldo pel servizio prestato dal Concerto vocale dell'Ospizio Apostolico di San Michele a Ripa il giorno 3 Giugno 1861 per la Processione fra l'Ottava di Corpus Domini.
> Dico Scudi 5:20 moneta. In Fede, questo dì 4 Giugno 1861.
> Il Maestro di Musica dell'Ospizio Apostolico, Ludovico Lucchesi.

[12] Archivio Arciconfraternita di S. Maria dell'Orto, b. 296, "Giustificazioni, 1861".

Nelle *Regole particolari* monsignor Tosti prosegue illustrando nel dettaglio il funzionamento della scuola di musica. Gli alunni prescelti dovevano frequentarla 5 giorni a settimana per 2 ore al giorno. Tra costoro venivano nominati: due *accademici* che insegnavano i rudimenti musicali agli alunni più giovani, due *archivisti* che distribuivano secondo gli ordini del maestro le musiche occorrenti ogni giorno e le riponevano poi nell'apposito armadio, due *ispettori* che annotavano tutte le assenze e i ritardi. Le suddette nomine duravano sei mesi. Due alunni erano poi destinati a studiare pianoforte ed organo, affinché i cantori potessero sempre disporre di un adeguato accompagnamento musicale. Infine, si stabiliva che la copiatura delle musiche per l'archivio non spettava agli alunni, ma a copisti appositamente pagati dall'istituto. Ciò detto, monsignor Tosti così conclude: «Il Venerabile Ospizio Apostolico profonde generosamente il suo denaro per la istruzione musicale: i vigilanti Superiori vi aggiungono provvidamente le loro cure, il Maestro indefessamente le sue fatiche. Sembra giusto che i Giovani con altrettanto di premura, di docilità, e di gratitudine si studino di approfittarne, apprendendo a tutto lor prò la più bella fra le Belle Arti, la delizia del cuore umano, il dolce sollievo che Dio si è degnato di dare all'umano genere nelle sue fatiche, la Musica».

Nel 1833, a seguito dei radicali interventi effettuati dall'architetto Luigi Poletti nella chiesa del S. Michele, monsignor Tosti provvide anche al trasferimento dell'organo dal coretto dove si trovava alla nuova grande cantoria appositamente realizzata. In tale occasione, lo strumento venne restaurato ed ampliato. I lavori furono affidati all'organaro Filippo Priori, il quale, per 90 scudi[13], provvide ad ingrandire la cassa, ad aggiungere un registro di

[13] La spesa per il trasferimento, restauro ed ampliamento dell'organo fu interamente sostenuta dalle offerte volontarie degli alunni impiegati nel lanificio e nei laboratori dei metalli. Archivio di Stato di Roma, *Ospizio*

Trombe e ad innalzare il corista, affinché «vi si possano accordare gli Istromenti da fiato in occasione di Musica»[14]. Questo perché, sotto la presidenza di monsignor Tosti, l'antica consuetudine di eseguire musiche straordinarie in occasione della festa di S. Michele ebbe un ulteriore impulso. Infatti, dai 5-7 scudi impiegati fino ai primi anni dell'Ottocento, si passò nella ricorrenza del 1833 a 36 scudi e 20 baiocchi, spesi per un organico comprendente 5 voci soliste, 8 violini, 2 viole, un violoncello, 2 contrabbassi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni e un trombone, più ovviamente la partecipazione gratuita del coro dei giovani dell'istituto accompagnati dall'organo.

Altra grande novità per il S. Michele fu la rappresentazione di un oratorio di argomento biblico da tenersi nel Carnevale di ogni anno in un'apposita sala dell'istituto. Alberto Cametti, nel saggio precedentemente citato, afferma che tale consuetudine iniziò nel 1830, sempre per volere di monsignor Tosti, con l'oratorio *Elia sul Carmelo*, libretto di Giovanni Battista Rasi e musica di Paolo Bonfichi[15]. Negli anni successivi seguirono: *La Gerusalemme distrutta* (1831), musica di Nicola Antonio Zingarelli[16], *La morte di Baldassarre* (1832), libretto di Rasi e musica di Bonfichi[17], *Saul* (1833), oratorio appositamente composto per il S. Michele su libretto di Jacopo Ferretti e musica dello Zingarelli. Questo oratorio ebbe un tale successo che monsignor Tosti ne ricompensò gli autori con una medaglia. Dalle *Giustificazioni* relative a quegl'anni, sappiamo che per la rappresentazione della *Gerusalemme distrutta* si pagò un'orchestra formata da 7 violini, una viola, un violoncello, 2 contrabbassi, un oboe, un flauto, 2 clarinetti, 2 corni e una tromba, più altre spese per i costumi, l'allestimento degli scenari, l'affitto della partitura d'orchestra e la copiatura di una sinfonia introduttiva (presa dalla *Semiramide* di Rossini), per una spesa complessiva di 90 scudi e 40 baiocchi[18]. Nella rappresentazione del *Saul* i costi furono assai maggiori: alle spese per l'orchestra, i costumi e gli apparati scenici, si aggiunsero quelle per la «Istromentatura come da ricevuta del Signor Maestro Giacomo Orzelli direttore di orchestra»[19], per un importo complessivo pari a 242 scudi e 40 baiocchi[20].

Alle rappresentazioni oratoriali partecipavano in qualità di coristi anche gli alunni dell'istituto e spesso ai più talentuosi e meritevoli erano persino affidati ruoli da protagonisti. Il denaro speso per queste rappresentazioni veniva in buona parte recuperato dai pasti che gli alunni non consumavano quando erano in licenza presso le loro famiglie[21]. Dal *Saul* in poi, tutti i libretti degli oratori furono scritti dal Ferretti, poeta e letterato assai stimato a Roma e autore di libretti per diversi melodrammi di Donizetti, Rossini, Zingarelli e Mayr. Purtroppo non si può dire altrettanto per le musiche che dal 1834 accompagnarono i suoi libretti nelle rappresentazioni oratoriali al S. Michele. Riguardo a questo, il Cametti scrive: «I melodrammi biblici dell'Ospizio di S. Michele venivano rivestiti di note con un sistema molto economico se non del tutto artistico: dalle opere più in voga si prendevano le arie, i pezzi d'as-

Apostolico S. Michele (II parte), b. 560, "Registro dei mandati, 1831-1834".

[14] Archivio di Stato di Roma, *Ospizio Apostolico S. Michele* (I parte), b. 876, "Giustificazioni, 1833".

[15] Composto nel 1821 per l'oratorio dei Filippini in Roma.

[16] Composto nel 1794 per il teatro della Pergola a Firenze e rappresentato poi a Roma a palazzo Lante nel 1807 e al teatro Valle nel 1810.

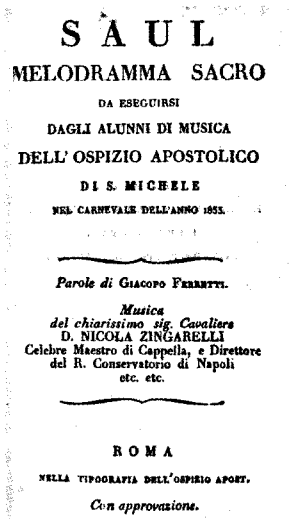
[17] Composto nel 1820 per l'oratorio dei Filippini in Roma.

[18] Archivio di Stato di Roma, *Ospizio Apostolico S. Michele* (I parte), b. 866, "Giustificazioni, 1831".

[19] Non avendo rinvenuto pagamenti allo Zingarelli per la musica del *Saul*, è probabile che costui l'abbia composta gratuitamente e consegnata nella versione per canto e pianoforte, lasciando all'istituto l'incombenza di strumentarla per orchestra.

[20] Archivio di Stato di Roma, *Ospizio Apostolico S. Michele* (I parte), b. 874, "Giustificazioni, 1833".

[21] Ivi, (II parte), b. 560, "Registro dei mandati, 1831-1834".


SAUL
MELODRAMMA SACRO
DA ESEGUIRSI
DAGLI ALUNNI DI MUSICA
DELL' OSPIZIO APOSTOLICO
DI S. MICHELE
NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1833.
Parole di Giacopo Ferretti.
Musica
del chiarissimo sig. Cavaliere
D. NICOLA ZINGARELLI
Celebre Maestro di Cappella, e Direttore
del R. Conservatorio di Napoli
etc. etc.
ROMA
NELLA TIPOGRAFIA DELL'OSPIZIO APOST.
Con approvazione.

Frontespizio del *Saul*, oratorio appositamente composto nel 1833 per il S. Michele.

sieme, i cori, e si adattavano alle nuove parole. Ne risultava quindi un *pot-pourri* stranissimo che solleticava le orecchie del pubblico, risvegliandogli gioconde reminiscenze: ma tal sistema, seguito anche per oratori dati altrove, non può che altamente censurarsi dal punto di vista della nobiltà dell'arte e del progresso musicale»[22].

Nello stesso anno della rappresentazione del *Saul* (1833), comparve tra i salariati dell'istituto il maestro di musica Angelo Scardavelli[23], che riceveva un mensile di 12 scudi. Il suo predecessore, il maestro Giuseppe Pesci, riscuoteva ancora 5 scudi in qualità

[22] 22 A. Cametti, *I melodrammi biblici all'Ospizio di S. Michele in Roma*, 1899, p. 5.

[23] Ivi, p. 3: «Era noto tale maestro, oltre che pel suo sapere, per l'insegnamento del solfeggio col metodo dello Zondadari di Siena». Inoltre, il Cametti afferma che lo Scardavelli fu a servizio dell'istituto fin dal 1819, ma nelle *Giustificazioni* il suo stipendio risulta registrato solo a partire dal 1833.

di *giubilato*[24]. Pochi anni dopo, i tre clavicembali del S. Michele furono sostituti con dei pianoforti (non sappiamo quanti). Nelle *Giustificazioni* del 1843 si legge: «A Pietro Gasparini, accordatore dei Pianoforti, per cottimo del corrente anno, scudi 18»[25]. Un pianoforte a coda in cattivo stato si trovava nel *Laboratorio di Musica*, come risulta nell'*Inventario* del 1871[26]. Manca però l'inventario delle comunità delle ragazze e delle donne anziane: è probabile che altri pianoforti si trovassero presso di loro. Al maestro Scardavelli, che continuò negli anni a percepire un mensile di 12 scudi, si affiancò poi Ludovico Lucchesi (Roma, 1824 – ivi, 1896), un promettente e volenteroso allievo dell'istituto[27], che assunse il ruolo di maestro di musica ausiliario con uno stipendio di 4 scudi mensili, più altri compensi per le musiche dirette ed eseguite nella festa di S. Michele[28] e nella rappresentazione del consueto oratorio biblico di Carnevale. Costui non fu l'unico allievo del S. Michele a distinguersi nel panorama musicale dell'Ottocento. Tra gli altri occorre almeno ricordare[29]:

[24] All'epoca non esisteva alcun sistema previdenziale, però, un dipendente che era stato sempre ligio al suo dovere, raggiunta un'età che lo rendeva inabile al lavoro, poteva essere gratificato con un piccolo vitalizio mensile. Tale sussidio non era affatto un diritto, ma veniva elargito a discrezione del datore di lavoro dietro supplica scritta del dipendente.

[25] Archivio di Stato di Roma, *Ospizio Apostolico S. Michele (I parte)*, b. 915, "Giustificazioni, 1843".

[26] Ivi, (II parte), b. 788, "Inventari diversi, 1871".

[27] Costui fu ammesso al S. Michele il 24 ottobre 1831. Oltre alla musica imparò il mestiere del sarto. Ivi, (II parte), b. 150, "Stato della famiglia dei ragazzi".

[28] Ad esempio, per la festa di S. Michele del 1864, il Lucchesi ricevette 6 scudi per la direzione del seguente organico: 5 soprani, 5 contralti, 5 tenori, 5 bassi, violoncello, contrabbasso, trombone ed organo, più ovviamente il coro dei ragazzi del conservatorio. Ivi, (I parte), b. 987, Giustificazioni, 1864".

[29] Ivi, (II parte), b. 150, "Stato della famiglia dei ragazzi".

- Settimio Battaglia (Roma, 1815 – ivi, 1891), ammesso al S. Michele insieme al fratello Gioacchino il 12 settembre 1825, studiò musica e lettere, congedandosi il 17 gennaio 1836. Orfano di madre, venne mantenuto dal padre Luigi, anch'egli musicista, dietro pagamento di una retta di 4 scudi e 20 baiocchi al mese. Divenne organista e maestro di cappella in S. Lorenzo in Damaso, S. Maria dell'Orto, S. Maria Maddalena, SS. Ambrogio e Carlo al Corso, S. Ignazio di Loyola e in altre chiese di Roma. Concluse la sua brillante carriera come maestro della cappella Liberiana in S. Maria Maggiore.

- Andrea Salesi, nato a Roma nel 1818, giunse al S. Michele il 18 ottobre 1828 e ne uscì il 3 giugno 1838. Orfano di entrambi i genitori, fu mantenuto negli studi dallo zio Benedetto, tessitore, che pagava per lui una quota di 2 scudi e 50 baiocchi al mese. Divenne maestro di cappella nella chiesa di S. Andrea della Valle.

- Giovanni Sebastiani, nato a Frascati nel 1818, fu ammesso il 12 febbraio 1833, studiò disegno e musica e si congedò il 25 dicembre 1839. Divenne autore di romanze, pezzi per pianoforte e melodrammi, tra cui *Atala* (Bologna, teatro del Corso, 1851), *Rita Mendo* (Roma, teatro Valle, 1853) e *Raffaello e la fornarina* (Roma, teatro Politeama, 1878).

- Alessandro Bettini, (Roma, 1824 – ivi, 1898), entrò in istituto il 29 luglio 1841 e vi uscì il 14 marzo 1845. Divenne un famoso tenore che calcò le scene dei principali teatri italiani.

- Raffaele Gentili, (Roma, 1834 – ivi, 1867), orfano di padre, fu ammesso il 3 novembre 1842. Raggiunse una certa notorietà come compositore di melodrammi. Tra le sue opere si ricordano: *Stefania* (Roma, teatro Apollo, 1860), *Werther* (Roma, teatro Argentina, 1862) e *Rosmunda* (ivi, 1867).

- Gustavo Priori, nato a Roma nel 1834, era il nipote di Filippo Priori, colui nel 1833 restaurò ed ampliò l'organo del S. Michele. Orfano di padre entrò in istituto il 26 marzo 1844. Apprese dal nonno il mestiere di organaro. Realizzò un organo per la chiesa di S. Omobono dei Sarti (1877) e ricostruì gli organi di S. Eligio dei Ferrari (1879) e di S. Maria della Pietà a Cori (1874).

Alcuni alunni del S. Michele si distinsero poi come ottimi cantori ed entrarono nell'organico delle più prestigiose cappelle musicali di Roma, quali la Sistina, la Giulia, la Liberiana e la Lateranense.

Dopo la caduta dello Stato Pontificio, il S. Michele dovette adeguarsi al sistema di istruzione nazionale. Secondo la legge Casati, l'insegnamento della musica non era previsto né alle scuole elementari, né tantomeno in quelle tecniche e professionali. Nonostante questo, al S. Michele si continuò ad insegnare musica, grazie all'interessamento dei suoi amministratori e all'instancabile operato del maestro Ludovico Lucchesi. Nella *Relazione della commissione amministratrice il Pio Ospizio di S. Michele sul riordinamento delle scuole nella comunità dei ragazzi* (1875) si legge[30]:

> Non si è tenuta parola esattamente, in questa sistemazione di quello che farsi debba il giovedì, nel quale si deve ordinare (senza affaticare con studi gravi il giovane) tutto ciò che manca al complemento con quegli studi accessori di cui ogni istituzione ed educazione ha duopo. [...] Vi devono essere compartiti l'insegnamento religioso, la ginnastica, la anatomia e il canto.
>
> In questa ultima scuola in vero si deve far qualche parola, ad onore speciale del direttore Ludovico Lucchesi (figlio del luogo esso pure),

[30] G. LOVATELLI, *Relazione della commissione amministratrice il Pio Ospizio di S. Michele sul riordinamento delle scuole nella comunità dei ragazzi*, Napoli, 1875, pp. 86-87.

e onore all'Ospizio. Questo uomo modesto e cortese è vissuto sempre in mezzo ai giovani dell'Ospizio che lo rispettano ed amano come al suo grande valore artistico e alla sua bontà si spetta. Egli assume, alternando, l'insegnamento di un certo numero di ragazzi per volta, quando stanno nella scuola elementare. La lezione dura quasi due ore tutti i giorni (escluso il mercoledì e il sabato), nel tempo e in sostituzione dei piccoli mestieri di cui si è già parlato e quando i fanciulli stanno come ragazzini nelle officine. Ai ragazzi insegna il solfeggio, la grammatica musicale e il canto.
Quando essi passano alla scuola professionale o superiore o tecnica e hanno fatto il loro naturale sviluppo e formata la voce, li divide in due parti: quelli che hanno bella voce li perfeziona come tenori o bassi, quelli che non hanno voce ma bella disposizione e volontà, si possono istruire nelle ore di ricreazione negli strumenti del quartetto, non ricevendo lezione, come anche i tenori e bassi, che il giovedì e la domenica.

Durante le ricerche, ho rinvenuto anche un interessantissimo *Inventario delle carte di Musica di proprietà dell'Ospizio di S. Michele*[31], redatto il 30 aprile 1871 e consegnato al maestro Lucchesi. Esso documenta ampiamente il vasto repertorio che si studiava e si praticava nell'istituto: non solo musica sacra a cappella o con accompagnamento strumentale di autori prevalentemente italiani quali Giovanni Battista Casali, Giovanni Battista Costanzi, Nicola Antonio Zingarelli, Giovanni Pacini, Pietro Terziani, Paolo Bonfichi, Giuseppe Baini, Pasquale Anfossi e Francersco Morlacchi ma anche romanze, arie d'opera, duetti, cori e concertati di Gioachino Rossini (*Ricciardo e Zoraide*, *Mosè*, *Barbiere di Siviglia*, *Semiramide*), Vincenzo Bellini (*Capuleti e Montecchi*), Gaetano Donizetti (*Zoraide di Granata*), Giuseppe Verdi (*Ernani*) e di tanti altri operisti del XVIII e XIX secolo. Quante volte mi sono chiesto che fine possa aver fatto tutta questa musica!

[31] Ivi, (II parte), b. 788, "Inventari diversi, 1871".

Tre processi celebri a Roma tra fine Ottocento e primi Novecento

Willy Pocino

Contessa Lara, amante e poetessa infelice

Considerata una tra le più note scrittrici nella Roma umbertina e tra le figure più conturbanti della seconda metà dell'Ottocento, la contessa Lara, oltre ad una schiera infinita di lettori e ammiratori ebbe anche una lunga serie di amanti. Ma non era contessa né si chiamava Lara. Il suo nome era Eva Giovanna Antonietta Cattèrmole o, più semplicemente Evelina; ed era innanzi tutto una donna bellissima, intelligente, esuberante e piena di vita. Nata a Firenze il 26 ottobre 1849 da padre scozzese (Cattèrmole è il cognome italianizzato di Kettermohl) e madre russa, pubblica a 18 anni il suo primo libro di liriche, *Canti e ghirlande* (1867), un volumetto senza troppe pretese che, tuttavia, le procura ampi consensi e la inserisce rapidamente nel mondo della poesia femminile dell'epoca.

Il 5 marzo 1871, poco più che ventenne, sposa Francesco Saverio Mancini, ufficiale dei bersaglieri e terzogenito del giurista Pasquale Stanislao, deputato al Parlamento nazionale nella sinistra democratica e uno dei più noti esponenti politici del tempo. Due anni dopo (ottobre 1873) la coppia si trasferisce a Milano dove la bella Evelina, incoraggiata dagli apprezzamenti poetici che continua a riscuotere e desiderosa di farsi strada negli ambienti colti locali, apre un salotto letterario e musicale che ottiene

un notevole successo. Il salotto è frequentato anche da scrittori e artisti della "Scapigliatura" (movimento culturale lombardo la cui denominazione allude al rifiuto programmatico della tradizione da parte degli aderenti, rivendicando ciascuno il loro modo di vivere, di scrivere o di dipingere fuori d'ogni regola). Vi si incontrano, tra gli altri, Giuseppe Rovani, Arrigo e Camillo Boito, Antonio Ghislanzoni, Giovanni Camerana.

E mentre la giovane donna dedica molte ore al suo circolo di cultura, il marito ne trascorre altrettante con donnine allegre e sempre disponibili... Ella ne viene a conoscenza e senza scomporsi... ripaga il consorte con la stessa moneta gettandosi tra le braccia di un giovane veneto, Giuseppe Bennati di Baylon, funzionario di banca. Ne nasce uno scandalo, e la storia finisce nel sangue. Il marito, per delazione di Giuseppina Dones, giovane cameriera innamorata di lui, sorprende la coppia in una camera d'albergo e sfida l'amante al duello. L'incontro avviene nella radura della Prevosta, vicino Bollate, il 27 maggio 1875, dove il bancario si lascia uccidere senza alzare l'arma. Segue la separazione legale.

Con lo pseudonimo di Lina di Baylon, Evelina si trasferisce a Firenze dove stringe amicizia con Agrippina Bottini, madre di due figli maschi, Ferruccio ed Ezio, rispettivamente di 8 e 4 anni. In questo periodo frequenta Mario Rapisardi, poeta modesto ma siciliano focoso, con il quale intrattiene una lunga relazione. Finita la quale decide di cambiare pseudonimo e, dopo aver adottato quello di "Contessa Lara" (traendolo, forse, da un poemetto di Lord Byron riguardante il Conte di Lara), si trasferisce a Roma chiamatavi dall'editore Angelo Sommaruga che le offre un favoloso contratto per l'uscita della sua raccolta di *Versi* (1883). Ma ella non cerca solo il successo e il denaro. Ha fretta di raggiungere anche altri scopi. Presto conosce il giovanissimo poeta Giovanni Alfredo Cesàreo. Lei ha 34 anni, lui 23. E per non perdere tempo vanno subito a letto. I loro incontri "ravvicinati" hanno tuttavia breve durata perché la donna, ormai famosa, ma con una vita

sessuale sempre disordinata, frequenta la redazione romana della "Cronaca Bizantina", prestigiosa rivista letteraria, dove conosce, tra gli altri, Felice Cavallotti e Olindo Guerrini con i quali intreccia, sembra, una rapida "storia". Ma ivi la contessa incontra anche Gabriele D'Annunzio con il quale, ovviamente, non può mancare una relazione intensa e appassionata. Anche se non tutti i biografi sono d'accordo.

Tra amorastri passeggeri e saltuarie vicende sentimentali Lara intensifica la sua attività di scrittrice. Pubblica un romanzo dopo l'altro (autentici bestsellers dell'epoca) e collabora a vari giornali tra cui "La Tribuna illustrata" per la quale cura una rubrica molto seguita intitolata "Il salotto della signora".

Ella è ormai ricca e famosa e abita in un elegante appartamento in via Federico Cesi, nel rione Prati. Ma anche per lei il tempo trascorre inesorabile. E comincia a sentirsi tremendamente sola. Siamo agli inizi del 1895. Da pochi mesi la Contessa ha compiuto 46 anni, e lo specchio le rivela che la sua bellezza inizia visibilmente a sfiorire. Ma non si scoraggia. E cerca un nuovo amore sincero e duraturo. Crede o spera di averlo trovato in Giuseppe Pietrantoni, giovane squattrinato e modestissimo pittore napoletano che sarà invece la sua rovina. Infatti, dopo un periodo di apparente normalità egli comincia a sfruttarla con continue richieste di denaro e a farle incredibili scenate di gelosia.

Per cercare di risolvere la sua intricata vicenda economico-sentimentale la scrittrice pensa di concedersi un periodo di riposo e di riflessione allontanandosi da Roma. E si rifugia in Versilia dove finirà per complicarsi ulteriormente la vita. A Livorno incontra, dopo 20 anni, l'amica Agrippina, che all'epoca dei loro rapporti a Firenze aveva due bambini in tenera età. Ora essi sono due baldi ragazzoni di 28 e 24 anni. Lara, la cui bellezza è appassita ma non svanita, e che per i giovani ha avuto sempre una certa predilezione, ci fa un pensierino, pur senza troppa convinzione. Ma la sorte l'asseconda. Approfittando delle frequenti assenze la-

vorative dell'amica, ella riesce a portarsi a letto tutti e due i fratelli. Ovviamente ciascuno all'insaputa dell'altro. È però Ferruccio, il maggiore, che le interessa di più. E concordano incontri romani.

Tornata nella Capitale, quasi a volersi liberare dalle angosce e dai tanti dispiaceri patiti, e a chiudere definitivamente con il passato, la scrittrice si trasferisce in un più elegante appartamento nel centro storico della città, in via Sistina n. 27, dove, con giovanile entusiasmo, si prepara ad accogliere il nuovo amante.

Confessa tutto al pittore e, forse con una generosa "donazione", riesce a convincerlo ad accettare il definitivo distacco. Si lasciano, perciò, da buoni amici. Ma dopo pochi giorni lui ci ripensa. E la sera del 30 novembre 1896 l'aspetta davanti al portone. Il suo atteggiamento sereno e tranquillo non desta sospetti, per cui Lara lo accoglie amichevolmente in casa. Dove, però, le cose cambiano. Il Pierantoni pretende subito di fare l'amore. Lei si rifiuta. Lui cerca di violentarla. Lei lo respinge. Infine lui si rassegna e desiste. Si arrende. Ma sul comodino, vicino al letto, vede un revolver messo lì come poggiacarte. Purtroppo è carico. Con l'arma in pugno il pittore riprende coraggio e minaccia la sventurata. Per tutta risposta Lara gli intima di uscire di casa. Lui, spinto probabilmente da un groviglio di gelosia e di interesse, spara. E la ferisce mortalmente. Rivolge un secondo colpo a se stesso. Ma riesce a ferirsi solo leggermente alla spalla. La donna, subito condotta in ospedale, sopravvive appena 24 ore. Muore, infatti, alle ore 19 del giorno successivo.

Tra il dolore e il rimpianto di amici, amanti, lettori e ammiratori, i giornali fanno a gara nel pubblicare esagerati elogi funebri della scomparsa. Compresi quelli di Matilde Serao, la quale, pur non avendola ben vista in vita, le dedica un lungo articolo su "Il Mattino" di Napoli.

La notorietà della Contessa Lara andò, effettivamente, ben oltre i suoi meriti. Lo stesso Carducci in una lettera al Sommaruga evidenziò il chiasso esagerato e sproporzionato che si faceva at-

torno al valore poetico e letterario della donna. Anche l'on. Salvatore Barzilai, che nel processo seguito al delitto fu eccellente difensore del Pierantoni (i giudici lo condannarono alla mite pena di undici anni e otto mesi di reclusione riconoscendogli il movente passionale), nel suo interessante libro intitolato "Nel mondo della giustizia", a proposito della Contessa Lara ebbe ad osservare: "Fu in vita e in morte circondata da un alone pubblicitario sproporzionato alla sua figura, alle sue caratteristiche di letterata e di donna... che negli intervalli delle innocue manifestazioni ideali in prosa e in versi, passava tranquillamente dall'uno all'altro amoretto...".

C'è tuttavia da osservare che le sue liriche, anche se prive di una vera ispirazione, presentano una certa grazia di sentimenti. Ma ciò che sorprende e quasi commuove in tutta l'ingarbugliata vicenda terrena della povera donna è che dalla sua ultima raccolta di *Versi nuovi*, uscita postuma nel 1897, echeggiano frequenti accenni di gioia e sogni di vita serena: quella gioia e quella serenità che ella, forse, non riuscì mai a conoscere.

Giovanni Fadda: delitto tra impotenza e passione

Era bella, bellissima e nel fiore della gioventù Raffaella Saraceni quando nel 1875, nella natìa Cassano di Calabria, sposò Giovanni Fadda, un uomo di origine sarda, buono, mite, riservato; ma non bello, non alto, non molto giovane. In compenso poteva vantare un posto di lavoro importante, uno stipendio fisso e una sicura prospettiva di carriera, essendosi comportato da eroe nella battaglia di San Martino, alla quale aveva partecipato con il suo 32° reggimento fanteria, durante la seconda guerra d'Indipendenza del 1859, meritando una medaglia e la promozione a capitano. Un buon partito, insomma, e un matrimonio forse combinato non sulla corrispondenza d'amorosi sensi ma su basi di convenienza pratica, come all'epoca era (e forse ancora è) purtroppo in uso nei

piccoli centri non solo del mezzogiorno.

La coppia si trasferisce subito a Roma e va ad abitare in un piccolo appartamento di via dei Carbonari, una stradina del quartiere Alessandrino interamente scomparso negli anni Trenta, durante i lavori per l'apertura di via dell'Impero, l'odierna via dei Fori Imperiali.

Il tempo trascorre e il matrimonio non viene consumato. Inutile la buona volontà, inutili i ripetuti tentativi. Qualcosa non funziona. E la dolce fanciulla dal sangue caliente, tipico della gente del sud, si rende conto della situazione e ne è sconvolta. Soprattutto quando viene a scoprire che causa del grave inconveniente è stata una ferita riportata in guerra. Una ferita che ha in sostanza ridotto in misura notevole le capacità virili del povero capitano; capacità purtroppo destinate a diminuire gradualmente – come si è infatti verificato – fino al punto di non poter più adempiere agli oblighi coniugali. Evenienza, questa, in buona fede e in buona parte sottovalutata dal diretto interessato, convinto che una donna giovane e bella sarebbe stata in grado di operare il miracolo. Un miracolo impossibile se quasi un anno dopo il matrimonio Raffaella risulta ancora vergine. Condizione che la rende afflitta e sconsolata. E la bella calabrese, appena venticinquenne, si arrovella il cervello per uscire dall'afflizione e trovare il modo di consolarsi. Decide, quindi, di trascorrere un breve periodo di riflessione al paesino d'origine, Cassano Jonio, in provincia di Cosenza, forse con lo scopo di chiedere consigli a parenti e amici. Anche perché la sua condizione di vergine rischia di restare tale vita natural durante! E Raffaella, bellissima, calda, vogliosa, non ha alcuna intenzione di correre un rischio del genere. Tanto è vero che a Cassano, lontana dal marito, ella salta presto da un letto all'altro senza andar troppo per il sottile.

I ritorni al paese diventano sempre più frequenti e sempre più si intensificano gli incontri galanti, con il conseguente, inevitabile mormorio della gente che, pur conoscendo la triste vicenda coniugale, non condivide l'atteggiamento sfrenato e spregiudicato della loro giovane e sfortunata conterranea. Una povera donna assatanata, forse ai confini con la ninfomania, i cui amanti appartengono alle categorie sociali più disparate. Ella, infatti, passa dalle braccia del contadino a quelle del farmacista, del parrucchiere, del veterinario, del maniscalco per finire in quelle di un robusto cavallerizzo, Pietro Cardinali, dotato di forme atletiche e proprietario di un circo che ha piantato le tende alle porte del paese. Il fusto circense riesce a rendere per la prima volta sessualmente appagata la focosa calabresella. Ed ella collabora in maniera stupenda sì da rendere pienamente soddisfatto anche lui. E finiscono col prendere una sonora sbandata. Sono, infatti, ambedue ubriachi d'amore, ambedue soggiogati da una torbida relazione passionale che ha come fondamento essenziale il sesso sfrenato, da cui si lasciano felicemente travolgere. E parlano di convivenza, addirittura di matrimonio. Per giungere a tanto c'è però un ostacolo da superare, anzi da eliminare. L'ostacolo si chiama Giovanni Fadda che vive a Roma, solo, in un piccolo appartamento al rione Monti. A Raffaella non mancano argomenti convincenti, e trova il modo di esortare l'amante a recarsi nella capitale e a far fuori il marito per poter continuare a vivere tranquillamente il loro sogno d'amore e di sesso in assoluta libertà. Pietro non se lo fa ripetere due volte. E il 6 ottobre 1877, accompagnato da un addetto alle pulizie del suo circo, tale Giuseppe De Luca, utile in caso di necessità, parte per Roma. Il giorno successivo si reca di buon mattino presso l'abitazione del "rivale" e bussa alla porta dell'appartamento occupato dal Fadda con la scusa di consegnare una lettera da parte della consorte.

L'ingenuo e sfortunato capitano cade nel tranello e accoglie in casa l'uomo che lo colpisce con ben 26 pugnalate. Ma il vigoroso militare ha la forza di rincorrere il suo assassino fin sulla strada, indicandolo ai passanti che lo fanno arrestare. Viene imprigionato anche il complice rimasto in attesa davanti al portone d'ingres-

so dell'edificio. Subito dopo il capitano muore in seguito ad una emorragia prodotta da una delle pugnalate che gli ha reciso l'arteria femorale.

Il cavallerizzo dichiara subito di essere stato istigato all'assassinio dalla signora Raffaella. E anche lei finisce in prigione. Due anni dopo, nel 1879, presso il Tribunale dei Filippini alla Chiesa Nuova inizia il processo che richiama la curiosità morbosa di un pubblico, specialmente femminile, accorso in gran numero. Tra gli imputati manca Giuseppe De Luca, complice dell'assassino, morto in carcere per un male incurabile.

L'interesse di tutti i convenuti si concentra subito non sul gigantesco e insignificante Pietro Cardinali, autore materiale del delitto, ma sulla esile, dolce ed elegante figura della bionda Raffaella Saraceni che nel processo recita bene la sua parte di vittima, confermando con un fil di voce la sua estraneità al delitto e negando di essere stata l'amante dell'imputato. Si dilunga poi, in maniera imprevedibile, su certi particolari rapporti con il marito, alcuni dei quali piuttosto piccanti. E il presidente della Corte, che non ha ritenuto di far svolgere il dibattimento a porte chiuse, in una delle udienze più scabrose crede opportuno di rivolgere alle donne presenti in aula l'invito ad uscire: "Le signore per bene possono allontanarsi". Ebbene, i cronisti dell'epoca riferiscono che nessuna di esse si mosse dal proprio posto.

Il processo per la bella Saraceni era inizialmente solo indiziario, perché, a parte le sue frequenti infedeltà coniugali e i rapporti sempre più tesi con il marito, non risultava in alcun modo e quindi non vi era certezza alcuna che ella avesse armato la mano dell'assassino. Inoltre un testimone d'accusa, chiamato in causa da una certa Rosina che ne era stata l'amante e dal quale aveva ricevuto in proposito una importante confidenza, non si era mai presentato in Tribunale. E il grande avvocato Enrico Pessina, difensore della bionda Raffaella, aveva facile gioco e fiutava aria di vittoria. Ma, mentre il processo era alle battute finali, il testimone invocato e

temuto, ma soprattutto determinante per la soluzione del caso, si presenta per fare la sua deposizione. Piccolo, timido, impacciato e piangente, dice di chiamarsi Carluccio Bertone, di essere il clown del circo equestre di Pietro Cardinali e di essere stato chiamato a Cassano, in casa di Raffaella Saraceni, la quale gli aveva promesso 100 scudi se fosse andato a Roma a uccidere un capitano. Ma egli, pur avendo accettato sette piastre d'anticipo, il giorno successivo aveva rifiutato l'incarico e restituito il denaro.

Il Cardinali, ritenuto colpevole di assassinio premeditato, fu condannato alla pena di morte; alla Saraceni, considerata responsabile d'istigazione all'assassinio, vennero inflitti trent'anni di lavori forzati. La pena capitale per l'assassino fu in seguito commutata in quella dei lavori forzati e di lui non si ebbero più notizie; mentre la Saraceni, dopo aver scontato dieci anni di reclusione con esemplare dignità e rassegnazione, e dopo aver costantemente ed efficacemente collaborato con il personale del carcere, convinta di poter espiare anche in tal modo le proprie colpe, beneficiò di un provvedimento di grazia e nel 1889, tornata in libertà, continuò a dedicarsi ad opere socialmente utili.

Giulia Trigona: delitto tra sesso e denaro

Alle ore 14 del 3 marzo 1911, al secondo piano dell'albergo Rebecchino (un albergo di terz'ordine, in prossimità della Stazione Termini, generalmente frequentato da gente umile di passaggio per Roma), si ode il rumore di un colpo d'arma da fuoco. Proviene dalla stanza n. 8 presa in affitto qualche ora prima da una coppia che ha declinato false generalità. Il vicino Commissariato del Viminale, immediatamente avvertito, invia subito un funzionario di polizia e alcuni agenti.

All'interno dell'albergo regna una gran confusione, alimentata da voci incontrollate che si rincorrono sull'identità dei due amanti. La tragedia sembra aver scosso alcuni ambienti altolocati, ad-

dirittura il palazzo reale! E solo verso le ore 18, dopo un continuo andirivieni di carrozze di lusso, trapelano finalmente i nomi dei protagonisti della drammatica vicenda. Accorrono allora in massa i giornalisti di tutte le testate romane. La notizia è di quelle da prima pagina, perché i protagonisti del "fattaccio" che si è consumato in quella squallida stanza d'albergo non sono sconosciuti avventori ma personaggi ambedue appartenenti all'aristocrazia siciliana. Lei, madre di due figlie in tenera età, è la ricca e bellissima contessa palermitana Giulia Trigona, nata principessa Tasca di Cutò, dama d'onore della regina Elena, consorte del conte Romualdo Trigona, anch'egli gentiluomo di corte della regina. Lui, nobile catanese, è il tenente di cavalleria eternamente squattrinato barone Vincenzo Paternò.

La scena narrata dai primi soccorritori è raccapricciante. La sventurata contessa giace seminuda e senza vita sul letto matrimoniale scomposto dall'ultimo amplesso preteso dal partner. È adagiata sul fianco destro, immersa in un lago di sangue che scorre dalla gola e dal torace orrendamente squarciati da violenti colpi inferti con un "coltellaccio da caccia grossa" acquistato la mattina stessa prima di recarsi all'appuntamento, come viene evidenziato durante il processo.

Il tenente le sta accanto, seminudo anche lui. Un rivolo di sangue gli sgorga da una ferita non grave che si è prodotta tentando il suicidio con la propria pistola, il cui proiettile l'ha colpito di striscio all'altezza dell'orecchio destro. È ancora vivo e viene subito trasportato all'ospedale di S. Antonio. Si salverà.

Ma come ebbe origine l'idillio tra i due giovani che avevano carattere, cultura e mentalità diametralmente opposte? Si conobbero nel 1908 durante una festa svoltasi nell'aristocratico circolo di Villa Igea a Palermo. Ella, ventottenne, ricchissima e di rara bellezza, era reduce da una lunga malattia dalla quale non si era ancora completamente ristabilita; si mostrava malinconica per la recente perdita di una sorella avvenuta in seguito al terremoto di

Messina verificatosi in quello stesso anno e, infine, era anche moralmente avvilita per il comportamento del consorte che - secondo indiscrezioni locali - da troppo tempo la trascurava per correre appresso a donnette che concedevano amore a pagamento. Tutte queste notizie suonarono come musica soave alle orecchie del ventinovenne ufficiale, bello, alto, slanciato e squattrinato cronico, le cui passioni erano il gioco, i debiti e i facili amori. E lui, che di donne se ne intendeva, notò per prima cosa in Giulia l'ansia di una sensualità repressa, a risvegliar la quale sarebbe stato fin troppo facile giungere in seguito anche alle sue favolose ricchezze. E così fu.

All'inizio, e per alcuni mesi consecutivi, i due giovani si limitarono a furtivi incontri al Circolo, all'Ippodromo o in prossimità del palazzo Trigona. Ma alla giovane contessa gli incontri a distanza e gli sguardi languidi non bastavano più; ad essa urgeva quel calore umano che il consorte continuava a negarle e al quale la sua esuberante giovinezza riteneva di avere diritto. Un giorno, quasi per scherzo, ella informa il suo corteggiatore di un viaggio in Svizzera che deve necessariamente compiere per seguire un ciclo di cure termali. Altrettanto scherzosamente il tenente si offre come accompagnatore. E il gioco è fatto. Il desiderio segreto diventerà presto per ambedue una realtà vera. Appuntamento a Roma, in un ottimo albergo presso Porta Pia dove inizia la loro relazione intima e dove trascorrono una notte d'amore travolgente. La data memorabile dovrebbe essere quella dell'11 agosto 1909 incisa su un medaglione d'oro che il tenente dona poi alla contessa. La quale, inebriata da quella notte meravigliosa, è felice al pensiero di avere tutto il tempo per continuare a ubriacarsi d'amore e a dare libero sfogo alla sua straordinaria vitalità sessuale per il periodo non breve del viaggio di andata, di ritorno e del soggiorno in Svizzera.

Doloroso risulta, ovviamente, il rientro a Palermo e la conseguente necessaria interruzione di quegli amplessi deliziosi e pas-

sionali che avevano ridonato serenità e vigore alla focosa Giulia. Per continuare i quali ha quindi inizio la squallida peregrinazione clandestina alla periferia della città in cerca di alberghi e alberghetti compiacenti dove esercitare tranquillamente il loro sesso sfrenato. La tresca va avanti per circa un anno. Ma la notizia degli incontri segreti, di cui parla tutta la città, giunge infine a palazzo Trigona; e una sera, il conte, con la calma tipica dell'uomo di mondo, consiglia alla consorte di tenersi lontana dal suo tenentino a tutti noto come sfruttatore di donne e ritenuto completamente inaffidabile. L'avverte, inoltre, di prepararsi a ricevere la sua richiesta di separazione legale. Anziché disperarsi per quest'ultima notizia, la contessa Giulia gode di gioia al pensiero di poter essere presto libera dal vincolo coniugale e sogna di poter rapidamente continuare a vivere per intero la straordinaria storia d'amore e di sesso con il barone Paternò. Si ritira quindi tranquillamente nella propria stanza e va a letto felice e contenta.

Ma i sogni finiscono all'alba. Ella non immagina, infatti, che presto verranno i nodi al pettine. E presto la dolce ed ingenua Giulia dovrà imparare a conoscere, è il caso di dire a proprie spese, l'altra faccia della medaglia. Alle ubriacature d'amore si frappongono, infatti, richieste di denaro, iniziate già da qualche tempo, ma che diverranno sempre più frequenti, sempre più pressanti e di importi sempre più alti. È a questo punto che la povera contessa si rende conto della incredibile e degradante situazione nella quale è precipitata. Per aiutare però ancora una volta l'amante decide di privarsi di un antico gioiello di famiglia ricavandone quattromila lire (somma, all'epoca, elevatissima), che ella gli consegna con la segreta speranza che tale sacrificio, che le comporta un dolore non lieve, possa costituire l'ultima umiliazione cui ella si sottopone. Ma non è così. Per cedere alle sue ulteriori sollecitazioni ella è costretta addirittura a chiedere un anticipo di altre quattromila lire all'affittuario di un suo fondo a Palermo. E quando la contessa decide, per altri motivi, di vendere quel fondo valutato circa cen-

tomila lire, egli ha l'ardire di prenotarsi per ottenerne ventimila con i quali soddisfare alcuni suoi debiti pregressi. Questa volta, però, con uno scatto di ribellione, Giulia oppone un nettissimo rifiuto: "Ho due figlie, ricordalo, e devo pensare al loro avvenire", avrebbe risolutamente detto all'amante allibito.

Poi, verso la fine di febbraio 1911, i coniugi Trigona si trasferiscono a Roma, come periodicamente accade quando hanno il loro turno di servizio al Quirinale. Ma questa volta convocati dalla regina Elena forse con lo scopo di tentatre una riconciliazione. E lì, al palazzo reale, imprevedibilmente, si reca anche il tenente Paternò che, non si sa come, riesce a contattare la contessa Giulia e ad ottenere da lei un incontro per un chiarimento definitivo all'albergo Rebecchino. Appuntamento a mezzogiorno del 2 marzo, al quale la contessa arriva con mezz'ora di ritardo. Ritardo che fa innervosire il giovane amante il quale è giunto invece in perfetto orario dopo aver acquistato un coltello di tipo proibito. Il resto è noto.

L'assassino rimase solo pochi giorni in ospedale. Il 12 marzo, infatti, varcava la soglia del carcere di Regina Coeli. Ma i difensori ottennero il trasferimento al manicomio criminale al fine di farlo apparire matto ed essere in tal modo agevolati nel chiedere eventuali attenuanti. Il processo si celebrò l'anno successivo. Le perizie dimostrarono però che egli era perfettamente sano di mente. E perciò fu condannato all'ergastolo.

L'antica villa Caserta all'Esquilino nella descrizione del redentorista Aloysius Walter e le successive vicende urbanistiche

ROBERTO QUINTAVALLE

La villa Caserta all'Esquilino, posseduta fino al 1855 dai duchi Caetani di Sermoneta, ha già formato oggetto di un interessante studio pubblicato su questa *Strenna* nel 2003 dal romanista Paolo Tournon[1], ma l'esame di un'accurata descrizione del sito e della sua storia da parte del p. Aloysius Walter (1859-1932) della Congregazione del Ss. Redentore, contenuta in un libro edito nel 1905[2], ci ha indotto a riprendere l'argomento per approfondirne alcuni aspetti.

Singolare caratteristica dello studio del p. Walter è la redazione in latino, che ne mostra l'universalità della sua destinazione culturale. Il sottotitolo del volume "*ad aureum domus generalitiae jubilaeum 1855-1905*", e la presentazione di esso da parte del superiore generale p. Mathias Raus, che aveva incaricato il Walter di effettuare lo studio, inserisce villa Caserta nella storia della Congregazione del SS. Redentore.

[1] P. TOURNON, *Note sulla scomparsa villa Caserta nel rione Esquilino*, in « Strenna dei Romanisti », 2003, pp. 643-48.

[2] [A. WALTER,] *Villa Caserta: ad aureum domus generalitiae jubilaeum: MDCCCLV-MDCCCCV*, Roma, 1905, X-302 p.

Questa, dopo la fondazione nel 1732 da parte di sant'Alfonso Maria de' Liguori (donde il nome di "Liguorini" oltre che di "Redentoristi" dei suoi componenti) ebbe diffusione costante distaccandosi dalla originaria provincia napoletana e costituendosi in province autonome come quella transalpina, sotto il governo di un vicario generale che ricevette la sua giurisdizione direttamente dalla Santa Sede[3].

Il primo capitolo generale della Congregazione transalpina fu celebrato appunto nel 1855 in villa Caserta all'Esquilino poiché i Redentoristi ne avevano avuto di fatto la disponibilità fin dal gennaio, avendone compromesso l'acquisto con i proprietari duchi Caetani. La villa era sottoposta ai vincoli del fedecommesso e della primogenitura di cui era titolare il duca Michelangelo Caetani (1804-1882), noto per aver portato nel 1870 a Vittorio Emanuele II i risultati del plebiscito di Roma. Il duca che aveva, nel programma di risanamento del patrimonio familiare, l'intenzione di vendere villa Caserta, chiese per grazia al papa Pio IX di essere liberato dai suddetti vincoli ed il papa, con chirografo del 25 febbraio 1855, concesse l'autorizzazione alla vendita. Pertanto con atto Blasi del 24 settembre 1855 retroattivo al 31 gennaio 1855[4], i fratelli Michelangelo e Filippo Caetani vendettero alla Congregazione transalpina la villa con i relativi fabbricati, orti, giardini ed altro.

Prima di procedere all'esame di villa Caserta nella sua storia e nella sua evoluzione urbanistica, sembra utile studiarne la collocazione nell'ambito del Colle Esquilino al quale essa apparteneva, vedendo lo sviluppo della zona dall'epoca romana. A tale scopo ci rifacciamo all'interessante indagine fatta da Carlo Pietrangeli e

[3] *Dizionario degli istituti di perfezione*, vol. VIII, Roma, 1988, voce "Santissimo Redentore".

[4] Archivio di Stato di Roma, *Trenta Notai Capitolini*, Uff. 2, not. A. Blasi, atto 24 settembre 1855 registrato il 3 ottobre successivo.

collaboratori in uno studio a proposito delle adiacenze della basilica di S. Maria Maggiore[5].

È noto che la basilica è posta alla sommità del Cispio, una delle tre cime dell'Esquilino, assieme al Fagutale ed all'Oppio. Villa Caserta era posta invece ai confini del Cispio, segnati in questa parte dal percorso del *clivus Suburanus* (via di S. Vito, via S. Martino ai Monti e via in Selci) mentre l'altro confine, limitato per il resto dalle mura Serviane, era costituito dal *vicus Patricius* (via Massimo d'Azeglio e via Urbana).

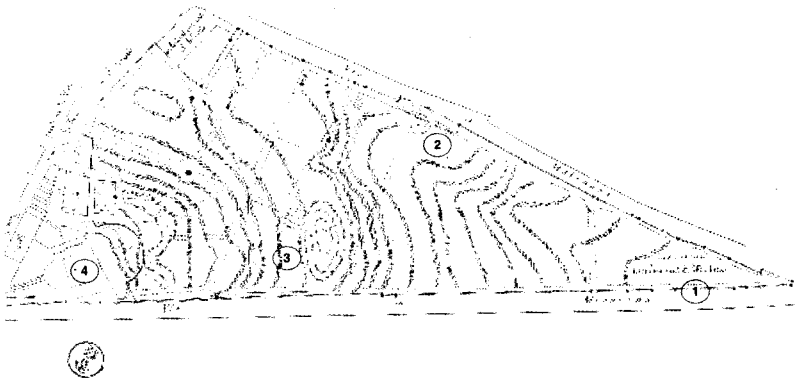
La villa, si estendeva fino alla parte dell'Oppio occupata in epoca romana dagli Orti di Mecenate (il cui "auditorium" fu scoperto nell'ambito della villa nel 1874) e da altre nobili dimore[6] che nell'età augustea avevano dato nuova vita a quella zona già destinata a cimitero plebeo ed a luogo di esecuzioni capitali. Essa si inseriva quindi nella zona già appartenuta a quei "quartieri alti" costituenti una fascia che, attraverso il Fagutale (corrispondente a S. Pietro in Vincoli), raggiungeva il quartiere altrettanto nobile delle "Carine" presso il Foro Romano, che aveva ospitato tra l'altro, in età repubblicana, la sontuosa casa di Pompeo Magno.

Nel XVII secolo quella che sarebbe diventata villa Caserta era stata acquistata dal cardinale Francesco Nerli junior (1636-1708)[7], che fu titolare per oltre trent'anni della vicina chiesa di S. Matteo,

[5] C. Pietrangeli (a cura di), *La basilica romana di S. Maria Maggiore*, Firenze, 1987, pp. 51-52; v. pure L. Barroero, *Rione Monti. Parte 1*, Roma, 1978, p. 8 (Guide rionali di Roma).

[6] Vi aveva abitato Orazio oltre che Virgilio e Properzio e gli stessi imperatori Augusto e Tiberio frequentavano i giardini di Mecenate. Tiberio anzi vi si trasferì allorché essi, collegati poi da Nerone al Palatino tramite la *Domus transitoria* erano stati incamerati nel patrimonio imperiale (cfr. S. Vasco Rocca, *Rione XV Esquilino*, Roma, 1978, pp. 7-8 (Guide rionali di Roma).

[7] Cfr. S. Tabacchi, *Nerli, Francesco, junior*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma, 2013, pp. 276-278.



Villa Caserta durante la proprietà Caetani (da A. WALTER, *Villa Caserta*).
1 - Area già appartenente a S. Matteo; 2 - Casina del Card. Nerli;
3 - *Aucupatoria*; 4 - Palazzo di Villa Caserta

di antichissima origine e che possedeva a Roma altre proprietà come il palazzo alle Quattro Fontane già del cardinale Massimo, divenuto Albani e Del Drago. La chiesa di S. Matteo con l'annesso convento, prospettava sull'angolo compreso tra le odierne via Merulana (allora non ancora rettificata) e via Alfieri ed aveva accolto fin dal 1480 l'immagine della "Madonna del Perpetuo soccorso". Essa era stata portata a Roma da un mercante cretese che l'aveva trafugata dalla sua isola e rimase in S. Matteo per tre secoli, fino alla distruzione della chiesa[8].

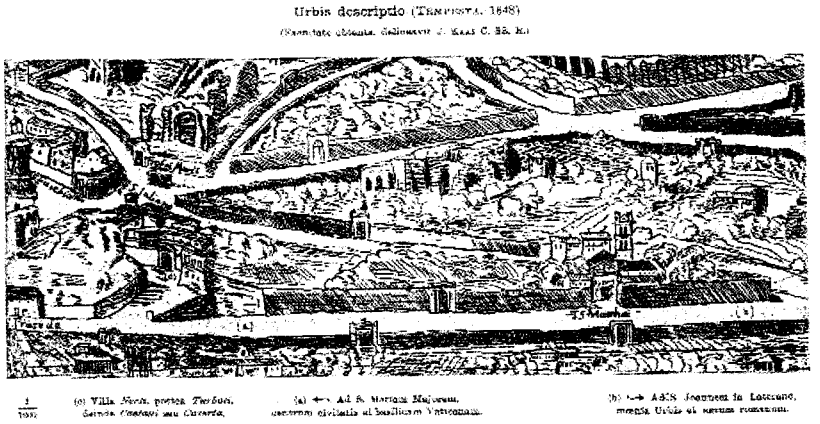
[8] Sull'epoca della distruzione della chiesa e del convento di S. Matteo vi è discordanza tra le fonti. Mentre il p. Walter indica la data del 1811 (*op. cit.*, p. 36) d'accordo con il Tomassetti che si riferisce alla stessa epoca dell'occupazione francese di Roma (G. TOMASSETTI, *Cenno storico della chiesa di S. Matteo*, Roma, 1883) e d'accordo con l'Armellini (M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, Roma, 1891, p. 244), il Forcella invece fa riferimento all'epoca di Pio VI e quindi della Repubblica romana così come il Moroni (G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, vol. 11, Venezia, 1841, p.184).

Il cardinal Nerli, come ricorda il Tomassetti, fece apporre nella chiesa varie epigrafi dedicatorie che troviamo in parte trascritte nella nota opera del Forcella[9]. Nel territorio della villa, vicino a S. Matteo, si trovava secondo la descrizione del Walter, una costruzione con portico e sette stanze che veniva chiamata tradizionalmente "il casino del cardinale Nerli" poiché il porporato vi aveva abitato per qualche tempo. Acquistata la titolarità di S. Matteo e del relativo territorio trasformato in ameno giardino, egli ne fruì assieme alla villa e, nel palazzo principale, ricevette nel 1699 il papa Innocenzo XII e nel 1700 la regina di Polonia Maria Casimira, vedova del celeberrimo re Giovanni Sobieski. Di tali eventi vi era memoria in un'ampollosa iscrizione ora dispersa.

Non abbiamo notizia dei proprietari della villa prima dell'acquisto da parte del cardinal Nerli, ma sappiamo che essa, alla morte del porporato nel 1708, fu trasferita per disposizione testamentaria all'Ospizio romano dei dementi di S. Maria della Pietà, e successivamente venduta a don Antonio Turboli marchese di Peschici che la cedette nel 1725 a Michelangelo I Caetani (1685-1759), principe di Caserta e duca di Sermoneta[10]. Il Caetani, che aveva ereditato dal padre Gaetano Francesco una pesante situazione debitoria per la quale aveva alienato vari beni di famiglia, cedette poi nel 1750 a Carlo III di Borbone che intendeva costruire la nota magnifica reggia, il principato di Caserta e relativo

[9] V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, vol. X, Roma, 1877, p. 445.

[10] Queste notizie riportate dal Walter a pp. 44-45 dell'opera che è servita da guida al presente studio, risulterebbero dall'atto rogato a Napoli il 20 novembre 1725 dal notaio Gennaro Sanzullo. Tale atto avrebbe potuto forse dare notizia anche della proprietà precedente all'acquisto Nerli. Nonostante ricerche da parte dei cortesi funzionari dell'Archivio di Stato di Napoli, esso non risulta però reperibile per la mancanza dei protocolli relativi agli anni 1725-1732.



La zona di villa Caserta disegnata sulla base della pianta del Tempesta (1648) dal redentorista Joseph Kaas (da A. Walter, *Villa Caserta*).

territorio. Da qui, in memoria dell'antico titolo, il nome di "villa Caserta" attribuito al nuovo possedimento romano.

Villa Caserta occupava il territorio compreso tra le odierne vie di S. Vito e Alfieri nella parte prospiciente l'odierna via Merulana. Il Walter nel suo scritto ne precisa dettagliatamente gli altri confini dicendo che i fabbricati pertinenti alla villa dalla parte di via di S. Vito, giungevano all'arco di Gallieno al quale in parte erano appoggiati e che verso il confine orientale sorgeva una chiesa, S. Giuliano o S. Giulianello con l'annesso convento, distrutta dopo il 1870 per realizzare il nuovo assetto urbanistico con la piazza Vittorio Emanuele, nella quale rimane tuttora la chiesa di S. Eusebio che fronteggiava S. Giuliano.

Nei fabbricati della via di S. Vito al civico 29 si apriva l'ingresso alla villa, mentre gli altri dal n.18 al 28 comprendevano in parte l'alloggio di alcuni artisti germanici come Gabriel Wüger e Desiderius Lenz. Essi nel 1866 decorarono l'altare dell'Immacolata nella nuova chiesa costruita dai Redentoristi in onore di sant'Alfonso, dove venne collocata l'immagine della Madonna

del Perpetuo Soccorso già in S. Matteo, il cui territorio dopo la distruzione della chiesa e del convento era stato acquisito dai Caetani ed aggiunto a villa Caserta.

Un'altra costruzione, nota attraverso la descrizione del Walter, era un piccolo fabbricato destinato all'uccellagione definito perciò *aucupatoria* che si trovava a metà del giardino in un luogo elevato che consentiva una vista panoramica della Città. Lì veniva spesso da giovane il papa Pio IX appassionato di caccia, come narrò lui stesso ai padri Redentoristi, e vennero anche in visita ai duchi Caetani, i papi Pio VII e Leone XII.

Il fabbricato della villa, che risaliva nel nucleo originario al XVI secolo, aveva un lungo balcone od ambulacro che prospettava sulla via Merulana nel vecchio percorso. Da quell'osservatorio, nel 1863 la principessa portoghese Isabella di Braganza sorella di Pietro e Michele di Braganza, assistette alla processione dell'immagine acheropita del Ss. Salvatore, che partiva dalla Scala Santa diretta a S. Maria Maggiore secondo un'antichissima tradizione che si soleva ripetere in occasione della festa dell'Assunta il 15 di agosto.

Il libro da cui abbiamo tratto le informazioni sopra descritte, ce ne fornisce altre che ci aprono uno squarcio sulla vita domestica della famiglia Caetani di quei tempi, ormai lontani anni luce dalla mentalità, dalla legislazione e dalla pratica dei tempi moderni. Si tratta non solo della consuetudine, diffusa in molte famiglie nobili e borghesi fino a tutto l'Ottocento e forse oltre, di riunirsi in preghiera prima di cena, ma anche dei rapporti con la servitù la quale costituiva, specie nelle case principesche, un nucleo separato, sia pure legato da vincoli di affetto e di rispetto che si tramandavano per generazioni, ai loro padroni. Questi, come nel caso narrato dal Walter, si spingevano ad imporre prescrizioni oggi inimmaginabili, come quella di dover attestare ogni trimestre al prefetto di palazzo, la frequenza al sacramento della confessione sotto pena di licenziamento e di vivere separatamente, maschi e femmine,

collegati soltanto attraverso una "ruota" come era d'uso nei conventi. Tali prescrizioni le aveva date il devotissimo duca Enrico, padre di Michelangelo II, dopo che si era separato dalla moglie Teresa De Rossi, figlia del noto letterato Gian Gherardo, autore di commedie goldoniane.

La famiglia Caetani dimostrò sempre particolare interesse per le arti e per le lettere quasi a voler perpetuare le virtù degli antichi abitanti dell'Esquilino. In particolare il duca Francesco, padre di Enrico, installò in villa Caserta una tipografia, una specola astronomica, un'officina chimica, trasformò gran parte dei giardini in "orto botanico", e diede asilo a varie accademie letterarie e scientifiche. Il p. Walter riferisce che, pur se all'epoca dell'acquisto da parte della Congregazione gran parte dei terreni erano abbandonati, molte piante, siepi ed alti pini e cipressi rammentavano l'antico splendore descritto per il duca Francesco in una *Recensio plantarum*[11] stampata nella sua stessa tipografia. L'abbondanza di acque, oltre che giovare alle coltivazioni, offriva al visitatore una piacevole visione dei luoghi e li rendeva particolarmente graditi ai sacerdoti che vi andavano a recitare il "mattutino con lodi". In questo contesto campestre si inserisce l'episodio simpatico del ritrovamento della tomba di un pappagallo che abbiamo fatto oggetto di un apposito articolo[12].

Nella descrizione dei luoghi viene infine richiamata la memoria di san Cleto, terzo papa nella successione apostolica, che secondo una tradizione ebbe la casa paterna sull'Esquilino. Quella casa sarebbe divenuta una *ecclesia domestica* dove, nei primi secoli dell'era cristiana, si riuniva la comunità dei fedeli per celebrare i Divini Misteri e lì sarebbe sorta poi la chiesa dedicata all'apostolo

[11] A. Valente, *Recensio plantarum villa atque horto praesertim botanico Francisci Caetani ducis comprehensarum*, Roma, 1803.

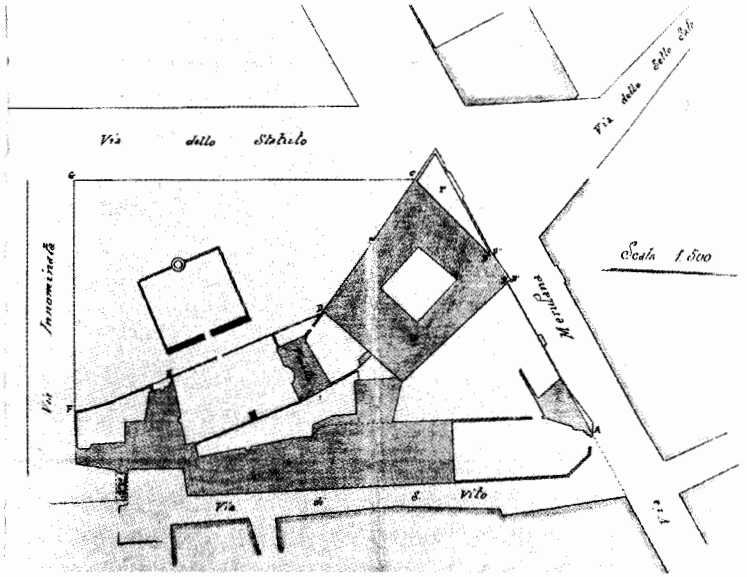
[12] R. Quintavalle, *Il pappagallo di Villa Caserta all'Esquilino ed i suoi proprietari*, in « Voce romana », Roma, n. 21, maggio-giugno 2013.

La sede della casa generalizia dei Redentoristi in villa Caserta (da A. Walter, *Villa Caserta*).

Matteo. La tradizione della presenza di Cleto sul colle Esquilino, riportata anche dal Forcella e dal Moroni nelle loro note compilazioni, è però contraddetta da studi più recenti che identificano Cleto con Anacleto, di origine ateniese. Solo la versione del *Liber pontificalis* riferisce di un Cleto (n. 3 nella successione apostolica) di origine romana abitante nella zona del *vicus patricius* dove il padre Emiliano, che sarebbe morto martire, avrebbe abitato. Il papa Cleto avrebbe retto la Chiesa per dodici anni e sarebbe stato sepolto vicino a san Pietro[13].

L'adattamento di villa Caserta alla nuova destinazione conventuale a seguito dell'acquisto del 1855 iniziò lo stesso anno con la posa dei fondamenti della chiesa intitolata al Ss. Redentore,

[13] Cfr. *I papi da Pietro a Francesco*, I, Roma, 2014, p.197 e A. Saba, *Storia dei papi*, vol. I, Torino, 1966. La memoria di san Cleto è anche compresa nell'elenco dei santi invocati nel testo completo delle preghiere del canone della liturgia eucaristica di rito latino.



Pianta allegata all'atto Vitti del 1881. ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO, *Ripartizione V, Ispettorato edilizio*, prot. 1719 del 5-4-1899. Su concessione 22 nov. 2016 prot. QD 76374

ma dedicata a sant'Alfonso, su progetto dell'architetto scozzese George J. Wigley. Fu scelto quale luogo più adatto lo spazio già destinato a stalla dei cavalli che costeggia via di S. Vito e nel maggio del 1855 si dette inizio agli scavi durante i quali fu rinvenuta una moneta d'oro veneta con l'effige del Redentore, il ché fu ritenuto segno provvidenziale di conferma della destinazione del luogo al sacro culto. Altri lavori di adattamento degli ambienti del palazzo e dei giardini alle nuove esigenze seguirono con il rinvenimento di tracce di immagini sacre o di antiche vestigia, specie nel luogo già occupato dal complesso di S. Matteo, nel quale il p. François-Xavier Reuss ritrovò su un muro, rovinata dal tempo e dall'umidità, tracce di una figura che richiamava la Madonna del Perpetuo soccorso.

L'assetto urbanistico della zona, nella quale già nel XVI secolo si era creato un percorso diretto tra le basiliche di S. Giovanni e di S. Maria Maggiore con la via Gregoriana, divenuta via Merulana, trovò definitiva sistemazione tra la fine dell'Ottocento e gli anni trenta del Novecento ed interessò villa Caserta che ne risultò notevolmente ridimensionata. Eliminata già nel 1880 la strettoia del tratto finale di via Merulana verso S. Maria Maggiore, denominata "via della Coroncina"[14] si provvide alla costruzione dei nuovi quartieri dopo i provvedimenti di espropriazione del 1873.

Ciò che più interessa nella numerosa documentazione reperibile presso l'Archivio Capitolino sono gli atti[15] dai quali si ricavano i nuovi confini della villa Caserta successivi alle espropriazioni e quelli richiesti dalla sistemazione ed allargamento di via Merulana fino alla situazione attuale. Con il primo atto rogato nel 1881 dal notaio Camillo Vitti (rep. 4472) registrato il 9 nov. 1881, si dava esecuzione al compromesso del 28 maggio 1881 tra il Comune e i rappresentanti a vario titolo della Congregazione transalpina del Ss. Redentore, con il quale, con cessioni e permute di aree, si stabilivano i nuovi confini della villa in relazione alla prevista sistemazione di via Merulana. Il più rilevante di tali interventi è la demolizione della terrazza-ambulacro del palazzo della villa di

[14] Cfr. sul punto l'interessante studio di P. COLINI LOMBARDI, *Vecchio e nuovo Esquilino. La Coroncina scomparsa*, in *Capitolium*, X, 1934, pp. 19 sgg. e quanto riferisce il p. Walter circa la denominazione "i frati della coroncina" data dal popolo ai Redentoristi (*op. cit.*, p. 35 in nota).

[15] ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO [d'ora in poi ASC], *Ripartizione V, Lavori Pubblici, Direzione*, 1873, b. 91, fasc. 15 (Espropriazione di villa Caserta); ASC, *Ripartizione V, Ispettorato edilizio*, prot. 1719 del 5-4-1899; ASC, *Ripartizione V, Lavori pubblici, Ispettorato edilizio*, prot. 15436/1930, b. 47; ASC, *Segretariato Generale. Contratti, atti pubblici*, 1881, p. 3 (28 maggio 1881); ASC, *Segretariato Generale. Contratti, atti privati*, 1881, p. 2, 20 maggio; ASC, *Segretariato Generale. Contratti, atti privati*, 1931, 26 giugno.

cui si è fatto cenno sopra e che nella planimetria allegata all'atto è segnata con la lettera T.

La definitiva sistemazione della zona nel suo aspetto attuale iniziò invece negli anni 1930-1931 allorché l'ing. Villa a nome della congregazione transalpina presentò in data 19-5-1930 il progetto per la costruzione di un nuovo palazzo previa demolizione di quello esistente. Concessa la licenza nella seduta 21 giugno 1930 del Governatore, seguì l'atto 26-6-1931 a rogito Pietro Vannisanti. Con esso i Redentoristi vendettero al Comune porzione del vecchio fabbricato nell'angolo con via dello Statuto e dell'area ad esso adiacente, secondo la planimetria allegata all'atto. Essi si impegnarono inoltre a demolire a loro spese il vecchio fabbricato, facendo propri i materiali di risulta ed a costruire entro tre anni la nuova sede della Casa generalizia.

Ciò si realizzò nel 1932 come da iscrizione sulla facciata nel lato prospiciente via Merulana.

Così dunque la villa Caserta, legata per oltre un secolo ai duchi Caetani di Sermoneta e carica di memorie, scomparve praticamente dalla pianta della Città, restando riservata ai pochi che ne descrissero le vicende ed ai documenti d'archivio disponibili, sui quali abbiamo cercato di ricostruirne la storia.

Un ingresso di Villa Caserta (a sinistra) presso l'arco di Gallieno.
A destra il fianco della chiesa di S. Vito. Cl. Giuseppe Felici (circa 1860)
già nella collezione P. Becchetti.
(da P. Becchetti, *Aspetti della Roma pontificia*,
in « Strenna dei Romanisti », 1994, p. 446).

I capolavori ambulanti di Francesco Mochi

Marco Ravaglioli

Una storia lunga e movimentata quella del gruppo del Battesimo di Cristo scolpito da Francesco Mochi alla metà del Seicento. Oltre trecentocinquanta anni di spostamenti per la città, cambi di collocazione, oblii e riscoperte: dalla Basilica di San Giovanni dei Fiorentini a Palazzo Falconieri, poi a Ponte Milvio e di lì a Palazzo Braschi. Ma una storia conclusasi in bellezza: dopo tanto peregrinare le statue di Mochi sono tornate, trovandovi una splendida collocazione, a San Giovanni dei Fiorentini, la chiesa per la quale vennero concepite.

Tutto incominciò nel 1634, nel pieno del secolo del barocco romano. Papi, cardinali e nobili si contendono il primato dello sfarzo di palazzi e chiese e per loro impulso Roma si afferma come la indiscussa capitale europea dell'arte, ovunque si aprono cantieri ad opera dei più grandi architetti del momento: primi fra tutti, geni come Borromini, Bernini, Pietro da Cortona ...

È in questo clima che Orazio Falconieri, a capo della illustre e ricca famiglia di mercanti trasferitasi da non molto a Roma da Firenze, dà il via alla realizzazione di una propria cappella nella chiesa di San Giovanni Battista a via Giulia, da poco inaugurata dalla nazione fiorentina di Roma, di cui i Falconieri sono parte eminente. Tanto eminente da essere riusciti a ottenere per sé la stessa abside della chiesa. La cappella dovrà rispecchiare il rango dei Falconieri e Orazio chiama a progettare l'opera e dirigerne i lavori un artista di grido, anche lui toscano: Pietro Berrettini da

Cortona, in quel momento al culmine della notorietà per l'incarico appena ricevuto dai Barberini, suoi protettori, di decorare il loro palazzo sul Quirinale. E Pietro da Cortona non delude le aspettative. Il progetto della cappella ci appare solenne e fastoso in un disegno conservato nelle collezioni reali di Windsor. Affiancato da colonne e pilastri corinzi e sovrastato da un imponente timpano semicircolare, domina la scena un grande gruppo marmoreo a tutto tondo che raffigura Gesù e il Battista. Di questo progetto, Berrettini costruì un modello a dimensioni naturali in legno e stucco dipinto che collocò provvisoriamente nell'abside della chiesa dei Fiorentini nel giugno del 1634 - lo attestano alcuni «avvisi» di quell'anno - in occasione di una visita del papa Urbano VIII per la festa di San Giovanni Battista.

Un modello che doveva essere solo provvisorio: in effetti sarebbe rimasto in opera per molti anni. Forse a causa di polemiche fra Orazio e la Confraternita dei Fiorentini (poco propensi, probabilmente, a concedere ai Falconieri una posizione così privilegiata nella chiesa), dovranno infatti passare quasi dieci anni prima che venga messa mano concretamente alla realizzazione della cappella. Dagli archivi dei Falconieri sono emersi i documenti che segnano le tappe della vicenda e vi si riscontra che solo nel 1644 giungono al Porto di Ripa Grande i blocchi di marmo per le statue dell'altare maggiore.

L'incarico di scolpire il gruppo centrale del monumento immaginato dal Cortona, Orazio lo ha affidato a un altro protagonista della scena artistica romana del momento: Francesco Mochi. Anch'egli toscano (di Montevarchi, dove è nato nel 1580), Mochi è lo scultore prediletto dalla famiglia Farnese ed è particolarmente apprezzato dai Barberini. Per i Farnese ha lavorato alla corte di Parma modellando fra l'altro (fra il 1613 e il 1628) le due statue equestri dei duchi Ranuccio e Alessandro che tuttora dominano la piazza dei Cavalli nel cuore della città. Per la famiglia Barberini, Mochi ha scolpito una statua destinata alla cappella di famiglia in

FRANCESCO MOCHI, *Battesimo di Cristo*, chiesa San Giovanni dei Fiorentini.

Sant' Andrea della Valle ed è stato poi Urbano VIII Barberini a commissionargli il suo capolavoro: la statua della Veronica inaugurata un anno prima nella crociera di San Pietro. Ci vorranno però un paio di anni perché Mochi si metta al lavoro per il Battesimo di Gesù. È infatti soltanto del 1646 il documento che attesta il pagamento della gabella per il rilascio dei blocchi di marmo fermi al porto di Ripa Grande e il trasferimento nella casa dello scultore, a Propaganda Fide (spesa totale: 200 scudi).

Nello studio dell'artista i marmi rimarranno otto anni: nel 1654 Francesco Mochi muore e le due statue sono ancora in suo possesso, ormai ultimate. O quasi: in effetti la statua del Battista ci appare oggi mutila del braccio sinistro, che verosimilmente costituiva un elemento distinto dal resto della scultura: al momento della morte forse l'artista ancora non lo aveva scolpito o, comunque, non lo aveva applicato. La vedova dovrà brigare per ottenere il pagamento che spettava al marito: interverranno i Barberini, il futuro cardinale Girolamo Farnese, governatore di Roma e poi prefetto dei Palazzi apostolici, protettore di Mochi, e lo stesso Alessandro VII (succeduto a Urbano VIII) per sollecitare Orazio Falconieri a saldare il conto.

Ma delle due statue, a questo punto, Orazio non sa bene che cosa fare. I marmi vengono trasferiti a San Giovanni dei Fiorentini (siamo nel 1655) ma qui, nei venti anni ormai seguiti al progetto di Pietro da Cortona e al suo modello di stucco, la situazione è cambiata. Alla guida del cantiere della cappella Falconieri il Berrettini è stato sostituito da Francesco Borromini che ha modificato nettamente il progetto: nella nuova disposizione delle colonne su piani sfalsati per accentuare l'effetto prospettico, il gruppo statuario di Mochi è fuori posto. Per ragioni di stile: le forme essenziali, goticheggianti, quasi astratte delle statue di Mochi mal si addicono al gusto imposto nella Roma di metà del Seicento dall'enfasi barocca di Bernini. Ma soprattutto - molto più banalmente - per una questione di spazio. Se ne ha la conferma quando, passato un altro anno, nel 1656, viene finalmente smontato il modello "provvisorio" di Pietro da Cortona e si prova a collocare il Gesù e il Battista di Mochi. I documenti contabili fanno fede di diversi tentativi compiuti, ma non c'è nulla da fare: le statue, nel nuovo spazio previsto da Borromini, non entrano. A questo punto il gruppo viene rimosso da San Giovanni dei Fiorentini e trasportato al palazzo dei Falconieri di via Giulia. Passati alcuni anni, morto Orazio Falconieri, nel 1664 il figlio Francesco Paolo affiderà il compito di un nuovo Battesimo di Gesù ad Antonio Raggi, il cui capolavoro oggi effettivamente ammiriamo nell'abside della basilica dei Fiorentini.

Abbandonata nei magazzini del Palazzo Falconieri, l'opera di Mochi vi restò quasi dimenticata per oltre centocinquanta anni. Fino al 1825 quando il tesoriere della Camera apostolica, il futuro cardinale Belisario Cristaldi, l' acquistò per conto del papa assegnandola a Giuseppe Valadier perché la utilizzasse come nobile completamento della sistemazione di Ponte Milvio.

E lì, a Ponte Milvio, in una collocazione piuttosto incongrua, poste a distanza di diversi metri l'una dall'altra sulle due spallette all'imbocco del ponte, le due statue rimasero più di un secolo: nel 1956, per preservarle dalle intemperie, si decise di collocarle al riparo nell'androne di Palazzo Braschi, all'ingresso del Museo di Roma, sostituendole con copie di marmo (ciò che avverrà diversi anni dopo). Sembrava che il peregrinare dell'opera fosse finito, ma non era ancora così.

Siamo all'attualità. Estate 2015: al Museo di Roma si mette mano a un progetto di ristrutturazione dell'androne dove sono esposte le statue di Mochi e si affronta il problema di una loro nuova collocazione in un ambiente altrettanto prestigioso e di adeguate dimensioni. La soluzione trovata è la conseguenza di una collaborazione avviata da tempo fra Palazzo Braschi e il prezioso Museo di arte sacra allestito negli ultimi anni nei locali della basilica di San Giovanni dei Fiorentini. A proporla sono Lucia Cal-

zona, responsabile della Basilica per conto della Sovrintendenza comunale, e Simone Ferrari, curatore del Museo. Perché - la suggestiva proposta - non riportare il Battesimo del Cristo nell'ambiente per il quale fu scolpito: la chiesa dei Fiorentini?

Il progetto viene condiviso dalla direttrice del Polo museale di cui fa parte il Museo di Roma, Federica Pirani, e da mons. Luigi Veturi, appassionato parroco di San Giovanni dei Fiorentini, protagonista di importanti operazioni culturali nella Basilica, prima fra tutte la creazione del Museo di arte sacra. Non è un progetto semplice da realizzarsi: per ragioni tecniche, per problemi economici; senza contare le comprensibili difficoltà burocratiche. Serve un coraggioso atto di determinazione. Che c'è, da parte dei responsabili della Sovrintendenza e di mons. Veturi, che si accolla personalmente le spese. E nel giro di pochi mesi l'operazione può procedere. Il 25 e il 28 gennaio dell'anno scorso, a notte fonda per non intralciare il traffico, con mille precauzioni per preservare le opere d'arte, due lenti convogli percorrono corso Vittorio fra la sorpresa dei pochi passanti trasportando da Palazzo Braschi a San Giovanni dei Fiorentini la statua del Battista e quella di Gesù. Non solo: della operazione di trasferimento entrano a fare parte altre due statue di Francesco Mochi che si trovavano anch'esse nel Museo di Roma. Si tratta di due opere - San Pietro e San Paolo - accomunate al Gruppo del Battesimo da un destino in parte simile.

L'artista le scolpì fra il 1635 e il 1652 su incarico dell'abate della basilica di San Paolo fuori le Mura, a quanto pare costretto alla commessa dalle pressioni del papa Urbano VIII, ed erano destinate ad essere collocate nella crociera della basilica davanti al ciborio. Alla morte dello scultore nel 1654 le due statue si trovavano ancora nel suo studio insieme con quelle del Cristo e del Battista: l'abate di San Paolo (Urbano VIII non c'era più da anni) si rifiutava di ritirarle e, soprattutto, di saldare il conto. Anche in questo caso, come per le statue del Battesimo, di fronte alle rimostranze della vedova di Mochi, deve intervenire Girolamo Farnese per risolvere

l'impasse convincendo papa Alessandro VII a comprare le sculture per destinarle (fra qualche critica) alla decorazione della Porta del Popolo. Nelle grandi nicchie che guardano verso la via Flaminia, i due giganti di marmo rimangono dal 1658 fino agli anni Ottanta del secolo scorso quando il Comune (altra analogia con le opere "cugine" di Ponte Milvio) decide di sostituirle con copie mettendo gli originali al riparo a Palazzo Braschi. Il progetto di riordino del Museo di Roma prevede per le statue dei due apostoli, analogamente a quelle del Battesimo, il ritorno al luogo di destinazione immaginato nel Seicento: nel loro caso, la basilica di San Paolo.

Ma torniamo ai trasferimenti notturni verso San Giovanni dei Fiorentini. Giunte a destinazione, le statue vengono deposte all'interno della chiesa, ai lati del portale di ingresso dove, fra la curiosità dei fedeli e dei turisti, rimangono nelle loro gabbie protettive di legno in attesa del non facile completamento del viaggio. Per il gruppo del Battista e di Gesù la destinazione è la cappella battesimale, a metà della navata sinistra della chiesa, appena restaurata: non mancano tuttavia le preoccupazioni. L'intero pavimento della chiesa è appoggiato su un sistema di volte e gallerie sotterranee e queste potrebbero cedere sotto il peso delle tonnellate dei grandi marmi. Occorrono attentissime valutazioni prima di affrontare il trasferimento all'interno della chiesa ma, alla fine, il 26 settembre scorso, si procede. Scivolando con estrema lentezza su grandi lastre di acciaio stese sul pavimento, le statue percorrono la navata sinistra fino alla cappella del battistero. Qui, con un sistema di carrucole vengono delicatamente fatte ruotare e posizionate in modo da ricomporre il gruppo armonioso concepito da Mochi.

Qualche giorno ancora per le rifiniture e la sistemazione di luci che valorizzino l'opera e per la installazione del fonte battesimale: una pregevole acquasantiera seicentesca prima collocata al lato della porta della sagrestia. Finalmente, il 15 ottobre, con il battesimo della piccola Ludovica, il nuovo battistero di San Giovanni dei Fiorentini viene inaugurato.

Le due grandi figure bianche di Gesù e di San Giovanni Battista, scabre, essenziali nella loro gestualità, si stagliano sul fondo della cappella che con la semplice decorazione originale del Maderno esalta lo stile del Mochi. In un clima di intensa emotività, i due giganti dominano i riti del battesimo. Un grande arricchimento spirituale per la comunità di San Giovanni dei Fiorentini, un impreziosimento per la chiesa, che si arricchisce di un ulteriore tesoro artistico, ma soprattutto una efficacissima valorizzazione dell'opera d'arte. L'opera di Mochi, sottratta all'atmosfera inevitabilmente gelida del museo e restituita al calore di un rapporto diretto con il popolo dei fedeli, può essere ammirata nel contesto ambientale e artistico per il quale è stata concepita. Senza per nulla sfigurare nel confronto, ora possibile con un solo colpo d'occhio, con il Battesimo di Antonio Raggi, sull'altare maggiore a pochi metri di distanza, che Orazio Falconieri nel Seicento decise di preferire. Per Francesco Mochi, dopo tanti anni, una bella rivincita.

Nota Bibliografica

L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia*, 1973

M. Siemer, *Francesco Mochi*, tesi di dottorato, 1981

M. Favero, *Mochi Una carriera da scultore*, 2008

E. C. Lingo, *Looking back; Mochi and Borromini at San Giovanni dei Fiorentini*, in *Art history*, 2013, pp. 597-603

La Congregazione dei parroci prefetti (secc. XVII-XVIII)

Domenico Rocciolo

Vorrei segnalare alcuni documenti mai utilizzati dagli storici: i verbali della Congregazione dei parroci prefetti istituita il 27 giugno 1603 dal cardinale vicario Camillo Borghese. Si trovano nell'Archivio storico del vicariato di Roma e riguardano i problemi socio-religiosi riscontrati nelle singole circoscrizioni parrocchiali, perlopiù attinenti alla vita spirituale e alla condotta morale degli abitanti[1]. Furono aggiornati fino all'Ottocento e dovettero

[1] Da un documento del Settecento ricaviamo questa informazione: «Benché non si sappia precisamente il principio della detta congregazione, pare per quanto apparisce da registri, che cominciasse a tempo di Clemente VIII nel vicariato del card. Borghese sotto li 27 giugno 1603, e che fusse stata istituita per regolare le materie spirituali e temporali del Vicariato e per la riforma de' costumi, come dalli decreti che si leggono nelli registri della medesima, li quali concernono la buona amministrazione de' sagramenti, la celebrazione delle messe, il culto divino, le lezioni de' casi di coscienza, la dottrina cristiana, visite di chiese, la proibizione dell'abusi, anche nelli monasteri di monache, molti ordini contro i questuanti, gl'eremiti e gl'ebrei, particolarmente per farl'andare alla predica del predicatore cristiano, e molt'altri simili provedimenti»: N. A. Cuggiò, *Della giurisdittione e prerogative del vicario di Roma*, a cura di D. Rocciolo, Roma 2004, p. 171. L'originale è conservato in Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria*, 54, f. 228.

essere molti. Purtroppo se ne conservano una piccola parte, perché furono continuamente estratti dall'archivio del tribunale del Vicariato e furono consegnati a funzionari, segretari e collaboratori delle massime autorità ecclesiastiche. Sono dispersi in vari fondi archivistici, ma originariamente appartennero ad un'unica serie documentaria. Non sfugge la loro importanza per gli studi su Roma religiosa nell'età moderna. Si tratta di una documentazione inedita, che apre interessanti prospettive storiografiche sulla vita e le abitudini del popolo romano e sulle vicende della Chiesa locale. Vi si coglie lo sforzo compiuto dalle autorità per edificare l'Urbe sacra come modello per l'intera cattolicità. All'interno di un vasto sistema organizzativo intessuto da istituzioni religiose e assistenziali, come gli oratori, gli ospizi, i conservatori e gli ospedali, un ruolo fondamentale lo ebbero le parrocchie. I parroci esercitarono la cura delle anime ed essendo uomini di Chiesa in grado di stabilire contatti diretti con la gente, funsero da officiali del governo. Nella sostanza, raccontarono le vicende del popolo minuto.

Purtroppo, come si è detto, dei registri di congregazione ne sono rimasti alcuni: non vi è più traccia di quelli del 1603-1617, 1618-1643 e 1644-1658. Il secondo libro andò perduto già nel secondo Seicento. Del primo e del terzo (quest'ultimo chiuso ad aprile 1658) non si sa nulla. Si conservano il quarto registro datato maggio 1658-1677 e quello del 1758-1822[2]. Per fortuna esistono copie incomplete dei decreti emessi tra il 1672 e il 1686 redatte dagli uffici del Vicariato e di quelli datati tra il 1679 e il 1803 compilate dalla parrocchia lateranense[3]. Tra di esse, quella risalente al 1672-1686 fu conservata dal segretario del tribunale diocesano Raffaele Fabretti, che custodì i fogli utilizzati dal cardinale vicario Gaspare Carpegna (1671-1714) durante le udienze papali e nelle riunioni del S. Uffizio. Un altro segretario del tribunale: mons. Nicolò Antonio Cuggiò, conservò originali e copie tra il 1700 e il 1739. Poté vedere il registro più antico. Vi riscontrò un'iniziale assenza dei nomi dei partecipanti, i quali comparvero a partire dal 7 giugno 1605. Alle sedute presiedute dal cardinale vicario Girolamo Pamphili (1605-1610) parteciparono il vicegerente Berlingiero Gessi, due padri oratoriani, l'uditore del cardinale vicario, i parroci di S. Stefano in Piscinula e di S. Nicola in Agone, due parroci con il titolo di prefetti (più tardi furono nominati membri effettivi anche alcuni vescovi e prelati), uno o due religiosi di riconosciuta pietà e dottrina quasi sempre esaminatori del clero. Nel 1606 il numero dei partecipanti aumentò con l'ingresso nel sodalizio del luogotenente criminale del tribunale del Vicariato e del camerlengo del clero. Quest'ultimo lasciò l'incarico nell'ottobre dello stesso anno (lo riprese nel 1675). Cuggiò riferì che nei primi anni di attività della congregazione assicurarono la propria presenza ecclesiastici particolarmente apprezzati negli ambienti spirituali, come il barnabita Costantino Palamolla, gli oratoriani Tommaso Bosio e Virgilio Spada, il chierico minore Raffaele d'Aversa, il teatino Tommaso Del Bene, i gesuiti Torquato De Cupis e Pietro Gravita, conosciuto come il padre Caravita, che nel primo Seicento s'impegnò nella predicazione, nella diffusione del culto eucaristico, nell'assistenza dei poveri carcerati e in altre importanti opere di pietà[4]. Sempre il Cuggiò

[2] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Fondo clero*, «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677» e «Congregazione de' prefetti, 1758-1822».

[3] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria, varie*, «Raccolta di molte congregationi de prefetti (notate nel solito registro) dall'anno 1672 fino al 1686» e *S. Giovanni in Laterano, varia*, 2, «Tomo IV. Decreti della Congregazione de prefetti ed ordini dell'e.mo vicario, 1679-1803». Si ha notizia dell'esistenza di scritture della «Congregazione de' prefetti dall'anno 1823 a tutto il 1871», ma al momento non sono state ancora rintracciate. Tra l'altro il primo registro qui citato fa risalire l'inizio delle riunioni al 26 e non al 27 giugno 1603.

[4] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria*, 54, f. 228^{v}. Sul Caravita v. G. B. Memmi, *Notizie istoriche dell'origine e progressi*

suppose che partecipasse agli incontri anche il deputato per i monasteri, figura non secondaria del mondo religioso romano per le sue funzioni di vigilanza sulla clausura delle monache[5]. Nel 1609, i prefetti passarono da due a cinque. Ciascuno ricevette un compito: alcuni si occuparono del catechismo, altri dell'ispezione delle locande, altri ancora della revisione delle scritture per la celebrazione dei matrimoni[6]. Nel giro di pochi mesi crebbero le materie da affrontare, al punto che il cardinale vicario, nella riunione del 29 novembre 1609, nominò prefetti altri cinque parroci. Furono aggregati il luogotenente civile del tribunale, il chierico di Camera e più tardi l'elemosiniere del papa. All'agosto 1660 risalì, invece, la partecipazione del superiore dei padri della Missione e al 1663 quella dell'avvocato fiscale del tribunale del Vicariato. Dall'8 marzo 1683 l'intero territorio parrocchiale fu diviso in 14 prefetture. Nel secolo successivo, precisamente nel 1702, divenne membro effettivo di congregazione l'uditore del cardinale vicario. Nel 1705 la stessa nomina spettò al promotore fiscale. Ciascun prefetto ebbe autorità su un certo numero di cure e comunque vicine a quella a lui affidata. Normalmente le sedi di prefettura si avvicendarono secondo il parere dell'ordinario diocesano. Si applicò la consuetudine di convocare ogni mese i curati della propria prefettura per esaminare gli argomenti da porre all'ordine del giorno della seduta di congregazione[7]. Al centro delle discussioni vi furono temi di vario genere, come l'amministrazione dei sacramenti, la celebrazione della messa, le lezioni dei casi di coscienza, l'insegnamento della dottrina cristiana, la visita delle chiese, la vita nei monasteri femminili, il comportamento dei questuanti, l'esperienza degli eremiti, la condotta degli ebrei. Come si è accennato, nel Settecento la congregazione stabilizzò il suo organigramma e fissò il numero dei suoi componenti: alla presenza del cardinale vicario e del vicegerente, si riunirono il segretario della congregazione della Visita, i luogotenenti civile e criminale del tribunale del Vicariato, l'elemosiniere del papa, il decano dei chierici di Camera, l'avvocato fiscale, il camerlengo del clero, il deputato delle monache, il primo e il secondo ministro esecutore dei decreti di congregazione, i parroci prefetti e il superiore della congregazione della Missione.

Mentre la Chiesa di Roma portava avanti un ambizioso programma di riforma della vita religiosa, la pastorale si intrecciò all'impianto burocratico vigente, costituito per dare alla città un ordinamento sociale rigoroso e ispirato ai valori cristiani. Nelle intenzioni delle autorità di governo ogni abuso, disordine e comportamento sregolato, sarebbe stato sradicato dal tessuto sociale e sarebbe stato sostituito da spazi spirituali e caritativi. La Chiesa

dell'oratorio della SS. Comunione Generale e degli uomini illustri che in esso fiorirono, Roma 1730, p. 141; G. Cordara, *Historia Societatis Iesu. Pars sexta complectens res gestas sub Mutio Vitellescho,* Romae 1750, pp. 15-17 e L. Fiorani, *L'esperienza religiosa nelle confraternite romane tra Cinque e Seicento,* in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 5 (1984), pp. 183-185.

[5] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria,* 54, f. 140.

[6] L'incarico di attestare la correttezza e la completezza dei documenti necessari per il matrimonio fu di lì a poco affidato a un nuovo ministro del tribunale diocesano: il deputato dei matrimoni. A metà Seicento l'incombenza passò al camerlengo del clero, Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria,* 54, f. 192.

[7] «L'e.mo sig.r card. vicario propose a soggerimento di mons.r elemosiniere d'ordine di Sua Santità convertire che i parochi talvolta s'unischino a discorrere e conferire tra di loro, tanto sopra le materie morali, quanto sopra le cose concernenti il buon governo delle loro parochie e fu concluso doppo varie riflessioni che quest'unione non sia generale di tutti, ma ristretta a quelli che sono sotto l'istessa prefettura in casa del loro parocho prefetto, quale debba riferire a sua eminenza le cose trattate e risolute, e ciò almeno una volta il mese per poterne poi dar parte in istretto alla santità di Nostro Signore», Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria, varie,* «Raccolta di molte congregationi de prefetti (notate nel solito registro) dall'anno 1672 fino al 1686», f. 261.

intese affrontare i problemi del territorio contrastando le devianze sussistenti nel vissuto quotidiano. Alla realizzazione di questo progetto di ampio respiro parteciparono teologi, moralisti, predicatori e pastori d'anime, in particolare i parroci e i loro collaboratori (vicecurati, chierici studenti, sacerdoti non incardinati). Gli obiettivi che si cercò di raggiungere consistettero nella costruzione di una società religiosa fondata sull'autorità pontificia, sui postulati del Concilio Tridentino e sulle direttive del cardinale vicario, ordinario diocesano e primo collaboratore del papa per il governo della Chiesa locale.

Tra gli argomenti più ricorrenti e più volte affrontati nelle riunioni, vi fu quello dell'amministrazione dei sacramenti. Il battesimo richiese l'osservanza di un preciso cerimoniale. I prefetti discussero se il battezzando restasse fuori della Chiesa sino alla pronuncia delle parole *ingredere in templum Dei*, intendendo un tale ingresso in senso spirituale, distinto dall'altro, puramente fisico, concernente l'atto di presentarsi o di essere presentato per ricevere la rigenerazione cristiana[8]. Per essere certi che in caso di necessità, le ostetriche fossero in grado di impartire correttamente il battesimo, i prefetti proposero che non esercitassero l'arte se prima non fossero state esaminate[9]. La figura della «mammana» fu particolarmente importante nella Roma pontificia. Le donne dedite alla professione di ostetrica prestarono concreta assistenza alle partorienti[10]. Generalmente furono controllate dai parroci e

[8] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 6.

[9] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Atti della segreteria, varie,* «Raccolta di molte congregationi de prefetti (notate nel solito registro) dall'anno 1672 fino al 1686», f. 3.

[10] C. SCHIAVONI, *L'arte del levatricio a Roma dopo la restaurazione: un tentativo di modernizzazione. Lo "stato dei feti"*, in «Bollettino di demografia storica», 23 (1995), pp. 119-132; ID., *L'attività delle ostetriche di Roma e dello Stato pontificio tra la restaurazione e l'unificazione,* in «Rivi-

in molti casi furono trovate «sufficienti», ciononostante i prefetti temettero che presentatesi come madrine dei neonati al battesimo, dichiarassero il falso adducendo che si trattava sempre di figli legittimi. Nella mentalità dell'epoca ciò fu considerato un illecito grave per le ricadute umane e soprattutto giuridiche, che avrebbero subìto gli interessati. I prefetti decisero, quindi, che per dimostrare lo stato di figli legittimi si dovesse procedere alla verifica delle fedi di matrimonio dei genitori e che questi e altri parenti fossero fisicamente presenti al rito del battesimo celebrato al sacro fonte[11].

Si intuisce la portata degli argomenti affrontati. Dai verbali emerge il grande interesse dei prefetti per l'educazione religiosa delle nuove generazioni. Una risoluzione del 1658 stabilì, che la partecipazione alla messa non dipendesse dal superamento di un limite di età (normalmente fissato nei 12 anni), ma dal pieno uso della ragione, che avrebbe consentito ai giovanetti di comprendere il senso profondo dei misteri celebrati. Secondo l'opinione del tempo, i fanciulli nati e cresciuti nell'Urbe maturavano più in fretta di quelli delle aree extraurbane (l'Agro romano). Per questo venne deliberato, che si dovesse guardare in primo luogo alla capacità di intendere il significato dell'eucaristia[12]. Non solo, ma sempre in tema di accostamento alla comunione, essi stabilirono, che per soddisfare il precetto pasquale e riconsegnare il bollettino di presenza ricevuto durante il censimento annuale «delle anime», tutti dovessero recarsi in parrocchia[13]. Non si approvò, che nel

sta storica del Lazio», VIII-IX (2000-2001), 13-14, pp. 47-74. ID., *Obstetrix mihi nota,...non infamis,* in «Sociologia. Rivista quadrimestrale di scienze storiche e sociali», (2001) 2, pp. 41-58.

[11] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 7.

[12] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 3^{v}.

[13] C. SBRANA – R. TRAINA – E. SONNINO, *Gli "stati delle anime" a Roma*

giorno di Pasqua ci si accostasse al SS. Sacramento presso santuari, rettorie, oratori e cappelle. Alla metà del Seicento furono stampati libri nei quali si ammise la comunione pasquale in chiese diverse dalle parrocchie, in particolare in quelle tenute dai regolari. Ma, in conformità ai decreti del S. Uffizio, la congregazione dichiarò «prohibiti» quei libri e erronei i loro dettati[14].

Sullo sfondo delle decisioni adottate vi fu sempre la volontà di edificare una città esemplare nella fede e nella carità. Il 6 maggio 1658, il cardinale vicario, il vicegerente e i parroci prefetti ordinarono di formare gruppi di laici disposti a percorrere le vie cittadine per richiamare alla conversione i peccatori. Una volta individuate le persone da ammonire e spiegate le ragioni del richiamo, i «missionari» avrebbero avvertito i parroci e quindi le superiori autorità. Intanto i prefetti evocavano la lezione caritatevole di s. Bernardo, che aveva invitato a «sapere ogni cosa, tollerare molte cose, castigare qualche cosa»[15]. Anche il ministero sacerdotale dei confessori passò sotto la lente di osservazione dei prefetti. Nel rispetto delle norme in vigore, i sacerdoti incaricati ascoltarono e assolsero i penitenti soltanto se avevano conseguito la licenza rilasciata dal tribunale del cardinale vicario. I prefetti rifletterono sulla questione ed espressero le loro osservazioni, i loro dubbi e le loro proposte. Denunciarono che alcuni sacerdoti del clero regolare confessavano senza aver ricevuto la detta licenza. Suggerirono di svolgere un'indagine capillare nelle chiese e nei monasteri e colsero l'occasione per denunciare l'audace comportamento di alcuni religiosi, che si recavano nelle case delle cortigiane per confessarle e comunicarle[16].

dalle origini al secolo XVII, Roma 1977.

[14] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Atti della segreteria*, «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 10v.

[15] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Atti della segreteria*, «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», ff. 1-3.

[16] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Atti della segreteria*, «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 16v.

Rilevante fu poi la cautela con la quale discussero sulla prassi matrimoniale. Il tribunale diocesano non consentì la celebrazione dei matrimoni senza aver preso le dovute informazioni sullo stato libero dei contraenti. Infatti, nel 1658 negò il permesso per la celebrazione di circa cento matrimoni, perché i richiedenti erano già coniugati. Uno dei passaggi più spinosi della prassi matrimoniale fu quello dell'accertamento dell'attendibilità delle dichiarazioni fatte dai testimoni[17]. I prefetti auspicarono una più stretta collaborazione tra il camerlengo del clero, i deputati per i matrimoni e i notai (addetti alla raccolta e alla conservazione della documentazione). La quantità delle richieste di matrimonio di stranieri non stanziali e dei cosiddetti vaganti giustificò l'apprensione delle autorità. La prudenza con la quale si procedette all'emissione delle licenze matrimoniali derivò dall'esorbitante numero di unioni celebrate ogni anno. A metà Seicento la media ascese a circa tremila nozze annue[18]. I casi dubbi furono molti. Una volta, un prefetto raccontò che una giovinetta fuggita a Livorno era rientrata a Roma per sposarsi. Nessun documento provava il suo stato libero e le informazioni prese attestavano che nella città toscana non si era mai comunicata. La congregazione dubitò delle reali intenzioni della giovane[19]. Fu discussa, anche, la questione dei matrimoni celebrati nelle case. I parroci si lamentavano di non

[17] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Fondo clero*, 1, «Memorie del camerlengo del clero dall'an. 1771 all'an. 1874», f. 9. Sul matrimonio in generale cfr. D. LOMBARDI, *Matrimoni di antico regime*, Bologna 2001.

[18] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Atti della segreteria*, «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», ff. 21- 21v. Un sondaggio statistico sulle fonti matrimoniali lo eseguì E. SONNINO, *Roma, secolo XVII: popolazione e famiglie nella «città maschile»*, in *La popolazione italiana nel Seicento*, Bologna 1999, pp. 777-791.

[19] ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA, *Atti della segreteria*, «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 14v.

essere invitati alle nozze che venivano benedette nelle residenze di cardinali e prelati. L'assenza dei curati equivalse alla mancata registrazione dei matrimoni nei rispettivi libri parrocchiali. Il vicegerente si espresse con termini laconici: ricordò alle alte personalità ecclesiastiche, che le unioni dovevano essere benedette *cum presentia curati*, ma in realtà il problema restò insoluto. I prefetti attestarono che molti matrimoni si celebravano in casa (anche in quelle di persone di ceto sociale basso, generalmente della sposa) e chiesero di stabilire almeno delle modalità ufficiali di concessione delle licenze[20].

Altro ambito di intervento della congregazione fu quello delle pratiche di pietà e di mortificazione personale a fini spirituali. Nel primo Seicento, Urbano VIII ordinò che il digiuno fosse considerato un obbligo solo per coloro che godevano di una complessione robusta. L'argomento appassionò il clero parrocchiale, che si interrogò sulle eccezioni da accogliere, per non ridurre il valore, a livello generale, di un così proficuo esercizio per la crescita cristiana del popolo. I prefetti preferirono un indirizzo pastorale non troppo rigoroso, anche se ritennero di dover respingere le opinioni eccessivamente indulgenti[21]. In gioco vi fu il controllo delle devozioni. Su questo versante l'osservanza degli editti fu considerata essenziale per il mantenimento dell'ordine religioso. Ad esempio, non fu lecito esporre immagini votive senza l'autorizzazione delle autorità. Il 15 luglio 1658, i prefetti disapprovarono il trasporto di una madonnella in un luogo dove si praticava la «mercantia».

[20] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 15v. Sulle suppliche e le licenze matrimoniali v. E. Picchietti, *«L'oratrice umilissima devotamente l'espone». Le suppliche matrimoniali*, in *Scritture di donne. La memoria restituita,* a cura di M. Caffiero – M. I. Venzo, Roma 2007, pp. 313-325.

[21] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», ff. 3v-4.

Non si doveva contaminare lo spazio sacro con comportamenti mondani, soprattutto se riguardanti lo scambio delle merci e del denaro. Seppure esterna alla chiesa, la porzione di territorio che ospitò l'immagine fu ritenuta di per sé sacralizzata e doveva essere riservata alla preghiera e alla venerazione. Ecco la ragione dell'intimazione dei prefetti data ai questuanti, di non mostrare ai passanti effigi «di pittura o di legno» a scopo di elemosina[22]. Tutte le risoluzioni prese divennero esecutive grazie allo zelo dei parroci, i quali obbedirono alle disposizioni ricevute, anche alternando qualità e difetti nell'esercizio della cura delle anime. I principali compiti dei parroci consistettero nel difendere e possibilmente incrementare la spiritualità dei fedeli attraverso i sacramenti e di assicurare il rispetto del sistema normativo entro il quale anch'essi coprirono uno specifico ruolo. A più riprese la congregazione auspicò che il clero delle parrocchie fosse integerrimo, scrupoloso, capace di irrobustire la salute spirituale del popolo. Essendo «la chiesa casa d'orationi non di negotii»[23], i prefetti richiesero ai parroci di intessere trame di rapporti interpersonali con le persone e di non essere «timidi, rimessi, e pigri nell'operare»[24]. Il cardinale vicario Marzio Ginetti li esortò a fare «l'officio loro»[25]. Eppure,

[22] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 8. Sulle tematiche riguardanti il pauperismo cfr. M. Fatica, *La reclusione dei poveri a Roma durante il pontificato di Innocenzo XII (1692-1700),* in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 3 (1979), pp. 133-179.

[23] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria, varie*, «Raccolta di molte congregationi de prefetti (notate nel solito registro) dall'anno 1672 fino al 1686», f. 4v.

[24] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria*, «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 11v. Sul clero romano impegnato nelle parrocchie cfr. L. Fiorani, *Identità e crisi del prete romano tra Sei e Settecento*, in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 7 (1988), pp. 135-212.

[25] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria*, «Liber

qualche parroco non resistette al peso delle responsabilità e talvolta cedette agli stenti. Ad esempio, il curato di S. Nicola degli Incoronati, per causa di povertà, riconsegnò le chiavi della chiesa e lasciò l'incarico[26].

Se, dunque, l'azione diocesana fece i conti con le realtà concrete del territorio, l'opera dei parroci richiese confronti e raccordi con le mentalità più diffuse, con i comportamenti, le iniziative e le pratiche sociali. Il ministero della cura delle anime assicurata nelle parrocchie si misurò con le irrequietezze, i sentimenti e i bisogni popolari. Immagini come quelle descritte dal parroco di S. Maria del Pianto furono ricorrenti: uscendo di chiesa, vicino alla porta, vide i poveri cuocere e vendere olezzanti «merluzzi e caldarrosti». Il parroco di S. Tommaso a' Cenci riferì, che davanti alla sua chiesa trovò i panni stesi dalle lavandaie[27]. Furono squarci di Roma popolare, schietta e spregiudicata, povera e operosa. E poi, agli occhi dei curati, si squadernarono situazioni spesso drammatiche vissute da malati, vedove, pupilli, meretrici, forestieri, vagabondi, miseri e abbandonati. Nel 1672, il parroco di S. Salvatore della Corte informò i confratelli che una giovane fuggita dal conservatorio di Trastevere viveva come una concubina. Il rione Trastevere - e non fu il solo - si snodava in un intreccio di vicoli, stradine, cantoni e piccoli slarghi, dove le case a ridosso una dell'altra brulicavano di gente, talvolta ammassata in stanzucce, arredate con paglericci, poveri oggetti e uno spoglio mobilio. Nel rione sfavillavano le opere di pietà, ma anche atterrivano le violenze, le sregolatezze e l'immoralità[28]. Purtroppo, tra le forme di violenza più diffuse vi furono i maltrattamenti delle donne. Quando in congregazione i prefetti riferirono sui casi di violenze familiari, il giudizio di condanna fu unanime. La denuncia dei comportamenti aggressivi, spesso dei mariti verso le mogli, comportò la convocazione dei rei nell'ufficio del vicegerente, il quale procedette all'ammonimento e se necessario, all'arresto[29]. Il curato di S. Nicolò a Cesarini espose il caso della figlia di una vedova, maritata affrettatamente ad un giovane senza scrupoli e di assoluta irresponsabilità, che languiva in uno stato di totale miseria[30]. Molti furono i poveri e gli emarginati, ma ancora peggiore fu la situazione dei figli esposti a gravi rischi di salute e di abbandono, verso i quali la congregazione ebbe ininterrottamente una particolare attenzione. Sempre nel 1672, si decise che l'Arciconfraternita della dottrina cristiana desse il pane alle famiglie bisognose chiedendo in cambio la frequenza alla messa[31]. Tornò di continuo il binomio povertà e istruzione. Come dimostrano le fonti, il tema dell'istruzione cristiana dei fanciulli fu costantemente al centro delle preoccupazioni dell'autorità ecclesiastica e quasi

Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 12.

[26] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 10. Sul reclutamento e la nomina dei parroci v. D. Rocciolo, *Il clero parrocchiale a Roma nel Seicento: alcuni dati e risultati di ricerca,* in «Bollettino di demografia storica», 22 (1995), pp. 139-147.

[27] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 15^{v}.

[28] Cfr. M. Cattaneo, *Per una religione convertita. Devozioni, missioni e catechismi nella Roma del Settecento*, in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 10 (1998), pp. 273-310; Id., *La sponda sbagliata del Tevere. Mito e realtà di un'identità popolare tra antico regime e rivoluzione*, Napoli 2004.

[29] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria, varie,* «Raccolta di molte congregationi de prefetti (notate nel solito registro) dall'anno 1672 fino al 1686», f. 5.

[30] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 8.

[31] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria, varie,* «Raccolta di molte congregationi de prefetti (notate nel solito registro) dall'anno 1672 fino al 1686», f. 2. Sull'Arciconfraternita della dottrina cristiana v. G. Franza, *Il catechismo a Roma e l'Arciconfraternita della dottrina cristiana,* Alba 1958; M. Catto, *Un* panopticon *catechistico. L'Arciconfraternita della dottrina cristiana a Roma in età moderna,* Roma 2003.

sempre fu all'ordine del giorno delle riunioni dei prefetti. Molte scuole di catechismo furono aperte nelle parrocchie, gestite dai curati, dall'Arciconfraternita della dottrina cristiana e dagli ordini religiosi[32]. Nel 1658 i prefetti comunicarono al cardinale vicario, che i fanciulli iscritti al catechismo erano cresciuti di oltre 3.000 unità[33]. Parimenti, fu seguito con altrettanta cura il settore della carità. I prefetti si occuparono incessantemente dei più deboli. Sostennero gli orfani, le vedove, i forestieri, i nobili decaduti (i poveri vergognosi), i malati e fecero dare dignitosa sepoltura ai poveri che morirono.

Vorrei chiudere questo breve contributo con l'auspicio che le fonti qui illustrate possano essere riprese e studiate a fondo, al fine di ricostruire pagine inedite di storia religiosa di Roma nell'età moderna.

[32] G. Pelliccia, *Scuole di catechismo e scuole rionali per fanciulle nella Roma del Seicento,* in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 4 (1980), pp. 237-268.

[33] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti della segreteria,* «Liber Congregationum rr. praefectorum Urbis, 1658-1677», f. 1^{v}.

Un'operazione urbanistica in due tempi e... diciotto secoli

Romolo Augusto Staccioli

Una "vulgata" ripetuta "a pappagallo" da giornalisti e narratori improvvisati e sprovveduti (ma anche da autori che, invece, sanno perfettamente come stanno le cose), continua a insistere su un presunto "spianamento" della collina della Velia operato nel periodo fascista per consentire il passaggio, da piazza Venezia verso il Colosseo, di quella che avrebbe dovuto essere la "via dei Monti" e fu la via dell'Impero (oggi, dei Fori imperiali).

La "vulgata" è falsa (e, spesso, ripetuta anche in modo tendenzioso).

Basterebbe ricordare, per dimostrarlo, come su quella collina – che staccandosi dalle pendici settentrionali del Palatino, al di là di una leggera e stretta "depressione" (un tempo percorsa da un ruscello e poi dalla *via Sacra*), andava a saldarsi col Fagutale e il Colle Oppio attraverso la zona delle *Carinae* (oggi, grossomodo, corrispondente alla via del Colosseo) – furono edificati, tra gli altri, il Tempio di Venere e Roma e la Basilica di Massenzio: imponenti complessi monumentali i cui notevoli resti sono tutt'ora "in loco"! (Fig. 1).

È, pertanto, appena il caso di osservare che quei resti sarebbero spariti (unitamente alla chiesa e al convento di Santa Francesca Romana) se la Velia fosse stata "spianata". E, viceversa, che, insieme ad essi, la Velia esiste, dunque, ancora.

Salvo la "fetta" che ne fu tagliata per creare il varco alla via dell'Impero (Fig. 2).

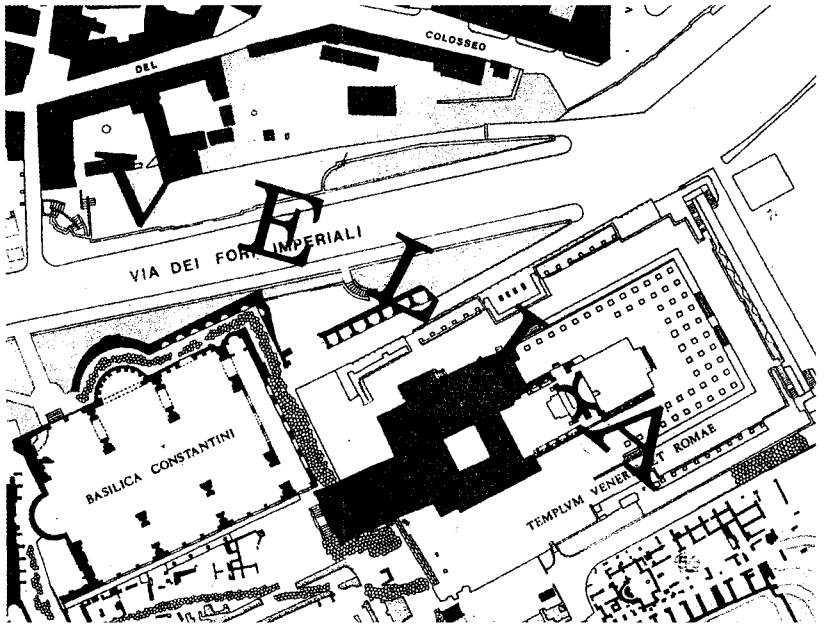


Fig. 1

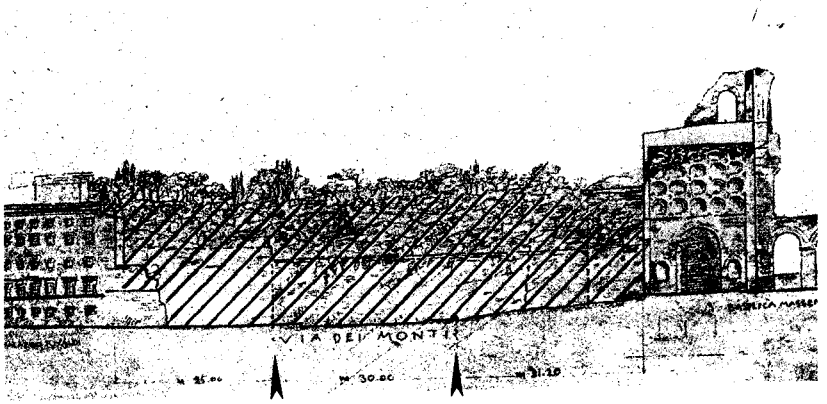


Fig. 2 - Sezione del taglio per la "via dei Monti".

Il "taglio" della Velia – effettuato, tutto sommato, nella tradizione delle antiche "vie cave", caratteristiche dell'Etruria meridionale, e non solo – ha, naturalmente, inciso profondamente nell'orografia della zona (a parte le sopravvivenze archeologiche sacrificate), provocando una netta cesura tra i due complessi collinari del Palatino e dell'Esquilino.

Proprio come, nell'antichità, dalla parte opposta, risultarono nettamente separati tra loro Quirinale e Campidoglio in seguito allo "spianamento" (quello sì, integrale!) fatto eseguire da Traiano, della "sella" montuosa che un tempo univa tra loro quei due colli.

L'intervento antico e quello moderno appaiono dunque del tutto simili, oltre che simmetrici, in ogni loro aspetto, a partire dalle motivazioni d'origine. Al punto tale che potrebbero essere presi in considerazione alla stregua di un'unica gigantesca operazione urbanistica (e, prima ancora, orografico/ambientale), realizzata in due tempi, tra loro distanti diciotto secoli.

Impegnati a falsare l'entità dell'intervento moderno (e tacendo di quello antico), i nostri "divulgatori" non si sono scomodati a rilevare, e sottolineare, la singolarità di quell'operazione. Sulla quale vale invece la pena di soffermarsi (anche per ribadire come la fama di *aeterna* attribuita alla nostra Città, stia soprattutto a indicare i tempi a volte esageratamente lunghi delle realizzazioni e, molto spesso, i problemi che si trascinano insoluti o si ripresentano, tali e quali, a distanza di ... secoli).

Naturalmente, non è che, con l'intervento di Traiano, qualcuno avesse previsto un "secondo tempo". E non c'è stato mai nessuno che abbia, pertanto, deliberatamente progettato di ripetere quell'intervento dalla parte opposta. Almeno, non risulta. Ma è pure vero che, quando il "secondo tempo" è stato pensato e realizzato, è come se fosse stata ripresa e condotta finalmente a termine

un'operazione che avrebbe potuto essere concepita fin dall'inizio come un "disegno" organico e unitario. Tale, in ogni caso, quale potrebbe apparire a posteriori.

Vista, infatti, nel suo insieme, quell'operazione può configurarsi (oltre che come acquisizione di nuove aree edificabili, nel caso del "primo tempo") come l'"apertura" all'esterno, sui due versanti, grossomodo nordoccidentale e sudorientale, della lunga valle cittadina che, in prosieguo di tempo, venne progressivamente interessata, nell'antichità, dalla nascita e dallo sviluppo dei "quartieri" dell'Argileto e della Suburra, dal Foro Romano e dai Fori imperiali (col Tempio della Pace, di Vespasiano); in età medievale, dall'abbandono e dalla ruralizzazione; in età moderna, dalla riutilizzazione di tipo abitativo.

Quella valle era orograficamente tutta compresa tra le pendici di ben cinque dei "sette colli". A monte (verso nord) era chiusa dalla "barriera" Quirinale, Viminale, Esquilino (con gli angusti varchi naturali delle vallette tra di essi interposte). Ai due lati era rinserrata tra i "promontori" del Quirinale/Campidoglio e dell'Esquilino/Palatino (attraverso la Velia), rispettivamente scavalcati dalle vie Salaria/Flaminia e Labicana/Prenestina. L'unica "apertura" naturale era in direzione del Tevere, a sudovest, attraverso la strettoia esistente tra Campidoglio e Palatino (Fig. 3).

Il "primo tempo" dell'operazione, plurisecolare, di ... "sfondamento ai lati" del diaframma collinare ebbe luogo tra la fine del I e l'inizio del II secolo della nostra era; il "secondo tempo" all'inizio degli anni trenta del secolo XX.

In entrambi i casi, si trattò di colossali lavori di scavo e di sbancamento.

Nell'antichità ci fu – come accennato – la rimozione integrale della sella che univa il Quirinale al Campidoglio, per una lunghezza di circa 200 metri, una profondità press'a poco uguale e un'altezza di una quarantina di metri: quella stessa della Colonna

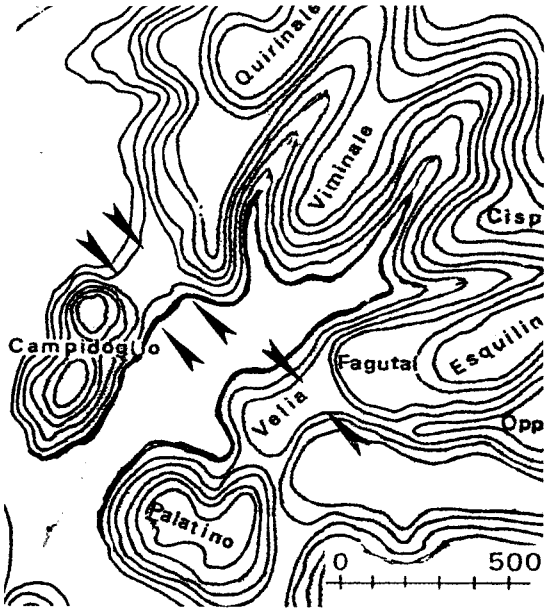


Fig. 3

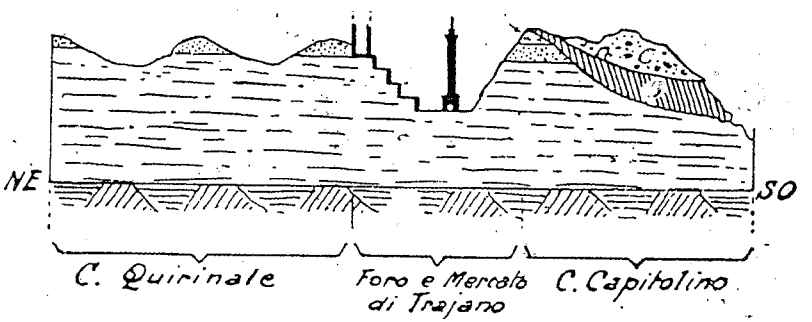


Fig. 4 - La Colonna Traiana al posto della sella.

Traiana, com'è esplicitamente indicato nell'iscrizione dedicatoria posta alla base di quel monumento (*...ad declarandum quantae altitudinis mons et locus tantis operibus sit egestus*: "a indicazione di quale altezza era il colle che con grandi lavori è stato asportato") (Fig. 4). Se ne ricavò – oltre all'apertura di una comunicazione diretta, e in piano, col Campo Marzio e i quartieri della Città nuova che in esso andavano continuamente sorgendo – lo spazio necessario (di circa diciotto ettari) per l'edificazione dell'intero Foro di Traiano, compresa la Basilica Ulpia (mentre al "taglio" del Quirinale fu addossato quel vasto complesso di edifici che chiamiamo "Mercati Traianei"). Si deve però aggiungere, per l'esattezza, che la sella montuosa era già stata in parte "intaccata", ai margini del suo versante orientale, per dare maggiore spazio ai Fori di Cesare e di Augusto, e poi ancora, ad opera di Domiziano che, a ridosso e a copertura delle prime asportazioni, aveva provveduto a far sistemare quella che oggi chiamiamo la "terrazza domizianea" (sulla quale, nel Quattrocento, fu elevata la deliziosa Loggia dei Cavalieri di Rodi).

Nel secolo XX , si è trattato – come pure è stato detto - dell'apertura di un ampio "varco" che agevolasse la comunicazione diretta e ancora una volta in piano, non solo tra piazza Venezia e il Colosseo, ma, più in generale, tra il centro storico e la città nuova, sorta dopo il 1870, sull'Esquilino e nella zona di San Giovanni. Stavolta non ci fu, pertanto, e come già ricordato, lo sbancamento totale della "collina", ma solo un suo "taglio" – operato molto probabilmente lungo quelli che ne erano i margini settentrionali – per una lunghezza di circa 200 metri, una larghezza intorno ai sessanta e un'altezza massima di circa venticinque (press'a poco la metà di quella del Colosseo) (Fig. 5).

Com'è facile immaginare, nell'una e nell'altra circostanza, andarono perduti importanti lembi della città, con edifici e strutture

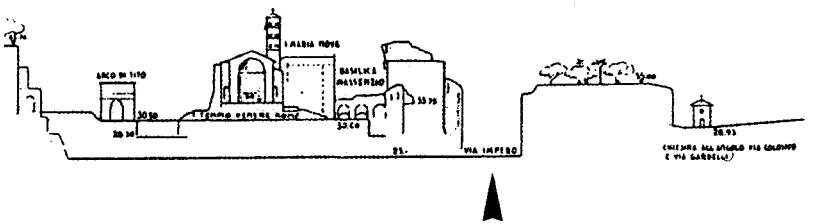


Fig. 5 - Il "taglio" per la via dell'Impero.

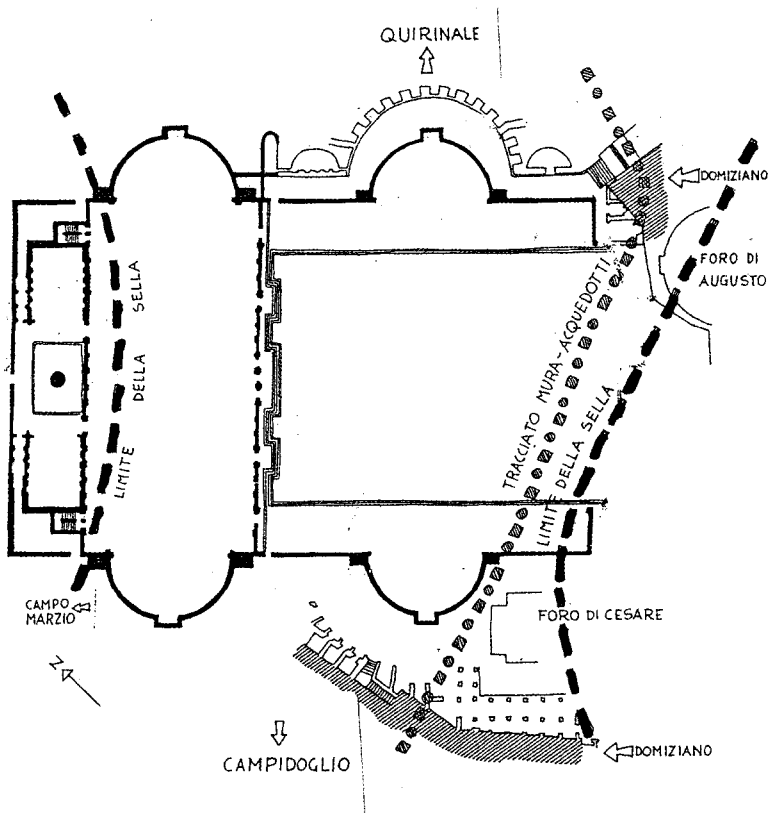


Fig. 6 - Presumibile posizionamento della sella asportata al tempo di Traiano

che, nel primo caso, erano, per giunta, anche in perfetta efficienza e in piena funzione. Tali – per quanto ne sappiamo – il tratto delle vecchie Mura urbane repubblicane che, scendendo dal versante meridionale del Quirinale (nella zona odierna di largo Magnanapoli) andavano ad attestarsi alle fortificazioni dell'Arce Capitolina. Poi, i condotti delle Acque *Marcia* e *Tepula* che, insieme alle Mura (e, forse, appoggiandosi ad esse), salivano al Campidoglio. Infine, e soprattutto, a ridosso dell'estremità nordoccidentale del Foro di Cesare, il complesso dell'*Atrium Libertatis*, la "Casa della Libertà", sede dell'Archivio dei Censori e destinata alle pratiche (e ai rituali) dell'affrancamento degli schiavi (le cui funzioni vennero trasferite nella Basilica Ulpia).

Nel secondo caso, le perdite hanno riguardato le sopravvivenze archeologiche fino a quel momento nascoste nel parco e nella vigna della Villa Rivaldi dove, nel Cinquecento, furono visti – e disegnati – i resti di un grande edificio (con un cortile centrale, tre lati porticati e uno absidato e con una scalinata d'accesso in direzione dell'odierna via della Polveriera) nel quale s'è pensato di riconoscere una sorta di appendice del Tempio della *Tellus*, divenuta, nel IV secolo, sede della *Praefectura Urbana* (Fig. 7).

Si tratta, comunque, di un lembo della città tra i più controversi nelle ricostruzioni urbanistiche ed edilizie degli studiosi, che fu tra quelli praticamente rasi al suolo dall'incendio del 64 d.C. (come documentato dalle fonti e confermato dal ritrovamento di uno spesso strato di macerie tra le costruzioni precedenti e quelle successive all'incendio stesso).

Quanto ai resti ritrovati nello sbancamento moderno (di difficile identificazione), (Fig. 7) ci sono stati quelli, a quanto pare, di una grande *domus* con ambienti affrescati, d'epoca flavia, e quelli sicuramente riconoscibili (anche attraverso le testimonianze epigrafiche) del *Compitum Acilium* (o *Acilii*), una delle "edicole dei crocicchi" sparse, a partire dall'età augustea, per tutta la città. A suo tempo recuperati e sufficientemente documentati (Fig. 8),

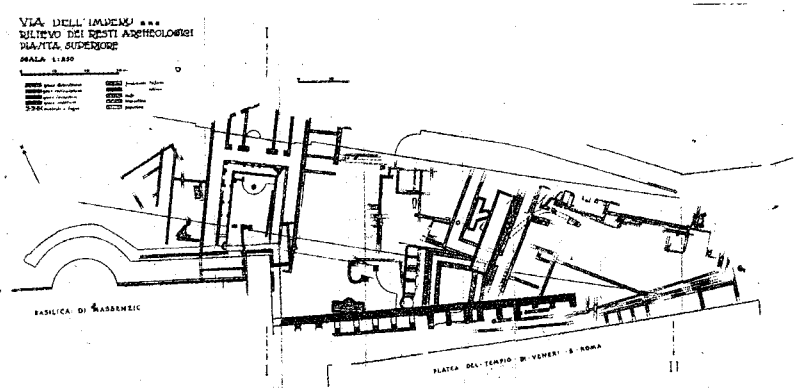


Fig. 7 - Pianta parziale delle strutture ritrovate nello sbancamento per la via dell'Impero (da Gatti)

Fig. 8 - I resti del *Compitum Acilium* in un acquerello di M. Barroso

quei resti potrebbero essere "rimontati" in situ, sia pure a un livello ormai più basso di circa sette metri rispetto a quello originario, all'angolo tra la via dei Fori imperiali e il Clivo di Acilio, oggi temporaneamente scomparso per il cantiere della metropolitana, una volta che quel cantiere sarà stato finalmente smantellato e ripristinata la situazione precedente.

Gioacchino Ersoch, un architetto al servizio del popolo romano

DONATO TAMBLÉ

Un volume monografico ed una mostra hanno recentemente riportato all'attenzione degli studiosi e dei cittadini romani, un architetto comunale che operò nella capitale dal 1839 al 1895.

Il libro - *Gioacchino Ersoch architetto comunale. Progetti e disegni per l'Italia unita* - edito da Palombi nel 2015, curato da Alessandro Cremona, Claudio Crescentini e Claudio Parisi Presicce, reca 14 contributi di qualificati studiosi, che ricostruiscono la vita e l'attività dell'architetto, inquadrandolo nella temperie storica che segnò il passaggio dalla Roma pontificia alla Capitale dell'Italia unita sino all'alba del nuovo secolo.

La mostra - *Gioacchino Ersoch (1815 – 1902). Un architetto per Roma Capitale* - allestita presso il Museo di Roma a Palazzo Braschi dal 16 maggio al 20 settembre 2015, come indicato nel comunicato stampa, ha inteso «celebrare il bicentenario della nascita dell'architetto che, con lunga ed eclettica attività professionale, rispose creativamente alle esigenze di una città in evoluzione, spaziando dall'architettura civile a quella funzionale». Le opere e i documenti esposti, tratti dal Museo di Roma, dall'Archivio Storico Capitolino e dall'Archivio Gianfranco Ersoch, ne hanno delineato la carriera, le concezioni teoriche e le realizzazioni pratiche, nonché la metodologia operativa, illustrata perfino con alcuni dei suoi strumenti di lavoro. Nella rassegna sono stati presentati progetti e disegni dell'architetto romano, in parte inediti, accompagnati da dipinti e fotografie d'epoca.

In seguito a questa duplice occasione di riflessione critica è ora possibile riscoprire una figura di grande spessore, che ha inciso con la sua professione sulla struttura urbanistica e sull'immagine della città di Roma, con una serie variegata di grandi e piccoli interventi, tuttora significativi.

Ma vediamo brevemente chi è stato questo personaggio, che riteniamo senz'altro interessante e importante per tutti i romanisti.

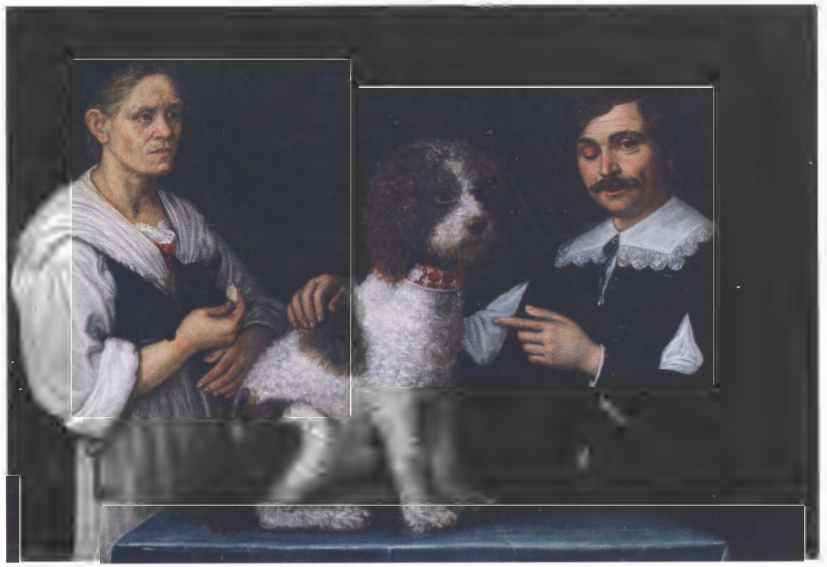
Gioacchino Ersoch - discendente da una famiglia originaria della Svizzera giunta a Roma alla metà del secolo XVIII - è stato, come tanti stranieri d'origine, un grande romano, cittadino per nascita, il 6 luglio 1815, per vita e per occupazione.

In particolare va ricordato che il suo ufficio di architetto comunale, nello Stato pontificio, prima della riforma del 1847 istitutiva del Comune di Roma, era definito con il titolo di "architetto del popolo romano". Per i cambiamenti intervenuti dopo l'Unità, quell'ufficio, anche se ha avuto una continuità funzionale sotto altra denominazione, è di fatto cessato, per cui si può dire che Gioacchino Ersoch sia stato in pratica l'ultimo architetto del popolo romano. Ma al tempo stesso, per la persistenza e continuità delle sue funzioni sia pure sotto altre attribuzioni e con successive promozioni, Ersoch è rimasto fino alla fine, anche nello spirito, oltre che nelle opere, l'architetto del popolo romano[1].

Quando il 16 marzo 1889 dovette lasciare il servizio chiese di proseguire gratuitamente la sua attività, per continuare a provvedere, in particolare, alla direzione del cantiere nel mattatoio di Testaccio, la sua opera più importante, quella per cui è più famoso. E, a differenza di quanto avverrebbe oggi, la richiesta venne accolta. Anzi si ritenne opportuno mitigare la gratuità del lavoro

[1] Si consideri che il passaggio dal corpo artistico del Comune pontificio all'ufficio Edilità e Lavori pubblici di Roma Capitale è un tipico esempio di viscosità evolutiva delle istituzioni.

Lèkythos attica con figure femminili
Marmo pentelico
alt. 56 cm; diam. 29 cm
380 – 350 a.C.
Roma, Fondazione Sorgente Group



Attribuito a Paolo Antonio Barbieri (Cento 1603 – 1649)
Ritratto di Giovanni Francesco Barbieri detto "Il Guercino"
e della madre Elena Ghisellini, assieme a un gatto e un cane Lagotto
Olio su tela, 98 x 142 cm
Eseguito nel 1627 ca.
Roma, Fondazione Sorgente Group

MICHELE TOSINI, DETTO MICHELE DI RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO
(Firenze 1503-1577)
Madonna col Bambino, San Giovannino e Angeli
Olio su tavola, 135 x 100 cm
Eseguito nella metà del XVI secolo
Roma, Fondazione Sorgente Group

Rilievo votivo tessalico
Marmo pentelico
alt. 43 cm; largh. 52 cm; prof. 6 cm
350 - 325 a.C.
Roma, Collezione Fondazione Sorgente Group

con un piccolo rimborso spese, che gli permettesse di andare in carrozza da casa sua al cantiere, data la sua anziana età.

Gioacchino si era formato a Roma e dopo aver conseguito il baccellierato in fisica-matematica alla Sapienza (1832-33), si era perfezionato per un quadriennio (1834-37) presso l'arch. Enrico Calderari, per poi conseguire la patente di architetto nel 1838 ed entrare nei ruoli della Camera Capitolina nel 1839. Nel 1848 transitò come «architetto supplente» all'ufficio edilizio del Comune di Roma. Nel 1859 divenne «architetto effettivo» ed infine nel 1880 fu promosso architetto capo della divisione III (Architettura) dell'ufficio V-Edilità e lavori pubblici. Quindi, dopo il pensionamento a datare dal 16 marzo 1889, fu insignito del titolo di «architetto emerito del Comune di Roma» il 6 luglio dello stesso anno.

Si è trattato dunque di oltre un cinquantennio di attività al servizio di Roma e dei suoi abitanti, attraverso l'esercizio dell'architettura, che segna profondamente l'ambiente, i luoghi, l'abitare, in modalità che si trasmettono nel tempo e fra le generazioni.

È sempre importante considerare il rapporto fra presente e passato dell'architettura: si tratta di un elemento fondamentale, non solo di conoscenza ma di elaborazione critica della relazione che si è stabilita nel tempo fra i luoghi e il costruito, una relazione che dà significato ai luoghi, che li semantizza e utilizza come ambiente umano, proprio attraverso l'architettura, prodotto dell'attività umana nel suo rapporto con la natura. Viene da pensare a John Ruskin e alla sua celebrazione dell'architettura come monumento, opera memoriale, preservatrice del ricordo: «senza di essa si può vivere e pregare, ma non si può ricordare», la stessa storia pare fredda a fronte di quella «scritta da un popolo vivo e partorita dal marmo che non si lascia degradare» e aggiungeva che contro l'oblio trionfano solo «la poesia e l'architettura, la seconda in qualche modo comprende la prima ed è più poderosa nella sua

realtà»[2]. E perciò, concludeva Ruskin, l'architetto raggiunge la vera perfezione anzi il sublime quando gli edifici «diventano commemorativi o monumentali in senso etimologico».

In un certo senso possiamo dire che gli architetti plasmano il tempo dei luoghi, connotandoli come dimore dell'uomo, come permanenze di cultura e di identità, come narrazione di quotidiana civiltà, come presenze di sociabilità, come fenomenologie dell'abitare, come strutture integrative degli individui in una data comunità.

È in questo contesto che va inquadrata la dialettica fra tradizione e modernizzazione, fra conservazione e innovazione. Una dialettica che si è più volte riproposta nella storia e che, in particolare, si pone con forte antagonismo nella temperie storica dello sviluppo della città industriale che si afferma in tutta Europa a metà Ottocento.

Anche Roma deve confrontarsi nell'Ottocento con il modello delle capitali europee e delle esigenze di modernizzazione.

Già con la prima Restaurazione, come ha fatto osservare Gianfranco Spagnesi, lo stesso governo pontificio cominciò ad avvertire questo problema. Il periodo francese aveva infatti avviato una riflessione sulla città a carattere propositivo e progettuale. Peraltro i pontefici di quel periodo non avevano interesse ad avviare grandi realizzazioni, nuove espressioni urbanistiche: i loro interventi si inserirono piuttosto nella tradizione e nel settore del restauro. Con il pontificato di Pio IX si assistè invece ai primi tentativi di riqualificazione funzionale più moderna della città. Questo, come scrive Spagnesi, dimostra «come, sia pure all'interno di un sistema statico e paternalistico, sia esistita sino all'ultimo giorno del potere temporale una volontà precisa di portare avanti e nella scala adeguata, il discorso della città»[3].

[2] Cfr. John Ruskin, *The seven Lamps of Architecture*, London 1849, trad. it. *Le sette lampade dell'architettura*, Milano 2007, p.212.

[3] G. Spagnesi, *Edilizia romana nella seconda metà del diciannovesimo secolo (1845-1905)*, Roma 1974; Id., *L'Architettura a Roma al tempo di Pio IX: Roma, Pio sodalizio dei Piceni, 25 novembre-7 dicembre 1978: catalogo della mostra*, Roma 1978, 2^ ed. Roma 2000.

Il completamento e l'ampliamento di molti palazzi del Cinquecento e del Seicento e alcune nuove costruzioni di ricchi borghesi e di nobili mercanteschi, caratterizzarono in particolare l'ultimo decennio della Roma pontificia e alle iniziative private, incoraggiate e talora sostenute dal governo, si affiancarono opere di edilizia pubblica, come la sede della Dataria apostolica (Andrea Busiri Vici, 1862) e la Manifattura dei Tabacchi (Antonio Sarti, 1860).

Ma i principali lavori pubblici sono legati al progresso tecnologico, alla necessità di stazioni ferroviarie e ponti di ferro per attraversare con i treni il Tevere, elementi che divengono punti nodali di trasformazione della città.

L'adeguamento delle strutture edilizie sociali e dei servizi pubblici, con le sue esigenze di razionalizzazione e modernizzazione, determina gli interventi in materia di scuole, case popolari, ospedali, carceri, mercati, stazioni sanitarie e cimiteri. Il quartiere Mastai è senz'altro il più importante intervento di urbanistica sociale del pontificato di Pio IX, un vero e proprio quartiere popolare e operaio con uno scopo di autosufficienza funzionale, fondato sull'industria dei tabacchi.

Questo è lo sfondo dell'attività di Gioacchino Ersoch, nella prima fase del suo lavoro sotto lo Stato pontificio. La sua opera come architetto comunale si svolge e si inserisce perfettamente nel composito quadro di una capitale pontificia che tenta di avviarsi sulla strada della modernità e che proseguirà il percorso di adeguamento al ruolo di capitale di uno Stato europeo dopo il 1870, con la proclamazione a capitale dello Stato unitario italiano.

Da «architetto del popolo romano» ad «architetto emerito del Comune di Roma», Ersoch è per circa cinquant'anni, di fatto, il gestore degli spazi urbani e il curatore degli interventi edilizi e

urbanistici della città, nella quotidianità delle decisioni e negli incarichi speciali che gli vengono affidati. Il suo ruolo di pubblico funzionario condiziona e caratterizza la sua attività e la sua progettualità. Accanto ai più rilevanti interventi e realizzazioni progettuali - come, primo fra tutti, il Mattatoio che ha caratterizzato la fisionomia di Testaccio - ci sono una quantità ed una varietà di progetti e di provvedimenti, di autorizzazioni e di operazioni, che si inseriscono nel tessuto edilizio e nel disegno della città, che ne ricompongono periodicamente il significato, che ne funzionalizzano l'organismo, che ne ridefiniscono l'uso e la percezione da parte degli abitanti, dei quali orientano, attraverso l'arredo urbano, la distribuzione dei simboli e dei monumenti, la condivisione dei sentimenti politici e dei civici valori, proiettando la tradizione nei nuovi interventi, rivestendo l'innovazione delle forme e dei paramenti di una temperie considerata la culla del presente nazionale: il Rinascimento.

Pur senza essere fra i massimi esponenti dell'architettura, Gioacchino Ersoch ha lasciato quindi un segno importante nell'urbanistica di Roma, nella storia della città e della sua architettura e merita perciò di essere riscoperto e ricordato.

Non si può certo condividere l'altezzoso e ingiustificato giudizio di Bruno Zevi che nel 1976, nel pieno della polemica sul destino del Mattatoio, scriveva: «Gioacchino Ersoch non è Michelangiolo né Borromini, ma un anemico discepolo di un pallido maestro, Giuseppe Valadier», invitando a non avere nei confronti del complesso del Mattatoio e del suo architetto «accenti deamicisiani».

Ben altrimenti intendevano il significato urbanistico dello stabilimento altri autori, più sensibili al senso storico del contesto urbano. Così Franco Minissi, proponendone il riuso mediante un'operazione di conservazione della memoria non «mummificatrice», invitava a conservarne le «tracce dei tratti e degli episodi più significativi». Simonetta Lux ammoniva a sua volta: «se si distruggesse il complesso, lasciando solo la facciata o gli edifici di facciata, distruggeremmo una tappa del nostro pensiero», proclamando anche «soltanto dalle esigenze dei cittadini e dalla loro diretta presa di coscienza dei valori storico architettonici di cui essi sono nello stesso tempo possessori e gestori, si può interrompere la spirale nevrotica delle distruzioni e della degradazione urbana». Per inciso sottolineo che in queste parole si avverte l'emergere del concetto di «bene comune». Molte sarebbero le citazioni che si potrebbero fare in relazione al tema, ma mi piace ricordare qui ancora solo un'affermazione di Franco Purini, secondo cui «rifugio del *genius loci* romano è oggi il Mattatoio, anzi più esattamente quel sistema di aree ex industriali (o prossime ad esserlo, che si fronteggiano sulle opposte rive del Tevere all'altezza di Testaccio e di viale Marconi, imperniandosi sul vecchio ponte in ferro e in ghisa, chiamato "ponte dell'industria"»[4], affermazione che la dice tutta sull'importanza di Ersoch nel panorama storico dell'architettura e dell'urbanistica romana e in particolare sul significato del Nuovo Mattatoio. Dopo l'abbandono della struttura negli anni Settanta ed il lungo e acceso dibattito sull'uso e sul recupero dell'area e degli edifici dell'ex Mattatoio[5], la rinascita del complesso come polo culturale è iniziata nel 2000, con il restauro del padiglione 7 lungo via Aldo Manuzio e di quelli lungo via Franklin per l'insediamento della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma Tre e quindi con i due padiglioni assegnati nel 2002 al Macro come seconda sede; a questi hanno fatto seguito ulteriori insediamenti: nel 2007 una sede permanente per la *Città dell'altra economia*, nel 2010 la sede espositiva *La Pelanda* ed infine il trasferimento completo del Dipartimento di Architettura in altri quattro padiglioni trasformati e ristrutturati fra il 2010 e il 2013.

[4] F. Purini, *La vita quotidiana come rappresentazione. Progetto per il Mattatoio e il Testaccio a Roma*, in «Lotus International» n. 24, 1979, p.51.

[5] Al quale parteciparono tutti i principali esponenti della cultura italiana - in particolare nel settore dell'architettura e dell'urbanistica - fra cui, oltre ai già citati, intervennero Italo Insolera, Eugenio Battisti, Manfredo Tafuri.

Con le citazioni precedenti ho voluto dare alcuni esempi, relativi peraltro a un singolo episodio architettonico, dello sviluppo di un'adeguata sensibilità storica verso il tessuto edilizio della città, verso la diacronia delle realizzazioni che hanno dato, di volta in volta, forma e significato alla città, che ne esprimono l'essere e il divenire, le trasformazioni e le permanenze, i riusi e le sottolineature, nella polifonia di una pluralità di linguaggi, espressione di momenti e pensieri diversi, che convergono e si armonizzano in una immagine di città in qualche modo stabile pur nelle mutazioni particolari, in continua ridefinizione, perché sempre rivissuta, reinterpretata e riutilizzata dai diversi abitanti, i quali percepiscono, e devono essere messi in grado di percepire, la sua continuità, le tracce durevoli della sua storia, in un perenne, perché sempre riproposto, presente, ma un presente in movimento, nella cui transitorietà permane l'eco del passato e si affaccia il futuro.

Accanto ai grandi architetti, alle opere straordinarie ed epocali, ai cosiddetti capolavori, ci sono una infinità di interventi e di realizzazioni che configurano la città come complesso urbano, le danno colore, spessore, fisionomia, anima. Per questo l'opera di architetti che definirei dell'ordinario e del quotidiano, come Gioacchino Ersoch, non va affatto sottovalutata. La loro opera aggiunge costantemente e continuamente segni alla città e ne rielabora la percezione e l'utilizzo, veicolando valori e concetti che divengono patrimonio dei cittadini.

Numerosi gli interventi di questo tipo sulla città da parte di Gioacchino Ersoch. In questa sede ne ricordiamo solo qualche esempio.

Di particolare rilevanza la progettazione di un piano generale per la migliore ripartizione dei mercati della città: nel 1866 Ersoch presentò una *Relazione sopra il progetto di piazze di mercato da realizzarsi a Roma*, che prevedeva sette mercati all'ingrosso e tredici di rivendita. Il progetto non poté essere avviato dall'amministrazione pontificia, ormai languente e prossima al collasso. Ersoch tuttavia lo ripresentò con modifiche e aggiustamenti nel

1870, nel 1873 e nel 1875 e continuò ad occuparsi per oltre un decennio della distribuzione razionale e funzionale delle diverse tipologie di mercati e della sistemazione delle relative piazze, oltre naturalmente alla progettazione delle strutture necessarie. Le sue idee moderne e razionali, che avrebbero di fatto trasformato le piazze in un sistema di poli commerciali integrati, pur registrando il consenso degli esperti, non solo dal punto di vista urbanistico ma anche sotto il profilo commerciale e industriale, si scontrarono con l'ostilità dei proprietari delle aree e con gli interessi monopolistici, o meglio oligopolistici - dei gestori dei mercati. Fra le tante opere progettate andò in porto il solo mercato ittico , ma non nelle due localizzazioni originariamente proposte da Ersoch nel 1873 per il «gran mercato del pesce», bensì, per evitare il problema degli espropri, nell'area comunale di S. Teodoro. L'architetto comunale pazientemente ridefinì e adattò il suo progetto, iscrivendo il mercato in un esagono irregolare affiancato da magazzini e uffici, portando a termine il tutto nel 1879.

Numerose anche le realizzazioni ornamentali in parchi e ville romane. La sola manutenzione della passeggiata del Pincio lo occupò dal 1871 al 1889, con una quantità di grandi e piccoli interventi di conservazione e di ristrutturazione, fra cui la messa a punto di balaustre in ferro delle recinzioni per le «aiuole della rosa», il restauro della Casina Valadier come caffè-ristorante, la sistemazione nei viali di quaranta busti marmorei, la definizione di un nuovo sistema idrico e di irrigazione.

Alcune soluzioni tipologiche risaltano per il loro gusto e la loro felicità ideativa: così, nel 1873, al Pincio, il padiglione ligneo di stile svizzero che nasconde un serbatoio di irrigazione, ovvero, sempre al Pincio, l'idrocronometro (ideato sin dal 1860[6] dal padre domenicano Giovanni Battista Embriaco, realizzato nel 1867 e

[6] In quell'anno il primo progetto di padre Embriaco fu presentato all'Accademia dei Lincei.

presentato in quell'anno all'Esposizione universale di Parigi) integrato da Ersoch in una pittoresca fontana che rimandava agli *chalet* alpini, racchiudendo il meccanismo in una torretta in ghisa fusa in forma di tronchi d'albero e collocata su uno scoglio al centro di un laghetto artificiale[7]. Un tema quello dello *chalet* svizzero, particolarmente caro al Nostro, date le origini della sua famiglia, che ripropose anche nel padiglione ligneo commissionato dal principe Alessandro a Villa Wolkonski.

Altri esempi di segni personali di Ersoch sulla città sono gli arredi urbani, in particolare quelli celebrativi, che dopo l'Unità mirano a creare una diffusa coscienza nazionale, sia con le grandi opere che con la disseminazione dei monumenti e dei busti dei personaggi illustri e dei patrioti risorgimentali. Né vanno dimenticati gli interventi di progettazione degli spazi e delle funzioni urbane.

Anche in età avanzata e sul finire della sua carriera pubblica Ersoch affrontava tutti gli incarichi con grande serietà e rigore, dalla progettazione di caserme (1886 Caserma per le guardie di P.S. al Colosseo) alla realizzazione di nuovi edifici scolastici (1882 progetto di riutilizzo dell'ex convento di Gesù e Maria al Corso per la Scuola poi intitolata a Emanuele Ruspoli), dalla sistemazione e manutenzione del cimitero del Verano (1881-1888) alla ristrutturazione e ampliamento del Teatro Argentina (1886-1888), fino alla caparbietà e costanza con cui volle seguire da direttore dei lavori anche dopo il pensionamento e gratuitamente, come si è detto, il completamento dello «Stabilimento di pubblica mattazione e mercato del bestiame».

[7] Nel 1906 l'orologio smise di funzionare e nel 1925 l'ing. Gino Pieri fu incaricato della revisione. Al principio degli anni Novanta era di nuovo in cattive condizioni per la mancanza di manutenzione e per aver subito vandalismi, finalmente; dopo un attento restauro, nel 2007, è stato ricollocato di nuovo funzionante nel sito originario.

Un discorso specifico meriterebbero pure i tanti progetti non realizzati, che completano la Roma pensata da Ersoch nel suo immaginario creativo e che sono anch'essi in linea con il suo pensiero ed i suoi interventi operativi. Ne citiamo solo alcuni fra i principali: il progetto per i due rami del Parlamento in Campidoglio (1883), la sede per concentrare gli archivi comunali a Montecaprino (1884), il primo concorso per il Monumento a Vittorio Emanuele II (1881), il progetto di un convitto nazionale a piazza Dante (1883).

Nella multiforme attività di Ersoch e nella frammentarietà dei suoi interventi, dovuta alle necessità contingenti del suo lavoro, c'è sempre una coerenza, si riscontra un filo conduttore, che si fondano su un'etica professionale e ideologica: l'essere al servizio di Roma e dei suoi cittadini, ai quali sente di dover garantire una migliore vivibilità della città, e ai quali vuole partecipare anche nuove idee e ideali.

Gioacchino Ersoch, architetto comunale, può quindi, secondo me, essere meglio definito «architetto civico» per il suo impegno civile, socio-educativo, di servizio della collettività.

Molte sono le fonti documentarie che ci consentono di studiare la sua attività. Anzitutto l'Archivio Storico Capitolino, nel quale si possono ricostruire le diverse opere, gli interventi edilizi, fra cui quelli sugli edifici scolastici e le proprietà comunali, i lavori di arredo cittadino, i servizi pubblici, mattatoio, stazioni sanitarie e opere cimiteriali (Verano e Agro romano), i progetti delle macchine pirotecniche e degli apparati provvisori. Altra documentazione si trova nell'Archivio di Stato di Roma e nell'Archivio Centrale dello Stato.

Ma, per approfondire la conoscenza della sua arte e del suo modo di operare, lo strumento privilegiato è il suo archivio personale, o meglio quella parte professionale del suo archivio che è stata identificata e salvaguardata, permettendone la fruizione da parte della comunità degli studiosi e di tutti i cittadini interessati.

Come accade spesso agli archivi privati, suscettibili di suddivisioni e scomposizioni, anche l'archivio dell'architetto Gioacchino Ersoch nei passaggi ereditari era andato smembrato. Il nucleo più consistente, di proprietà di alcuni eredi residenti a Firenze e che era temporaneamente depositato e conservato a Roma, per motivi di studio, presso l'architetto Alberto Maria Racheli[8], venne dichiarato dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio di notevole interesse storico con provvedimento del 16 marzo 2000[9]. Successivamente, nel 2005, dovendosi riportare la documentazione a Firenze, la stessa Soprintendenza si preoccupò di realizzare il riordinamento, l'inventariazione e la riproduzione del fondo, nonché una banca dati che permettesse agli studiosi di fruire di un'importante documentazione per la storia dell'architettura della città di Roma, cui si riferiscono la maggior parte dei progetti.

Si è così ricostruito e reso disponibile un consistente fondo che comprende 494 elaborati grafici, 1 album di disegni, 11 fascicoli di corrispondenza, atti vari e materiale a stampa, 24 fotografie. In particolare nell'Archivio si trovano anche numerosi materiali grafici e progettuali di vari architetti e ingegneri, acquisiti da Ersoch nell'ambito della sua attività professionale e dei suoi interessi, che costituiscono una parte consistente dell'archivio e aggiungono ulteriore valore storico. Ricordiamo fra l'altro gli elaborati di Gaetano Gnassi, Luigi De' Cambray Digny, Antonio Debernardi, Virginio Vespignani, Bonaventura Argentiere, Pelagio Palagi e, infine, disegni non attribuibili e di soggetto non identificato. Nel fondo sono stati ricostituiti 26 progetti di Ersoch dal 1850 al 1891, che vanno dal primo mattatoio di Porta del Popolo a quello di Testaccio, dalla ristrutturazione del Teatro Argentina, agli interventi nel giardino del Pincio e nel cimitero di Campo Verano, dai progetti per alcuni notevoli palazzi fino all'ideazione di macchine pirotecniche in occasione di festività e ricorrenze; 26 sono invece i progetti degli altri architetti, dal 1800 al 1869; una terza sezione comprende 280 disegni, raggruppati, in base alla tipologia architettonica - archi celebrativi, casini di villa, edifici sacri, fontane, monumenti funebri e commemorativi, ponti, ecc. Completano l'archivio le serie *Corrispondenza, atti vari* e *Materiale a stampa*, che annovera corrispondenza di Gioacchino Ersoch e di vari componenti della famiglia, atti contabili, carteggi relativi ad alcuni lavori e una raccolta di materiale a stampa (editti, regolamenti, periodici, ecc.) dal 1841 al 1926, e la serie *Fotografie* (24 pezzi, in gran parte relative al mattatoio di Testaccio). La riproduzione digitale di tutti i disegni di Ersoch – curata dal laboratorio di riproduzione dell'Archivio di Stato di Rieti – ha dato origine alla banca dati informatizzata, che è consultabile in rete sul sito della Soprintendenza Archivistica per il Lazio.

Sempre a Roma, presso altri eredi di Gioacchino Ersoch, è conservato un secondo nucleo documentario di consistenza minore, non ancora dichiarato di interesse storico, comprendente cinque cartelle con materiale grafico, fotografico e a stampa.

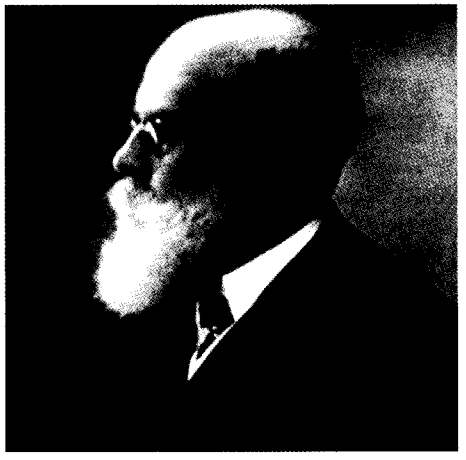
A questo proposito e in conclusione - da ex Soprintendente archivistico del Lazio, e come ispettore archivistico onorario della stessa Soprintendenza - auspico che venga presto dichiarato di

[8] cfr. A. M. RACHELI, *I disegni di architettura dell'archivio di Gioacchino Ersoch: due progetti inediti per l'ampliamento del mattatoio di piazza del Popolo*, in «Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma», 19-20, 1978, pp. 11-23; ID., *Primi risultati dell'ordinamento dell'archivio dell'architetto romano Gioacchino Ersoch (1815-1902)*, in «Architettura Storia e Documenti», 1/2, 1989, pp. 117-147.

[9] Ricordiamo che la Soprintendenza Archivistica per il Lazio ha promosso e partecipato attivamente - da capofila sin dagli anni Novanta - al progetto nazionale *Archivi di architettura*, e ha documentato i numerosi risultati della propria attività di censimento e valorizzazione nel volume *Guida agli archivi di architettura del Novecento a Roma e nel Lazio: da Roma capitale al secondo dopoguerra*, a cura di Margherita Guccione, Daniela Pesce Elisabetta Reale, che ha avuto tre edizioni periodicamente aggiornate (1999, 2002, 2007) e ne richiederebbe oggi una quarta con le ulteriori integrazioni.

notevole interesse storico anche il distinto fondo personale *Gianfranco Ersoch*, custodito dagli eredi. Si tratta, per quello che mi risulta, di cinque cartelle con materiale grafico, fotografico e a stampa, che integrano il fondo principale e che ad esso dovrebbero almeno virtualmente essere ricongiunte.

Suggerisco infine nuove ricerche documentarie, in archivi pubblici, ma soprattutto in archivi privati, per rintracciare, oltre a nuovi documenti sull'attività e la progettualità di Ersoch, anche il suo "privato", la sua cerchia familiare, le sue amicizie e i suoi affetti, le sue letture, i suoi carteggi, i suoi corrispondenti, i suoi pensieri, le sue opinioni sui fatti del giorno e sui suoi contemporanei, la vita, insomma, personale e quotidiana, dell'ultimo effettivo «architetto del Popolo romano», che tanto si è dedicato alla sua città, ma al quale Roma Capitale non ha ancora dedicato una strada.



Gioacchino Ersoch

Santa Maria de Cellis: una chiesa ambita nella Roma del Quattrocento

François-Charles Uginet

La curia pontificia divisa e duplicata tra Roma ed Avignone od altre sedi più avventurose a seconda dei concorrenti alla successione di Pietro durante il Grande Scisma d'Occidente ritrovò la sua unità a Costanza dopo l'elezione di Martino V, l'11 novembre 1417. Il nuovo papa dovette tuttavia aspettare tre anni prima di poter raggiungere Roma, dove la curia riprese ad essere l'unico centro che emanava le decisioni del pontefice[1]. Ebbe così inizio un lento risorgere della città provata da decenni di alterne vicende. La rinascita non fu priva di contrattempi, specialmente durante la prima metà del XV secolo, segnata dalla crisi conciliare e da ben otto anni di assenza di Eugenio IV da Roma. I suoi successori non conobbero le stesse traversie e a partire del pontificato di Niccolò V crebbe l'affluenza a Roma di una popolazione estranea alla città ma costretta a risiedere presso il pontefice o, per dirla come si usava allora, *Romanam curiam sequens* e che dovette convivere con i Romani e le loro antiche istituzioni. È noto come i nuovi

[1] Martino V lasciò Costanza il 16 maggio 1418 e entrò a Roma il 29 settembre 1420. M. Dykmans, *D'Avignon à Rome. Martin V et le cortège apostolique*, in « Bulletin de l'Institut historique belge de Rome », 39, 1968, p. 251.

arrivati, compresi quelli originari dall'Italia, si costituirono presto in « nazioni » cercando di organizzarsi in proprio e svincolandosi per quanto possibile dalle istituzioni locali[2]. Il fenomeno non toccò solo i membri della curia e i *mercatores* che esercitavano al loro seguito le più svariate funzioni, ma anche gli ordini religiosi, non tanto quelli di vecchia fondazione quanto i più recenti o sorti da riforme di precedenti istituti e desiderosi di possedere una sede propria nell'Urbe. Ed è proprio a un episodio della ricerca di un insediamento « sacralizzato » che vorremmo dedicare un breve contributo sulla scorta di documenti inediti o poco conosciuti. Ci è parso emblematico il caso della chiesa parrocchiale di S. Maria de Cellis, antico possedimento dell'abbazia di Farfa, che ebbe a fronteggiare vari tentavi di annessione prima di venire assorbita dalla nazione francese.

All'epoca dei loro primi insediamenti sul territorio romano verso la metà del Quattrocento, le nazioni[33] non sembrano avere precise mire su edifici parrocchiali e di solito creano per comodità loro e dei propri pellegrini e ammalati degli ospizi con annesso cimitero, ai quali si affiancava sempre una cappella presto diventata « chiesa nazionale ». Così fecero le nazioni più numerose, e forse più ricche, come la germanica a S. Maria dell'Anima, la gallicana o francese nella sua primitiva chiesa dei SS. Dionigi e

[2] Per un aggiornamento della bibliografia delle fondazioni nazionali a Roma cfr. *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, a c. di A. Koller e S. Kubersky-Piredda, Roma, 2015.

[3] Le espressioni « nazione francese », « nazione germanica » ecc. saranno qui usate nella loro accezione tardo medievale che per lo più comprende sotto questi appellativi gruppi linguistici senza riferimento a precisi confini politici. Cfr. per esempio la descrizione della diocesi di Losanna fornita nel 1461 dal suo vescovo Giorgio di Saluzzo che la definisce molto ampia e conosciuta per essere « *tam nacione et lingua gallica quam theotonica* ». Archivio segreto Vaticano, *Registra supplicationum* [d'ora in poi *Reg. suppl.*] 538, fol. 198.

Luigi sul sito attuale del convento dei Teatini a Sant'Andrea della Valle, la spagnola a S. Giacomo (oggi Nostra Signora del Sacro Cuore di Gesù a piazza Navona). Da precise richieste rivolte al papa si nota come ognuna di esse ambiva ad essere parrocchia dei connazionali, senza legame spirituale o economico con le parrocchie circostanti. Il 12 ottobre 1471 i curiali e rettori di S. Maria dell'Anima chiesero a Sisto IV la conferma delle loro usanze, tra le quali quella di non versare ad un parroco la quarta dei funerali per la sepoltura dei loro defunti, di amministrare il sacramento della penitenza e quello dell'Eucaristia anche il giorno di Pasqua, non solo per gli ospiti dell'ospedale ma anche per tutti i componenti della *natio germanica*[4]. Il 15 dicembre dello stesso anno gli Spagnoli, che s'intitolavano « *humilis et devotissima ac inclita natio Hispanie* », rammentavano allo stesso papa che un benefattore aveva fatto costruire accanto ai loro *hospitalia* una chiesa dedicata ai santi Giacomo ed Ildefonso : ora chiedevano di esentarla dalla giurisdizione parrocchiale di S. Eustachio, di poter costruire un campanile e che i loro cappellani potessero amministrare i sacramenti e in particolare ricevere le confessioni allo stesso modo dei penitenzieri minori della basilica di S. Pietro[5]. Il 24 giugno 1473 la nazione lombarda, insediata nella chiesa parrocchiale di S. Nicola *de Toffo*[6], ottenne dallo stesso Sisto IV la conferma « dei

[4] *Reg. suppl.* 672, fol. 202.

[5] *Reg. suppl.* 674, fol. 104v. Non è sicuro che la supplica abbia sortito un effetto. Il 24 ottobre 1475 Alfonso de Paradinas vescovo di Ciudad Rodrigo e governatore dell'ospedale e della chiesa ricorre di nuovo a Sisto IV ricordandogli che Pio II (*sic*) li aveva esentati dalla giurisdizione del parroco di S. Eustachio. Chiedeva inoltre di poter erigere un campanile con le relative campane e di creare un cimitero fuori alla chiesa. *Reg. suppl.* 728, fol. 178.

[6] Sul sito dell'attuale chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo al Corso. Cfr. A. Esposito, *La comunità dei Lombardi a Roma e le sue istituzioni (secc. XV-XVI)*, in *Identità e rappresentazione...* cit., p. 397.

medesimi privilegi consentiti agli altri ospedali nazionali »[7]. Infine, come si vedrà tra poco, la nazione francese, per antichi privilegi affidata quanto alla cura delle anime ai canonici regolari di Sant'Antonio di Vienne del priorato di Sant'Antonio nei pressi di S. Maria Maggiore[8], riuscì a liberarsene nel 1478, quando s'impossessò di ben tre chiese parrocchiali di cui due appartenute fino ad allora all'abbazia di Farfa.

Come altri monasteri di fondazione imperiale, Farfa possedeva nella zona scarsamente popolata intorno a piazza Navona[9] diversi beni tra i quali le due chiese addossate di S. Maria de Cellis e di S. Benedetto[10] insieme alla cappella del S. Salvatore[11] e all'ospizio detto di S. Giacomo dei Lombardi uniti a S. Maria. Le chiese erano state edificate sulle rovine delle Terme di Agrippa (le « Terme Alessandrine » nei testi dell'epoca) e una sentenza del 998, al termine di un clamoroso processo, ne aveva confermato il possesso

[7] *Reg. suppl.* 692, fol. 111.

[8] Bonifacio VIII aveva affidato agli Antoniani la cura delle anime dei curialisti e di tutti coloro *Romanam curiam sequentes*, prerogativa caduta in disuso col Scisma (A. Falcoz, *Antonianae historiae compendium*, Lugdunensi, 1534, fol. LXXIX). Tuttavia i curialisti della nazione francese chiesero che questo legame fosse espressamente abolito una volta insediati a S. Maria de Cellis, come risulta dalla bolla del 2 aprile 1478 edita in P. Lacroix, *Mémoire historique sur les institutions de la France à Rome*, 2e éd., Roma, 1892, p. 296.

[9] Per una descrizione della topografia della zona e delle sue chiese prima della costruzione di San Luigi dei Francesi cfr. lo studio esauriente di S. Roberto, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Roma, 2005, pp. 1-4, 7-16.

[10] La chiesa di Santa Maria era affacciata sulla piazza Saponara (oggi, approssimativamente, piazza San Luigi dei Francesi) mentre San Benedetto lo era sulla piazza Lombarda (oggi corso Rinascimento).

[11] Sulla cappella « del Salvatorello », a lungo popolare e oggi inclusa nel fabbricato del palazzo del Senato, cfr. *San Salvatore in Thermis, una chiesa scomparsa nell'insula di palazzo Madama*, a c. di C. Di Bella, Roma, 2012.

all'abbazia contro le pretese del clero di S. Eustachio[12]. Nel Quattrocento S. Maria de Cellis e S. Benedetto erano sedi di parrocchie solitamente affidate a secolari. Farfa era patrona di S. Maria ma S. Benedetto faceva capo al cardinale titolare di Sant'Eustachio[13]. Sotto il pontificato di Eugenio IV l'ordine di S. Paolo primo eremita, nato in Ungheria nel XIII secolo e approdato a Roma alla fine del Trecento, s'intese con il titolare della parrocchia di S. Maria de Cellis per ottenerne il possesso. Il 4 gennaio 1441, mentre stava a Firenze, il papa scrisse le parole *Fiat ut petitur* in calce ad una supplica con la quale *Bernardus Gerogii* (!) *de Signa* rettore di S. Maria de Cellis nel rione Colonna dichiarava di rinunciare alla sua chiesa parrocchiale, che godeva di un reddito annuo di 40 fiorini d'oro della Camera, onde potesse essere conferita a *Valentinus de Capos* (Bálint Kapusi) procuratore dell'ordine di S. Paolo primo eremita e penitenziere minore nella basilica S. Pietro, che agiva in nome del priore generale dell'ordine *Martinus de Cason* e dei suoi confratelli. Le parti contraenti non dovevano essere molto sicure di poter disporre liberamente del bene se a scanso di equivoci inserirono nel testo della richiesta una clausola che precisava come il favore doveva essere concesso « anche se la chiesa dipende da un monastero ». I Paolini chiedevano inoltre di conservare il possesso della chiesa di S. Salvatore in Onda secondo loro sprovvista di reddito[14]. Nonostante l'assenso pontificio,

[12] *Il regesto di Farfa compilato da Gregorio di Catino...*, a c. di I. Giorgi e U. Balzani, 3, Roma, 1883, pp. 137-141.

[13] Nel 1474, essendo vacante la chiesa parrocchiale di San Benedetto *in platea Lombardorum* per la morte in curia di frate *Jacobinus* dell'ordine dei Minori, il cardinale Tedeschini Piccolomini titolare di Sant'Eustachio (« *sub cuius titulo antedicta ecclesia noscitur esse* ») ne provvide il prete senese Francesco di Toma (*Reg. suppl.* 702, fol. 125) e nel 1478 fece valere i suoi diritti in caso di vacanza (cfr. più avanti).

[14] *Reg. suppl.* 370, fol. 50v. La carica di penitenziere minore per la lingua ungherese nella basilica di S. Pietro veniva per lo più affidata ai religiosi

non sembra che i Paolini siano mai approdati a S. Maria de Cellis poiché nel 1445 dovettero cedere S. Salvatore in Onda ai Minori conventuali, costretti a loro volta a lasciare il convento dell'Ara Coeli ai Minori osservanti, senza che in questa occasione si facesse alcun cenno alla chiesa Farfense[15].

Esaurito questo primo tentativo di annessione, è all'ultimo anno del pontificato di Pio II, morto ad Ancona il 15 agosto 1464, che va riferita una bolla autentica, munita del suo sigillo di piombo ma priva di validità per l'assenza della data, con la quale il papa imponeva all'abbazia di Farfa di cedere ai « sindaci e procuratori dell'ospedale dei poveri della nazione francese di San Luigi » S. Maria de Cellis, insieme alla cappella di S. Salvatore e all'ospizio di S. Giacomo che le erano uniti[16]. Non è da escludere

Paolini che furono inoltre i rappresentanti attivi della nazione ungherese a Roma. L. WEINRICH, *Hungarici monasterii ordinis Sancti Pauli primi heremitae de urbe Roma instrumenta et priorum registra*, Roma-Budapest, 1999, pp. VIII-IX, 9 (Bibliotheca Academiae Hungariae in Roma. Fontes, 2).

[15] L. HUETTER, *San Salvatore in Onda*, II ed., Roma, [v. 1959,] p. 15 (Le chiese di Roma illustrate, 41). Costretti a rinunciare a San Salvatore in Onda, i Paolini ricevettero nel 1448 da Nicolò V la chiesa parrocchiale di S. Biagio dell'Anello, oggi scomparsa, da dove si trasferirono nel 1454 a S. Stefano Rotondo. WEINRICH, *Hungarici*... cit., pp. 16-17, 26.

[16] ARCHIVES DES PIEUX ÉTABLISSEMENTS DE LA FRANCE À ROME ET À LORETTE, liasse 5 A, pièce 5. Pergamena originale di cui abbiamo pubblicato integralmente la *narratio* (motivazione e circostanze della richiesta presentata), senza ulteriori commenti, nel nostro contributo, *L'idée de « natio gallicana » et la fin de la présence savoisienne dans l'église nationale de Saint-Louis à Rome*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Rome, 1981, p. 84, nota 2. Escludendo la possibilità di un'approvazione surrettizia ulteriormente cancellata, la data del documento potrebbe non essere lontana da quella della morte di Pio II (15 settembre 1464) poiché non sono rare le concessioni lasciate prive di effetto per la sopravvenuta morte del pontefice e che a volte dovettero aspettare anni prima di essere ripristinate. Cfr. fra le altre una bolla di Pio II del 4 novembre 1460 che conferma una supplica firmata da Callisto III il 16 febbraio 1458 ma di cui la bolla

che la debolezza del legame con Farfa, già apparsa con i Paolini, abbia reso la chiesa e i suoi annessi più accessibili di una parrocchia tradizionale[17] a pretendenti che si facevano avanti senza altra raccomandazione che la loro qualità di amministratori di un ospedale nazionale. La loro situazione materiale come appare nel preambolo della bolla sembra piuttosto sconfortante. La nazione possedeva delle case per accogliere pellegrini e ammalati, una modesta cappella e l'adiacente cimitero. Tutto vi era così ristretto che a malapena si potevano ricevere gli ospiti. Nei giorni di festa, l'angustia della cappella dedicata a san Luigi non bastava per contenere i componenti della nazione francese o delle altre nazioni. Quanto al cimitero, non era sufficiente per seppellire i cadaveri e durante le epidemie di peste il rischio di contagio rendeva inagibile il vicino palazzo del cardinale di Siena[18]. Infine e qui si profilano le probabili lamentele dei cerimonieri pontifici per uno stato di cose poco confacente al ruolo di rappresentanza che sarà poi il

non era stata perfezionata *ob mortem*. Cfr. *Bullarium franciscanum. Nova series*, II, Ad Claras Aquas (Quarrachi), 1939, n. 853. Nel nostro caso non si è trovata traccia della supplica corrispondente nella serie *Registra supplicationum* dell'Archivio segreto Vaticano, parzialmente lacunosa per l'ultimo anno del pontificato.

[17] Ancora nel Quattrocento certe chiese romane sono sotto il controllo dei parrocchiani, che a volte eleggono il loro rettore o devono consentire alla sua nomina. Nel 1462 i parrocchiani di S. Maria di Grottapinta vicina a Campo dei Fiori rivendicano il diritto di presentazione del proprio parroco al cardinale titolare di S. Lorenzo in Damaso a cui appartiene la collazione (*Reg. suppl.* 549, fol. 23^{v}) ; il 7 marzo 1492 i parrocchiani di Santa Maria in Campitelli fanno trascrivere da un notaio il verbale dell'elezione del loro parroco Francesco degli Albertoni (ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Collegio dei notai capitolini* 428, fol. 151).

[18] Francesco Tedeschini Piccolomini (1439-1506), poi papa Pio III, da giovane cardinale aveva avuto in regalo dallo zio papa un palazzo « *in hac alma Urbe et regione Pinee* (!) *inter ecclesias S. Blasii de Anulo et Sebastiani de via pape* ». Ma abitò in Vaticano fino alla morte di Pio II. M. SANFILIPPO, *Pio III*, in *I papi da Pietro a Francesco*, 3, Roma, 2014, p. 24.

fulcro delle chiese nazionali – l'ambiente (« *ambitus sive emunitas* ») della cappella era tanto meschino che cardinali, prelati ed ecclesiastici che vi convenivano per la festa di san Luigi non potevano ascoltare comodamente la messa. Di fronte a tali carenze i rappresentanti della nazione chiedevano al papa che la cappella fosse demolita o sconsacrata, il cimitero ridotto ad usi profani e che in cambio fossero loro attribuiti il priorato di S. Maria de Cellis con l'annessa cappella di S. Salvatore e l'ospedale di S. Giacomo dipendenti da Farfa. Pur menzionando esplicitamente il legame con l'abbazia, il documento non specificava che S. Maria era parrocchia né parlava del consenso dell'abate commendatario, all'epoca Giovanni Orsini arcivescovo di Trani e fratello del cardinale Latino[19]. Inoltre nessun personaggio potente, re o cardinale che fosse, si era associato alle richiesta dei supplicanti se non in modo indiretto con l'allusione ai disagi procurati al cardinale di Siena per una vicinanza così infelice[20]. Neanche questa volta l'assalto alla proprietà Farfense ebbe un seguito se non quello di far risorgere l'interesse dell'abbazia per i suoi possedimenti romani.

Fu Giovanni Orsini, succeduto come abate al fratello cardinale Latino nel 1450, a chiedere al papa Paolo II di unire il priorato di S. Maria de Cellis alla sua abbazia, rendendo in questo modo più arduo un tentativo di annessione tramite la rinuncia di un parroco compiacente. I monaci, diceva l'abate, erano soliti venire a Roma

[19] I possedimenti dell'abbazia di Farfa erano un elemento chiave dei territori dell'Italia centrale controllati dagli Orsini, nel nostro caso gli Orsini di Bracciano che riuscirono a conservare la carica abbaziale per tutta la seconda metà del Quattrocento. Cfr. C. SHAW, *The political role of the Orsini family from Sixtus IV to Clemente VII. Barons and factions in the Papal States*, Roma, 2007, p. 36.

[20] Divenuta nel frattempo proprietà dell'abbazia di Farfa, l'antica cappella dei SS. Dionigi e Luigi, insieme al palazzo del cardinale di Siena, fu inglobata all'inizio del Seicento nel moderno convento dei Teatini di Sant'Andrea della Valle.

per lucrare indulgenze, per curarsi e anche per affari pressanti. Non sembrava quindi conveniente che fossero costretti a chiedere un alloggio nelle locande dei secolari dal momento che avrebbero potuto disporre liberamente di un loro possedimento. Il papa acconsentì e con una bolla datata 27 gennaio 1466 ordinava a Battista Pane canonico di S. Pietro in Vaticano di procedere all'unione del priorato di S. Maria de Cellis all'abbazia di Farfa per la durata della vita dell'abate Giovanni, con l'obbligo per i monaci di provvedere alla cura delle anime della parrocchia[21]. Nel 1475 lo stesso abate si rivolse di nuovo al papa, questa volta Sisto IV, per rendere perpetua l'unione. Pur rimanendo parrocchia, S. Maria de Cellis tornava ad essere un priorato di cui l'abate disponeva direttamente ad ogni cambiamento di titolare[22]. Tre anni più tardi, questa situazione che pareva dover durare a lungo fu completamente capovolta.

Sembra che il profondo rivolgimento sia stato determinato dalla morte dell'abate Giovanni Orsini, il 22 maggio 1477[23]. Suo fratello, il cardinale Latino, riprese la commenda dell'abbazia ma morì a sua volta l'11 agosto dello stesso anno. Qualche giorno prima, e con il consenso del papa, Cosma Migliorati Orsini figlio di sua sorella rinunciava a diversi benefici e uffici nell'aspettativa di prendere la successione dello zio a Farfa[24]. La commenda gli

[21] ARCHIVIO SEGRETO VATICANO, *Registra Lateranensia* [d'ora in poi *Reg. Lat.*] 630, fol. 247^{v}-248^{v}.

[22] La supplica del 28 giugno 1475 (*Reg. suppl.* 723, fol. 234) precedette una bolla *Ad perpetuam rei memoriam* spedita il 15 luglio seguente (*Reg. Lat.* 747, fol. 325). Ma in una supplica del 26 marzo 1473, per la locazione di una casa appartenente alla chiesa di Santa Maria, questa è già detta unita a perpetuità all'abbazia. *Reg. suppl.* 689, fol. 11^{v}.

[23] I. SCHUSTER, *L'imperiale abbazia di Farfa*, Roma, 1921, p. 357.

[24] L'8 agosto 1477 Cosma, o Cosimo, Migliorati Orsini (1420-1481), da maggio commendatario dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno (*Reg. suppl.* 751, fol. 118), rassegna a favore di parenti vari benefici (prebenda e canonicato di San Pietro, protonotariato apostolico, udienza delle lettere

fu effettivamente conferita per un periodo limitato ma già a ottobre viene citato come abate regolare[25]. È difficile pensare che la conferma del possesso di Farfa agli Orsini non abbia avuto un suo prezzo, che consistette precisamente nella cessione consentita dal papa alla nazione francese in concomitanza col'insediamento di Cosma Orsini a Farfa[26].

Il lasso di tempo che separava il tentativo fallito di impadronirsi della chiesa di S. Maria de Cellis nel 1464 e il raggiungimento dello scopo nel 1478 corrispondeva ad un indubbio rafforzamento della nazione francese e delle sue mire cresciute in proporzione al suo maggiore peso politico. Ce ne informa un *motu proprio* inedito del 5 febbraio 1478[27] che verrà solo parzialmente formalizzato nella bolla del 2 aprile seguente, considerata come la conferma ufficiale dello scambio con Farfa e dell'istallazione della nazione nell'attuale chiesa di San Luigi dei Francesi[28]. Rispetto al più modesto testo del 1464, i richiedenti si fecero questa volta spalleggiare non soltanto dal re di Francia ma soprattutto dal cardinale Giuliano della Rovere, titolare di San Pietro in Vincoli, tornato

contraddette ecc.) nel caso dovesse succedere allo zio cardinale nella commenda di Farfa. *Reg. suppl.* 755, fol. 157, 180, 223^{v}.

[25] Il 10 ottobre 1477 è già abate regolare avendo anticipato la scadenza imposta dal papa alla durata della commenda. *Reg. suppl.* 758, fol. 236^{v}. La riassume in aprile 1478 quando è eletto arcivescovo di Trani (C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi... ab a. 1431 usque ad a. 1503*, Münster, 1914, p. 254). Fu sepolto a Farfa dopo il suo decesso sopravvenuto a Bracciano il 21 novembre 1481 (*ibid.*, p. 44).

[26] Meno di cinque mesi separano la morte di Latino Orsini (11 agosto 1477) dalle convenzioni notarili di cui si è perso la traccia ma anteriori al possesso da parte della nazione avvenuto il 10 gennaio 1478 e al quale assistette l'abate Cosma. P. LACROIX, *Mémoire historique...* cit., pp. 289-292.

[27] *Reg. suppl.* 764, fol. 150^{v}-151. Si tratta di una supplica in forma di *motu proprio* che indica l'attenzione particolare del papa a fare sua l'iniziativa per riguardo alla qualità dei richiedenti, in questo caso il re di Francia e suo proprio nipote Giuliano della Rovere.

[28] P. LACROIX, *Mémoire historique...* cit., pp. 292-298.

dalla sua legazione in Francia in rapporti tanto buoni con Luigi XI che il papa lo nominò protettore a vita della nazione francese e dopo di lui i cardinali vescovi di Ostia[29]. È forse la prima volta, a quanto ci risulta, che un cardinale viene indicato con questo titolo che diventerà di uso corrente nei secoli successivi.L'autorevole raccomandazione, non più ricordata nella bolla definitiva, era certamente necessaria per giustificare l'ampliamento delle pretese della nazione, che oltre alla chiesa di S. Maria de Cellis e suoi annessi, richiese anche la chiesa di San Benedetto e la vicina parrocchiale di S. Andrea de *Fordevoliis*[30] di patronato laico ma sulla quale erano esistiti antichi diritti di S. Maria de Cellis[31]. Il papa acconsentì a tutte le richieste estinguendo l'antico priorato di S. Maria de Cellis e le due altre parrocchie di modo che i rettori dell'ospedale nazionale potessero istituire e rimuovere *ad nutum* il clero che assicurava il servizio religioso della nuova parrocchia di S. Maria de Cellis e dei SS. Dionigi e Luigi di cui erano parrocchiani tutti i membri della nazione francese residenti a Roma[32]. Come i Tedeschi e gli Spagnoli, i Francesi erano ormai padroni a casa loro.

Abolendo antichi istituti, la solenne conferma dal papa non poteva mancare di lasciare delle questioni aperte. Il cardinale ti-

[29] « *...nichilominus prefatum Julianum cardinalem quamdiu vitam duxerit in humanis et post eius obitum episcopum Hostiensem cardinalem pro tempore existentem eidem nationi in protectorem deffensorem et conservatorem... deputamus* ». *Reg. suppl.* 764, fol. 151. Nel 1478 il cardinale vescovo di Ostia era Guillaume d'Estouteville altro gran difensore della nazione francese ma che morì nel 1486 e ebbe come successore proprio il Della Rovere.

[30] Denominata anche *de Oultrevoille*. Per la localizzazione cfr. S. ROBERTO, *San Luigi dei Francesi...* cit., p. 4.

[31] Così recita la bolla di conferma del 2 aprile 1478 (P. LACROIX, *Mémoire historique...* cit., p. 295) ma tali diritti non sembrano più essere d'attualità nel Quattrocento come si vedrà più avanti.

[32] P. LACROIX, *Mémoire historique...* cit., p. 296.

tolare di S. Eustachio, al momento Francesco Tedeschini Piccolomini, indirizzò il 22 giugno 1478 una supplica al papa richiedendo la cancellazione dell'infausta unione di San Benedetto in quanto la sua devoluzione alla nazione francese costituiva un grave torto a S. Eustachio di cui era una delle tre chiese annesse[33]. La richiesta fu accolta dal papa e ignoriamo a che data la nazione francese abbia potuto prendere effettivo possesso di San Benedetto.

L'altra questione era quella di S. Andrea *de Fordevoliis* di patronato laico e che non poteva beneficiare dello scambio concluso a favore dell'abbazia[34]. Il patronato della parrocchia blandamente rivendicato da S. Maria de Cellis ma, nel Quattrocento, fortemente consolidato nelle mani di laici fu ceduto « gratuitamente » senza che si conosca il motivo reale di tale remissività[35]. La situazione del rettore *Julianus de Philippinis*, prete romano, divenne singolare dopo l'incorporazione della sua chiesa nella nuova parrocchia di S. Maria e dei SS. Dionigi e Luigi. Esautorato dall'esercizio del culto dovette cedere l'alloggio del rettore a un segretario del cardinale Guillaume d'Estouteville, tale Marco da Sassoferrato, che assicurava il servizio religioso. Ma l'anno successivo *Julianus* si fece confermare il possesso a vita delle rendite della chiesa fin quando i procuratori della nazione

[33] *Reg. suppl.* 772, fol. 234. La questione di fondo era la nomina del rettore pretesa dal cardinale di S. Eustachio.

[34] Il patronato è menzionato in un documento del 28 ottobre 1471 col quale il rettore *Jacobellus Palucii* è autorizzato dal papa ad affittare due case appartenenti alla chiesa nel rione Ponte (*Reg. suppl.* 673, fol. 101^{v}). *Jacobellus* era rettore dal luglio 1461, quando chiese a Pio II una proroga di 5 anni per farsi ordinare prete e ne ottenne tre. *Reg. suppl.* 541, fol. 176.

[35] 2 marzo 1479. P. Lacroix, *Mémoire historique*... cit., p. 300-301. Il patrono era allora il nobile romano Andrea *de Agnellis* del rione Colonna, il cui il nome lascia supporre una parentela con *Ludovicus de Agnellis*, protonotario del papa, che il 5 dicembre 1474 aveva ricevuto in commenda la chiesa parrocchiale di S. Maria di Grottapinta. *Reg. suppl.* 712, fol. 27.

francese non gli avessero fatto ottenere uno o più benefici di valore equivalente[36].

Con l'accordo del 1478 la nazione francese inaugurava un periodo nuovo e assai florido della sua esistenza romana. Sisto IV ne fu un gran sostenitore ma per quanto avesse favorito le mire « nazionali » francesi nondimeno era pronto a concedere privilegi che ne mettevano in questione la stessa natura pluralista fondata sulla comunità linguistica per offrirne una interpretazione del tutto politica. Nel giugno 1483 l'ambasciatore sabaudo mandato a portargli l'obbedienza del giovane duca Carlo I gli rivolgeva una precisa richiesta di edificare a Roma un ospedale per la nazione savoiarda (« *pro natione Sabaudiensi* »). Il papa ne scriveva al duca compiacendosi dell'idea (« *quod nobis summopere placet et pium propositum nationis illius vehementer commendamus* ») e, senza fare menzione alcuna dell'appartenenza dei Savoiardi alla *natio gallicana*, offriva subito di assegnare allo scopo una chiesa e un luogo appartenenti al capitolo di S. Pietro. La richiesta di un compenso per il capitolo, proporzionato all'altezza del merito del duca e del comodo della « sua » nazione (« *ad tue nationis commodum* ») sembra aver fermato l'iniziativa[37]. Bisognerà aspettare la fine del Cinquecen-

[36] *Reg. suppl.* 778, fol. 91^{v} (20 febbraio 1479). Qualche giorno prima della conferma aveva ottenuto un canonicato a S. Maria Maggiore (*Reg. suppl.* 758, fol. 119 [30 gennaio 1479]) e rinunciato ad un altro della collegiata dei SS. Ciriaco e Nicola unita a S. Maria in Via Lata (*Reg. suppl.* 778, fol. 127 [13 febbraio 1479]). Morì canonico di Santa Maria Maggiore il 5 aprile 1481. Cfr. P. De Angelis, *Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe... descriptio*, Roma, 1621, p. 43.

[37] Breve di Sisto IV al duca di Savoia (11 giugno 1483). Archivio segreto Vaticano, *Arm. XXXIX*, t. 15, fol. 303. L'ambasciatore è *Petrus Jaquemonis*, nominato avvocato dei poveri dalla duchessa Iolanda nel 1474 (L. Ménabréa, *Chroniques de Yolande de France*, Chambéry, 1859, p. 109), il quale nel febbraio 1483 accompagnò il duca nel suo ingresso in Savoia arrivando dalla Francia (É. Mallet, *Mémoire historique sur l'élection des*

to prima che la nazione savoiarda postasi sotto la protezione del SS. Sudario s'insedi nella vecchia cappella dei SS. Dionigi e Luigi, che la nazione francese aveva abbandonata ai monaci di Farfa nel 1478[38].

évêques de Genève, in « Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève », V, 1847, p. 314).

[38] C. Fanucci, *Trattato di tutte le opere pie dell'alma città di Roma*, Roma, 1601, p. 382.

Un nemico di Angelo Mai (e di Champollion): Michelangelo Lanci

Paolo Vian

Molti nemici, molto onore. A giudicare dalla nutrita galleria di appassionati e convinti avversari, Angelo Mai, l'«italo ardito», lo «scopritor famoso», di onore ne deve avere avuto a iosa. Di uno di essi vale la pena ora parlare anche perché appare curiosamente rimosso dalla memoria mentre merita attenzione come specchio di un'epoca e di un mondo singolari quale fu Roma prima di Porta Pia, che crediamo di conoscere mentre spesso ci sfugge e si allontana sotto una fitta nuvola di luoghi comuni e di banalità.

«Ingegno bizzarro, strano miscuglio di grande erudizione orientalistica e di fantasticheria, gli nocque tra l'altro l'essersi formato e l'aver vissuto in un ambiente come quello della Roma papale della prima metà del sec. XIX, in cui il rinnovamento metodico degli studî orientalistici non era ancora penetrato». Il giudizio formulato su Michelangelo Lanci da Giorgio Levi Della Vida nel 1933 è di quelli da non lasciare scampo. Per quanto si riconoscesse ad alcune sue ricerche, come quelle sulle iscrizioni aramaiche d'Egitto e sulle iscrizioni calligrafiche arabe, un vero valore scientifico, è probabile che in quella valutazione di «bizzarria» (che torna anche nelle pagine di Jeanne Bignami Odier, storica della Biblioteca vaticana) risieda uno dei motivi dell'oblio della

figura dell'orientalista marchigiano, vissuto a Roma con alterne e tormentate vicende fra i pontificati di Pio VII e di Pio IX. Non è allora un caso se, nonostante le ricostruzioni della vita di Lanci dovute a Severino Servanzi Collio e a Gaetano De Minicis (pubblicate rispettivamente nel 1839 e nel 1840, quando Lanci era ancora in vita), a Vincenzo Tommasini (1867) e ad Adolfo Mabellini (1939), nonostante la ricerca di Alberto Mei del Testa sul Lanci e l'interpretazione dei geroglifici (2002), il *Dizionario biografico degli italiani* ne abbia clamorosamente omessa la biografia.

Anche il conflitto che in Biblioteca vaticana oppose Lanci ad Angelo Mai non può essere assunto come unica chiave di lettura di una vita che riveste ancora motivi di interesse. Si è scelto di ricordarlo nel titolo solo per offrire subito, con l'aggancio alla personalità più nota, le coordinate storico-geografiche della biografia. Se l'opposizione a Mai riassume bene la posizione di Lanci nel panorama erudito e intellettuale romano della prima metà dell'Ottocento, basterebbero il bel ritratto (1851) di Karl Brjullov, conservato nella Galleria Tretjakov di Mosca e tornato a Roma nel 2003 per la mostra «Maestà di Roma» o i rapporti di Lanci con Gogol o la ristampa anastatica (2005) dell'opera di Lanci su *La Sacra Scrittura illustrata con monumenti fenico-assirj ed egiziani* (1827) a mostrare una poliedrica complessità del personaggio che non si può liquidare con una battuta. Ripercorriamone quindi sommariamente la vita, rappresentativa di un'epoca e di un mondo.

Lanci nacque a Fano il 22 ottobre 1779 da Pier Luigi, commerciante, e Lucia Gambini. Carini è l'unico a indicare una data diversa, il 29 settembre, ma una lapide sulla casa natale in piazza XX Settembre conferma l'opinione comune. Dopo gli studi nel Collegio S. Carlo, Lanci divenne nel giugno 1803 diacono e prete, nello stesso anno dottore in teologia e l'anno successivo *in utroque iure*. Nel novembre 1804 si trasferì a Roma ove, pur continuando a occuparsi di pratiche legali, si dedicò alle lingue orientali conseguendo, nel 1806, la laurea in ebraico, siriaco e arabo. Declinata l'offerta di divenire vicario generale della diocesi di Viterbo, Lanci optò risolutamente per gli studi. Nel 1807 vinse il concorso per la cattedra di lingua araba nell'università romana, divenendone docente a ventotto anni e rinnovando il metodo di insegnamento. La perizia nelle lingue orientali gli permise una stretta collaborazione con la congregazione di Propaganda Fide.

Siamo alla vigilia dell'annessione di Roma all'impero napoleonico (1809). Durante l'occupazione francese, Lanci seppe dire dei sonanti *no*. Rifiutò le nomine a primo Bibliotecario della Casanatense (1811), poi a «scrittore» della Biblioteca vaticana (1813), perché entrambi gli incarichi avrebbero comportato il giuramento di fedeltà al nuovo regime vietato dal Papa. Nel 1811 si occupò invece della revisione dei manoscritti e degli stampati della Vaticana operando anche come "verificatore" nella scelta dei manoscritti e degli stampati affluiti alla biblioteca papale dalle biblioteche delle soppresse corporazioni religiose di cui si doveva decidere il destino: poiché di fatto i due compiti non comportavano alcun giuramento, potevano essere assolti senza crisi di coscienza.

Tramontato l'astro napoleonico e ristabilito il governo papale, Pio VII non ebbe quindi difficoltà a nominare Lanci, il 29 maggio 1820, 'scrittore' per le lingue orientali della Biblioteca vaticana: un esito scontato per chi già conosceva ambienti e fondi librari e si era fatto una certa fama come docente della Sapienza, creando poco per volta una scuola: furono suoi alunni Andrea Molza ed Emiliano Sarti, anch'essi futuri 'scrittori' della Vaticana e rappresentanti significativi dell'orientalismo romano dell'Ottocento. Nel frattempo Lanci aveva inaugurato una serie di pubblicazioni che ne estesero la notorietà non solo nell'ambiente romano ma anche nei circoli dei diplomatici, degli artisti e dei letterati stranieri che vivevano nell'Urbe.

Nel 1819 don Michelangelo diede alle stampe una dissertazione sui versi di Nembrot e di Pluto nella *Commedia* dantesca (*Inf.* XXXI, 67; VII, 1), spiegando il primo (*Raphèl may amèch zabí*

almî) con l'arabo, il secondo (*Papé Satàn, Papé Satàn Aleppe*) con l'ebraico. Lanci incominciava a mostrare la propensione (o la pretesa) a capire ciò che prima di lui nessuno aveva compreso. Seguirono la spiegazione di un epitaffio cufico portato dall'Egitto a Roma e acquisito dai Musei vaticani (1819); la dissertazione storico-critica sugli Omireni e sulle loro forme di scritture tratte dai codici vaticani (1820) dedicata al cavalier Italinski, plenipotenziario dello zar di Russia; le osservazioni sul bassorilievo fenicio-egizio di Carpentras e le spiegazioni di due epigrafi palmirene del Museo capitolino (1825), di un monumento copiato in Egitto dal barone Icskull davanti alla Sfinge presso la piramide di Cheope (1825), dell'iscrizione etrusca della statua todina dei Musei vaticani (1838).

All'interesse per l'Egitto, divenuto di gran moda dopo le campagne napoleoniche, Lanci unì un costante approfondimento per la storia e la cultura dei fenici, per il loro alfabeto e la loro scrittura. Lanci si immerse nel crogiolo delle civiltà orientali vicine al popolo ebraico per comprendere brani difficili e circostanze oscure della Bibbia. *La Sacra Scrittura illustrata con monumenti fenico-assiri, ed egiziani* fu la sua opera maggiore, venuta alla luce nel 1827 e dedicata a un altro suo estimatore d'oltralpe, il duca Pierre-Louis-Jean-Casimir de Blacas d'Aulps, ambasciatore di Francia a Napoli. Il lavoro partecipò nel 1828 al concorso quinquennale indetto dall'Accademia della Crusca e nel 1830 ottenne un voto, come le *Operette morali* di Leopardi, mentre stravinse la *Storia d'Italia dal 1789 al 1814* di Carlo Botta. Di fronte ad alcune tesi ardite e stravaganti, i censori romani si divisero. Alcuni, come il cardinale camaldolese Bartolomeo Cappellari, il futuro Gregorio XVI, sarebbero stati per la condanna; altri per il *laissez faire*. Prevalsero i secondi e tre anni dopo, nel 1840, Lanci pubblicò a Firenze il frammento di una vastissima ricerca, i *Paralipomeni alla Sacra Scrittura*, la cui settima parte portata alla luce era dedicata al cavallo di Giobbe (Gb 39, 19-25). L'opera fu proseguita negli anni Quaranta e, come si vedrà, si rivelò foriera di molteplici guai

per l'autore. A dimostrazione dell'eclettismo del personaggio, poeta ma anche musicista, esperto suonatore di mandola e violino ma anche disegnatore (delineò in proprio quasi tutti i monumenti illustrati nelle sue opere), nel 1837 fu pubblicato un suo trattato sul gioco della dama, che lo appassionò sin dall'infanzia, ricco di spunti autobiografici.

Chi sin qui abbia seguito Servanzi Collio e De Minicis in quelle che possono quasi sembrare "biografie autorizzate" di Lanci (che l'erudito fanese possedeva fra i suoi volumi e sono ora in una miscellanea della Biblioteca vaticana, fra gli Stampati Ferraioli, IV.9207) non ha trovato una parola sul maggiore incidente di percorso della vita di don Michelangelo, il conflitto aperto e senza quartiere con Angelo Mai. Una singolare omissione perché se si ignora quanto accadde non si comprende affatto la piega presa dalla vita di Lanci dopo il 1820, cioè dopo la nomina a 'scrittore' della Vaticana ma anche dopo il quasi contemporaneo avvento alla prefettura della biblioteca papale di Mai (20 ottobre 1819).

Appena arrivato in Vaticana, Mai concepì grandi progetti, vastissimi e ambiziosi programmi di edizioni ma anche la fusione di tutti gli stampati di diverse collezioni e provenienze in un unico fondo dotato di un indice generale. Appoggiato dal segretario di Stato Ercole Consalvi, assecondato dal mite secondo custode Giuseppe Baldi, Mai incontrò invece la resistenza passiva del collegio degli 'scrittori'. Non è un caso che nel 1821, subito dopo la sua nomina a 'scrittore', Lanci abbia intrapreso un lungo viaggio attraverso diversi paesi europei (Germania, Ungheria, Polonia, Russia, Francia), al seguito di un eroe dell'esercito zarista, il conte Aleksandr Ivanovič Osterman-Tolstoj; rientrò a Roma solo alla fine del 1823. La coesistenza fra vecchia guardia e nuovo venuto si rivelò però impossibile. Scomparso Consalvi e nominato segretario di Stato il quasi ottantenne Giulio Maria della Somaglia (1823), la ribellione degli 'scrittori' all'«indole imperiosa e, diciamolo, esclusiva» del primo custode si fece aperta (le parole sono

di Carini); a fianco di Lanci erano Girolamo Amati e i suoi antichi allievi Molza e Sarti.

Lanci in particolare si lamentò dell'uso, da parte di Mai, di acidi che facevano sì rinvenire le scritture inferiori dei palinsesti ma avevano effetti nefasti sullo stato di conservazione dei codici. Al di là dei risultati immediati, a turbare il prete marchigiano erano i danni irreversibili recati alle pergamene, persino a quelle del venerando codice B, il Vat. gr. 1209, con la versione greca della Bibbia risalente al IV secolo. Ripugnava, a don Michelangelo, quella logica da "usa e getta" che considerava manoscritti preziosi come puro veicoli di testi, eliminabili senza rimpianti dopo aver compiuto la loro funzione. Non è un caso che molti fogli di codici vaticani rechino ancora nei margini l'indiscreta indicazione a penna, di mano di Mai, che segnala che questo o quel testo era già stato *editum*. Si può aggiungere che la mentalità brutalmente utilitaristica è allignata a lungo nel luogo perché si racconta che il prefetto gesuita all'epoca del furto e del fulmineo ritrovamento del Canzoniere autografo/idiografo del Petrarca, nel novembre 1965, si consolò dicendo che il testo era già edito.

La crisi esplose sul problema della decifrazione dei geroglifici egiziani e sulla nuova teoria enunciata dal giovane e precoce Jean-François Champollion. La scoperta era stata elogiata da Mai nel *Diario di Roma* del 1825. Lanci replicò nella *Lettera sopra uno scarabeo fenico-egizio e più monumenti egiziani* (1826), nota come "lettera a Koller", dal nome del destinatario, il barone austriaco Franz von Koller. Già nello scritto sugli Omireni, che è del 1820, Lanci aveva accusato Mai d'«insozzar pergamene». Ora ne aveva davvero per tutti e non andò per il sottile: Champollion, «il sedicente scopritor francese, che tutta vuole degli egiziani scoprimenti la gloria e fa di ogni parte in suo favore rumoreggiar gazzettieri»; Mai, «che intreccia laudi a sé stesso, e stima esser immortal cosa il rodere e affumicare con acidi le vetustissime pergamene rescritte già preziose reliquie de' nostri padri per istampare frammenti le più

volte di niuna utilità». Sulla scarsa rilevanza delle sin troppo strombazzate scoperte di Mai Lanci tornò anche in seguito: «Per poche rinvenute righe, e sconnessi periodi, si menava rumor per gazzette e giornali, più che in altra più bella età non si fece per lo scoprimento di tutta l'opera di un classico autore». Secondo Lanci, insomma, Mai era favorito da un'accorta e, diremmo oggi, ben orchestrata strategia mediatica che ingigantiva scoperte di modesto valore.

Furibonda fu la reazione di Mai alla "lettera a Koller". In presenza dell'orientalista Désiré Raoul-Rochette, allora in missione in Italia, e del collegio degli 'scrittori', atterriti e stupefatti, il primo custode fece a pezzi il volume. Ritirò tutte le opere di Lanci presenti in Vaticana vietando da quel momento di comunicarle a chiunque le richiedesse; fece scrivere da Baldi una dura lettera a Lanci (10 gennaio 1827). Il cardinale Bibliotecario della Somaglia non trovò di meglio che tentare un goffo tentativo di conciliazione suggerendo a Lanci di non farsi vedere per un po' di tempo in Biblioteca.

Per il sacerdote fanese, novello Tommaso Campanella o Giordano Bruno, si apriva la sconsolata via dell'esilio, punteggiato però dall'invio a Roma di numerosi *pro memoria* e rapporti. Viaggiò nuovamente per l'Europa ma risiedette a lungo soprattutto a Parigi, ove lo conducevano le molteplici conoscenze e i contatti stabiliti già ai tempi del viaggio agli inizi degli anni Venti. A Parigi, di fatto, pubblicò nel 1844 una traduzione francese de *La Sacra Scrittura illustrata*, la prosecuzione dei *Paralipomeni alla Sacra Scrittura* (1845), un importante *Trattato delle simboliche rappresentanze arabiche e della varia generazione de' musulmani caratteri sopra differenti materie operati* (1845-1846) e, nel 1847, una nuova lettera sulla decifrazione dei geroglifici indirizzata questa volta all'egittologo Émile Prisse d'Avennes. Nel frattempo Mai aveva terminato (15 aprile 1833) il suo mandato di prefetto, durato quasi quattordici anni. Alla luce delle mutate condizioni, il nuovo primo custode, il poliglotta e futuro cardinale Giuseppe Mezzofanti, richiamò il 3 settembre 1833 Lanci ai suoi doveri di

scriptor ma inutilmente: don Michelangelo si rifiutò di obbedire. Come spesso accade, la questione si era trasformata da vicenda personale in contrapposizione di partiti e fazioni: da una parte Mai e i suoi sostenitori, fra i quali Ippolito Rosellini, lo stesso Mezzofanti, il nuovo segretario di Stato Luigi Lambruschini; dall'altra Lanci e i suoi partigiani. Tra i capofila delle critiche a Lanci vi erano Salvatore Betti e il suo *Giornale arcadico*. Si scatenò una battaglia di epigrammi. Nel 1838, sotto le mentite spoglie di Antagirte, Betti mise in discussione le competenze di Lanci nel fenicio:

> Lascio che di commedie il mondo cianci;
> Per me certo non v'è cosa più comica,
> ch'udir parlare di fenicio il Lanci.

Nel 1845, nel primo tomo dei *Paralipomeni*, il sacerdote marchigiano non porse l'altra guancia all'«accanito rivale» e a tutti i «pessimi avversarii» che come le «vipere a mordere con avvelenato dente le altrui scoperte si avventano»:

> Lascio che il ranocchione al vento gracidi
> con alta valorìa, sì che da ultimo
> nella sozza palude e' crepi e infracidi.

Proprio perché divampata ed estesa ad altri ambienti e persone, la questione non si poteva ormai semplicemente risolvere con l'uscita di scena di Mai, peraltro in seguito tornato in Vaticana come cardinale Bibliotecario, nei suoi ultimi anni, fra il 1853 e il 1854.

Per lo *scriptor* arabo, a questo punto esule volontario dalla Vaticana dopo esserne stato inizialmente bandito senza volerlo, i guai non erano finiti. La pubblicazione de *La Sacra Scrittura* e dei *Paralipomeni* riguardava, naturalmente, argomenti dottrinalmente sensibili e delicati. All'imbarazzo suscitato dall'uscita della prima opera Pio VII aveva reagito, con misura che Carini

riteneva «sommamente prudente e caritatevole», facendo acquistare le copie, ritirandole dal commercio e stipandole, sembra, in Archivio Vaticano. La prosecuzione parigina dei *Paralipomeni* fece traboccare il vaso. Stravagante anche nel lessico, nello stile e nei titoli, Lanci cercava l'arcano e il segreto e si era convinto di aver scoperto la nascosta chiave interpretativa della Scrittura ebraica. Il Sant'Uffizio condannò i *Paralipomeni* il 17 settembre 1845, la congregazione dell'Indice il 20 settembre 1845. Radiato dalla Biblioteca il 17 ottobre 1845, Lanci perse impiego e stipendio. Informato a Parigi della sentenza, si sottomise notificandolo però non al Sant'Uffizio ma al segretario dell'Indice, Tommaso Antonio Degola: di qui ulteriori «equivoci e malintesi». Aiutato dal principe Mario Massimo, duca di Rignano, e dal duca di Luynes, ottenne una pensione dal governo di Luigi Filippo, presto perduta con l'avvento della Repubblica nel 1848. L'orientalista, «strano sì, ma, in sostanza, sincero e devoto figliuolo della Chiesa, malfermo non del cuore sì dell'intelletto» (Carini), tornò a Roma nel settembre 1849 e Pio IX, anche lui marchigiano, gli pagò il viaggio deliberando poi una pensione in suo favore.

Sappiamo poco sugli ultimi anni di Lanci, probabilmente vissuti nell'ombra, nel silenzio appartato delle sue estrosità e stravaganze. Già nel 1840 così lo descriveva De Minicis:

> Il Lanci sprovveduto di ecclesiastico beneficio governa con le sole sue fatiche le opere: mena vita casalinga e si piace della conversazione dei dotti e dei giovani bramosi di trar profitto della sua dottrina. Viaggia nei mesi caldi in Europa e più spesso in Italia dove in ogni luogo quasi dotti ed amici anelano di averlo nelle proprie abitazioni: ché pure v'hanno di tali che vogliono e sanno venerar la sapienza.

Sembra davvero la quiete dopo la tempesta. Al 1851 risale il ricordato ritratto di Brjullov che «trasmette con efficacia lo stato emotivo e la concentrazione intellettuale dello scienziato», pro-

babilmente colto durante una discussione, con «le labbra serrate, l'espressione penetrante, il gesto della mano che tiene gli occhiali per l'estremità della montatura». Il grande nemico, Angelo Mai, nel 1854 era definitivamente uscito di scena andando a occupare il sepolcro con epigrafe nel transetto sinistro della chiesa di S. Anastasia, alle pendici del Palatino. Negli anni Cinquanta e Sessanta, senza abbandonare gli studi prediletti (del 1855 è l'analisi di una nuova stele fenicia scoperta a Malta), in Lanci pare ormai prevalere la musa poetica su quella filologica. Si moltiplicano epitalami, ghirlande di fiori poetici, inni sacri ed epico-lirici alla fede, alla speranza e alla carità (1850, 1856), volumi di *Poesie* (1857), traduzioni italiane di Salmi e cantici (1857, 1858). La versione dei Salmi fu così poco apprezzata da Michelangelo Caetani che per essa sapidamente propose il titolo alternativo *Golia vendicato ovvero Davide punito*. Nel 1852, «per la ristaurata Accademia degli scomposti» a Fano, Lanci diede alle stampe un poemetto in ottava rima dal titolo *L'avita gloria fanestre* e nel 1865, sempre a Fano, venne alla luce un suo poema in dodici canti a liberi versi dedicato a *Il trionfo della sacra filologia,* evidentemente quella che aveva cercato di praticare per tutta una vita, con esiti alquanto discussi. Don Michelangelo morì, quasi novantenne, a Palestrina, il 29 settembre 1867. Il piccolo centro alle porte dell'Urbe pare quasi il simbolo di una finale marginalità, di una estrema perifericità, il riconoscimento del fallimento e della sconfitta di un uomo pur singolarmente dotato, che seppe dare, nella paleografia araba e negli studi fenici, prove di non trascurabile capacità. Sembra dunque ingiusto considerarlo solo una «curiosità letteraria», se non un penoso caso umano. Avesse fatto solo il filologo e non il mistagogo, conclude saggiamente Carini, sarebbe stato meglio per tutti.

Il conflitto fra Lanci e Mai permette però anche una considerazione del grande erudito e bibliotecario di Schilpario. Al di là del valore di filologo e dei suoi metodi di lavoro, va riconosciuto che Mai seppe dare un energico impulso agli studi in un mondo sempre tentato dalle celebrazioni auliche o dalla mediocre sonnolenza. Lo fece però con un piglio di prepotente autoreferenzialità, di eccessiva coscienza, o presunzione, delle sue qualità che gravarono gli sforzi migliori di un'ombra, che induce oggi a sottolineare i limiti della figura mentre se ne riconoscono i meriti.

Aemulus, in latino, indica l'imitatore ma anche il nemico. Il duplice significato, che si è sostanzialmente perduto nell'italiano, indica una profonda verità: la rivalità spesso nasce sul terreno condiviso, frequentando i medesimi ambienti e le stesse discipline, aspirando alle stesse mete, nutrendo le stesse ambizioni, quasi facendo le stesse cose. Pressoché coetanei (Mai era più giovane di tre anni di Lanci), nati entrambi nell'Italia provinciale, mossi da una divorante ambizione che spesso solo i provinciali e i *parvenus* conoscono (ne sa qualcosa Julien Sorel), Lanci e Mai rappresentano per taluni versi due vite parallele ma dagli esiti diversissimi: chiuso in una scontrosa e isolata bizzarria soprattutto negli ultimi anni il primo, cardinale di Santa Romana Chiesa, giunto agli onori e alla celebrità mondiali il secondo. Lo scontro al calor bianco che per decenni contrappose Lanci e Mai, come pure i partiti che al loro seguito si formarono, si svilupparono dal protagonismo incontrollato di entrambi, inevitabilmente destinati a entrare in urto. D'altronde, che quello degli eruditi sia un *genus* particolarmente *irritabile*, forse più di quello dei poeti (Hor., *Epist.* II, 2, 102), è consapevolezza antica. La patina del tempo conferisce però a queste antiche, vivacissime dispute qualcosa di ridicolo e patetico. *Meminisse iuvabit.*

NOTA BIBLIOGRAFICA. Il giudizio di Giorgio Levi Della Vida citato all'inizio è nella voce dedicata a Lanci in *Enciclopedia italiana*, XX, Roma 1933, p. 485. Nonostante l'omissione del *Dizionario biografico degli italiani*, non pochi sono gli scritti dedicati al Lanci. Accanto agli elogi e alle ricostruzioni biografiche di V. Tommasini (Fano, 1867), E. Francolini (Fano, 1873), C. Marcolini (Fano, 1874), in ordine cronologico vanno almeno ricor-

dati: S. Servanzi Collio, *Cenni biografici di Michelangelo Lanci*, Macerata 1839; G. De Minicis, *Biografia del cav. D. Michelangelo Lanci*, s.l., s.d.; I Carini, *Di alcuni lavori ed acquisti della Biblioteca Vaticana nel pontificato di Leone XIII*, Roma, 1892, pp. 153-187; A. Mabellini, *Michelangelo Lanci (1779-1867)*, Fano, 1939; G. Gervasoni, *Champollion in Italia e la prima mostra d'egittologia (con lettere inedite dello Champollion, del Rosellini, del Peyron e del Mai)*, in *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Lettere*, 84 (1951), pp. 179-226; A. Mei del Testa, *Michelangelo Lanci e l'interpretazione dei geroglifici*, Fano, 2002 (Quaderni di Nuovi studi fanesi, 7). Per le vicende interne alla Biblioteca vaticana – oltre a 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.v. in indice – numerosi documenti relativi a Lanci sono conservati nell'Archivio della Biblioteca (soprattutto Arch. Bibl. 45). Altri documenti si trovano nell'Archivio storico della Congregazione per la Dottrina della Fede [cfr. in proposito A. Cifres, *Il P. Maestro Maurizio Benedetto Olivieri O.P. Commissario del Sant'Uffizio (1820-1845), un «uomo dotto e molto liberale» in un periodo di crisi*, in *Praedicatores, Inquisitores*, III: *I Domenicani e l'Inquisizione romana. Atti del III Seminario internazionale su «I Domenicani e l'Inquisizione», Roma, 15-18 febbraio 2006*, a cura di C. Longo, Roma, 2008 (Institutum Historicum Fratrum Praedicatorum Romae. Dissertationes historicae, 33), pp. 555-557]. Il quadro di Karl Brjullov è pubblicato in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed eterna* [Scuderie del Quirinale, Roma, 7 marzo-29 giugno 2003], Milano, 2003, p. 431; i rapporti di Lanci con Gogol e la comunità russa a Roma sono illustrati da R. Giuliani, *La meravigliosa Roma di Gogol: la città, gli artisti, la vita culturale nel primo Ottocento*, Roma, 2002, pp. 28-29, 57, 256; Ead., *Gogol' e il Natale di Roma 1837*, nella rivista elettronica *eSamizdat* 2004 (II) 3, pp. 47-53. Va infine ricordato che buona parte della produzione del Lanci, manoscritta e a stampa, fu donata da Gaetano Ferrajoli alla Biblioteca vaticana nel 1890 e costituisce oggi la serie dei manoscritti *Ferrajoli* 978-1031; mentre numerosi stampati appartenuti a Lanci sono ora conservati, sempre in Vaticana, fra gli Stampati Ferrajoli.

Il cardinale veneziano Cristoforo Vidmann e la sua breve presenza a Roma

Gerhard Wiedmann

Le vicende del presente contributo sono ambientate durante il regno di papa Innocenzo X (1644-1655). Il 7 ottobre 1647 nel terzo anno del suo pontificato creò sei cardinali. Tra di loro, accanto a Francesco Maidalchini appena quindicenne, nipote della cognata del papa si trova il veneziano Cristoforo Vidmann[1]. Il nuovo cardinale nato a Venezia il 29 agosto 1615 era figlio di Giovanni Widmann, conte di Ortenburg, originario di un paesino nelle vicinanze di Villach in Carinzia. I Widmann una volta arrivati nella città lagunare nel 1646 vennero iscritti al patriziato veneziano sborsando 100.000 ducati per sostenere le spese per la guerra a Candia. I Vidmann si firmarono d'ora in poi con la "V" iniziale per sottolineare la loro venezianità. Dopo gli studi a Monaco, Cristoforo intraprese la carriera ecclesiastica. Molto preparato nelle leggi acquistò un chiericato di camera e divenne anche uditore

[1] G. Gigli, *Diario romano*, a cura di M. Barberito, Roma, 1994, vol. 2, p. 505, descrive benissimo l'avvenimento. Sono nominati Fabritio Savelli, Michele Mazzarino, fratello del cardinale Giulio Mazzarino, Francesco Cherubino da Monte Rodio, Cristoforo Vidmann, il genovese Lorenzo Raggi e Francesco Maidalchini. La vicenda della famiglia Vidmann è largamente rappresentata da E. Rösch Widmann, *I Widmann. Le vicende di una famiglia veneziana dal Cinquecento all'Ottocento*, Venezia 1980, in particolare pp. 10-14.

della stessa[2]. Grazie alle pressioni della Serenissima su papa Innocenzo, ricevette la porpora con il titolo dei SS. Nereo e Achilleo. Nel 1655 dopo la morte del papa, si schierò nel conclave con gli spagnoli e imperiali per eleggere Alessandro VII Chigi. Finalmente, come coronamento per un veneziano, il 1 aprile 1658 assume il titolo di S. Marco e prende la residenza, come tutti i porporati veneziani e ambasciatori della Serenissima, nel Palazzo Venezia, mentre già dal 1651 era diventato anche legato apostolico ad Urbino dove "acquistò fama d'integro e prudente". Purtroppo verso la primavera del 1660 è colpito da un'insistente malattia e già nel sentore della morte dettò il suo testamento con il quale dispose che fosse acquistato con la notevole somma di 15.000 ducati una casa o un palazzo a Roma per i suoi familiari e di metterlo a disposizione di ecclesiastici veneziani di passaggio a Roma. Ovviamente tale edificio doveva essere nelle vicinanze di piazza Venezia. Da ciò si può intuire che il suo progetto era di stabilire in qualche modo la famiglia nella città papale. I suoi eredi comprano - secondo la sua volontà - un palazzo accanto a S. Silvestro al Quirinale, di fronte al palazzo e giardino Pamphilj, cioè Villa Aldobrandini. L'edificio, poi modificato, è noto oggi come quello degli Antonelli, ma non fu mai abitato dai Vidmann come si evince dallo Stato delle anime della parrocchia dei Santi XII Apostoli, anzi si affidava la cura ai canonici di San Marco con i quali nacquero anche dei litigi[3]. La vertenza si risolse anche con l'aiuto di un nuovo importante parente, papa Clemente XIII Rezzonico.

La malattia di Cristoforo che richiedeva di soggiornare in un

[2] A. Chacon, *Vitae et res gestae pontificum Romanorum et S.R.E. cardinalium ab initio nascentis ecclesiae usque ad Clementem IX*, Roma 1677, vol. 4. col. 681; G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1860, vol. 99, pp. 245 s.

[3] C. Faccioli, *Il Cardinale Cristoforo Widmann e l'ospizio dei vescovi veneti in Roma (1660-1777)*, in «Bollettino della Unione Storia ed Arte», X, (1967), pp. 4-10.

ambiente salubre (Moroni: "per respirarvi aria più salubre") lo porta a San Martino al Cimino dove fu ospitato nella villa dei Pamphilj e dopo la morte del papa Innocenzo, solamente Donna Olimpia Maidalchini, la cognata del papa, nota come intrigante e quasi "papessa" come dicevano i popolani, poteva averlo accolto nella sua residenza vicino a Viterbo. Questa stima da parte di Donna Olimpia si può giustificare dal fatto che il fratello di Cristoforo, Davide (1619-1659) già colonnello dell'esercito imperiale divenne tenente delle truppe pontificie e nella seconda guerra contro Ranuccio Farnese, duca di Parma, eseguì nel 1649 la distruzione di Castro. Questo risultato era voluto dal papa, ma ancora di più lo istigava la cognata e quindi considerava questo evento con grande soddisfazione. Cristoforo Vidmann muore il 30 settembre 1660 nella villa dei Pamphilj a San Martino al Cimino. La notizia giunge a Roma il giorno seguente[4] e la sua tomba viene allestita a Roma nella chiesa di San Marco dai due fratelli maggiori Martino e Ludovico insieme al nipote Francesco come ricorda la targa sullo zoccolo del monumento. Per capire i suoi gusti artistici la raccolta di quadri del cardinale come viene descritta sempre nel momento della spartizione dei beni nel 1660, non esprime una scelta del tutto eccellente[5]. Anche del fratello Davide, morto a Roma nel 1659, e sposato con Anna Maria Costaguti, si redige nel 1662 un inventario dei beni artistici che non esprimono una vera stima nelle opere d'arte[6]. Ci sono accanto ai dipinti di Salvator Rosa uno di Andrea Sacchi, uno del Mola e tanti ignoti. Lo scultore prescelto per la tomba era Cosimo Fancelli uscito dalla scuola del Bernini con cui lavorava in S. Pietro, il quale peraltro in quel periodo era

[4] Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 12332, f. 123.

[5] F. Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, 1989, pp. 28-31.

[6] L. Spezzaferro, *Archivio del collezionismo romano*, a cura di A. Giammaria, Pisa, 2009, pp. 223 s.

più vicino a Pietro da Cortona[7]. La tomba del cardinale è inserita in una nicchia del terzo pilastro nella navata destra ed occupa lo spazio a disposizione rimanendo fedele alla tipologia di questo genere di impianto strutturale. Sopra un basamento semplice si alza il sarcofago di marmo bruno chiaro affiancato da due aquile. Uno zoccolo curvilineo sorregge il busto mentre due putti alzano un drappo nero per far vedere l'iscrizione che presenta la biografia e i meriti del cardinale. Il ritratto del defunto è presentato in posizione di preghiera e poggia le mani sopra un cuscino. Lo sguardo è rivolto verso l'altare. Il ritratto rappresenta un uomo con barbetta e una folta capigliatura ed è davanti a noi senza copricapo ecclesiastico.

Non è da pensare che il cardinale abbia fatto in tempo a posare per il ritratto. Si doveva ricorrere quindi alla sua iconografia conosciuta che è presente in tante opere e che cerchiamo di rintracciare in nostro aiuto. Oltre ai ritratti dipinti ad olio oggi conservati presso gli eredi Foscari Widmann a Venezia, è nota una incisione di Etienne Picart. Qui vediamo il personaggio come sulla tomba a Roma rivolto verso la sua destra, però con la mozzetta. Forse questa incisione riprende proprio un ritratto dipinto.

Un altro aspetto per la ricerca ci propongono le immagini dei personaggi sulle medaglie e le monete. Appena eletto cardinale Cristoforo Vidmann fece eseguire una medaglia. L'autore è Johann Jakob Kornmann, nato ad Augsburg in Germania, la città delle lontane origini dei Vidmann prima del loro arrivo in Carinzia, che venne presto in Italia dove è più noto come Cormano secondo la firma delle sue opere. Questo personaggio come lo descrive Sandrart andò a Venezia per specializzarsi oltre che come incisore

[7] O. Ferrrari - S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, 1999, p. 642; A. Karsten, *Die Gleichschaltung der Eminenzen? Venezianische Kardinalsgrabmäler in Rom des 17. und 18. Jahrhunderts*, in «Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit», a cura di M. Hengerer, Köln, 2005, pp. 240-42.

di medaglie anche come scultore in cera[8]. Non abbiamo date sicure, ma dai primi anni trenta era presente a Roma e forse anche in un periodo anteriore. La medaglia bronzea in questione presente in tanti musei ha un diametro di 3,7 cm e mostra il ritratto a mezzo busto del cardinale con il profilo rivolto verso destra. Egli porta la berretta e la mozzetta. Oltre all'iscrizione che ricorda il raffigurato CHRISTOPHORVS S.R.E. CARD. VIDMAN troviamo anche la firma dell'autore: OPVS CORMANI. Sul rovescio troviamo, invece, la scena di due cavalli in corsa, dei quali uno è ormai arrivato alla meta. Intorno si legge il motto: ODIT.TAMEN.OTIA. VICTOR[9]. Sembra che l'autore di queste parole sia il doge veneziano Francesco da Molin (1575-1655) che a suo tempo fornì tante iscrizioni per medaglie. Quindi il cavallo in corsa rappresenta l'ira mentre quello arrivato significa il riposo e la quiete riflessiva dell'*otium*. Nell'esergo troviamo la datazione del M.DC.XXXXVIII. Della stessa medaglia esiste al Victoria & Albert Museum di Londra (Inv. n. A 32-1932) un modello in cera di doppia grandezza e quindi non poteva essere il prototipo per la fusione. Ci sono anche piccole insignificanti differenze nella raffigurazione.

I Vidmann avevano anche il diritto di coniare monete in Carinzia di cui il capostipite faceva largamente uso. Anche il nostro cardinale Cristoforo coniava dei talleri in argento ed in oro. Per queste monete riprende la stessa forma della medaglia della sua elezione a cardinale del 1648 e riproduce però sul rovescio lo stemma di famiglia coronato dal cappello cardinalizio[10]. Così si presentano i talleri del 1656 del valore di cinque e dieci ducati[11] dove è aggiunta anche la qualifica del *comes ab Ortenburg*.

[8] J. von Sandrart, *L'Academia tedesca della Architectura, Scultura & Pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, 1675, vol. 2, p. 322.

[9] A. Chacon, *Vitae et res gestae* ..., cit., p. 681.

[10] E. Holzmair, *Münzgeschichte der* österreichischen *Neufürsten*, Wien 1946, pp. 61 s., nr. 101.

[11] D. S. von Madai, *Vollständiges Thaler Cabinet in chronologischer und genealogischer Ordnung*, Königsberg, 1767, nr. 1837.

Va però osservato da più vicino il nostro medaglista. Il Cormano lavorava già per la zecca papale sotto Urbano VIII e ancora sotto Innocenzo X per il quale esegue delle medaglie durante l'anno santo del 1650. Qui vediamo il papa rivolto verso la sinistra e sul rovescio abbiamo la scena di pellegrini inginocchiati davanti alla porta santa con l'immagine della Veronica. Oltre alla firma dell'artista leggiamo anche la datazione. Già negli anni precedenti aveva lavorato per il papa essendo costretto a chiedere dei pagamenti arretrati indirizzati a Camillo Pamphilj nel 1645 per "due coni con l'effigie di N.B."[12].

Visto che il Cormano eseguiva anche sculture in bronzo e per ritratti plastici, così ci è noto di lui anche un busto di Paolo Giordano II Orsini simile al ritratto fatto da Gian Lorenzo Bernini del 1624 e conservato nel Museo della Villa Pamphilj.

Una nota finale riguarda la fine del medaglista che diventa vittima delle invidie dei colleghi. E sembra che Gasparo Morone e non Gasparo Mola come ci tramanda Rodolfo Venuti[13] abbia denunciato nel 1649 il tedesco alla corte papale: "*Sed vir tantus ideò infelix, quod nedum aemulum, sed adversarium nactus est Molum, collegam quidem, sed facultate, et ingenio longe imparem*". Mentre il Sandrart riferisce che l'artista con "licentiosen Reden" (discorsi licensiosi) abbia offeso il papa che lo fece arrestare. Qui il Venuti è più preciso e racconta che l'artista aveva inciso una medaglia che rappresentava papa Innocenzo e sul rovescio il ritratto di Olimpia Maidalchini nelle vesti del papa[14]. Forse sarà opportuno ricorrere a fonti contemporanee che sappiano descrivere l'accaduto. In una medaglia si rappresentava il papa a mezzo busto con le trecce e in mano la rocca e il fuso, quindi alludendo alla storia di Ercole ed Onfale che invertirono i tradizionali ruoli di attività di maschio e femmina. Sul rovescio invece si doveva trovare il ritratto di Olimpia con la mitria pontificia e con le chiavi di San Pietro[15]. Non sappiamo se Cormano sia l'autore di questa satirica medaglia cha pare anche piuttosto improbabile, visto che lavorava per il papa e così si può immaginare di più l'intenzione di un malevolo rivale. Comunque il Cormano viene arrestato e portato nelle carceri dell'inquisizione dove con una scheggia di vetro si taglia le vene ("vitreis scyphi fragmentis dissectis venis"). Il giorno 28 aprile 1649 si registra la sua morte: "Joh. Jaconus Cormanus ex Augusta scultor famosissimus, obiit in Carcere Capitolii"[16].

A proposito di questo scultore "famosissimo" come viene elogiato dai documenti ed attestato dal registro della morte non abbiamo notizie sul suo orientamento religioso e in quanto proveniente dalla Germania non si potrebbe escludere una certa simpatia per i luterani e anche un'avversione verso il papa. Da qui potevano partire attacchi anche figurativi verso il papato e non solo discorsi licenziosi. Ma sicuramente se fossero state eseguite queste medaglie, delle quali non si hanno più tracce, esse corrispondevano ancora di più alla diffusa opinione pubblica che disprezzava la figura di Donna Olimpia come la rappresentava anche Pasquino. Comunque siano andati i fatti, il nostro scultore non solo ha perso la vita ma anche la sua fama visto che è stato dimenticato.

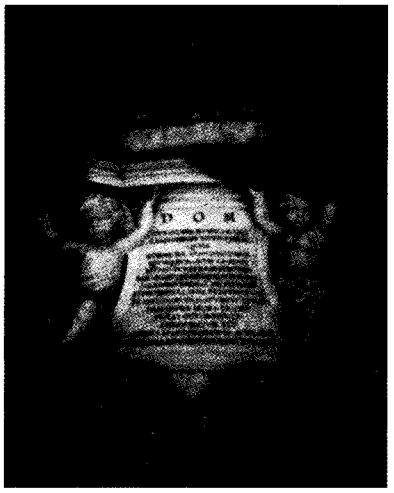
[12] C. Benocci, *Paolo Giordano II Orsini nei ritratti di Bernini, Boselli, Leoni e Kornmann*, Roma, 2006, pp. 61-65.

[13] R. Venuti, *Numismata Romanorum Pontificum praestantiora a Martino V ad Benedictum XIV*, Roma, 1744, p. XXVI. Gaspare Morone era il nipote di Gasparo Mola già morto nel 1640.

[14] R. Venuti, *Ibid.*, p. XXVI: "*Accusatus, admittente Molo, apud Pontificem, quod numisma excudisset, in antica parte Innocentii, in postica Olimpia Maidalchinae, quae Pontifici affinitate juncta erat imaginem referens ...*".

[15] G. Leti, *Vita di Donna Olimpia Maidalchini che gouvernò la Chiesa, durante il ponteficato di Innocenzo X. Cioè, dopo l'anno 1644 sino all'anno 1655*, Ginevra, 1666, pp. 213-14; L. Simonato, *Alla ricerca di un colpevole: medaglie satiriche nella Roma di Innocenzo X*, in «Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli», a cura di N. Barbolani di Montauto - G. De Simone, Firenze, 2013, pp. 103-106.

[16] Biblioteca Vaticana, *Necrologio romano*, ms., Vat. lat., 7880.



C. Fancelli, *Tomba del cardinale Cristoforo Vidmann*, 1660.
Roma, Basilica di S. Marco.

J. Cormano, Medaglia del cardinale Cristoforo Vidmann, 1648.
London, Victoria & Albert Museum. Recto e verso.

J. J. Cormano, Medaglia di papa Innocenzo X, 1650.
London, Victoria & Albert Museum. Recto e verso.

«Er consumo della fede»: devozione alla statua in bronzo di San Pietro nella Basilica Vaticana

Pietro Zander

Quer San Pietro de bronzo che se vede
drento San Pietro, co' la chiave in mano,
a furia de baciallo, piano piano
j'hanno magnato più de mezzo piede.

E quella è tutta gente che ce crede:
perché devi pensà ch'ogni cristiano
ch'ariva da vicino o da lontano
lo logra co' li baci de la fede.

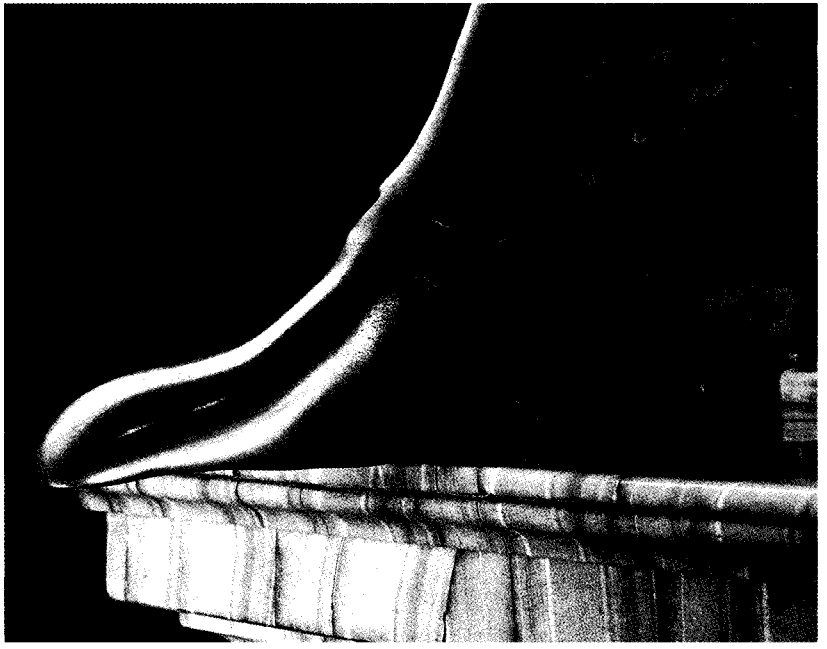
Però c'è un sampietrino che m'ha detto
come er consumo pô dipenne pure
che lo vanno a pulì cór fazzoletto.

Ma questo qua nun sposta la questione:
e, a parte quele poche fregature,
è un gran trionfo pe' la realiggione.

Con questo sonetto del 1929, dall'eloquente titolo "Er consumo della fede", Trilussa esprimeva con vividi versi uno dei più antichi e caratteristici atti di devozione a San Pietro[1].

[1] Trilussa, *Tutte le poesie*, a cura di P. Pancrazi, note di L. Huetter,

Toccare e baciare il consunto piede di San Pietro è un gesto che da secoli vediamo quotidianamente ripetersi nella Papale Basilica Vaticana, edificata sull'umile sepoltura dell'Apostolo, che si trova sotto l'altare maggiore sopra il quale s'inarca possente il "cuppolone" di Michelangelo. Nell'immensa basilica la solitaria statua di San Pietro in cattedra, solennemente ritratto con le chiavi in mano, evoca infatti una presenza viva, che si rinnova nella persona del papa suo successore e che è cagione e meta di continui pellegrinaggi.



Basilica Vaticana, consunto piede della statua in bronzo di San Pietro Apostolo.

Milano, 1954[4], p. 634.

Ma se ai romani di Roma è ai più devoti pellegrini il significato di quel simbolico gesto è palese, non altrettanto chiaro appare ai più giovani e ai moltissimi visitatori – e sono migliaia – che ogni giorno giungono in San Pietro da ogni parte del mondo. A coloro che con sentita dedizione si accostano silenziosamente alla bronzea statua del Principe degli Apostoli per accarezzarne il piede destro proteso in avanti sotto le panneggiate vesti, si aggiunge una folla di uomini, donne e bambini - spesso di paesi lontani e di diverse religioni - che ripetono inconsapevolmente quel gesto, talvolta – purtroppo - al solo fine di farsi fotografare da amici o parenti, similmente a quanto hanno già fatto, o faranno, mettendo la mano nella "Bocca della verità", il marmoreo mascherone di Oceano esposto nel portico della chiesa di Santa Maria in Cosmedin.

Eppure quel toccare e baciare il piede di Pietro, ha un significato preciso, inequivocabile e di antichissima tradizione. Quel ricercato contatto esprime innanzitutto un sentimento di profonda devozione, un raccomandarsi con la preghiera all'intercessione dell'Apostolo nella sua basilica. Inoltre, come ricordavano i predicatori del Cinquecento, quel medesimo gesto rappresenta un dovuto atto di ossequio al Santo per le infinite grazie arrecate a tutta la Cristianità con il suo apostolato: "E ben ragione che il piede di San Pietro sia riverito, honorato, baciato dalli Christiani perché ha portato tanta felicità a Roma e per Roma al mondo tutto"[2]. Ma quel gesto è infine un simbolico atto di sottomissione a Pietro, primo papa; è un esplicito riconoscimento dell'autorità del pontefice e del primato petrino; è un affidarsi al papa, vicario di Cristo e pastore della Chiesa Universale. Similmente baciare il piede del papa - e non soltanto la mano con l'anello del Pescatore - aveva appunto tale significato. Un gesto antico, simile a quello rivolto dai popoli sottomessi all'imperatore vittorioso, come mo-

[2] C. Musso, *Il secondo libro delle prediche del Reverendissimo Mons. Cornelio Musso, vescovo di Bitonto*, Roma 1571, p. 270.

strano moltissimi monumenti romani, tra i quali, ad esempio, i rilievi della Colonna Traiana, dove ricorre più volte l'immagine di Traiano seduto che riceve l'obbedienza dei daci proprio attraverso il simbolico bacio del piede. Con la medesima valenza simbolica fin dal Medioevo si usava portare offerte "ai piedi" ("ad pedes") di San Pietro.

In maniera ancor più eclatante, si usava sottoporre la testa sotto il piede destro della statua di San Pietro, a tal fine sporgente dal suo basamento: io stesso nei fui testimone alcuni anni fa. Al riguardo Francesco Maria Torrigio, canonico di San Nicola in Carcere e assiduo frequentatore della basilica vaticana, nel 1644 scriveva: "Non è dunque meraviglia se a questa veneranda Immagine gli si bacia con reverenza il piede e gli si sottopone il capo in segno di soggettione e umiltà al Vicario di Christo e Successore di San Pietro, il che si fa, non solo dalla divota Plebe, ma anco dai pij Cardinali, Vescovi, Prelati, Principi e Titolati d'ogni qualità, con grand'essempio di tutto il popolo"[3]. Parole dello stesso tenore usava Carlo di Tomasi nel 1661 in una breve descrizione della basilica petrina: "... vi si adora una grande statua di bronzo, alla quale, come ad immagine del loro imperatore glorioso e trionfante, vanno tutti a baciargli il piede e sottomettervi la testa"[4].

Del resto quando nel 1754 si collocò la venerata statua di bronzo su un nuovo seggio marmoreo di forma tardo-barocca, non mancarono, tra le diverse e circostanziate critiche dei canonici, le lamentele dei fedeli per il rinnovato basamento, che impediva di sottomettere la testa al piede dell'Apostolo, secondo una consuetudine evidentemente ancora molto praticata. Il papa decretò

[3] F.M. Torrigio, *I sacri Trofei Romani del trionfante Principe degli Apostoli San Pietro, gloriosissimo*, Roma 1644, pp. 156-157, *cfr.* anche p. 158.

[4] C. Di Tommasi, *Devozione al Principe degli Apostoli San Pietro nei più segnalati luoghi delle sue gloriose memorie. Nell'alma città di Roma ordinata in dodici stazioni,* Roma 1661, pp. 113-114.

allora il rifacimento del basamento e la sostituzione della nuova sedia, che aveva provocato - come allora si disse - "l'urlo della città"[5]. Da quel lontano giorno del 1757 il seggio marmoreo della statua di San Pietro non subì più alcun mutamento e rimase come oggi lo vediamo.

Il già menzionato Torrigio ricordava la consuetudine, praticata da romani e forestieri, non soltanto di baciare, di poggiare la fronte e gli occhi e di mettere la testa sotto il piede della statua, ma anche l'uso di ottenere reliquie per contatto, accostando a quel piede consunto "corone, medaglie, bordoni, libri, cordoni e simili cose"[6]. Una pratica accompagnata da preghiere, recitate con viva fede in ginocchio o prostrati a terra con tutto il corpo. Ma guai a deridere quei gesti di sentita e profonda devozione! Lo stesso prelato, il 7 aprile 1628, fu infatti testimone oculare della terribile morte di Giovanni Antonio Staffetta, un giovane di circa vent'anni, il quale, mentre lavorava all'erigendo baldacchino del Bernini, osò prendersi gioco dei pellegrini presso la statua in bronzo del Santo: "... questo alle volte pigliavasi piacere e giovanile spasso di ungere il piede della sacra statoa con una materia di latte fetente; onde accostandosi i devoti al bacio del venerando Piede, sentendo il fetore, che l'odorato aborriva, si ritiravano con tai versi e gesti, che cagionavono ridicolo spettacolo ai riguardanti. Ma non andò impunito: poiché mentre ei lavorava alla macchina di bronzo dell'Altare, dove riposa il corpo sacratissimo dell'Apostolo, cadde da alto a basso nell'istesso pavimento di marmo che adorna la Sacra Confessione e, infrantesi tutte le membra e in specie il capo donde n'uscì il cervello, tinse tutto quel sacro santo luogo di gran

[5] Sull'argomento si veda P. Zander, *Modello per il seggio marmoreo della statua in bronzo di San Pietro nella Basilica Vaticana;* in «Vanvitelli Segreto. I suoi pittori tra Conca e Giaquinto e la Cathedra Petri», Catalogo della mostra a cura di V. De Martini e F. Petrucci, Caserta, Palazzo Reale, 5 marzo – 31 ottobre 2014, pp. 38-41, con relativa bibliografia.

[6] F. M. Torrigio, Ivi p. 158.

copia di sangue, come io stesso vidi con mia grand'ammirazione. Devesi osservare il tristo e vero proverbio: *Burla coi fanti, e lascia star i Santi*"[7].

Alla cruenta morte di chi oltraggiò con sacrilego gesto il San Pietro di bronzo, le cronache tramandano più piacevoli fatti legati alla statua dell'Apostolo. Infatti, tre anni dopo il "fattaccio" appena ricordato, il gesuita Giovanni Stefano Menochio riferisce di un evento prodigioso verificatosi nel 1631[8]. Il reverendo padre racconta che un uomo, nell'accostarsi con la testa al piede di San Pietro, urtò una lampada che con luce perenne ardeva davanti la statua. L'olio di questa si rovesciò quindi sull'inavveduto fedele, macchiandogli la veste. Egli allora, "pieno di confusione per essere a quel modo imbrattato", si raccomandò al Santo affinché "lo liberasse da quella vergogna". Il Santo l'ascoltò! ... e le vistose e maleodoranti macchie sparirono "subitamente". Così, per grazia ricevuta, il 23 giugno del 1631, il maldestro e devoto fedele affisse vicino alla statua un epigramma in latino, che si concludeva con i seguenti versi: "Perché meravigliarsi se a colui a cui tu pulisci il mantello dalle macchie/è offerta la possibilità di mondare dai vizi la sua anima sporca?".

Tuttavia l'avvenimento più eclatante dovuto alla potente intercessione dell'Apostolo, si verificò il 12 giugno dell'anno giubilare 1725, quando Giovanni Kowalschi della provincia di Slesia in Polonia, da otto anni paralizzato, ottenne improvvisa e miracolosa guarigione dopo aver baciato il piede della venerata statua di bronzo. Si tratta di un fatto realmente accaduto, certificato dalle autorità ecclesiastiche in un processo che si tenne il 18 giugno (sei

[7] F.M. Torrigio, *Ivi* pp. 160-161. I documenti d'Archivio della Fabbrica di San Pietro (AFSP) registrano la morte del giovane operaio che lavorò al Baldacchino di San Pietro: AFSP, Arm, 1, A, 11, c. 72, 109, 119.

[8] G.S. Menochio, *Stuore del Padre Gio. Stefano Menochio della Compagnia di Gesù. Tessute di varie erudizioni sacre, morali e profane*, vol. 2, Padova 1701, p. 173.

giorni dopo il prodigioso evento) presso la vecchia sagrestia vaticana. La vicenda, sulla quale vale la pena soffermarsi, è narrata con dovizia di particolari in un libricino edito nello stesso Anno Santo 1725, che riferisce quanto emerso dalle deposizioni giurate dell'uomo risanato e dei testimoni allora interrogati[9]. Apprendiamo così che il quarantenne Giovanni Kowalschi era un "invalido di guerra". Nell'assedio di Belgrado del 1717 contro i turchi venne ferito alla testa "da una palla di schioppo" e, caduto in un vallone, si ruppe "il filo della schiena in maniera tale che gli uscì fuora dalla pelle un osso". Privato dell'uso delle gambe fu d'allora costretto a trascinarsi per terra a forza di braccia, aiutandosi con due "zoccoli per le mani". In sogno gli apparve San Pietro che lo invitò a venire a Roma, e così il povero soldato, contro il parere di amici e familiari, affrontò da solo, in quelle miserrime condizioni, un viaggio che sembrava impossibile. Trascinandosi così come poteva, usufruendo talvolta di qualche passaggio su un carro e, da Venezia, di un asinello cieco offertogli da un uomo caritatevole, arrivò a Roma il 7 giugno: scese dal suo asinello a Porta del Popolo e si trascinò fino alla basilica, dove tornò a pregare, devotamente e a digiuno, anche nei giorni seguenti. Alle 11:00 del 12 giugno, il Kowalschi chiese ad alcuni pellegrini di sollevarlo per poter baciare il piede della venerata statua. Quando l'ebbe baciato, immediatamente sentì consolidarsi le parti offese: erano i primi segni di una repentina e prodigiosa guarigione! Giovanni Kowalschi dopo il processo, pieno di allegrezza e di stupore partì da Roma e, venduto l'asinello cieco, volle tornare a piedi a Bruna (Brno, nell'attuale Repubblica Ceca), dove si riunì alla moglie e ai figli e dove non smise mai di glorificare il Principe degli Apostoli

[9] "*Narrazione dell'insigne miracolo operato da Dio per intercessione del glorioso San Pietro Principe degli Apostoli [...]*", Roma 1725. Sull'argomento si veda pure: [P. Zander], *Una miracolosa guarigione presso la statua di San Pietro*, in «La Basilica di S. Pietro» (notiziario mensile curato dalla Fabbrica di San Pietro) Anno XXV, settembre 2013, pp. 1-2.

La statua di San Pietro in una incisione di G.B. Sintes (1727) con il ricordo della miracolosa guarigione di Giovanni Kowalschi. *(foto Fabbrica di San Pietro in Vaticano)*

San Pietro.

Di tutto il processo, al quale partecipò come canonico di San Pietro Prospero Lambertini (divenuto poi papa con il nome di Benedetto XIV, 1740-1758), si conservano i verbali con le deposi-

zioni giurate[10], mentre un deteriorato ricordo pittorico di questa miracolosa guarigione si trova nelle grotte vaticane presso la cappella della Madonna delle Partorienti[11].

Secondo il Torrigio già ai suoi tempi – ovvero quattro secoli fa - il piede del San Pietro di bronzo appariva a tal punto "logoro" da far immaginare la remota antichità di quella statua, che per antica tradizione si faceva risalire all'epoca del papa San Leone Magno (440-461)[12]. Quei ripetuti baci, quel continuo contatto di oggetti, quel pulire e ripulire "cór fazzoletto" - come scriveva Trilussa - consumarono quel piede fino a cancellarne le dita e parte del sandalo. Così in quella statua, interamente ricoperta da una patina scura e da più strati di cera verdastra, quel piede consunto, plumbeo e brillante, sembra quasi invitare i fedeli a lasciare su di esso ancora un numero infinito di devoti baci e carezze. Ma niente è più duraturo del bronzo ("aere perennius") e, dopo tutto, la consunzione che oggi vediamo è ben poca cosa se pensiamo che è stata prodotta in tanti secoli di ripetuto e quotidiano contatto.

Quei "baci distruggitori" sono pertanto l'inconfondibile segno di un'antica, viva e continuata devozione. Non dobbiamo tuttavia stupirci di simili atti di venerazione attraverso il ricercato e reiterato toccare un'immagine sacra: tale pratica si perde infatti nella notte dei tempi. Cicerone, ad esempio, racconta di una bellissi-

[10] Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro (ACSP), *capsa VII, fasc. 269*.

[11] *Cfr.* V. Lanzani, *Le Grotte Vaticane. Memorie storiche, devozioni, tombe dei papi*. Roma 2010, pp. 195-196. Di tale deteriorato dipinto murale esisteva pure un'ottocentesca riproduzione ad olio su tela – al momento non ancora rintracciata – che fu esposta nella "Sala N" del demolito Museo Petriano (1925-1966). Sull'argomento *cfr.*: G. Cascioli, *Guida illustrata al nuovo Museo di San Pietro*, Roma [1925], p. 42; B. Nogara, *Piccola guida del Museo Petriano e catalogo delle pitture riproducenti le chiese più importanti della Russia*, Città del Vaticano 1935, p. 21.

[12] F.M. Torrigio, *Ivi* p. 158.

ma statua in bronzo di Ercole, venerata in un omonimo tempio di Agrigento, in più parti consumata dai baci della devota gente: "mentre pregano e ringraziano Dio, i fedeli abitualmente non si limitano a venerarla, ma si spingono fino a baciarla"[13].

Numerosi disegni e incisioni traducano in figura la secolare devozione a San Pietro attraverso il simbolico gesto del bacio del piede.

Una prima stampa del 1635 mostra un gruppo di pellegrini attorno alla statua dell'Apostolo in cattedra, posta all'interno di una edicola che evoca la forma della cupola di San Pietro[14]. È poi interessante la stampa riportata al principio di un libro del 1687, dove l'autore (l'abate Carlo Bartolomeo Piazza) descrive i pregi che di giorno in giorno hanno reso e rendono venerabile la basilica di San Pietro in Vaticano[15]. In essa vediamo dignitari e regnanti di paesi lontani e diversi, che umilmente si chinano al bacio del piede di San Pietro. Sono "Greci, Latini e Barbari" (così definiti da una sottostante scritta), rappresentati nei loro caratteristici abiti sfarzosi. Sul basamento della statua sono riportate in latino le parole di Isaia, che spiegano il significato dell'immagine: "I figli dei tuoi oppressori verranno da te a testa bassa per renderti omaggio, si inchineranno sino ai tuoi piedi" (Is 60, 14). Accanto ad essa, in primo piano, è raffigurato "il rogo delle eresie". Sullo sfondo si scorge parte del monumento per la Cattedra di San Pietro e, tra le ritorte colonne del baldacchino, l'altare della Confessione verso il quale si dirigono in preghiera due umili pellegrini.

Particolarmente suggestivo è inoltre un colorato disegno a penna del pittore francese Hubert Robert (1733-1808), eseguito nel 1763 e conservato presso la Biblioteca Albertina di Vienna[16].

[13] CICERONE, *Verre*, 4, 94.

[14] *Cfr.* A. CHACON, *Vitae et res gestae summorun pontificum*, Roma 1677.

[15] C.B. PIAZZA, *Efemeride Vaticana per i pregi ecclesistici di ogni giorno dell'Augustissima Basilica di San Pietro in Vaticano, dedicata alla Sacra Maestà di Giacomo II, re della Gran Bretagna*, Roma 1687.

[16] Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, L. 174, Inv. 15330.

Mostra un gruppo di pellegrini, con le loro bisacce e i bastoni da viaggio, affollarsi disordinatamente attorno al venerato e maestoso simulacro del Santo per baciarne il piede proteso e per prostrarsi a terra di fronte ad esso in umile preghiera. E come non citare in questa "Strenna" il nostro Bartolomeo Pinelli (1771-1885), il quale, in un acquerello dai vivaci colori conservato presso il Museo di Roma di Palazzo Braschi, raffigurò nel 1817 un gruppo di sole donne con i loro bambini in fila di fronte alla statua dell'Apostolo per imprimere un bacio su quel piede consunto. Vi è infine una graziosa illustrazione di Paul Renouard (1845-1924) che mostra un ragazzo sostenere faticosamente in braccio il fratellino per fargli baciare il piede del Santo con le chiavi in mano.

Simili immagini vennero spesso riproposte da abili artisti su libri, riviste e giornali del XIX secolo. Sono infatti le stampe e i dipinti dell'Ottocento a catturare e tramandare i momenti più genuini della devozione rivolta a quella statua, che nel freddo bronzo materializza la presenza dell'Apostolo nella basilica dove è sepolto. Non di rado vi compaiono donne del popolo nei loro tipici costumi, con in braccio i loro bambini - talvolta ancora in fasce - quasi a volerli presentare al Santo patrono di Roma: un tenero bacio suggella quel primo incontro tra il vecchio Pescatore, nella sua grande e ieratica figura scultorea e il paffuto e sorridente pargoletto, che in alcuni casi è ancora un lattante. Un bel dipinto con questo soggetto si conserva presso la Fabbrica di San Pietro. Tuttavia per quelle superstiziose credenze popolari, tanto radicate nella Roma dell'Ottocento, non era consigliato alle donne in dolce attesa di accostarsi a quell' annerito San Pietro di bronzo, come scriveva, in due audaci terzine del 20 aprile 1834, Giuseppe Gioachino Belli nel sonetto dal titolo "La prima gravidanza":

E ssi vvai a Ssan Pietro, io te conzijio
de dijie a la scappona un parernostro
a la lontana, ar men de mezzo mijio.

E nun guardàllo mai quer brutto mostro,
c'avessi Iddio ne guardi da fa un fijio
moro come che llui più de l'inchiostro[17].

Baciare il piede della statua di San Pietro, non fu soltanto un pietoso e rispettoso atto di venerazione di fedeli e religiosi, ma anche dei pontefici, che in tal modo esprimevano anch'essi la loro devozione al "maggior Pietro", ponendosi in continuità con la tradizione apostolica. Nel Settecento, ad esempio, devotissimi a San Pietro furono i papi Benedetto XIV (Lambertini, 1740-1758) e Pio VI (Braschi, 1775-1799). Il Beato Pio IX (Mastai Ferretti, 1846-1878), fu anch'esso molto devoto a San Pietro. Nel 1867 volle infatti celebrare solennemente il 18° centenario del martirio dell'Apostolo, avendo concesso, dieci anni prima con il Breve "Ad augendum" del 15 marzo 1857, cinquanta giorni di indulgenza a chi avesse baciato con sincera soggezione il piede della statua. In tempi più recenti si ricorda la devozione a San Pietro del papa San Giovanni XXIII (Roncalli, 1958-1963). Divenuto vescovo nel 1925 volle infatti apporre sul suo stemma episcopale le parole "oboedientia et pax", che il padre oratoriano Cesare Baronio (1538-1607) pronunciava tutti i giorni baciando in basilica il piede dell'Apostolo[18]. Per il Novecento esistono numerose fotografie di papi con la testa chinata al bacio sul piede del San Pietro di bronzo e, ai nostri giorni, tale devota consuetudine è particolarmente cara a papa Francesco.

Un altro aspetto della devozione al Santo nella sua basilica, si manifesta nella tradizione di vestire con abiti pontificali la statua dell'Apostolo. Ciò avveniva - e avviene tuttora - in determinate solennità, ma soprattutto nel giorno delle festività dei Santi Apostoli Pietro e Paolo (29 giugno) e della Cattedra di San Pietro (22

[17] G.G. Belli, *La prima gravidanza*, 20 aprile 1834, n. 1216, p. 598.
[18] A. Roncalli, *Il Cardinale Cesare Baronio*. Roma 1961³, p. 46.

Fabbrica di San Pietro, acquerello di anonimo pittore del XIX secolo raffigurante un momento di popolare devozione al San Pietro di bronzo della Basilica Vaticana (particolare). *(foto Fabbrica di San Pietro in Vaticano)*

febbraio). Tra i primi a parlarci di questa tradizione è ancora una volta l'erudito Torrigio, nel suo prezioso e già citato volumetto del 1644: "Secondo un uso antico nella festa sua, [il] giorno 29 Giugno, per cagionare nel popolo maggior riverenza e venerazione, pone in capo una Mitra Vescovile, e vestasi di candido camige, stola ricamata, e di un antico Peviale donato alla Basilica circa 300 anni sono, rappresentando in Pontificale il medesimo S. Pietro primo Pontefice. Vi ardono anche spessissimo davanti altre lampade, e cerei, e per gratie ricevute vi si veggono intorno voti d'argento, di cera dipinta e simili". Dal testo immediatamente precedente si deduce che solo dal 1632, si sostituì alla mitra la tiara (o triregno), e ciò a seguito della donazione da parte di una persona devota, di "un Regno di 3 Corone, di valore scudi 100, per porlo in testa al venerabil Simulacro"[19]. Evidentemente, in precedenza, ponendo la mitra sul capo di San Pietro, si voleva sottolineare il ruolo episcopale del papa nella guida della Chiesa.

Un'usanza antica quindi, che si affermò in forma sempre più solenne e scenografica nell'Età barocca e che, secondo il Grisar, potrebbe addirittura risalire al Medioevo, quando la statua sembra essere stata rivestita con i paramenti donati dal papa Innocenzo VI (1352-1362)[20].

Anche del San Pietro vestito esiste un'abbondante e variegata documentazione iconografica. Lo vediamo ad esempio in un bel dipinto ad olio della pittrice francese Hortense Houdebourt-Lescot (1784-1845), eseguito in occasione della solenne festività dei Santi Pietro e Paolo del 1812[21]. In una composta scena di devozione nel chiarore di una luminosa basilica, vi scorgiamo nobildonne romane e gentiluomini insieme a piccoli gruppi di gente

[19] F.M. Torrigio, Ivi pp. 159-160. L'attuale triregno, custodito presso il Museo del Tesoro della basilica è verosimilmente del XVIII secolo, il piviale venne fatto ricamare dal card. Virgilio Noè, Arciprete della basilica vaticana dal 1991 al 2002.

[20] H. Grisar, *Analecta Romana,* Roma 1899.

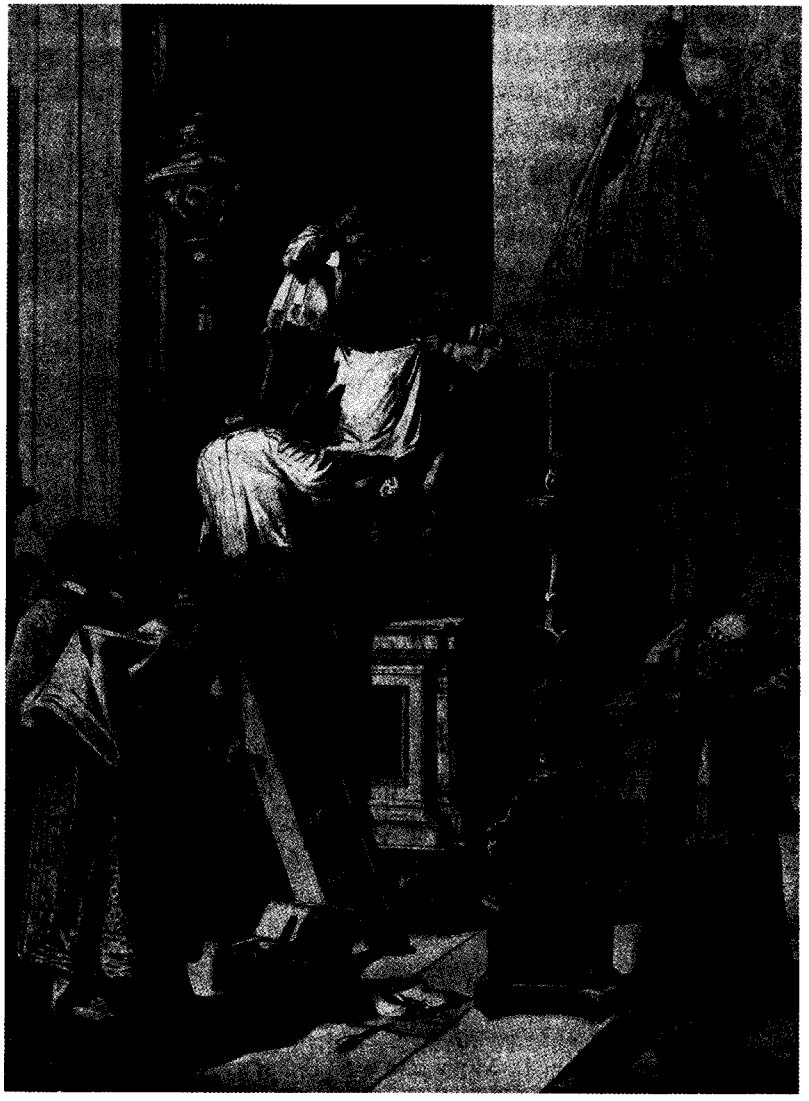
[21] Washington D.C., *National Museum of Women in the Arts.*

del popolo e a un'arciconfraternita in preghiera. Meno aulica, ma forse più originale, è l'immagine pubblicata a fine Ottocento sulla rivista francese "L'Illustration", dove è ritratta una bambina che si alza sulle punte dei piedi per baciare il piede consunto dell'Apostolo solennemente vestito. Non sempre tuttavia era possibile accostarsi a quell'alto piede in una basilica gremita di gente, come ebbe modo di osservare il Gregorovius (1821-1891): "Ho visto una fanciulla che nella folla non poteva giungere al piede; gli lanciava bacetti con la mano"[22].

Ma sono soprattutto degne di nota due rarissime illustrazioni degli inizi del Novecento, che documentano la vestizione dell'enea statua vaticana. La prima venne eseguita da Gennaro D'Amico (1857-1947), pittore e saggista, ma soprattutto fecondo illustratore di libri di avventura e di cronache su varie riviste italiane e straniere[23]. In quest'ultima sua attività fu abilissimo nel ritrarre avvenimenti e fatti della vita quotidiana, raffigurando spesso – con straordinario realismo – le solenni cerimonie che si svolgevano nella basilica di San Pietro, mostrandone talvolta i preparativi e - per così dire - il "dietro le quinte". Così per la nota rivista inglese "The Illustrated London News" del 14 giugno 1902, realizzò un disegno, dove, in un riquadro, si vede la statua vestita del Santo e, in basso, alcuni chierici della basilica intenti a vestirla servendosi di una scaletta di legno. Sulla destra un canonico di San Pietro, in abito corale, porta il grande triregno; un altro, a sinistra, sostiene il prezioso piviale ricamato. La seconda immagine è invece tratta da una cartolina postale, dove tuttavia un bianco riquadro, per un eventuale saluto, nasconde in parte il disegno. È anch'essa degna

[22] F. Gregorovius, *Diari Romani 1852-1874,* Roma 1969. *Cfr.:* M. Carta (con interventi di D. Mormorio e A. Brilli), *San Pietro in Vaticano: emozioni nel tempo : antologia di grandi viaggiatori dal 1400 al 1900,* Milano 1998, p. 84.

[23] Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, 1986, s.v. «D'Amico, Gennaro».



La vestizione della statua in bronzo di San Pietro in una illustrazione di Gennaro D'Amico. Da The Illustrated London News, 14 giugno 1902. (foto P. Zander)

di nota perché mostra, tra due accoliti con ceri accesi, il cardinale arciprete incensare la statua durante la vestizione, confermando in tal modo l'aspetto rituale di tali preparativi.

Con queste suggestive immagini si conclude il nostro breve ricordo sulla secolare devozione al San Pietro di bronzo in San Pietro.

Tuttavia, avendo introdotto quest'argomento con i romaneschi versi di Trilussa, – un "Romanista" della prima ora - non dispiace ultimare queste note con i commoventi versi del "Romanista" Mario Dell'Arco (1905-1996)[24]. L'autore ci porta poeticamente nel grande basilica ormai vuota, sul far della sera, dopo l'ultima *Ave Maria*. Immagina quindi la statua dell'umile Pescatore riprender vita, gettar le chiavi e correre verso il Tevere, quasi a voler obbedire a un intimo richiamo, come quando si trovava sulle rive del mare di Galilea. All'alba del giorno seguente, dopo la prima Messa, è la nonna a scoprire quella scappatella notturna di San Pietro, trovando una squama di pesce su quel piede consunto, sul quale, ormai vecchierella, continua a chinarsi per apporre un ultimo bacio.

Ogni notte, svanita l'urtim'Ave-
maria, frulla le chiave
e schizza a fiume

A punta d'arba, esce
la prima messa – e nonna, come appizza
la bocca ar bacio, vede
sur santissimo piede
una scaja de pesce.

[24] M. Dell'Arco, *Tutte le poesie romanesche. 1946-1995*, Roma 2005, p. 147. *Cfr. inoltre*: [G. Grimaldi], *San Pietro Pescatore*, in «La Basilica di S. Pietro» (notiziario mensile curato dalla Fabbrica di San Pietro) Anno XXII, aprile 2019, p. 3.

Cartolina illustrata dei primi anni del Novecento con la vestizione della statua in bronzo di San Pietro nella Basilica Vaticana. *(foto P. Zander)*

Necrologi

Massimo Colesanti

Maria Teresa Bonadonna Russo

Nei suoi ultimi tre mesi, l'infausto 2016 ha colpito anche il nostro Gruppo, portandosi via, fra gli altri romanisti eccellenti, anche Massimo Colesanti, che se n'è andato il 19 novembre: aveva appena compiuto 90 anni.

Conoscevo Massimo da sessant'anni, o forse anche settanta, e cioè dagli anni universitari trascorsi alla Sapienza con le sorelle Carlotta mia compagna di corsi, e Elisa, l'altra sorella ora scomparsa, anche lei, e allora gravitante nell' ambito di Angelo Monteverdi, presso l'Istituto di filologia romanza. Poi la vita ci ha spinto su strade diverse, che soltanto al principio di questo secolo si sono incontrate di nuovo nell' ambito della Fondazione Primoli; ed è stato come riprendere un discorso interrotto la sera prima. *Heri dicebamus*.

L'avevo lasciato giovane discepolo di Pietro Paolo Trompeo, e lo ritrovavo, oltre che Presidente dell Fondazione, chiarissimo professore da poco disceso dalla cattedra che era stata del suo maestro Trompeo alla Sapienza romana, e sulle orme di lui divenuto stendhaliano di chiara fama, autore di un'imponente quantità di volumi e di saggi, non soltanto su Stendhal, ma anche del romanticismo francese, e poi avanti fino a Flaubert e Baudelaire (e su quest' ultimo stava lavorando al momento della scomparsa), e ancora, promotore di iniziative culturali diverse, fra cui una rivista, *Micromegas*, fondatore di un Istituto di studi francesi, e organizzatore di incontri e congressi, fra i quali molti ancora ricordano quello dedicato nel 1983 a Stendhal, Roma e l'Italia. e infine insignito di varie onorificenze, fra cui quella, prestigiosissima, della Legion d'onore.

Una volta ritrovato, mi è parso ovvio, naturale ed opportuno proporne l'ingresso nel Gruppo, non tanto per i suoi titoli accademici, che come è noto non sono richiesti per venire fra noi, quanto per la sua competenza "romana", garantita dal suo discepolato al seguito di Pietro Paolo Trompeo, e dalla sua funzione di Presidente dell' Istituto depositario e custode delle memorie di uno dei massimi protagonisti della vita letteraria e mondana di Roma; e, durante il suo decennale sodalizio nel Gruppo ha estratto dall' archivio della Fondazione due bei documenti di argomento romano. Ha pubblicato infatti nel 2010 ventuno sonetti belliani, notissimi certo, ma riproposti in una veste resa originale dal suo commento aggiornatissimo e ricco di inedite osservazioni, di un apparato critico filologicamente ineccepibile, e soprattutto di un'ampia introduzione, dove sono ricostruiti i rapporti di Belli non soltanto con Napoleone, ma anche con i suoi discendenti, che erano diventati romani, e due anni dopo, l'edizione del primo volume del *Journal* del conte Primoli, di cui già nel 1959 Marcello Spaziani aveva pubblicato qualche frammento sparso e, tutto sommato poco significativo, e di cui invece lui intendeva fornire l'edizione integrale, che però sfortunatamente si è arrestata al primo volume, dedicato all'infanzia e alla giovinezza del conte, tutte parigine fino alla caduta dell' Impero e al forzato ritorno a Roma, nel 1871. La ricchezza di informazioni con cui illustra fatti e personaggi della vita mondana e letteraria francese del ventennio 1851-1871 ci fa rimpiangere il grandioso affresco romano che avrebbe offerto l'edizione di cinquant' anni di vita romana descritti nei volumi successivi, che avrebbero compreso gli anni in cui Roma divenne, faticosamente, e non senza difficoltà, Capitale d' Italia, e gli anni ugualmente irripetibili della Roma bizantina del Duca Minimo e di Matilde Serao, non per caso ospiti delle sue serate mondane, insieme agli altri protagonisti di quella stagione.

Lui comunque apprezzò moltissimo questo nuovo riconoscimento delle sue capacità, del tutto estraneo dal mondo accademico che gli era congeniale, ma che in un certo modo lo riportava all'origine del suo percorso, iniziato sotto la guida di un romanista del calibro di P.P.Trompeo; e lo ha dimostrato nei fatti, concretamente, con la sua scrupolosità nel frequentare i nostri incontri mensili, finché le sue forze glie l'hanno consentito, e nel collaborare puntualmente alla *Strenna* nei dieci anni di permanenza fra noi senza dimenticare la disponibilità con cui aveva accettato di ospitare presse la Fondazione le nostre riunioni di redazione e di Consiglio, che sembrò per un momento si trovassero a rischio di non poter più usufruire dell'ospitalità tradizionalmente offerta dalla Fondazione Besso.

Con uguale ricchezza di informazioni, rigore critico e semplicità di scrittura il nostro amico ha pensato e preparato i suoi contributi alla *Strenna*. Sette in tutto, perché nel 2008 ha passato la mano, e non ha fatto in tempo a preparare il contributo di quest'anno, che pure mi aveva promesso nel nostro ultimo incontro sul cadere dell'estate, e che aveva intenzione di dedicare al suo maestro, quasi a conclusione di un percorso avviato, significativamente, raccontando, nel suo primo contributo alla *Strenna*, il felice e per entrambi proficuo rapporto stabilito, in nome dell'immancabile Stendhal, fra la raffinata eleganza del professore piemontese e la grintosità popolana del romanissimo Gigi Huetter. Stendhal resta l'argomento privilegiato delle sue pagine dedicate alla *Strenna*. A parte il ritrattino in punta di penna di Valery Larbaud, uno degli ultimi viaggiatori francesi che forse Roma a malapena ricorda e una originale interpretazione del ben più noto incontro che svelò a St. Beuve l'esistenza del Belli, tutti gli altri interventi suoi parlano di Stendhal, argomento a tutti notissimo e senza più misteri, che Colesanti riesce a presentare come sempre nuovo dimostrando così, ancora una volta, come si possa sempre riprendere il discorso su fatti e personaggi oggetto di studi infiniti a patto di possedere di quei fatti e personaggi una conoscenza profonda, e di intrattenere con essi rapporti di perfetta e intima dimestichez-

za. Una sorta di gioco, o di sfida, in cui l'amico Massimo riesce esemplarmente.

Sotto questo profilo il nostro amico si è dimostrato romanista di buona razza, degno erede di romanisti appartenenti a un passato ormai leggendario: gente che in qualche caso, ma non sempre, aveva fatto del lavoro scientifico il proprio mestiere, ma che comunque, sempre, amava impiegare il proprio tempo libero dai *negotia,* cioè i propri *otia,* a risolvere estemporanee curiosità dettate dall'estro del momento, e soddisfatte a mero titolo di gratificazione personale. Per cosiffatti personaggi appariva del tutto ovvio trovare nel Gruppo, loro punto di arrivo e non di partenza, il luogo d'incontro ideale, per scambiarsi idee, fornire informazioni e magari imbastire progetti.

Per questa via, vagabondando senza scopo, senza ordine e senza meta fra le cose di Roma, questa gente detta Romanisti, ha finito per offrire non soltanto ai romani, e agli amanti di Roma, ma eventualmente anche a coloro cui corre l'obbligo di occuparsi della città, in dono libero e gratuito, la possibilità di valutare l'opportunità delle loro scelte, al sicuro da possibili e irreparabili errori.

Massimo rispondeva perfettamente a questo modello, e con questo spirito ha posto il suo personale patrimonio di conoscenze a servizio di una città che lui, molisano di nascita, sentiva ormai come sua, e che anch'essa lo aveva adottato maternamente, e con uguale generosità l'ha offerto anche a noi in perfetta amicizia. Di questo lo ringraziamo, offrendogli, con uguale amicizia, la nostra gratitudine e il nostro ricordo.

Egmont Lee

ARNOLD ESCH

Piangiamo uno studioso, un socio, un amico, Egmont Lee, che si è spento il 16 dicembre scorso nella sua casa in Canada. Egli desiderava che nel necrologio ufficiale della sua università venisse ricordata la sua appartenenza al Gruppo dei Romanisti. E noi, da parte nostra, vogliamo ricambiare questa amicizia con una breve commemorazione, con un ritratto umano e scientifico. Con queste brevi parole vorrei rendere omaggio soprattutto al lavoro scientifico di questo storico, che lo ha reso un romano di elezione, un romanista appunto, uno di noi.

Egmont Lee, nato in Estonia nel 1941, è cresciuto e ha vissuto dapprima in Germania, poi in Canada – e come studioso canadese, professore di storia all'Università di Calgary, lo abbiamo conosciuto a Roma, da quando è stato qui fondato un Centro Accademico Canadese ben presto entrato a far parte dell'Unione Internazionale degli Istituti di archeologia, storia e storia dell'arte in Roma. Proprio in questo centro già nel 1980 Lee ha organizzato,insieme a Paolo Brezzi, un Convegno sull'uso degli atti privati (per esempio gli atti notarili romani) come fonti per la storia sociale del tardo Medioevo applicando l'informatica alla ricerca quantitativa. Gli atti di questo Convegno, pubblicati sia in Italia che in Canada, sono ancora oggi di fondamentale importanza.

Questo Convegno è stato il punto di partenza, perché ha mostrato come Lee fosse il candidato ideale per dirigere il Centro Canadese di Roma, carica che ha rivestito dal 1987 al 1993 (la sede del Centro era allora a Palazzo Cardelli); e questo Convegno contraddistingue, in secondo luogo, l'indirizzo delle sue ricerche, alle quali è rimasto fedele: la Roma del tardo Medioevo e del Rinasci-

mento. Voglio qui brevemente rendere omaggio al suo particolare interesse per Roma e ai suoi specifici contributi per Roma, per i quali nel 2009, su suggerimento del nostro Gruppo dei Romanisti, è stato insignito del premio Daria Borghese.

La sua Roma non era la Roma dei papi e la Roma degli imperatori, ma la Roma dei Romani. Non che non avesse avuto interesse per il papato e la Corte papale, anzi: il suo primo libro, *Sixtus IV. and men of letters*, del 1978, studia l'atmosfera intellettuale alla Curia Romana sotto uno dei più importanti pontificati del Rinascimento, quello di Sisto IV: il libro tratta di umanisti, dei professori delle due università romane (*Studium Curiae* e *Studium Urbis*), della Biblioteca Vaticana, dei primi tipografi a Roma.

Lee, però, non disdegnava, nei suoi lavori su Roma, neppure tematiche e generi di fonti meno considerate rispetto ai registri papali e alle relazioni di ambasciatori, ovvero libri contabili, atti notarili, contratti di lavoro e altre fonti poco appariscenti e poco trattate. Così ha studiato le condizioni di lavoro e i salari degli operai nella Roma del Quattrocento. Qui vediamo ad esempio, che nonostante gli accurati preparativi per l'Anno Santo del 1475, il tratto di strada tra ponte Sant'Angelo e S. Pietro, naturalmente molto battuto, non era stato ancora lastricato, come ci riferiscono i mandati di pagamento. In questa impresa lavoravano quotidianamente, in media, 43 operai. Molti di loro ci sono noti perfino per nome (anche nomi strani): *Paolo Demolito, Brusa Porco, El Cornuto*); molti venivano dalla Lombardia e dalla Toscana, e li troviamo ancora, per dir così, tra le gambe dei pellegrini, mentre lavoravano alla lastricatura di questa importante strada.

Il suo contributo più importante, fondamentale, sulla storia di Roma è tuttavia la pubblicazione della *Descriptio Urbis* (che conoscete), vale a dire del censimento demografico del 1526/27 – già noto anche prima, ma presentato da Lee in edizione critica e analizzato con moderni mezzi elettronici nel 1985 e poi ripubblicato nel 2006, con CD-ROM, di modo che ogni studioso possa lui stesso porre le proprie domande a questo materiale smisurato:quasi 53.700 persone censite, tra cui 9328 nomi di capifamiglia! Censimento impostato per rioni e rilevato per strade. In altre parole vediamo, per così dire, gli incaricati del censimento camminare per una strada e chiedere da porta a porta: Chi è qui il capofamiglia? E quanti siete? Possiamo semplicemente seguire questi funzionari, strada per strada, e facciamoci dire chi abita qui. E questo si può valutare statisticamente (elettronicamente): dove abitavano allora la maggior parte dei Lombardi? A Campo Marzio. Infatti sono soprattutto muratori, e Campo Marzio all'epoca è un rione di nuove costruzioni. Dove bisognava andare a Roma per trovare scrivani e venditori di carta? A Piazza Navona. Dove si concentravano i francesi, gli spagnoli, i profughi dall'Albania e dalla Dalmazia? Di tutto ciò veniamo a conoscenza da questi censimenti. Il quadro così ottenuto, scrive Lee, è in un certo senso «una specie di istantanea della società romana pochi mesi prima del Sacco del 1527».

Dunque una riserva straordinaria di dati demografici e sociali, presi in considerazione già da molti storici, ma che Egmont Lee era particolarmente preparato a presentare accuratamente. Lo ha mostrato sull'esempio del rione Ponte: un rione particolarmente importante, un punto strategico in quanto da lì – attraverso ponte Sant' Angelo – si arrivava al papa: per questo i banchieri fiorentini avevano qui, casa dopo casa, le loro agenzie.

Il rione Ponte era allora, come mostrava Lee, il rione più popolato, una zona con densità di popolazione particolarmente elevata (ancora maggiore di oggi); che rispecchiava particolarmente bene Roma, essendo un quartiere caratterizzato da una forte mescolanza per ciò che concerne origine regionale e sociale, occupazione lavorativa, rapporto tra ecclesiastici e laici, ecc. Rappresentate in numero superiore alla media erano qui le attività alberghiere; poi le persone in rapporto di servizio con la vicina Corte papale; i

banchieri toscani. In breve: si delinea il quadro vivace di un rione di Roma restituito da Lee fin nei minimi dettagli.

Questo per ricordare in breve i meriti scientifici di Egmont Lee sulla Roma del tardo Medioevo e la Roma del Rinascimento. Lee– e così lo avete conosciuto qui – era, come molti studiosi, a prima vista un uomo molto riservato, ma capace di difendere le sue idee e posizioni con grande fermezza, e nella conversazione diventava vivace e affettuoso. Vedere insieme lui e la moglie Valeria – Valeria Sestieri, studiosa anche lei – con l'accordo che li ha sempre contraddistinti, e sentirli parlare delle proprie figlie, scaldava il cuore.

Negli ultimi anni – già segnati dalla lunga malattia, che ha affrontato con coraggio, con Valeria sempre al suo fianco – entrambi sono venuti regolarmente nell'amata Roma trascorrendovi diversi mesi e hanno sempre abitato dove era particolarmente romano: a Piazza Margana. Allora, se gli era possibile, veniva anche da noi, al Caffè Greco. E così comprendiamo perché Egmont desiderasse che Roma, che il Gruppo dei Romanisti venisse citato nel necrologio ufficiale della sua università.

Indice

Areostati a Roma e il famoso *Ballon du Sacre*
LETIZIA APOLLONI CECCARELLI pag. 7

Ponte Bailey: uno spunto per considerazioni tiberine
SANDRO BARI pag. 19

1940-1949
Le tessere della fame e la borsa nera
ROMANO BARTOLONI pag. 33

Roma 1661: relazioni al duca
Ranuccio II Farnese di Parma su politica, alleanze,
terremoti e sul matrimonio di
Lorenzo Onofrio Colonna e Maria Mancini
CARLA BENOCCI pag. 47

Carri, carrozze e diligenze
in esposizione a Roma e non solo
LAURA BIANCINI pag. 61

Un affettuoso ricordo di Wanda portiera della LIPU
LAURA BIANCINI pag. 77

Sei romani (e un viterbese) a Palazzo Madama
MARIA TERESA BONADONNA RUSSO pag. 79

Breve profilo di Natale Polci
LILLO S. BRUCCOLERI pag. 99

Viaggi a Roma
di Giovanni Maria Mastai Ferretti vescovo e cardinale
Claudio Ceresa pag. 105

Quando a Roma arrivarono i Bolscevichi
Giuseppe Ciampaglia pag. 119

Filippo Gnaccarini, «scultore romano»
Alberto Crielesi pag. 135

16 ottobre 1943 nel ghetto di Roma rivissuto
da Giacomo Debenedetti
Elisa Debenedetti pag. 159

Giovanni Battista Camuccini, pittore romano (1819-1903)
Pier Andrea De Rosa pag. 169

La cappella Grazioli e un progetto di Virginio Vespignani
Francesca Di Castro pag. 175

Ritorno al Colle Oppio
Girolamo Digilio pag. 191

Roma in bianco e nero «Tutto passa, e Roma sola sta»
Luigi Domacavalli pag. 207

La decorazione di Mariano Rossi
nella chiesa di S. Giuseppe alla Lungara
a servizio della catechesi dei Padri
della Dottrina Cristiana
Laura Gigli pag. 215

Teatri a Frascati tra Settecento e Ottocento
Maria Barbara Guerrieri Borsoi pag. 235

Roma sportiva centodieci anni fa
Marco Impiglia pag. 249

«Cose maravigliose» nel Giubileo del 1750
Laura Lalli pag. 279

La Roma di William Kentridge
«Trionfi e lamenti» in "piazza Tevere"
Pierluigi Lotti pag. 293

La galleria di Alessandro VII al Quirinale:
un'ipotesi per Jan Miel e Fabrizio Chiari
Angela Negro pag. 317

Come dissipare un patrimonio principesco
per amore dell'opera.
Il caso del romano Giuseppe Poniatowski
Franco Onorati pag. 331

Gianna Terribili Gonzales,
stella romana del cinema muto
Ugo Onorati pag. 353

La scuola di musica
dell'Ospizio Apostolico S. Michele
Andrea Panfili pag. 371

Tre processi celebri a Roma
tra fine Ottocento e primi Novecento
Willy Pocino pag. 387

L'antica villa Caserta all'Esquilino
nella descrizione del redentorista Aloysius Walter
e le successive vicende urbanistiche
Roberto Quintavalle pag. 401

I capolavori ambulanti di Francesco Mochi
Marco Ravaglioli pag. 415

La Congregazione dei parroci prefetti
(secc. XVII-XVIII)
Domenico Rocciolo pag. 423

Un'operazione urbanistica
in due tempi e... diciotto secoli
Romolo Augusto Staccioli pag. 437

Gioacchino Ersoch, un architetto
al servizio del popolo romano
Donato Tamblé pag. 447

Santa Maria de Cellis: una chiesa ambita
nella Roma del Quattrocento
François-Charles Uginet pag. 461

Il cardinale veneziano Cristoforo Vidmann
e la sua breve presenza a Roma
Gerhard Wiedmann pag. 475

Un nemico di Angelo Mai (e di Champollion):
Michelangelo Lanci
Paolo Vian pag. 487

«Er consumo della fede»:
devozione alla statua in bronzo di San Pietro
nella Basilica Vaticana
Pietro Zander pag. 495

Necrologi

Massimo Colesanti pag. 515

Egmont Lee pag. 519

Tavole a colori:

I. *Lekythos funeraria frammentaria*

II. Niké Arrighi Borghese, *Ponte Romano di Ninfa*

III. Giovanni Andrea Sirani (Bologna 1610 – 1670) ed Elisabetta Sirani, *Fortuna e Amore*

IV. Niké Arrighi Borghese, *The Faces of Mercy (I Volti della Misericordia)*

V. *Lèkythos attica con figure femminili*

VI. Paolo Antonio Barbieri, *Ritratto di Giovanni Francesco Barbieri detto "Il Guercino" e della madre Elena Ghisellini, assieme a un gatto e un cane Lagotto*

VII. Michele Tosini detto Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, *Madonna col Bambino, San Giovannino e Angeli*

VIII. *Rilievo votivo tessalico*

Finito di stampare nel mese di *aprile* 2017
a cura della Tipografica Renzo Palozzi - Marino (RM)
Tel. 069387025 - info@tipograficarenzopalozzi.it