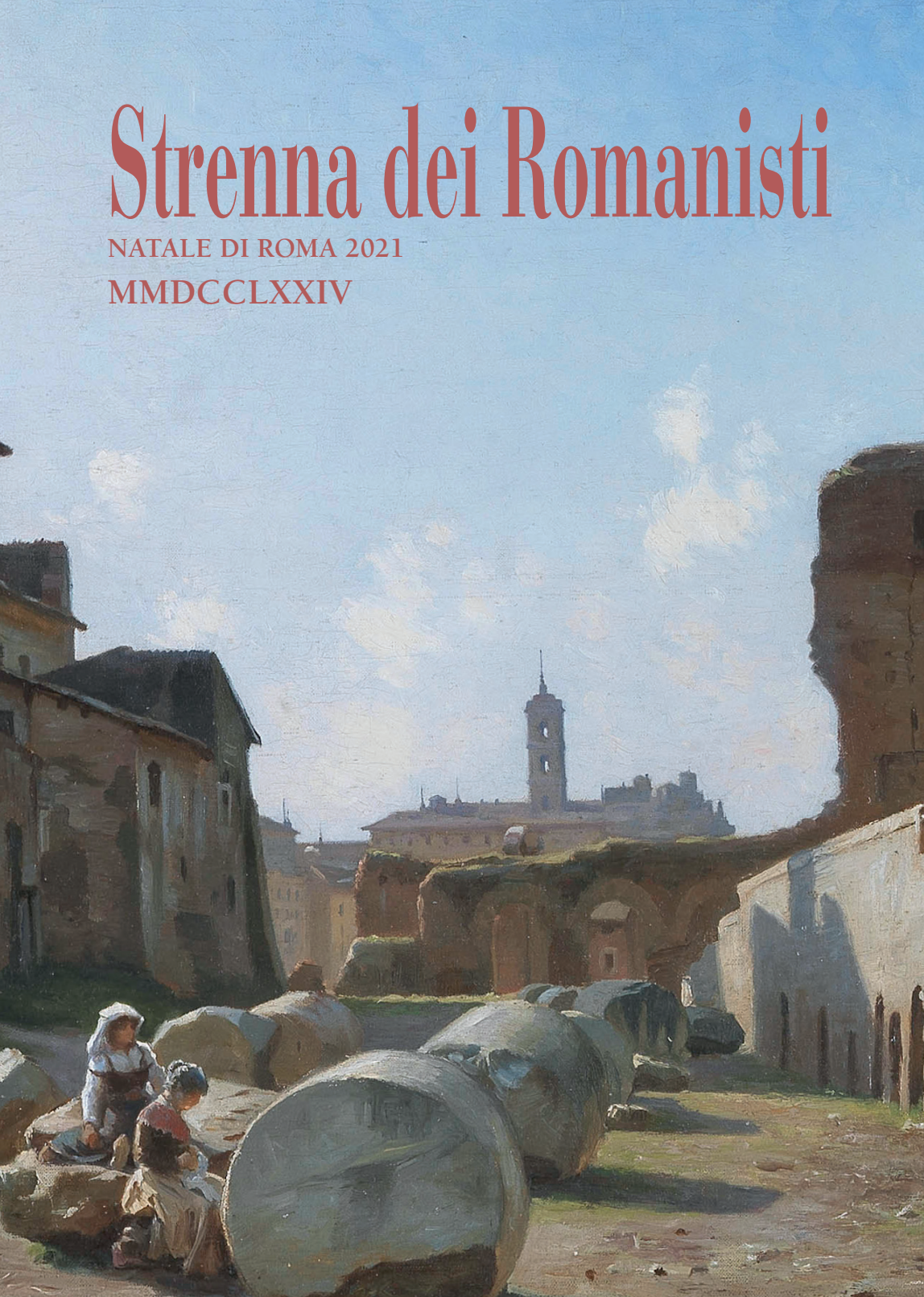
Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA 2021

MMDCCLXXIV



STRENNA DEI ROMANISTI

"Ma tu la strenna del felice annunzio
m'appresta..."

Odissea XIV, 183-184

Di questo volume sono state stampate 1500 copie di cui 500 numerate.

Questa copia è la n.

In copertina:
Niels Frederik Schiottz-Jensen (1855 – 1941)
Veduta laterale del Foro Romano da Santa Francesca Romana verso il Campidoglio
Olio su tela, 48 x 74 cm
Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2021

Ab U. c. MMDCCLXXIV

Apolloni – Barberini – Bari – Barsi – Bartoloni – Battafarano – Benocci
Biancini – Bottoni – Campanelli – Cardarelli – Carrannante – Ceccarelli
Ceresa – Ciampaglia – Costa – Crielesi – De Rosa – Debenedetti – Di Castro
Digilio – Domacavalli – Gigli – Giuliani – Guerrieri Borsoi – Impiglia
Lotti – Marconi – Marini di Subiaco – Mazza – Monari – Moreschini
Negro – Nicolucci – Onorati – Panfili – Piccolo – Quintavalle – Severi
Spotti – Tamblé – Verdone – Vian

MATURIS NISIBUS GAUDEO
EDITRICE ROMA AMOR 1980

ROMA AMOR

Gruppo dei Romanisti
www.gruppodeiromanisti.it
presidenza.romanisti@gmail.com

Comitato dei curatori della Strenna dei Romanisti*:*
Donato Tamblé *Presidente*
Laura Biancini *Coordinatore editoriale*
Sandro Bari
Carla Benocci
Maurizio Campanelli
Michele Di Sivo
Antonella Ferro
Carolina Marconi
Laura Gigli
Angela Negro
Franco Onorati
Francesco Piccolo
Andreas Rehberg
Alda Spotti

Direttore responsabile:
Andrea Marini di Subiaco

Stampa
Tipografica Renzo Palozzi
Via Capo d'Acqua, 22b - Marino (RM)

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

Si ringrazia la Fondazione Sorgente Group per aver sostenuto l'edizione 2021, la Fondazione Roma e la Fondazione Salvatore Rebecchini.
Il Gruppo dei Romanisti ringrazia il Caffè Greco e l'Istituto Centrale per la Grafica per la costante collaborazione alle proprie attività.

Registrazione Tribunale di Roma 283/2013 del 22.01.2014
© Roma Amor
Tel. 3888860089
roma_amor@virgilio.it

ISSN: 0391-7878

MMDCCLXXIV
AB VRBE CONDITA

L'Editoriale

Un nuovo anno di pandemia, ma con il Natale di Roma.

Andrea Marini di Subiaco

Lo scorso anno avevamo aperto l'LXXXI volume de *La Strenna dei Romanisti* con una ventina di pagine fotografiche di una Roma irreale, deserta, cristallizzata in una bellezza ancor più particolare, frutto del confinamento imposto dal famoso primo DPCM (Decreto del Presidente del Consiglio) del 9 marzo 2020 che imponeva limiti seri alla circolazione delle persone, con tanto di serrati controlli in strada ed obbligo della autocertificazione per giustificare ogni eventuale spostamento. Controlli che si fecero più stringenti nel periodo della Pasqua, caduta il 12 aprile, quando per impedire "gitarelle fuori porta" posti di blocco ci furono su tutte le principali arterie stradali, in entrata ed in uscita dalla Città, cosa che non è successa quest'anno, quando, con la Pasqua al 4 Aprile, nonostante

il gioco dei colori (zona rossa, zona arancione, zona gialla) che ha fatto restar chiusi tanti esercizi commerciali, bar e ristoranti, in strada – al di là di qualche *checkpoint* di facciata per i TG – non c'era alcuno che controllasse e dunque si sono registrati assembramenti che hanno vanificato tutti i sacrifici degli esercenti e non solo, costretti ad una serrata praticamente inutile. In piena zona rossa, quale senso ha avuto il dire «permessa una sola visita ad un parente al giorno» senza che alcuno venisse fermato per un controllo, ma anzi nonostante negozi ed attività chiuse, il traffico di Roma registrava ingorghi e file? E poi nell'ultimo periodo, «coprifuoco alle 22» e sempre «alle 22 chiusura dei ristoranti e bar». Ma se si dovrebbe stare a casa alle 22, come è possibile che i locali possano chiudere alla stessa ora? Misteri questi della mente del legislatore, in assenza anche qui di un minimo di verifiche sul territorio.

La pandemia ha colpito pure il 21 aprile, Natale di Roma. Nel 2020 la tradizionale cerimonia nell'aula Giulio Cesare, con la consegna al Sindaco della *Strenna dei Romanisti* e la presentazione della medaglia annuale, è stata cancellata ed il compleanno della Città si è ridotto ad un monologo di un attore affacciato sui Fori. La *Strenna* è uscita, anche se con qualche mese di ritardo a causa del blocco delle attività tipografiche. Pure la medaglia annuale del Comune, progettata come al solito con mesi di anticipo e con il tema per il 2020, Roma città del futuro, è stata coniata ugualmente benché, purtroppo, poco utilizzata nel suo ruolo di rappresentanza. E così è con lei che abbiamo voluto aprire la *Strenna* 2021, per ricordare, in un senso di continuità, il Natale di Roma che non c'è stato, ponendo al contempo, al termine di questi appunti di apertura, in un simbolico passaggio di testimone, quella nuova, dedicata al 150° della proclamazione di Roma Capitale d'Italia (Legge 3 febbraio 1871, n°33).

Quest'anno la cerimonia del 2774° anniversario della fondazione di Roma, fino a pochi a giorni dalla data del 21 aprile era

stata prevista non in Campidoglio, ma per motivi di pandemia si era scelto di celebrarla all'aperto, in quel di Ostia, frazione litoranea della Città, con la presentazione, dopo i restauri, della fontana dello Zodiaco, realizzata nel 1957 al posto della precedete Rosa dei Venti che abbelliva il belvedere verso il mare, punto terminale della Cristoforo Colombo. Ma poi qualcosa non ha funzionato, pare la parte idraulica della fontana e dunque, proprio in queste ore di chiusura in tipografia della *Strenna*, è giunta la nuova convocazione per una cerimonia ristretta e senza pubblico in Aula Giulio Cesare, dove, nell'ambito della celebrazione, la prima copia della nostra pubblicazione, come tradizione, verrà consegnata al Sindaco Virginia Raggi.

Considerato che la *Strenna*, con la sua annualità, è strumento di studio e memoria storica, vogliamo ricordare, per chi la leggerà in futuro, questi ultimi 12 mesi, trascorsi tutti con la mascherina calzata, obbligatoria anche all'aperto in strada e coprifuoco dalle 22 alle 5 del mattino. Solo un anno e mezzo fa, ancor prima dell'esplosione della pandemia, ci sembravano strani – e pure un po' esagerati – i cinesi che giravano frenetici per le vie delle loro – e talvolta delle nostre - città con la bianca silhouette a coprire bocca e naso. Ora questa è divenuta anche per noi "appendice obbligatoria".

Nel 2020 abbiamo passato mesi di confinamento totale, che in fondo, però, avevano limitato i contagi di una malattia inizialmente molto più virulenta, per le cui cure si è andati avanti ovviamente a tentoni alla ricerca del protocollo di terapia più adatto. Poi c'è stata l'estate con la sua festosa promiscuità ed una gestione dei flussi, soprattutto giovanili, incontrollata, cosa che ha, da ottobre scorso, scatenato una recrudescenza dei contagi. Il ricorso allo Smart Working, il lavoro flessibile da casa, sicuramente influenzerà il mondo produttivo del futuro: più conveniente per le aziende affrancate da costi fissi di locali, scrivanie, luce e riscaldamento, ma pure per il lavoratore le cui ore produttive sono più flessibili ed al netto di

tempi e costi di trasferimento, anche se alla lunga tale reclusione casalinga porta ad un pericoloso isolamento sociale. Peccato che – è brutto dirlo – siamo in Italia e dietro il paravento delle paroline "Smart Working" o "Pandemia", molti si trincerano per lavorare il meno possibile o rendersi irreperibili.

I mesi, comunque, sono passati o stanno passando, quasi in una sorta di anestesia generale. Una anestesia dovuta ad un tunnel del quale non se ne vede definita l'uscita, dove una città come Roma che – soprattutto nel centro – vive di turismo, è punteggiata da alberghi chiusi, strade semivuote ed un rincorrersi di serrande abbassate, con le bollette impolverate che giacciono lì dietro le saracinesche. Tante le attività smesse, mentre, per i pochi che resistono, rimangono ricordi lontani le carovane di stranieri che si aggiravano nelle vie affollate intorno al Corso. Quando ed in quanti torneranno? Realisticamente, senza essere pessimisti, non così tanti e non presto. Al di là di tutto, l'abitudine a minori affollamenti ce la porteremo dietro pure dopo la fine del contagio, quindi il turismo sarà più personale e meno di gruppo. Paradossalmente il centro di Roma è tornato ad essere maggiormente frequentato dai romani. Pure la vita culturale della Città ha subito un congelamento, con musei chiusi o aperti a sprazzi tra un decreto e l'altro. Anche molti dei nostri autori hanno trovato enormi difficoltà per accedere alle fonti di ricerca, a causa della totale chiusura di archivi e biblioteche o del contingentamento degli accessi. Qualche rara mostra si è fatta, anche queste aperte tra distanziamenti ed intermittenze. Il 20 settembre scorso, il 150° della breccia di Porta Pia è stato ricordato in maniera minimalista, rimandando le celebrazioni al successivo 3 febbraio di quest'anno, ad un secolo e mezzo dalla proclamazione di Roma come Capitale d'Italia, data che di certo non è nella memoria collettiva. Anche qui una sobria mattinata nell'Esedra dei Musei Capitolini, con una "lezione" di Paolo Mieli a pochi studenti invitati. Chissà se in questo caso continui a non portar bene la vio-

lazione della sovranità del Papa di quel 20 settembre 1870: esattamente tre mesi dopo la conquista di Roma – lo ricordiamo – ci fu la grande esondazione del Tevere (l'acqua raggiunse i 17,22 metri, la maggiore inondazione della Città dal 1637) che fu letta dai romani come punizione divina; il re Vittorio Emanuele II a Roma non ci si voleva trasferire per scaramanzia e quando ci venne ad abitare, pochi mesi dopo morì, si dice per una infreddatura presa cacciando le lontre nel laghetto di villa Ada; ed ora, per il compleanno tondo dei 150 anni, è arrivata la pandemia che non ne ha permesso la celebrazione.

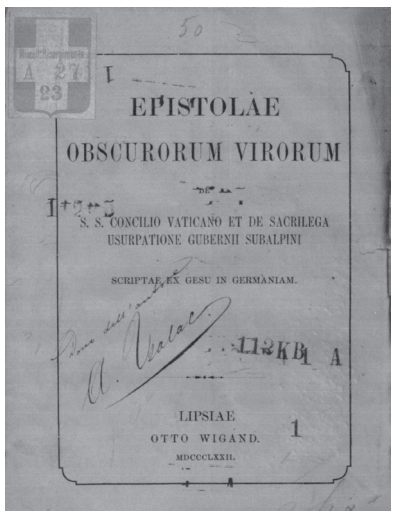
Per tanti non sono stati mesi facili, a causa del blocco delle attività dirette ed indirette, i cui effetti economici ci porteremo dietro per decenni. Così questa incertezza economica di una Città e di un Paese sempre più poveri, peserà pure sulle elezioni di questo autunno per il rinnovo della carica di Sindaco di Roma. Sindaco che dovrà confrontarsi con il durante e con il dopo di questa situazione. A fronte di minori entrate fiscali, i cosiddetti "Ristori" distribuiti in maniera un po' scomposta, qualcuno poi dovrà pagarli, come le importanti spese per la sanità e per quel valzer di vaccini sui quali le informazioni non sono proprio limpide, influenzate da enormi interessi economici. Di parole in questi mesi ce ne sono state tante, forse troppe, ma solo la storia ci saprà dire.

Gesuiti e maccheroni. Su un finto carteggio conciliare a due anni da Porta Pia

Letizia Apolloni e Filippo Ceccarelli

«Ceterum, vita nostra Romae, inter nos dictumnon est malaccia» confida il misterioso scrivano in buffo latino maccheronico, a nemmeno un anno dalla breccia di Porta Pia.

Nel gran fienile della storia di Roma ogni tanto capita di trovare qualche pagliuzza d'oro. Uno scarto imprevedibile, uno spunto curioso, che all'ombra di grandi eventi offre di colpo il senso di come sono i romani e di come solo nell'Urbe, piazza del mondo e teatro della storia, si sistemano le cose.

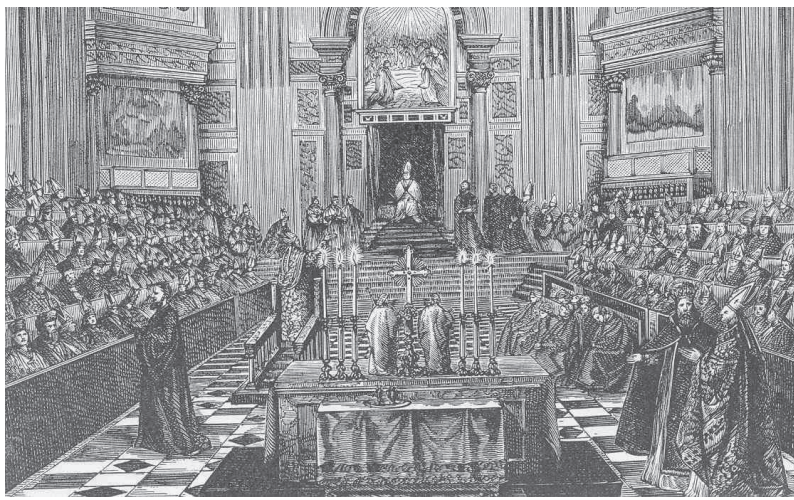


1. *Epistolae obscurorum virorum*,.., Lipsia 1872.

In un libro pubblicato nel 1970 in occasione del centenario della presa di Roma, *Roma ieri e oggi*[1], Vittorio Gorresio riportava quasi di sfuggita due brani di un enigmatico libretto pubblicato a Lipsia nel 1872 con il titolo *Epistolae obscurorum virorum de S. Concilio Vaticano et de sacrilega usurpatione gubernii subalpini* (fig. 1).

[1] V. Gorresio, *Roma ieri e oggi (1870-1970)*, Milano 1970.

Per stile e registro linguistico le *epistolae* sono chiaramente frutto di invenzione e parodia; mentre il contenuto del carteggio riguarda scambi fra padri gesuiti da Roma verso la Germania e ruota intorno alla convocazione e allo svolgimento del Concilio Vaticano I, da cui nel luglio del 1870, poche settimane prima del XX settembre, scaturì *in extremis* il dogma dell'infallibilità papale.



2. Il Concilio Vaticano I, indetto da Pio IX il 29 giugno del 1868, fu interrotto il 18 luglio del 1870. Poco prima della sua interruzione fu proclamato il dogma dell'infallibilità del Papa.

Il titolo dell'opera, disponibile in rete con la sua copertina rossa, riecheggia una raccolta satirica di false lettere pubblicata sempre in Germania nel 1515, anche se in questo caso ne attualizza politicamente il contenuto comunque concentrandosi sugli spasmi del governo di Pio IX prima, durante e subito dopo il compimento della questione romana e la fine del potere temporale.

L'autore finge di essere un religioso e firma l'introduzione con il nomignolo di Fra Pius, facente capo a un fantomatico Ordine "Birrichinorum Christi", che a sua volta avrebbe come riferimento la

Beata Anna Maria Taigi, unica figura storica realmente esistita, anche se morta nel 1837, più di trent'anni prima che uscisse il libello.

Chi possa nascondersi dietro Fra Pius è più che arduo da stabilire. Di sicuro nel processo creativo l'anonimo mette in evidenza un certo spirito burlone, specie allorché intrattiene il lettore sulla scelta e l'uso del latino "maccheronico", giocando sul termine in senso al tempo stesso lessicale e gastronomico: «Si hoc verbo intendis dicere quod ille sentit cucinam, non capisco connexionem quae posset existere inter stylum latinum, linguam mortuam, et deliciosissimum cibum viventium, nec unquam audivi mortuos mangiare maccherones. Aut vis forse dicere meum latinum non esse bonum? Deus meus! – conclude – Habeo tantas rationes scribere tibi sicut scribo».

Tale premessa rafforza la rinuncia a misurare tanto il rilievo storiografico che lo scopo polemico della pubblicazione. Forse una rivalsa politica, forse una beffa anticlericale, forse una più mirata operazione imbastita a livello diplomatico contro l'ordine dei gesuiti. Due parole in più merita invece la Beata Anna Maria Giannetti in Taigi, nata a Siena nel 1769 e vissuta a Roma, moglie di un servitore del principe Chigi da cui ebbe sette figli. Devotissima donna e accesa mistica, ebbe frequenti visioni, operò illustri guarigioni e morì in odore di santità. Il suo corpo è tuttora visibile, conservato in cera, in una cappella nella chiesa dei Padri Trinitari di San Crisogono, a Trastevere.

Pio IX ne volle introdurre la causa di beatificazione, nel 1863, due anni dopo la proclamazione dell'unità d'Italia quando incandescente era divenuto il rapporto fra la Santa Sede e il neonato Regno d'Italia, sempre peggio disposto verso ordini e presidi religiosi in tutta Italia e pronto a impossessarsi, prima o poi, di Roma, a scapito del dominio pontificio.

A tale orientamento la cattolicità reagiva con armi che Gorresio, peraltro autore nel 1957 anche di un saggio significativamente

intitolato *Risorgimento scomunicato*[2], identifica e designa come "sacra jettatura". In pratica scomuniche e maledizioni verso i liberali emissari di Satanasso, richiesta di ogni male dall'alto dei cieli per chi danneggiava gli interessi della Chiesa, addirittura attribuendo la morte di questo o quell' esponente del Risorgimento alla sua volontà di nuocere a Santa Romana Chiesa. Una via polemica senza ritorno: man mano che il governo unitario procedeva verso l'incameramento dei beni ecclesiastici o si accaniva contro i religiosi, i clericali rispondevano invocando sciagure di ogni sorta, inondazioni, terremoti, epidemie e altri cataclismi come segni della giustizia divina.

Ora, Gorresio non ne fa cenno, ma il fondato sospetto è che la Beata Taigi sia finita polemicamente menzionata nel libro per le stesse ragioni per cui, più o meno, Pio IX l'aveva avviata verso la gloria degli altari: in quanto accreditatissima profetessa di castighi da destinarsi ai nemici della Chiesa, il più terrificante dei quali prevedeva tre giorni di buio assoluto, rinforzato da aria nociva e pestilenziale, in cui sarebbero potute ardere solo le candele benedette.

Tale era il clima. Meglio però concentrarsi sull'*escamotage* attraverso cui l'ineffabile Fra Pius delinea la cornice delle *epistolae* inquadrandole nel classico manoscritto ritrovato. Racconta, dunque, che un giorno, passeggiando dalle parti del convento dei novizi gesuiti di Sant'Andrea al Quirinale, requisito e in corso di ristrutturazione, aveva visto alcuni manovali che maneggiavano delle carte, rovistandone i contenuti alla ricerca di eventuali banconote o altri valori («aliquod folium bancarium aut aliquam cartellam renditae»). Convinto che si trattasse di materiale compromettente per la Compagnia di Gesù, «cum repentina audacia quae mihi paret fuisse inspirata a Beatissima Virgine aut ab aliquo Sancto» si era dunque fatto avanti rivendicandone il possesso. Al che l'operaio s'era detto disposto a darglielo al patto di una mancia. Dapprima Fra Pius

[2] V. Gorresio, *Risorgimento scomunicato*, Palermo 2011.

aveva pensato di cavarsela con «quinque bajoccos», cifra che però aveva suscitato la rabbiosa replica del manovale: «–Accidentes tibi pretaccio, – gridat ille in collera». Ciò che l'aveva quindi portato ad aumentare l'entità del riscatto, «et excavavi ex saccoccia unam liram». Affare fatto e sollievo di Fra Pius, seppure accompagnato da «ingentem risum et indicibiles bestemmias contra nos sacerdotes et frates».

Aperto finalmente il plico e confermatasi la «grandissima importantia» della corrispondenza, avverte il lettore che ne troverà pubblicata, «pro nunc», solo una minima parte. Molte altre lettere si è infatti tenuto da parte, lettere che per taluni ecclesiastici risulterebbero ancora più «compromittentes», per cui attenzione: «Homo avisatus, dicit proverbium, est quasi salvatus, et illi intelligent quid volo dicere». La formula risuona scopertamente ricattatoria: vuole infatti farci «grandes quattrinos», lungi da ogni disinteresse, a differenza da «ille heros Caprinus» di Garibaldi. Segue il saluto, anch'esso beffardo, «Vale et fave», e inizia il *corpus* vero e proprio del finto carteggio, organizzato in nove lettere.

In estrema sintesi: il laborioso cammino del Concilio, la convocazione, le modifiche regolamentari, le perplessità, le forzature sul dogma dell'infallibilità del Papa che innalza a livello teologico l'essenza stessa del potere temporale. Questione tanto più delicata, quanto più entra in contraddizione con i discutibili comportamenti personali di alcuni vescovi e cardinali (vedi mondanità e gioco d'azzardo) e altre faccende come l'amministrazione della giustizia, la pena di morte e le necessità militari che mal si accordano con preghiere, benedizioni apostoliche e indulgenze plenarie. Satiriche ed anche infarcite di pettegolezzi, le lettere gesuitico-maccheroniche, rivelano tuttavia come in Italia, e ancor più all'estero, il dominio della Chiesa e del suo Capo venisse vissuto non solo come inaccettabile e perfino scandaloso, ma anche autolesionistico.

E si ritorna al fatto che dopo l'arrivo dei bersaglieri, anche a livello ecclesiastico, la vita a Roma non era così «malaccia».

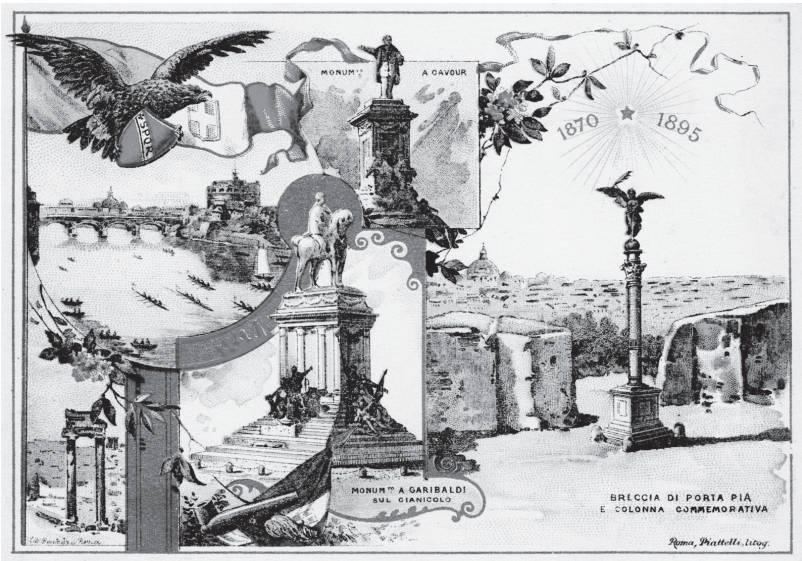
3. Monumento in miniatura *Memoria del 1870*, esposto nella mostra, *Lo zuavo e i bersaglieri* alla Galleria W. Apolloni nel settembre/ottobre 2020.

Di più: nell'ultima lettera è detto chiaramente che la nuova condizione si sta rivelando addirittura un vantaggio per la Chiesa. E se pure il nuovo Stato unitario «rubavit nobis jucundissimum dominium temporale e cum legem garantiarum excavavit nobis dentes», ecco è pur vero che «lasciat nos vivere sicut primum et impedit ne populis nobis hostilissimus nobis faciat male». L'importante è salvare le apparenze: «Per principium et officium nos strillamus e diciamus iram de Deo de impio et sacrilego gubernio subalpino, sed, francamente parlando – confida il *fake* gesuita al suo corrispondente tedesco, – vivetur sufficenter bene cum hoc gubernio usurpatore».

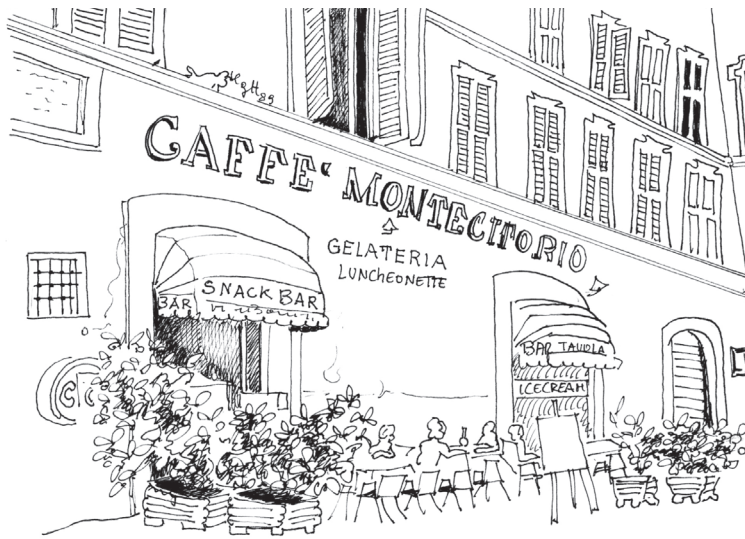
Fino all'ammissione forse più impegnativa, per cui «libertas politica non est res adeo mala, anzi est bona inventio quae nobis etiam

proficit» – là dove, all'ombra dell'eternità, tutto a Roma seguita a ricomporsi nel verso giusto grazie a una superiore sapienza.

Lo stesso Pio IX, che si temeva sarebbe morto per il dolore, pare essersi ben adattato: «Pro maxima nostra sorpresa ille vivit, mangiat, bibit, dormit bene, canzonat omnes ad solitum», motteggiando «sicut nihil fusset arrivatum». E come azzerando le più aspre avversioni ecco che al finto gesuita l'anonimo scrivano fa dire: «Stranus homo! Si non esset peccatum aliquid tale supponendi, ego pensarem, illum esse contentonem caduta dominii temporalis». Il che, a dirla tutta, suona come l'anticipo di ciò che nella seconda metà del Novecento, dopo il Concilio Ecumenico Vaticano II, Paolo VI riconoscerà pienamente. A riprova di quanto nelle bizzarrie ignote o dimenticate si possa cogliere un pulviscolo di realtà e forse anche un barlume di futuro.



4. Litografia celebrativa della presa di Roma con colonna commemorativa e monumenti a Garibaldi e Cavour.


CAFFE' MONTECITORIO
GELATERIA
LUNCHEONETTE
BAR
SNACK BAR
BAR TAVOLA
ICECREAM

Gli argenti Barberini dai documenti della Biblioteca Apostolica Vaticana

Francesca Barberini

Il collezionismo della famiglia Barberini è un argomento molto studiato.Tra le prime ricerche rilevanti per la conoscenza della collezione dei dipinti, pilastro imprescindibile per chiunque voglia occuparsi di collezionismo del Seicento e in particolate di quello legato alla famiglia Barberini, è lo studio di Marylin Aromberg Lavin edito nel 1975[1]. Da allora moltissimi sono stati gli studi sulle diverse forme di collezionismo in senso lato della famiglia, fino ad arrivare all'anno 2006, quando ha avuto luogo il convegno di studi internazionale *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, tenutosi a Roma a palazzo Barberini, seguito poi dalla pubblicazione degli atti dello stesso[2].

Aspetto interessante, seppur meno noto e indagato, nell'ambito del collezionismo seicentesco è quello degli argenti.

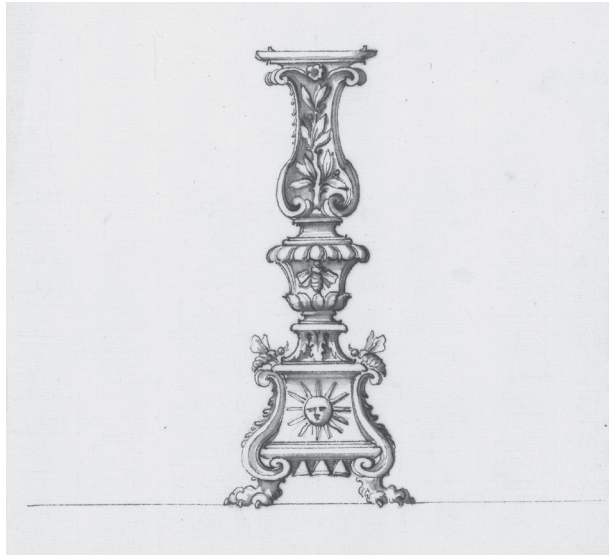
La collezione Barberini, così come altre collezioni seicentesche, aveva una ricchissima raccolta di argenti che rivestivano grande importanza e costituivano parte integrante della collezione[3].

---

[1] M.A. Lavin, *Seventheenth- Century documents and Inventories of Art*, New York, 1975.

[2] *I Barberini e la cultura europea del Seicento. Atti del convegno internazionale (Roma, 7-11 dicembre 2004)*, a cura di L. Mochi Onori – S. Schütze- F. Solinas, Roma 2007.

[3] Sulla collezione di argenti Barberini cfr:. F.Barberini – M. Dickmann, *Disegni, argenti e argentieri dall'Archivio Barberini*, Città del Vaticano 2021, (Studi e testi 542 e 543); P. Michel, *Les arts somptuaire chez les Barberini: commandes et achats d'objects d'orfèvrerie,* in L. Mochi Onori – S. Schütze- F. Solinas, *I Barberini...* cit, pp.459-469. Sul collezionismo



1. Disegno preparatorio per torciere, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.* 9900. f. 4.

Gli argenti erano oggetti preziosi che contribuivano ad arricchire il palazzo, a dare lustro ai suoi abitanti e rivestivano un ruolo importante nell'arte del ricevere. Dobbiamo, infatti, immaginare il palazzo romano, appartenente ad una famiglia pontificia del Seicento, come una vera e propria corte, il luogo dove adempiere ai doveri, sia politici che sociali, mostrando la ricchezza materiale e culturale della famiglia. In quest'ambiente gli oggetti in argento avevano un ruolo importante e una funzione specifica, regolata da rigide norme che andavano rispettate scrupolosamente e che varia-

di argenti nel Seicento, cfr. S.Walker, *The Aldobrandini Tazze in context: collecting silver in Rome around 1600*, pp. 130-140, in J. Siemon (a cura di), *The silver Caesars. A Renaissance Mystery*, New York 2017, Catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 12 dicembre 2017 - 11 marzo 2018

vano dall'uso utilitaristico per la mensa, a quello più ricercato da parata ed esposizione.

Della collezione di argenti Barberini quasi nulla è oggi conservato, la maggior parte di questi sono andati dispersi, venduti o fusi nel corso del tempo, ma i numerosi documenti d'archivio consentono di ricostruire in maniera piuttosto precisa la ricca collezione di oggetti in argento. L'archivio Barberini, che fin dal 1902 è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, alla quale è stato venduto insieme alla Biblioteca barberiniana[4], conserva gli inventari redatti per i diversi principi e cardinali nel corso dei secoli. Di particolare interesse sono quelli relativi al Seicento e al Settecento, periodo in cui si è formata ed accresciuta la collezione; sono proprio i numerosi inventari a fornire dettagliate descrizioni degli oggetti in argento posseduti dai diversi membri della famiglia[5].

Lo spoglio e la trascrizione degli inventari mostra l'enorme quantità di argenti che arricchivano la casa e ne chiarisce il loro

---

[4] L. Fiorani, *Archivio Barberini*, in *Guida ai fondi manoscritti, numismatici, a stampa della Biblioteca Vaticana*, Vol. I: Dipartimento manoscritti (studi e testi 466) a cura di F. D'aiuto – P. Vian, Città del Vaticano 2011, pp. 677-683.

[5] F. Barberini – M. Dickmann, *Disegni, argenti e argentieri ...,* cit*,* sono stati trascritti gli inventari degli argenti da quelli di Maffeo Barberini (1568-1644, papa Urbano VIII dal 1623), quando, giunto a Roma, abitava alla cosiddetta "Casa Grande", ovverosia il palazzo in via dei Giubbonari, a quello del cardinale Francesco Barberini junior (1662-1738) redatto nel 1738; quest'ultimo è un importante documento che mostra la collezione Barberini prima delle ingenti vendite iniziate dalla nipote Cornelia Costanza (1716-1798), andata in sposa a Giulio Cesare Colonna di Sciarra (1705-1787). Cornelia Costanza era l'ultima erede della famiglia, vennero quindi stabiliti precisi accordi familiari per i quali Giulio Cesare doveva rinunciare al suo cognome per prendere quello della moglie così da consentire alla famiglia Barberini di non estinguersi. Per il palazzo a via dei Giubbonari cfr. P. Waddy, *Seventheenth- Century Roman Palaces: Use and the Art of the plan*, Cambridge 1990, pp. 132-172.

2. Disegno preparatorio per cornice, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.* 9900. f.12.

uso: dislocati nelle varie stanze o utilizzati come arredo della tavola, costituivano parte integrante del complesso cerimoniale legato all'arte del ricevere ed erano spesso oggetti di grande valore e bellezza. Generalmente gli argenti, sia quelli utilizzati quale arredo della casa sia le argenterie da tavola, erano riposti in grandi armadi, detti "credenzoni"collocati nel guardaroba e venivano conservati e curati dal "guardaroba", ovverosia il ministro della casa incaricato della sua gestione[6]. Negli inventari gli argenti sono a volte suddivisi in base al loro utilizzo.

[6] Quasi sempre gli inventari degli argenti sono inventari del guardaroba, cfr. F. Barberini- M. Dickmann, *Disegni, argenti e argentieri ...,* cit.

Troviamo quindi elencati gli argenti "da credenza", cioè quelli che erano utilizzati nell'apparecchiatura della tavola: bacili e boccali, servizi di piatti, panettiere, saliere, scaldavivande, posate, ovaroli, gratta zucchero. Facevano parte di questa categoria anche i bellissimi argenti da parata che erano esposti sulla credenza, ovverosia il mobile a gradoni posto sotto il baldacchino, decorato con l'arme di famiglia. Gli argenti da credenza richiedevano la presenza di un apposito ministro della casa, il "credenziero", incaricato di soprintendere al suo utilizzo e allestimento. L'arredo legato al desinare ed al ricevere includeva anche gli argenti da "bottiglieria", cioè l'apparato di vasi di cristallo e metallo prezioso che erano disposti in un apposito mobile situato generalmente nella sala adibita al pranzo. La bottiglieria era organizzata e soprintesa dal "bottigliero".

Come già accennato, l'argenteria, oltre che a ruotare intorno alla tavola, si trovava ovunque nella casa principesca. Sotto la denominazione di argenti da camera troviamo catinelle, brocche, torcieri, candelabri, scaldaletto, foconi (bracieri),vasi, profumiere, guantiere e calamai, tutti realizzati in argento spesso dorato e adornato da pietre dure o preziose.

In un palazzo, abitato da cardinali e uomini di chiesa non potevano mancare gli argenti da cappella, mute di candelieri con croce d'altare, carteglorie e altri oggetti liturgici legati al servizio della messa e della preghiera.

Negli inventari gli argenti sono trascritti con una breve descrizione che ne indica anche il peso e il valore economico. Altra notizia spesso specificata, è la provenienza degli oggetti, ed è questo un dato che ci aiuta a capire le inclinazioni del gusto e del mercato ed a comprendere dove fossero realizzati gli argenti. Riscontriamo così argenti realizzati a Roma, Parigi, Germania, Spagna, Napoli o Inghilterra ed altri con un gusto "alla francese", "alla spagnola" o "alla tedesca", tutto ciò rende evidente il fatto che esisteva un mercato europeo vivissimo e uno scambio di idee e di stili tra i vari paesi.

L'archivio Barberini, conserva pure molti documenti contabili, registri di mandati, libri giornali e giustificazioni di pagamento che mettono in luce i numerosissimi argentieri che lavoravano al servizio dei diversi cardinali e principi della famiglia[7]. Lo spoglio della contabilità rende evidente un mondo vivo e affascinante: quello delle numerose botteghe di argentieri e orafi che lavoravano a Roma nel XVII secolo, generalmente concentrate nella zona di via del Pellegrino[8]. I documenti mostrano come tra le diverse botteghe artigiane esistesse un fitto scambio ed una circolazione di modelli da seguire e di idee da realizzare. Sono ancora i documenti a palesare come ogni personaggio della famiglia avesse un proprio argentiere di fiducia, possiamo definirlo "l'argentiere di casa", incaricato di mantenere e riparare gli argenti di uso comune, mentre per alcuni oggetti si faceva ricorso ad argentieri "specializzati" in particolari tecniche.

Molti argenti erano poi commissionati direttamente agli argentieri, sia per uso della casa che per fornire suppellettili liturgiche per le numerose chiese ed abbazie affidate ai cardinali della famiglia. Altre volte importanti argenterie erano acquistate direttamente sul mercato, spesso messe in vendita da collezionisti desiderosi di rinnovare le argenterie di casa o bisognosi di moneta contante.

Un altro aspetto interessante della committenza di argenterie è quello dell'uso dell'argento come dono, come mezzo diplomatico per aiutare a dirimere complicate questioni o come regalo da portare o inviare a regnanti, ambasciatori, cardinali o, semplicemente, ad amici o parenti. L'argento è sempre stato apprezzato e considerato un importante completamento nel collezionismo, il suo valore e

[7] C. Cacciaglia, *Le "Giustificazioni" dell'Archivio Barberini. Inventario I, Le giustificazioni dei cardinali*, Città del Vaticano 2015 (Studi e testi 485).

[8] Per lo studio degli argentieri in Italia e a Roma, cfr. C. G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orefici d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni*, Vol. I-V + suppl., Roma 1958-1977.

3. Disegno preparatorio per alare, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.* 9900. f. 23

la facilità con cui poteva essere venduto o fuso, divenendo moneta corrente, lo ha reso un valido investimento. È proprio questo elevato valore economico che, nel caso degli argenti romani, ne ha determinato la dispersione. Rari sono gli argenti romani oggi conservati, la maggior parte sono stati venduti e fusi in epoca napoleonica in seguito al Trattato di Tolentino, allo scopo di aiutare il pontefice a pagare le enormi tasse imposte da Napoleone. Leggendo gli inventari ci possiamo rendere conto di quale scempio sia stata la dispersione di molti oggetti rari e preziosi e, proprio per questo motivo, tanta importanza acquistano i documenti di archivio per rendere memoria di questi magnifici oggetti.

Fortunatamente, nel caso degli argenti Barberini, tra i documenti della Biblioteca è conservato un *corpus* di disegni preparatori per oggetti in argento, ma anche per tessuti, corami e intagli in legno, raccolti in un volume di 60 fogli, che ci permette di poter ammirare la bellezza e la preziosità di alcuni pezzi, facendoci immaginare quale splendido completamento dovevamo essere all'arredo del palazzo[9]. Alcuni disegni sono preparatori per oggetti e sono ad uso dell'artigiano, mostrando misure e note manoscritte, altri invece sono perfettamente rifiniti, quindi di presentazione da mostrare al committente. Essi raffigurano torcieri, ostensori, reliquiari, vasi, alari, ma anche studi per carrozze o per dettagli decorativi, spesso decorati con le api, il sole e i rami di alloro, elementi araldici della famiglia. Oltre ai disegni del citato *corpus*, nella Biblioteca Apostolica Vaticana sono conservati anche tre fogli, provenienti dall'archivio Barberini e realizzati nel 1797 che riproducono alcuni oggetti in argento mandati a fondere alla Zecca Pontificia in epoca napoleonica dall'ultimo proprietario Carlo Maria Barberini (1735-1819) e costituiscono un'interessante testimonianza delle dispersioni di opere in argento a seguito del Trattato di Tolentino.

È sicuramente un peccato che tanti importanti argenti siano andati dispersi nel corso del tempo, tuttavia lo studio dei documenti ha reso una ennesima testimonianza dell'importanza della conservazione degli archivi, che grazie ai loro documenti riescono a far "rivivere" opere e oggetti altrimenti sconosciuti e restituiscono una realtà che rimarrebbe al contrario ignota.

[9] Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. lat.* 9900.

Il Museo Navale di Roma: dall'Arsenale Pontificio all'Onda Atlantica

Sandro Bari

La mancanza a Roma di un museo navale era da tempo un tarlo che angustiava un gruppo assortito di personaggi uniti dalla passione marinara. Tra di loro alti ufficiali di Marina, ingegneri, architetti, studiosi, navigatori, urbanisti. L'ing. Giorgio Biuso, che era stato Direttore dei Servizi Architettura e Urbanistica di Ente EUR[1], era riuscito a coinvolgere con il suo entusiasmo amici e collaboratori, che a loro volta avevano allargato il campo ad altri appassionati.

[1] L'ing. Giorgio Biuso divenne capo dell'Ufficio ispettorato edilizio e segretario della Commissione edilizia e urbanistica dell'Ente EUR che, sotto il coordinamento di Virgilio Testa, dal 1952 al 1960 avrebbe completato gli edifici incompiuti e abbandonati dell'E42 trasformandoli nel più moderno e organizzato quartiere di Roma: il Palazzo dei Congressi di Libera, il Palazzo della Civiltà italiana di Mario Romano, l'Ospedale Sant'Eugenio di Dagoberto Ortensi, il Museo della Civiltà Romana, il complesso monumentale delle Forze Armate di Mario De Renzi, Gino Pollini e Luigi Figini, che ospita ora l'Archivio Centrale dello Stato, il lago dell'EUR, il ristorante di Ettore Rossi, i parchi pubblici, le opere di Ernesto Bruno La Padula e Giovanni Guerrini, la chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Arnaldo Foschini. Per l'amministrazione dello stato fu progettato il Ministero del Commercio Estero, il Ministero delle Finanze; per il Comune le scuole e il serbatoio di carico, detto il Fungo, per servire l'impianto generale d'innaffiamento del verde. Nel 1960, quando Roma fu designata a ospitare i giochi olimpici, il CONI fece edificare il Palasport di Pierluigi Nervi, il complesso dei campi da tennis, il Velodromo olimpico di Cesare Ligini e la Piscina delle Rose. Il ricchissimo archivio Giorgio Biuso è stato di recente donato all'Archivio Centrale dello Stato.

1. Giorgio Biuso alla scrivania che fu di Marcello Piacentini, 1960.

Era il febbraio del 2009: qualche riunione conviviale nell'accogliente Circolo Ufficiali della Marina Caio Duilio, sulle sponde del Tevere, aveva dato il via ad un progetto pretenzioso quanto apparentemente razionale, logico, sensato: dove creare un grande, spettacolare, unico museo navale di Roma, se non nei locali dell'ex Arsenale Pontificio Clementino, prossimo ad essere liberato da strutture avvilenti e inique?

Roma, la potenza navale che per secoli fu ineguagliata, che aveva dominato tutti i mari con le sue flotte invincibili, non meritava forse di avere un suo museo navale alla pari delle altre capitali del mondo, come Atene, Amsterdam, Londra, ma anche quelle che distano centinaia di chilometri da un porto, come Parigi o Madrid? O alla pari di nostre città marinare come Genova, La Spezia, Venezia, Trieste, o terragne come Milano? Alle riunioni partecipavano dunque un docente di medicina iperbarica e ufficiale sommergibilista, alcuni ammiragli e architetti, un docente di storia dell'architettura

contemporanea, un giornalista, uno storico dell'arte, un costruttore di barche, un campione di vela, un ordinario di progettazione architettonica, un docente di storia dell'architettura industriale, un designer industriale nautico e aeronautico… ambiente, come si vede, eterogeneo, ma congruo per entusiasmo e ottimismo.

Si decideva per la formazione di un Comitato promotore che fosse rappresentativo per i rapporti necessari con le pubbliche istituzioni, ottenendo anche l'adesione di associazioni emblematiche come Italia Nostra, il Gruppo dei Romanisti, l'Unione Romana Ingegneri e Architetti, l'Archeoclub di Roma, il Comitato per il Tevere. A proposito di Romanisti, lo scrivente, tra i fondatori del Comitato, vi coinvolgeva l'allora presidente del Gruppo, Umberto Mariotti Bianchi, il quale univa il prestigio dalla sua carica alla conclamata fama di studioso e conoscitore del Tevere[2], e accoglieva di buon grado l'invito a collaborare al progetto rendendolo noto a mezzo stampa perché fosse inoltrato alle varie amministrazioni interessate. In sede di adunanza al Caffè Greco veniva proposta e approvata l'adesione del Gruppo al progetto di adibire l'Arsenale Pontificio Clementino a Museo Navale di Roma, partecipando attivamente alle iniziative del Comitato con azioni di consulenza e di intervento sulle istituzioni competenti. Tale partecipazione si manifestava immediatamente con la pubblicazione di articoli di carattere storico, ambientale, urbanistico sulla rivista culturale *Voce Romana* da parte di diversi sodali del Gruppo, al fine di sollecitare il provvedimento[3].

---

[2] Appassionato fiumarolo, autore tra l'altro di *I molini del Tevere* (Babuino, 1976), *Il fumo sul Tevere* (Piazza Navona, 1985).

[3] Contributi di Romanisti sulla rivista culturale «Voce Romana»: S.Bari, *Arsenale Pontificio: Museo Navale o Museo Zeffirelli?*, 2011, n. 10, lug.-ago., p.3; R.A. Staccioli, *Un Museo per il Tevere*, ivi, p.4-5; A. Martini, *Arsenale Navale di Ripa Grande*,ivi, p.5-6; U. Mariotti Bianchi, *Quanta storia in quell'Arsenale*, 2011, n. 12, nov.-dic., p.24. Altri Romanisti come Giancarlo Sapio e Domenico Carro sarebbero in seguito divenuti membri del Comitato d'onore.

2. Resa virtuale del progetto visto da via Portuense.

L'Arsenale in quel momento era in procinto di essere liberato da strutture disdicevoli e offensive per la sua storia e la sua tradizione: era ridotto ad uno "smorzo" di calce, deposito di sanitari e forniture edili che ne avevano snaturato l'elegante struttura e la sua secolare funzione elettiva. Il nuovo progetto lo avrebbe restituito alla sua bellezza e alla sua storia: già erano previsti i restauri conservativi e le modifiche interne, gli spazi espositivi, gli accessori di servizio, di studio, di progettazione. Sarebbe stata la realizzazione di un sogno vedere quella riva tiberina affollata nuovamente da imbarcazioni di ogni stazza – come fino agli anni Trenta del '900 quando addirittura vi attraccava un cacciatorpediniere – tra lavoratori addetti alle riparazioni nelle officine navali, tra mezzi storici di pace e di guerra esposti nelle vasche a disposizione del pubblico, tra giovani interessati ai laboratori di studio e di ricerca, tra visitatori nelle sale mostra e nella biblioteca. Si sarebbero riesumate le officine di calafataggio e di confezione dei cordami: tutte le strutture esistenti sarebbero state utilmente restaurate e riutilizzate e l'Arsenale avrebbe ripreso a vivere secondo le sue funzioni, per le quali papa Clemente XI ai primi del Settecento lo aveva commissionato – forse al Bernini o più probabilmente al suo allievo Giovan Battista Contini,

ottimo ingegnere idraulico – e delle quali altri papi fino a Pio IX si erano ben serviti[4].

Il Comitato promotore era composto dai soci fondatori: Sandro Bari, Sergio Biraghi, Giorgio Biuso, Giorgio Cesari, Fabio Lenci, Mino Modugno, Giorgio Muratore, Sandro Polci, Paolo Portoghesi, Vieri Quilici, Enrica Torelli Landini, Palmina Trabocchi, Emilio Vendittelli, Giovanni Vignati. Era affiancato da un Comitato d'Onore, composto da numerose personalità, eccellenze in campo culturale, scientifico, tecnico, economico. Il presidente eletto, ammiraglio di squadra Sergio Biraghi, già Capo di Stato Maggiore della Marina Militare, inoltrava immediatamente il primo atto di richiesta formale della struttura dell'Arsenale al Ministro dei Beni Culturali Sandro Bondi nel febbraio 2009. La trafila burocratica seguiva come d'uso il percorso delle domande alla pubblica amministrazione: l'assenso fornito immediatamente – ma solo verbalmente – dal Ministro incontrava poi gli ostacoli di tutti gli organismi che accampavano poteri decisionali sull'oggetto della richiesta. Come non tutti sanno, sul Tevere gravano competenze di almeno 18 enti e istituzioni diversi, ognuno dei quali è difficilmente in accordo con gli altri; anche se, in questo caso, la competenza avrebbe dovuto essere esclusivamente del Ministro, in quanto fin dal giugno 2008 l'Ufficio del Demanio aveva "restituito" il manufatto al Ministero dei Beni Culturali. Nel frattempo il Comitato promotore ufficializzava la sua attività nel novembre 2009 con un suo Atto costitutivo e allegato Statuto.

---

[4] Notizie storiche e aneddotiche sull'Arsenale: P.Trabocchi, *L'ex Arsenale Pontificio a Ripa Grande*, in*Roma. Memorie di una città industriale. Storia e riuso di fabbriche e servizi nei primi quartieri produttivi*, a cura di Enrica Torelli Landini, Roma 2007;F.M.Puddu, *Un Arsenale sul Tevere – Dall'Inghilterra a Ripa Grande*, in «Voce Romana»2011, n.12 nov.-dic., pp. 22-23; E.Della Riccia*, Il Museo Nazionale trasferito dalle Terme di Diocleziano*…, in «Strenna dei Romanisti», 53(1992), pp.192-93.Cfr.: S.Bari,*Ponte Bailey, uno spunto per considerazioni tiberine*, in «Strenna dei Romanisti*»,* 78(2017), pp.31,32.

3. Resa virtuale del progetto visto dal Tevere.

Passati due anni di attesa senza esiti, giungeva inopinata la deliberazione n.65 del 25 febbraio 2011 con la quale la Giunta Regionale del Lazio proponeva una legge regionale per la realizzazione di un Museo Zeffirelli nel complesso dell'Arsenale, costituendo e promuovendo anche una Fondazione Zeffirelli.

Il Comitato, ovviamente, presentava una immediata istanza agli organi competenti nella speranza di un ripensamento, argomentando che:

- il manufatto dell'ex Arsenale pontificio era sottoposto a «vincolo ai sensi dell'art.1 L. 1089/1939» e che ne era stato ribadito il valore artistico e architettonico con la emanazione di leggi per la riqualificazione della zona (L.36/1990; L. 661/1996; D.M. 7-1-1999);
- che fin dal 1988, in occasione della mostra sulla vita quotidiana nel porto di Roma antica veniva riproposta con grande evidenza la necessità di realizzare un vecchio progetto della Soprintendenza archeologica di Roma dando vita ad uno speciale Museo del Tevere, progetto che riscuoteva tra l'altro l'assenso dell'Archeoclub di Roma, presieduto dal prof. Romolo Augusto Staccioli;

- che nel marzo 2004 il Soprintendente Statale per i Beni Architettonici, il Paesaggio e il Patrimonio Demoetnoantropologico di Roma, Roberto Di Paola, aveva annunciato per l'antica struttura un futuro destinato alle attività culturali, impedendone di fatto l'inserimento nell'elenco dei beni alienabili dello Stato stabilito dal ministro del Tesoro[5];
- che per tale prevista ristrutturazione la Soprintendenza aveva stanziato inizialmente 750mila euro per la gara d'appalto (consolidamento e recupero dell'Arsenale e degli altri due edifici del complesso, le Corderie e i Magazzini del Sale) con un restauro di tipo conservativo, che sarebbe stato seguito da una seconda gara d'appalto per l'eliminazione delle superfetazioni e la creazione di una grande piazza (progetto di Massimiliano Sabbatelli e dell'arch. Federica Galloni) e che tale progetto sarebbe stato seguito nel 2007 da un successivo *L'Arsenale pontificio a Porta Portese: progetto di restauro*, di Ludovica Trinca.

Come nelle pessimistiche previsioni, la Regione non recepiva le argomentazioni addotte, anche perché per la sua iniziativa per il Museo Zeffirelli aveva già disposto uno stanziamento per il 2011 di Euro duecentomila, seguito da uno ulteriore di Euro 300mila, per un importo dei lavori di ristrutturazione e di riqualificazione che era stato valutato in complessivi Euro 5milioni500mila, dei quali 3,5milioni stanziati dalla Regione e due milioni dal Ministero dei Beni Culturali (che vi aveva già investito 3milioni in precedenza). Estremo insulto verso il Comitato, la proposta di legge veniva pubblicizzata dal presidente della Regione Lazio alla presenza del Sottosegretario ai beni culturali, Francesco Giro e del Direttore

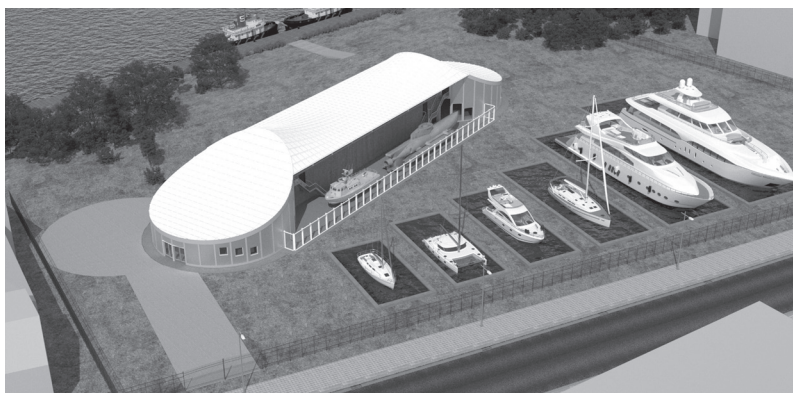
[5] Quell'elenco, per intenderci, nel quale furono compresi monumenti di inestimabile valore storico, urbanistico e architettonico come, ad esempio, buona parte delle strutture del Foro Italico (v.D.L.351/2001 conv. con modd. L.410/2001; D.Lgs 42/2004 del 22 gennaio 2004).

Regionale ai Beni Culturali del Lazio, Federica Galloni, proprio colei che aveva progettato il restauro conservativo e avrebbe dovuto proteggere la destinazione culturale della struttura.

La grande stampa, come prevedibile, plaudeva al progetto di mostra e deposito delle opere scenografiche del regista Franco Zeffirelli, mentre il Comitato si affannava a cercare una nuova collocazione consona per il Museo navale: ricordiamo che era necessario reperire un terreno adatto alla struttura e alle sue dipendenze con accesso sia dalla strada che dal Fiume.

Nel frattempo, il buon Zeffirelli rinunciava all'Arsenale avendo avuto l'offerta di un'altra località a lui più congeniale. Sarebbe stato logico a questo punto tornare a chiedere l'agognata assegnazione, ma gli organi competenti avevano già deciso altrimenti: niente Museo navale. Tra le varie ipotesi tenute in sospeso, giungeva nel 2015 la disposizione da parte del MiBACT di inserire questo patrimonio all'interno del piano strategico *Grandi progetti beni culturali* e affidarlo alla Fondazione Quadriennale di Roma, che vi avrebbe trasferito la sua sede.

Tramontata definitivamente l'illusoria speranza di usufruire di quel luogo ideale, continuava dunque la ricerca di una valida alter-



4. Resa virtuale del progetto visto dall'alto.

nativa, fin quando un membro del Comitato d'onore, l'ing. Giorgio Cesari, già segretario generale dell'Autorità di Bacino Fiume Tevere, faceva presente l'esistenza di un terreno di proprietà del Demanio Marittimo sulla via Portuense, poco distante da porta Portese, in precedenza occupato da un demolitore di macchine e ora liberato, che avrebbe potuto essere utile allo scopo. Immediato l'intervento del Comitato per ottenerne la concessione, commissionando la progettazione della struttura museale alla facoltà di architettura della Sapienza di Roma.I due architetti designati dall'ateneo per lo studio rinunciavano però subito all'incarico in quanto non era prevista retribuzione. Dopo numerose riunioni, il Comitato deliberava di affidare l'incarico al socio fondatore ing. Biuso, che se ne faceva carico a titolo gratuito.

Ecco così nascere il progetto L'Onda Atlantica.

Dalla collaborazione dell'ing. Giorgio Biuso con l'arch. Ferdinando Biuso (BiusoArchitectes) nasce una straordinaria architettura che richiama visivamente la forma dell'onda atlantica e che si svela lungo la riva destra del fiume Tevere, in una linea di continuità con l'antichissima tradizione cantieristica di questa zona. L'entusiasmo e la passione dell'ultranovantenne progettista, che si ispira ad alcune soluzioni del Trocadero di Parigi, danno vita ad un'opera nella quale sono previste tutte le caratteristiche per renderla unica e completa in ogni dettaglio. Il progetto sembra proiettarsi verso il futuro con la leggerezza e l'imponenza dei suoi volumi: segue l'indirizzo ministeriale, i desideri dei comitati dei cittadini e il programma di riqualificazione delle periferie urbane. Le coperture sui toni dell'azzurro e le geometrie disegnate dalle nervature conferiscono all'architettura un carattere decisamente dinamico, in armonia con il contesto urbano e paesaggistico del lungotevere.

Oltre all'esposizione museale, nell'organizzazione degli ambienti sono previsti una sala destinata a laboratorio didattico e un'altra per cinema e conferenze: sarà un museo che favorirà l'ap-

prendimento, proponendosi come animatore di occasioni in cui imparare ad accrescere le proprie conoscenze.

Quale museo contemporaneo, è concepito, oltre che per la conservazione della memoria, come luogo educativo e ludico. Oltre che luogo di studio e di eventi, sarà approdo nautico e centro culturale di grande valenza, accessibile a tutti gli studiosi, gli appassionati e i semplici curiosi.

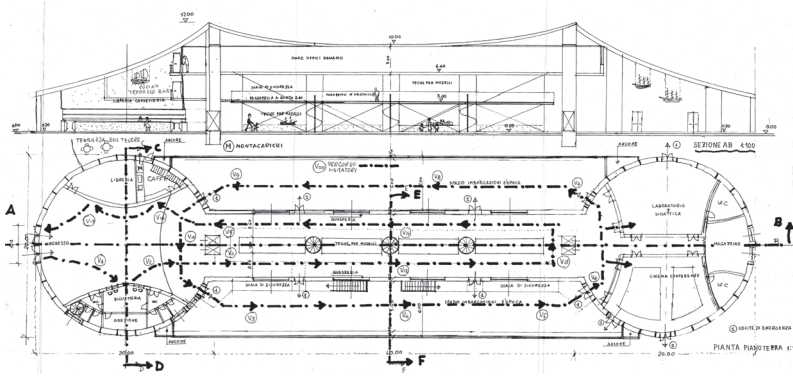
Dalla planimetria allegata si possono rilevare le caratteristiche del progetto.

Gli accessi all'area, che misura 2274 mq, potranno avvenire sia attraverso il cancello sulla via Portuense che dalla banchina sul Tevere a cui potranno approdare le barche in servizio per i turisti.

L'impiego delle nuove tecnologie permetterà di abbattere le barriere spaziali e temporali e consentirà di trattare contenuti in forme e modalità attente alle esigenze di qualunque visitatore.

La struttura museale consta di due cilindri di 20m di diametro per 12 di altezza, collegati da un corpo allungato di 40 m per 10 di altezza, con un primo piano a quota 3,40 e un secondo a 6,60.

L'entrata al museo è posta sul cilindro verso porta Portese. La sala ampia e luminosa dà al visitatore la percezione dell'importanza del luogo e immette al percorso che introduce ad una proficua visita dei materiali esposti. A destra si trovano le biglietterie e alcuni bagni, nella zona interna a sinistra le teche con modelli di porti e di vascelli della Marina mercantile e a destra sui muri la quadreria con pitture e disegni di scene marittime. Un corridoio a sinistra permette la visione di altre teche con modelli di navi da guerra e quadrerie. Accedendo al cilindro, due ascensori portano al piano delle seconde teche. Percorse queste nei due sensi si scende con gli ascensori o con le scale di sicurezza al piano terra nella zona esterna dove sono posizionate le barche a grandezza naturale. Nel secondo cilindro si trovano la sala cinema, assemblee e teatro, i bagni e la sala costruzione e riparazione modelli, dotata di mezzi per la didattica ai giovani. Nella parte sinistra esterna dell'edificio



5. Planimetria del Piano terreno del Museo.

si possono ammirare e visitare le barche in mostra. Il servizio di bar e cucina all'interno del cilindro di entrata è esteso nella balconata al secondo piano. Altro bar-ristorante è situato sulla terrazza affacciata sul Fiume, con vista anche sulle "barche famose" esposte nelle vasche lungo la via Portuense.

Al secondo piano del secondo cilindro, esposizione di scene delle battaglie famose (Azio, Bora Bora, ecc.) alle quali i visitatori hanno l'impressione di partecipare dal ponte di comando mediante l'uso di una apparecchiatura d'avanguardia: il dispositivo di realtà aumentata. Tale strumentazione (AR) è l'unico prodotto italiano sul mercato, sviluppato dalla soc. UNIVET di Brescia, fabbrica di occhiali professionali che impiega il motore olografico a realtà aumentata generato dalla SONY, che ne ha introdotto le prime applicazioni per la fruizione di beni museali[6]. Ciò è stato concepito in particolare per le persone sorde che non possono utilizzare l'audio guida per avere informazioni sui quadri/sculture esposte, ma sono costrette ad abbassare lo sguardo sul catalogo, leggere e poi guardare nuovamente il quadro. Ora con l'impiego degli occhiali AR si

[6] Per maggiori informazioni: https://univetar.com/it

possono mandare, mentre in trasparenza si vede l'oggetto, tutte le informazioni relative ad esso; quindi senza distogliere lo sguardo, si possono avere tutte le indicazioni complementari. Tra l'altro si possono mandare anche in visione immagini, mappe e disegni, arricchendo quindi l'informazione. Il museo potrà fornire l'occhiale in dotazione al visitatore interessato, in quanto può benissimo sostituire l'audioguida.

Al piano terzo, a quota 6,60 si trovano alcuni uffici forniti di servizi e sale riunioni riservati al Demanio e alla Capitaneria di Porto, serviti da quattro ascensori.

Il museo è dotato anche di biblioteca e libreria, oltre a tutti i dispositivi di sicurezza.Sotto la vela della copertura sono previsti gli impianti per il condizionamento e la fornitura dell'acqua.

La notizia dell'istituzione del Museo Navale di Roma ha già avuto risonanza internazionale: ancor prima della sua edificazione materiale, già sono pervenute anche dall'estero richieste di esposizione di mezzi e materiali d'eccezionale importanza, come ad esempio i reperti della nave Elettra di Guglielmo Marconi o un grande modello che riproduce in modo dettagliatissimo il transatlantico Titanic[7].

Tutto ciò, mentre si opera per ottenere i finanziamenti necessari per la realizzazione dell'opera.

[7] Per maggiori informazioni: https://fundaciontitanic.com/

Il tesoro di via Alessandrina

Romano Bartoloni

Della originale via Alessandrina, spazzata via negli anni Trenta del Novecento per riesumare i Fori Romani in particolare il Foro di Traiano, si conserva nei musei Capitolini uno storico cimelio, il famoso tesoro in monete d'oro del "sor Checco" scoperto al numero 101 dai muratori, e la cui ricerca, durata anni, fece epoca sui giornali, mettendo a soqquadro ogni metro quadrato della strada.

Quando cominciarono gli scavi su larga scala e si cominciò a buttare all'aria palazzi e interi rioni, gli operai presero a rimuovere giorno dopo giorno cinque, sei metri di detriti, calcinacci, tegole e macerie di ogni secolo, accumulatisi gli uni sopra gli altri, resti e mattonelle delle case medioevali, ruderi e marmi romani di recupero; insomma ridussero in polvere la storia e la vita di generazioni di romani, di due millenni dell'Urbe. Migliaia furono gli sfrattati e sfollati che dalla via Alessandrina e dal cuore dalla vecchia Urbe furono "deportati" nelle borgate di periferia, in particolare alla Garbatella, quartiere sorto per l'occasione.

Fin dall'apertura dei primi cantieri per la demolizione del quartiere Alessandrino e delle sette Roma, costruite una sopra le altre secondo la storiografia popolare, con l'intento di riportare alla luce del mondo buona parte dei fori imperiali, si diffusero voci e leggende sull'esistenza di antichi tesori nascosti dentro le case da abbattere, sepolti sotto i pavimenti, murati dietro le pareti delle stanze. Nei secoli, la città ne ha viste e sofferte di tutti i colori, dalle invasioni dei barbari al sacco di Roma dei lanzichenecchi del 1527, e persino dalle scorrerie periodiche dei pirati saraceni approdati dal vicino mare. Quando i saccheggiatori erano alle porte, i benestanti

sotterravano alla meglio beni e preziosi prima di scampare con la fuga fuori città.

Qualche ritrovamento specie in monete aveva riscaldato gli animi dei demolitori e scatenato la caccia al tesoro di cui si fantasticava fra il popolino.

Dalle prime affannose ricerche, quasi palazzo per palazzo, la leggenda del ricco bottino sotterrato sembrava svanire nelle fantasie dei cacciatori con il passare degli anni. Programmate ormai dal lontano 1928, le demolizioni erano in stato avanzato, quando un giorno, il 22 febbraio 1933, la fortuna baciò in fronte un giovane muratore, A. Simonetti. Stava lavorando all'abbattimento dei muri al primo piano di via Alessandrina 101, in parte ancora in piedi, quando un colpo di piccone assestato ad una parete provocò una cascata di monete d'oro. Il ricco tesoro era contenuto in un nascondiglio praticato in un muro trasversale di una stanza protetto da una lastra di ferro occultata da una doppia fila di mattoni.

Il clamore suscitato dalla sensazionale scoperta occupò per diversi giorni (dal 23 febbraio al 3 marzo) le pagine di cronaca dei quotidiani romani, soprattutto del *Messaggero*, dell'*Osservatore Romano* e del *Popolo di Roma*. Quest'ultimo fu il primo a dare la notizia del singolare rinvenimento e ad intervistare l'operaio, autore materiale della prodigiosa picconata; il quale affermò che «dal muro pareva calassero monete come nei racconti delle fate. Ne cadevano senza interruzione, tanto che prima stentavamo a credere che fosse proprio oro […] Ad eccezione delle monete cadute a terra, in seguito ai miei colpi di piccone, le altre erano accuratamente avvolte in rotoletti di carta ognuno dei quali ne conteneva da 50 a 100». Superato il comprensibile iniziale stupore, il Simonetti avvertì il proprio capo squadra, il signor L. Di Carlo, il quale, raccolti i cartocci e le monete sfuse in cappelli, li consegnò al cav. G. Petrongari, proprietario dell'impresa di demolizione. Questi, a sua volta, chiese l'intervento dell'agente di pubblica sicurezza

1. Scorci di via Alessandrina.

2. Scorci di via Alessandrina.

3. Scorci di via Alessandrina.

4. Scorci di via Alessandrina.

A. Evangelisti, il quale, dopo aver perquisito tutti gli operai, tenne presso di sé tutto il materiale ritrovato informandone il commissario distrettuale competente. Non si trattava, però, solo di monete, che costituivano la massima parte del tesoro; c'erano anche altri interessanti oggetti di oreficeria. Tutto il materiale venne poi opportunamente suddiviso e racchiuso in quattro sacchetti di tela, ciascuno contraddistinto dal sigillo del regio commissariato di pubblica sicurezza. Nel primo contenitore furono racchiusi 72 anelli, quattro gemme e una incastonatura dal peso complessivo lordo di kg 6,10; nel secondo monete antiche pesanti circa kg 2,43; infine nel terzo e nel quarto involucro furono raccolte monete d'oro moderne ottocentesche, dal peso di kg 5,81 e di kg 5,836.

In quel caseggiato al 101 di via Alessandrina aveva abitato dal 1879 al 1895 Francesco Martinetti, un antiquario e restauratore romano che aveva la bottega in piazza Montanara, un altro degli epicentri delle demolizioni degli anni Trenta. Costui era conosciuto come "sor Checco", ed era famoso perché implicato in contraffazioni e altri affari loschi. I contadini della campagna romana, quando trovavano "anticaje e petrelle" nei campi, andavano a venderle a lui per pochi soldi, e lui sapeva guadagnarci bene. Era diventato molto ricco, ma anche molto avaro e crepò proprio per la sua avarizia: per non spendere i soldi del tram, almeno secondo le dicerie popolari, preferì andare a piedi sotto un acquazzone e così morì di polmonite.

Nel vano nascosto gli sopravvisse però il suo tesoro: 2.529 monete dell'antica Roma, medioevali e più tarde, nonché 81 gioielli di oreficeria e gemme, molte delle quali provenivano dalla collezione Boncompagni-Ludovisi e che si consideravano ormai perdute. Il Tesoro di via Alessandrina, superati i meandri della burocrazia, fu recuperato dal Governatore di Roma ed è oggi conservato come collezione Martinetti nel medagliere capitolino in un'ala dei musei Capitolini, e ben visibile al pubblico anche nei giorni del coprifuoco per la pandemia del virus Covid 19.

5. Demolizioni di via Alessandrina.

6. Demolizioni di via Alessandrina.

7. Demolizioni di via Alessandrina.

La zona dei Fori non era stata mai completamente abbandonata, nemmeno durante i secoli della decadenza urbana, in parte demolendo ma anche ricostruendo e riutilizzando strutture dei fabbricati antichi, e in parte cedendo al ritorno della campagna e dei terreni agricoli e pastorizi quello che era stato il centro della Roma imperiale e del mondo di 2.000 anni fa.

Gli scavi più recenti nell'area hanno portato alla luce i diversi strati di crollo e di abbandono databili fra il VI e il VII secolo e resti di case aristocratiche del IX e X secolo. La zona, comunque pianeggiante e posta ai piedi dei colli Quirinale, Viminale e Oppio, con la messa fuori uso del sistema fognante romano, era tornata paludosa tanto da essere denominata popolarmente "dei Pantani". Difatti ci resta il cosiddetto Arco dei Pantani come antico ingresso ai Fori dalla parte della Suburra, la Roma della plebe, a un passo dalla Torre del Grillo nell'odierno quartiere Monti. E proprio sotto l'Arco correva la via Alessandrina tracciata a partire dalla colonna Traiano.

La prima sistemazione moderna della zona fra la colonna appunto e il Foro di Nerva avvenne nel 1570 per opera del cardinale Michele Bonelli Ghisleri, detto l'Alessandrino per le sue origini. Il porporato è stato il protagonista della prima rivoluzione urbanistica dell'antica Roma. Bonificò l'area e la rese edificabile tracciandovi la via Alessandrina dal suo appellativo. La strada tagliava l'antico Argiletum e raggiungeva il Foro o Tempio della pace oltre l'odierna piazza Corrado Ricci. Il quartiere Alessandrino di piccole viuzze (via Cremona, via Bonella, via del Priorato, via dei Carbonari, piazza delle Chiavi d'Oro) costituiva un fiorente tessuto edilizio che si era sviluppato fra le pendici del Campidoglio, il muro della Suburra e i Fori. Vi sorgevano case modeste, ma anche palazzi di rilievo, come il palazzetto di Sisto IV ereditato dai Ghisleri, il Consevatorio di S. Eufemia, la chiesa di S. Urbano, il palazzetto di Flaminio Ponzo. Nei pianterreni si affacciavano commerci, come un famoso vapoforno, botteghe artigiane, nonché nel 1855 ben quattro osterie,

8. Scorci di via Alessandrina.

9. Scorci di via Alessandrina.

la più popolare la Osteria delle Colonnacce, al numero 20 di via Alessandrina, che appare con frequenza nei dipinti dell'Ottocento perché si apriva fra due imponenti colonne che tuttora delimitano uno degli angoli meridionali del Foro di Nerva, in fondo all'attuale via Cavour.

Il quartiere Alessandrino aveva vita, storia, memorie anche di primo piano. Occupava, però, un territorio ricco di straordinari giacimenti archeologici. Per cui, fin dall'Unità d'Italia, era stata al centro di quella che Antonio Cederna chiamò "l'eterna fissazione sventratoria". Già il primo piano regolatore del 1873 prevedeva l'allargamento di via Cremona (la parallela di via Alessandrina) in direzione di via Cavour e addirittura la costruzione di un viadotto che attraversasse i Fori in sopraelevata (un progetto tornato alla ribalta) verso la Bocca della Verità. Non se ne fece più nulla e l'asse del cuore di Roma si spostò verso piazza Venezia con la costruzione, fra il 1900 e il 1911, dell'imponente monumento del Vittoriano, Altare della Patria. Sventramenti e demolizioni provocarono la emigrazione coatta di diverse migliaia di cittadini nelle nuove borgate sperdute in mezzo alla campagna come Gordiani, Val Melania, Tormarancia, Primavalle, Pietralata, San Basilio, Tiburtino, Prenestino. Scamparono alla "deportazione" le famiglie benestanti che si trasferirono armi e bagagli nei quartieri più prestigiosi della città.

Fontane romane nei versi di Conrad Ferdinand Meyer e Rainer Maria Rilke

Italo Michele Battafarano

1. Il poeta svizzero di lingua tedesca Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) pubblicò nel 1882 quella che poi sarebbe divenuta la sua poesia più importante e la più famosa: *Der römische Brunnen* (*La fontana romana*). Si sa da attestazioni biografiche che lo scrittore zurighese venne in Italia con la sorella nel 1858 e che fu subito impressionato dalla fontana *a tre coppe* vista nella città eterna. Quale sia però la fontana in questione, non è certo, essendoci almeno due possibilità. La più accredita sembra essere la *Fontana dei cavalli marini*, realizzata nel 1791 dallo scultore Vincenzo Pacetti, che si trova a Villa Borghese. C'è poi, come seconda ipotesi, la fontana di Piazza San Pietro, progettata nel 1614 da Carlo Maderno, che è stata certamente vista da Conrad Ferdinand Meyer durante le sue passeggiate romane. Della poesia esistono ben sette stesure diverse, elaborate fino a un massimo di 16 versi, in due strofe, e ripensate *per reductionem* nel corso di un quarto di secolo, fino a raggiungere la forma definitiva di una sola strofa in 8 versi, affinché fosse dato loro intensità concettuale e coerenza metaforica. La prima stesura, intitolata *Rom: Springquell* (Roma: Fontana) è del 1860. In una stesura, risalente al 1864, col titolo *La bella fontana*, c'è nel primo verso un riferimento esplicito:

In einem römischen Garten
Weiß ich einen schönen Bronnen,
Von Laubwerk aller Arten
Umwölbt und grün umsponnen.

In un giardino romano
ho visto una bella fontana,
d'alberi d'ogni tipo
circondata e verde incoronata.

Questa indicazione indurrebbe a escludere la fontana di Maderno a Piazza San Pietro. Avendo però il poeta tanto coscientemente scarnificato la poesia nel corso degli anni, eliminando tutti i dati reali, si può dedurne con qualche ragione che Meyer volesse far riferimento alla *fontana romana*, senza però individuarla precisamente, ben sapendo che le fontane di Roma sono tante, e molte delle vere opere d'arte, che non possono essere messe in concorrenza tra loro. Questo spiegherebbe anche la modifica del titolo: la fontana che nel 1864 è *bella*, non è più tale nel 1882, perché solo *romana.* L'estetica cede il passo alla definizione del luogo, la quale non avviene attraverso il nome della città, bensì ricorrendo all'aggettivo (*romana*) che esprime la *qualità* della fontana, distinguendola dalle *fontane* delle altre città italiane. Che poi questa indefinitezza della *fontana romana* possa aver voluto intenzionalmente collegare la dimensione mitologica antica dei cavalli marini, presente nella fontana di Villa Borghese, con la simbologia cattolica della fontana a Piazza San Pietro, per motivi religiosi, quasi a costituire un ideale passaggio dall'una all'altra, nella *Roma aeterna*, ci sentiamo di escluderlo senz'altro. Ciò, per almeno due motivi: perché la *reductio* dei versi, dalla prima stesura all'ultima, spinge a riflettere sia sull'acqua sia sul suo contenitore, ma non sulla sua dimensione artistica specifica e nemmeno, come si è già detto, sul luogo di Roma, nel quale si trova la fontana; inoltre, perché la tradizione culturale di Meyer,

figlio del patriziato protestante di Zurigo, ancorché orfano di padre a quindici anni e con una madre puritana, ossessionata da visioni pietistiche che la spinsero al suicidio, quando il figlio era appena maggiorenne, porta a escludere che il trentatreenne poeta cercasse a Roma, nel cattolicesimo romano, una via di salvezza appena due anni dopo la sua tragica storia familiare. Ciò, perché quando egli venne in Italia non scoprì né l'antichità né il cattolicesimo, bensì il Rinascimento, com'è attestato sia dai suoi romanzi storici d'ambientazione italiana, sia da questa poesia tanto originale nella sua stringatezza allusiva.

Der römische Brunnen

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.[1]

La fontana romana

S'alza lo spruzzo e cadendo bagna
tutta la coppa di marmo, rotonda,
che, velandosi, trabocca
in una seconda coppa, al fondo;
la seconda dà, divenuta troppo ricca,

[1] C. F. Meyer, *Gedichte.* Leipzig, 1882, p. 125. – La traduzione di questa poesia e di quella di Rilke è stata da me approntata per facilitare la comprensione dell'analisi letteraria, non ha pretese di essere una creazione poetica in sé, anche in italiano.

alla terza, ondeggiando, i suoi flutti,
ognuna prendendo e insieme dando,
scorrendo e riposando.

Della *fontana romana* il poeta svizzero rimarca il contenuto e il contenente, senza tuttavia insistere sulla costruzione architettonica, della quale apprendiamo soltanto che è di marmo e costruita con tre vasche a forma di coppa profonda. La fontana è tale, se c'è l'acqua che sgorga, passando da una coppa all'altra. L'acqua in movimento nella fontana è l'oggetto della poesia, nella quale non c'è traccia diretta di un soggetto lirico. L'acqua che scorre è in sé sufficiente, autonoma, perfetta nel dinamismo del processo fisico della caduta. Questa caduta d'acqua, a differenza di una cascata, è rappresentata nella poesia della *fontana romana*, come natura controllata da mente e mano umana, che la progettano in un flusso triadico, rendendola gradevole alla vista e fonte di riflessione. Ciò è attestato soprattutto negli ultimi due versi, nei quali il poeta rimarca che ogni coppa «prende e dà allo stesso tempo», permettendo all'acqua di «scorrere e riposare». In questa continuità binaria è il principio della vita sulla terra e nel cosmo, dove la notte si alterna al giorno, le tenebre alla luce, che sparisce con la promessa di tornare, come l'acqua che viene data da una coppa all'altra, sapendo, se così si può dire, che ne riceverà altra fino a riempirsi di nuovo, finché, divenuta al suo culmine «troppo ricca», dà alla coppa successiva la sua abbondanza. Il pieno d'acqua di ognuna delle tre coppe non sarà mai definitivo, come non lo sarà il vuoto, finché l'acqua scorre in abbondanza. Questo è il segreto della Natura che lo scultore ha saputo cogliere e trasmettere: la ricchezza è nel dare e ricevere con generosità, non nell'accumulare e nascondere, la natura non essendo tesaurizzabile, pena la sua deturpazione e rovina.

Il poeta dà alla dinamica dell'acqua un principio affatto particolare, iniziando la poesia con un verbo declinato nella terza persona del presente, *Aufsteigt* (S'alza), ma usato intenzionalmente

contro le regole della grammatica tedesca. Quale verbo composto *auf-steigen* (*alzarsi,* salire), dovrebbe in questo caso essere separato in *auf* e *steigen*, perché declinato al presente, e poi preceduto dal soggetto. La forma corretta in tedesco sarebbe: *Der Strahl steigt auf* (Lo spruzzo s'alza). Questa irregolarità, subito notata e opportunamente rilevata dagli interpreti, è sempre indicata al primo posto nei commenti destinati alle scuole. Sul suo significato si è più incerti. Se l'intenzione del poeta è così esplicitamente contro la regola, ciò non può essere soltanto espressione di una comune licenza poetica, dettata dal metro o dalla rima, ma deve avere una motivazione più profonda, alla quale il poeta tiene particolarmente, perché l'ha messa all'inizio della poesia, in bell'evidenza.

L'anomalia grammaticale rinvia, proponiamo qui, al principio del movimento dell'acqua, spruzzata verso l'alto nella prima vasca. In ogni poesia l'inizio del primo verso è una posizione molto marcata, non solo in sé, ma anche perché si trova concettualmente in relazione con la fine dell'ultimo verso. Tra i due estremi c'è il testo e il senso della poesia stessa. L'inizio di cui si parla in questo caso, andando contro ogni regola, non può essere pertanto che l'inizio primigenio, l'*Ur-Beginn*, direbbero i tedeschi, ricorrendo al prefisso *ur-* che indica il *primo* di tutto e tutti. In termini cosmologici il rifiuto della norma linguistica, segnalata da Conrad Ferdinand Meyer, è lo scioglimento dei ghiacciai in età preistorica ovvero l'inizio della vita che sarà resa possibile dallo scorrere dell'acqua. Non è però tanto la vita (umana, animale e vegetale) che interessa al poeta di fissare in versi, quanto piuttosto la dinamica dell'acqua, dalla sua genesi violenta, dalla *rottura* dei ghiacciai, per scioglimento dovuto all'aumento di temperatura, all'inizio del passaggio allo stato successivo: dal solido al liquido, dal ghiaccio all'acqua. C'è, nel processo dinamico dell'acqua descritto dal poeta, un accenno alla successiva trasformazione dell'acqua in vapore, quando nel terzo verso, si legge *velandosi* (*sich verschleiernd*), con riferimento all'acqua che, dopo aver superato il bordo della

vasca, annebbia il contorno della stessa e, nella caduta, si perde in parte, evaporando. Il movimento da una coppa all'altra è anche trasformazione di stato. Nelle onde che si formano e defluiscono verso il basso, perché una vasca è «divenuta troppo ricca», c'è il segreto della cosmologia: dinamica e/è trasformazione. Ciò, per una legge fisica della meccanica, secondo la quale nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma.

Il primo verso è costruito anche nella sua seconda parte in maniera anomala. Il poeta ricorre a un gerundio (*fallend / cadendo*) posto prima del verbo successivo (*gießt / bagna*), che dovrebbe stare in realtà il più vicino possibile alla congiunzione *und / e*. Qui, per ragioni di rima (*gießt / überfließt*), c'è stata la separazione tra congiunzione e verbo di modo finito, realizzata con l'intromissione del gerundio (*fallend / cadendo*). Se però si riscrive questo primo verso in forma tedesca corretta, ne deriva un'asserzione affatto impoetica, che rompe il legame col secondo verso attraverso l'enjambement, che ha separato il verbo (*gießt*) dal suo soggetto (*er*), posto all'inizio del secondo verso.

Nel secondo verso Meyer ricorre al sostantivo neutro *Rund* (il rotondo), in verità alquanto raro e distinguibile dall'aggettivo *rund* (rotondo) soltanto per la maiuscola tipica dei sostantivi comuni in tedesco, da intendersi qui nel senso di "rotondità" *della coppa di marmo*, che abbiamo preferito tuttavia tradurre con l'aggettivo *rotonda*, affinché trasmettesse almeno in parte la concettualità, tanto ricercata dal poeta, nella rima *Rund* / *Grund*. Questa, in traduzione italiana non è resa con rotondità / profondità, bensì con *rotondo / fondo*, per indicare che si tratta di una vasca a coppa profonda. In realtà, con la scelta colta, per ottenere una rima concettualmente espressiva *Rund / Grund*, il poeta svizzero rimarca la costruzione non comune della *fontana romana*, le cui vasche non sono semplici contenitori di raccolta dell'acqua, subito riempiti.

Nella profonda cavità delle tre coppe si riconosce l'ingegno umano che ha creato il luogo migliore, per imbrigliare e far scorrere l'acqua a modo suo, al fine di invogliare l'osservatore a rifletter sulla caduta dell'acqua nelle tre vasche, spingendo una volta il giovane osservatore svizzero, quale poeta, a rappresentare ciò che ha visto e compreso col minimo delle parole in versi. Che in una poesia così densa, le coppe della fontana, che accolgono e danno l'acqua, possano alludere anche al seno materno che nutre il neonato, non si può escluderlo del tutto, anche se non appare molto convincente, perché non è la maternità, umana o animale, il tema di questa poesia. Lo stesso vale per le coppe che potrebbero rappresentare due emisferi terrestri, perché il rinvio cosmologico, se presente, va in tutt'altra direzione, come si è spiegato prima.

Non sempre è stato possibile trovare in traduzione italiana le rime adatte a ridare il movimento dell'acqua. Il sacrificio delle rime si è cercato di compensarlo con la densità concettuale del metaforismo, al fine di recuperare nel verso e nell'insieme della strofa la specificità della dinamica della materia che scorre veloce nelle coppe di marmo della *fontana romana*. Abbiamo reso perciò *gießt / überfließt* con bagna / trabocca; *Rund / Grund* con rotondo / fondo; *zu reich / zugleich* (allo stesso tempo) con troppo ricca / dando; *Flut / ruht* con flutti / riposa[ndo]. Lo scorrimento dell'acqua è rimarcato dal poeta con la forma verbale poco frequente del gerundio: *fallend* / cadendo (v. 2); *sich verschleiernd* / velandosi (v. 3); *wallend* / ondeggiando (v. 6). Negli ultimi due versi Meyer ha fatto un ricorso insistente alla congiunzione *und* / e, unendola a verbi che, indicando lo scambio e il movimento dell'acqua da una coppa all'altra, accentuano il suo dinamismo. In questi casi abbiamo tradotto i verbi tedeschi (al presente, uniti da congiunzione) col gerundio italiano, per mantenerne l'intensità dell'originale.

Si è già accennato alla concettualità della poesia, che il poeta svizzero crea unendo la prima e l'ultima parola del testo. Si tratta di due verbi alla terza persona del presente: *aufsteigt / ruht*

ovvero s'alza / riposa[ndo]. Il senso di questa connessione è implicito. L'origine primigenia dell'acqua che emerge dallo scioglimento dei ghiacciai, è l'inizio della vita sul pianeta Terra; il suo riposo è la fine, perché, se niente più scorre, cessa anche l'energia, presupposto di ogni trasformazione. L'acqua stessa non sarà arricchita da altra acqua, non sarà rinnovata e sostituita. Se l'acqua è arrivata alla stasi, non si forma più vapore, pioggia, fiumi, cascate. Nella statica dell'acqua chetatasi, è la fine della vita del pianeta.

Il movimento dell'acqua trasmette abbondanza e continuità: *troppo ricca* diventa la coppa, che perciò dà il suo contenuto alla vasca sottostante, ripetendo questo processo all'infinito, «ognuna prendendo e insieme dando», sino alla fine dei giorni, alla fine della vita sulla Terra, alla fine della Poesia. Ciò, sia in senso concreto, con l'ultima parola, *riposando*, sia in senso metaforico ovvero quando non ci sarà più la parola di un poeta a cogliere, col minor numero possibile di versi e di parole, il senso della cosmogonia originaria e l'implicita condizione di tutto ciò che scorre: Come tutto iniziò, così tutto potrà finire, un giorno, se la Terra diventa pietra senz'acqua che scorre.

Trattandosi di una *fontana romana*, Conrad Ferdinand Meyer coglie nel processo dinamico dell'acqua che cade, la mano dell'architetto che progettò e scolpì il marmo, dando il massimo di velocità al liquido. Esperto in idraulica, l'uomo-creatore della fontana cercò di dare forma artistica alla pietra che deve contenere l'acqua in movimento, al fine di esaltarne il senso originario. L'uomo può dominare la natura, se lo fa con saggezza e ingegno, con sapienza artistica e intuizione estetica, perché egli è, dal Rinascimento in poi, *creator* di una religione moderna che si chiama *arte*, sulle tracce della tradizione romantica, rappresentata da Wilhelm Heinrich Wackenroder, che tanto influenzò l'estetica tedesca dell'Ottocento.

Lo scultore della *fontana romana*, del quale Meyer non cita il nome, ritenendolo come *creator* rappresentante esemplare dell'arte come Religione della Modernità, è, agli occhi del poeta sviz-

zero del secondo Ottocento, colui che ha realizzato il contenitore dell'acqua in movimento, in grado di trasmettere all'osservatore ciò che avviene in natura. Non gli eventuali fregi o le figure mitologiche (cavalli o delfini marini, dèi, putti, cariatidi o altro ancora) si dilunga a descrivere il poeta, limitandosi a ricordare la forma *rotonda* (v. 2) e la *profondità* (v. 3) delle tre vasche a forma di *coppa* (v. 3). Della creazione dello scultore egli rimarca l'intuizione architettonica che dà alla fontana il senso di un processo in natura, primigenio e quotidiano allo stesso tempo. All'inizio della vita l'acqua prese a scorrere, continuando a farlo nei secoli, millenni e milioni di anni fa, come promessa di vita vegetale, animale, umana. L'ingegno architettonico è sostenuto in questo caso, suggerisce il poeta, da profonde conoscenze di fisica meccanica, essendo una *fontana romana* non soltanto pietra scolpita, ma anche costruzione che porta l'acqua. Senza questa, la fontana non sarebbe tale, non sarebbe cioè anche utile, oltre che bella, perciò da relegare piuttosto in un museo che non in un giardino, parco o piazza pubblica, dove, invece, trasmette, con lo scorrere dell'acqua, l'origine della vita e il suo de-corso quale senso della stessa e promessa di salvezza.

Meyer non ha voluto precisare quale fosse la fontana né dirci dove l'ha vista a Roma. Immerso a Zurigo nel ricordo dell'esperienza romana e nello studio della cultura del Rinascimento italiano, del quale il suo connazionale Jakob Burckhardt divenne teorico e storico, e dal quale Meyer fu tanto influenzato, il poeta volle dare al titolo, apparentemente indefinito di *fontana romana*, il senso di quello che il Rinascimento italiano ha significato nella sua formazione poetica. Lo scultore, che progettò la fontana con l'acqua in eterno movimento, trasmette come *creator* il segreto del Libro della Natura. Il poeta, che questo segreto coglie e rivela in parole, è, a sua volta, anche *creator*, perché permette al suo Verbo, in forma di versi, di far conoscere ad altri una *fontana romana*, oltre il luogo di

Roma, dove essa si trova e il poeta la vide, oltre il secolo suo, oltre i confini dei popoli e delle nazioni, finché la lingua esiste e trasmette conoscenza in poesia.

Non c'è nessuna dimensione creazionistica di tipo religioso in questa poesia di Conrad Ferdinand Meyer, perché il problema di cosa ci fosse *prima* dell'*Ur*, che è tanto tipico della lingua tedesca (*Ur-Mensch, Ur-Quelle, Ur-Sprung, Ur-Geschichte, Ur-Kunde, Ur-Bild, Ur-Teil, Ur-Aufführung, Ur-Faust* ecc.) ovvero il problema delle origini, *prima* della genesi delle cose del mondo, è un falso problema, ci suggerisce implicitamente il poeta svizzero, avendolo ignorato nei suoi versi. Certo, è un problema di fede o meno, ma di questo egli non vuole parlare in quest'occasione, che lo vede mettere in versi, per ben ventiquattro anni, la genesi dell'acqua e il suo scorrere eterno, finché c'è il pianeta, finché esso è in movimento, finché una *fontana romana* ne ha rappresentato il senso profondo.

Le interpretazioni di questa poesia, subito molto amata dal pubblico colto di lingua tedesca, hanno fatto spesso un passo indietro, fissando il *prima* della poesia. Esse individuano una simbologia teologica negli otto versi del testo. La creazione divina sarebbe la fonte della vita che scorre nel segno del Signore dei cieli, del Creatore insomma. Se ciò fosse davvero implicito nel testo, ci si dovrebbe allora porre anche la domanda intorno all'origine di tutte le origini. Prima che l'acqua iniziasse a scorrere, che faceva il Creatore, senza Creazione? Cercava, aspettava, preparava l'occasione buona per la Creazione? Entrava nel Tempo delle ere geologiche, elaborandone le scadenze, fissando il momento opportuno per decidere l'aumento di temperatura sulla terra, necessario a far sciogliere i ghiacciai? In realtà non sembrano essere questi i problemi che assillarono Conrad Ferdinand Meyer dal 1858 al 1882, tra il suo soggiorno a Roma e la pubblicazione – soltanto – dell'ultima stesura della poesia, perché di questo *Ur-Creator* non c'è traccia nei suoi versi.

Altri interpreti hanno preferito concentrare la loro attenzione sul *dopo.* L'acqua che scorre sarebbe la metafora della vita umana, fissata in forma triadica: nascita, gioventù, vecchiaia. Nemmeno in questo caso però i riferimenti logici e metaforici, per non parlare di quelli grammaticali, sono molto consistenti e convincenti. Il dinamismo primigenio è senza genitori, l'acqua scorre sempre più ricca da una coppa all'altra, precipitando veloce, dando e prendendo, fino alla fine. Avviene davvero questo scambio intenso tra le tre età di ogni essere umano, sopra indicate? In questa direzione lo stesso dovrebbe valere per piante e animali. Nemmeno di questo però c'è traccia nella poesia.

Se si vuole trovare un appiglio *oltre* l'oggetto *acqua*, raccolto e trasmesso da tre coppe rotonde di marmo, è utile ritornare al titolo: *La fontana romana.* Il sostantivo (*fontana*) dice al lettore che non è un processo soltanto naturale quello dell'acqua che scorre, a Roma (*romana*), per il quale il viaggiatore straniero avrebbe potuto trovare altri esempi di fontane rinascimentali di maestosa bellezza sia a Roma sia nella vicina Tivoli. In questo caso il poeta svizzero non promette *una*, bensì *la* fontana romana, come afferma il titolo, che della poesia è intestazione, non verso, essendo qualcosa di esterno al *corpus* vero e proprio della poesia. Con un titolo apparentemente indeterminato il poeta suggerisce una riflessione al suo lettore, dopo che questi ha colto il senso profondo del discorso poetico, intrecciato con sillabe e accenti che si alternano, costruito con rime che s'incrociano, con concetti che escono dal linguaggio quotidiano, non solo, come abbiamo già visto, perché egli ha creato, ignorando la regola grammaticale, ma anche perché ha perseguito una *via culta*, scegliendo sia *Rund* (il rotondo, la rotondità) sia un altrettanto raro *wallend* (ondeggiando).

– Vuoi andare oltre? – Sembra chieder il poeta al lettore. – Bene, allora torna al titolo. – In quel titolo c'è la direzione per una riflessione più approfondita, se si vuole. Roma è *aeterna*, suggerisce *la*

fontana romana, perché ci ricorda che tutto scorre, se è primigenio, se non ha perso la sua originalità, come inizio e specificità. Scorrere soltanto, come fa, per esempio, il Tevere, non è la stessa cosa che scorrere da una coppa all'altra più grande, iniziando con uno spruzzo forte, a ricordare che il parto della natura fu doloroso, che, per avvenire, dovettero rompersi e sciogliersi i ghiacciai, affinché incominciasse a scorrere ciò che anima la natura, dando la vita a piante, animali e umani.

Prima dello scioglimento dei ghiacciai c'era natura? I geologi direbbero di sì, ma il poeta svizzero lo negherebbe con fermezza. Senza l'acqua che un giorno incominciò a scorrere violentemente, non c'è natura, senza lo scultore che progettò la fontana, per rappresentare la natura in piccolo, non ci sarebbe mai stato un poeta che, impressionato, s'ingegnò a descriverla, come natura e creazione umana, ma ebbe bisogno di un quarto di secolo per darle sostanza e vita poetica, ciò che, in confronto al lavoro dello scultore che ideò e costruì *la fontana romana*, può forse ancora apparire di lunga durata, ma nella storia della Terra è soltanto un tempo piccolissimo, che però può divenire lunghissimo, se questa *fontana romana* come Poesia continuerà a vivere nell'orizzonte dell'umanità.[2]

2. Il poeta praghese di lingua tedesca Rainer Maria Rilke (1875-1926) fu tanto eccelso quanto irrequieto; cambiò spesso residenza e domicilio, viaggiò molto, fu più volte in Italia, soggiornando per lunghi periodi a Roma, Venezia, Napoli, Capri, Milano, Firenze, Bologna e Duino. A Roma venne con la moglie Clara Westhoff,

[2] Cfr. H. Henel, *Gedichte Conrad Ferdinand Meyers. Wege ihrer Vollendung.* Tübingen 1962; P. A. Bloch, *Der Teil und das Ganze. Conrad Ferdinand Meyers Gedicht „Der römische Brunnen" im Spiegel seiner Varianten.* In: *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst.* Herausgegeben von M. Ritzer. Tübingen 2001, pp. 269-290.

scultrice, e vi rimase da settembre 1903 a giugno del 1904, senza però lasciarsene affascinare. Il sonetto *Römische Fontäne: Borghese* (Fontana romana: Borghese) risale a questo soggiorno, ma fu scritto a Parigi tre anni dopo, datato 8 luglio 1906, e stampato l'anno successivo nel primo volume della sua raccolta di *Liriche nuove*.[3]

Römische Fontäne: Borghese

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen.

[3] R. M. Rilke: *Neue Gedichte*. Leipzig 1907, p. 71.

Fontana romana: Villa Borghese

Due coppe: una l'altra sovrastante,
da un'antica vasca di marmo, rotonda,
e dall'acqua in alto, piano defluendo,
nell'acqua che sta sotto, aspettando,

alla quale, parlando piano, si rivolge silente
e in segreto, quasi nella mano cava,
mostrandole il cielo dietro il verde e il buio
come un oggetto sconosciuto;

distendendosi tranquilla nella bella coppa
senza nostalgia di casa, cerchio dopo cerchio,
solo, di rado, sognante, e goccia dopo goccia,

lasciandosi cadere lungo i penduli muschi,
fino all'ultimo specchio, che, sommesso,
da sotto, fa sorridere con i suoi passaggi.

Diciamo subito che questo sonetto non è tra i migliori di Rilke, probabilmente a causa del suo scarso entusiasmo per la città. La mancanza di empatia si rivela nella superficialità metaforica e nella vaghezza della sua concettualità. Essendo la fontana in questione collocata nella Villa Borghese, Rilke si decide per l'idillio dell'acqua che scorre da una coppa all'altra, *piano defluendo*, lungo i 14 versi del sonetto, che sono racchiusi in un unico periodo sintattico. Nella prima strofa c'è un riferimento all'antichità della vasca di marmo, che resta tuttavia unico e vago nell'intera poesia. Il quarto verso è ridondante, non potendo l'acqua che defluire verso il basso.

Nella seconda strofa l'elemento naturale che fluisce vien umanizzato attraverso lo scroscio che diventa parola, bassa di tono (*parlando piano*) al fine di stabilire un colloquio con l'acqua della seconda vasca, ma *silente, / in segreto*, per rivelarle il *cielo*, a lei

sconosciuto, che sovrasta *il verde e il buio* del parco, dove essa / ella, l'acqua, sembra essere tenuta protetta. Questo cielo, come un oggetto sconosciuto, rivela soltanto una dimensione locale, funzionale all'idillio, senza riferimenti cosmici o religiosi, quasi a costituire il tetto della casa chiamata Villa Borghese, nella quale c'è una fontana e verde e buio, che da esso ricevono luce, per vivere.

L'umanizzazione della natura, già avviata nel primo verso della seconda strofa (*parlando*) è ripresa nella prima terzina e svolta tra origine (*nostalgia di casa*) e desiderio del futuro (*sognante*) ancorché *di rado*, fino a scivolare nell'ultimo specchio, che da sotto *spinge al sorriso* non l'acqua stessa, che sarebbe un po' azzardata come umanizzazione, bensì, dobbiamo dedurre, il visitatore che si è fermato a osservare quel gioco d'acqua, tanto tranquillo e sommesso.

Il sorriso che viene strappato al visitatore è all'insegna della essenza stessa dell'acqua, ovvero dello scorrere lento in una vasca di marmo, *antica*, forse risalente al tempo dei cesari e dei consoli, forse a quello dei papi che a loro succedettero, suggerendo nel parco l'immagine di una vita che scorre senza ostacoli, garante di serenità, proprio nella certezza della sua ripetitività, come il giorno si alterna alla notte, senza incertezze, senza interruzioni brusche, senza appannamenti della sua limpidezza, che si esalta nelle coppe di marmo che la contengono, scambiandosela.

La leggerezza della poesia, alla quale sembra aspirare il poeta, facendone la cifra del suo sonetto, racchiuso in un solo periodo sintattico, suggerisce subito il *locus amoenus*, che meglio non sarebbe stato possibile trovare altrove, tanto che *Villa Borghese* è il titolo della poesia, perché quella chiamata semplicemente *Borghese* è per Rilke l'immagine esemplare di ogni *fontana romana*. Il poeta la vide in quella *Villa*, perché lì trasmette al visitatore la sua idea di Roma eterna attraverso l'acqua che scorre in tutte le fontane di Roma. Attribuendo a questo sonetto l'esperienza poetica più significativa del suo soggiorno romano, Rilke rifiutò il *locus terribilis* dei viali imperiali, dove le truppe vittoriose scandivano, marciando

fieri, la potenza di Roma, poi quello del Colosseo, nel quale schiavi e cristiani morivano per intrattenere il popolo ottuso, e, infine, quello delle stanze segrete dei papi del Rinascimento, a volte anche guerrieri, spesso corrotti.

Quella leggerezza, appena riportata, sconta una costruzione lenta e ridondante, nel quale la ripetizione semantica sembra aspirare a densità metaforica, senza tuttavia raggiungerla, per povertà lessicale. In tedesco ritorna tre volte l'aggettivo *leis / leise* (v. 3, 5, 13) che significa "piano", di tono e di moto, in italiano tradotto rispettivamente con *piano, sommessa*; c'è poi al v. 6 un gerundio (*entgegenschweigend* ovvero *silente* di fronte a chi parla) che rafforza il verso all'insegna del silenzio e della lentezza; al verso 9 s'incontra l'aggettivo *ruhig*, che significa *tranquillo*. Insomma, in ogni strofa si esplicita il concetto, che già nei primi versi detta il tempo e il modo dello scorrere dell'acqua in tutto il sonetto.

Nessun concetto suggerisce complessità, nessuna metafora dell'acqua è davvero ardita, persino la sua umanizzazione, ovvero l'acqua che parla piano con suo lento defluire, sembra soltanto una variante lessicale, senza allusione ad altro, che non sia il topos del *locus amoenus* e, per esclusione, del suo opposto.

Villa e palazzo Doria Pamphilj, settembre 1870: *tutto andrà bene*. Timori, false notizie, combattimenti, danni, restauri di Andrea Busiri Vici per Filippo Andrea V Doria Pamphilj

Carla Benocci

Roma, 15 settembre 1870. Eccellenza padrone
Scrivo perché il dovere me lo incombe: ritengo però che lo faccio inutilmente sapendo che tutte le corrispondenze sono interrotte, e Dio sa quando potranno pervenirle. Anche il telegrafo è sospeso, non ricevendosi più dispacci. Noi siamo in una agitazione grande, perché non si sa come finirà la faccenda. Le truppe italiane sono vicine; qui in Roma si è preparata una difesa tremenda. Tutte le truppe sono state riconcentrate in Roma. Siamo alla vigilia di grandi avvenimenti. Raccomandiamoci a Dio. All'ospedale niuna novità; è stata posta la bandiera nera sulla cupola della cappella in segno di ambulanza. Alle porte non si sorte. La maggior parte delle botteghe sono chiuse; pochissimi lavorano; tutto è paralizzato. Alla villa vi sono sempre uomini fissi, ed è libera finora da truppe. Nino e Peppe non sono potuti andare questa mattina; si proverà dimani. Il non aver nuove di vostra eccellenza e non potergliele far pervenire di noi è la cosa che più ci tormenta. Che brutta annata! Speriamo che cessi presto, e che dopo il cattivo venga il buono, ma che sia duraturo. Col più profon-

do rispetto ho l'onore di rassegnarmi di vostra eccellenza padrone umilissimo devotissimo obbligatissimo servo Giuseppe Mannucci[1].

Così il maestro di casa Doria Pamphilj ricostruisce con grande sintesi ed efficacia il clima che si vive a Roma, concentrandosi sulla situazione del palazzo al Corso dove vive, sul complesso di S. Maria in Cappella, dov'è l'ospedale citato, e sulla villa fuori porta S. Pancrazio. La descrizione, di grande immediatezza e fascino, prosegue nei giorni seguenti, sempre nelle lettere indirizzate al principe Filippo Andrea V Doria Pamphilj (1813-1876), che sta con la famiglia ad Aix Les Bains:

Roma, 16 settembre 1870. Eccellenza padrone
Questa mattina tutta tranquillità. Ieri venne un parlamentario italiano per l'*ultimatum*, facendo delle proposte, però non furono accettate, per cui sono pronti alla difesa nel caso che volessero entrare con la forza. Il giornale di Roma porta la occupazione di Terracina dalle truppe italiane, nonché di Anagni, Frosinone, Valmontone, e dall'altra parte di Corneto. La flotta corazzata in vista di Civitavecchia, ed alla città ha fatto l'intimo di arresa, che non si è da questa accettata. Ciò ch'è da desiderarsi che le cose avessero presto un fine, altrimenti è da temersi qualche cosa in città, sia per la carestia, mentre le patate per dire una cosa da 5 a 6 bajocchi la decina sono andate a 24

[1] Roma, Archivio Doria Pamphilj (= ADP), scaff. 92/93, lettere 1870-76, fasc. 1: in questa collocazione sono conservate le lettere riportate nel testo, ove non diversamente indicato. Per un quadro generale della villa nell'Ottocento cfr. C. Benocci, *La villa della famiglia Doria Pamphilj a Roma. Agronomia, paesaggio, architettura nell'Ottocento*, «Storia della città», 1988, n. 42, Milano, con fonti e ampia bibliografia precedente; Ead., *Villa Doria Pamphilj*, Roma 1996; Ead., *Algardi a Roma. Il Casino del Bel Respiro a Villa Doria Pamphilj*, Roma 1999; Ead., *Villa Doria Pamphilj*, Roma 2005; *Villa Borghese, Villa Doria Pamphilj, Villa Torlonia*, Roma Capitale, 2, Itinerari nelle ville storiche, Roma 2012, a cura di C. Benocci; C. Benocci, *Il Casino del Bel Respiro a Villa Doria Pamphilj*, Roma 2013.

bajocchi, sia perché un'infinità di braccianti e carrettieri sono senza lavoro, particolarmente muratori, fornaciari, carrettieri a pozzolana, non potendosi più entrare né sortire le porte di città. Si diceva che le truppe italiane erano alla villa Pamphilj, ciò però è falso, mentre venuto questa mattina il vaccaro ha riferito nulla essersi di nuovo. Nino e Peppe questa mattina vi sono andati, sentiremo questa sera al ritorno se vi sarà qualche cosa di nuovo. All'ospedale vi vado tutti i giorni, e quelle religiose presentano a vostra eccellenza i loro ossequiosi rispetti. In casa niuna nuovità. Si sta tutti all'erta, e speriamo che nulla accada. Vostra eccellenza e tutta l'eccellentissima famiglia si conservi in salute che speriamo sia ottima. Sia tranquilla, ed intanto ho l'onore di rassegnarmi di vostra eccellenza padrone umilissimo devotissimo obbligatissimo servo Giuseppe Mannucci.

La situazione sembra sotto controllo, almeno in casa Pamphilj, ma l'attesa degli eventi che si preparano si fa pressante e piuttosto angosciosa:

Li 19 settembre 1870 - Eccellentissimo padrone - Aix Les Bains
Preparo il presente giornaletto per averlo pronto alla spedizione, allorché potranno mandarsi le lettere, non ricevendosi più neppure dalla posta. Il peggior tormento è l'essere privi di notizie da tutte le parti, e particolarmente dall'eccellenza vostra e famiglia. Sono nove giorni che siamo accerchiati senza conclusione alcuna, e da ciò che si vede andremo molto per le lunghe. La città di Roma è pronta ad una resistenza che farà molto soffrire. Noi tutti grazie a Dio stiamo bene, però l'eccellenza vostra puole immaginare in quale agitazione. Non so se abbia fatto bene o male. Avendo veduto che il principe Bandini, avente la cittadinanza inglese, ha posta alla sua abitazione la bandiera, come han fatto tanti altri, così anche inteso il parere di Manassei, l'abbiam posta anche noi, essendo l'eccellenza vostra e

tutta la famiglia cittadini inglesi. Ritengo che se nulla gioverà, neppur potrà portar danno.
La villa Pamphilj è libera da truppe di qualunque genere e voglio sperare che sarà esente in appresso; però vi sono sempre uomini fissi giorno e notte particolarmente per l'adacquatura delle piante. Nino e Peppe vi vanno tutti i giorni quando si puole sortire, e quest'oggi è vietato tanto di entrare, che sortire anche alle porte rimaste aperte, così tutti gli uomini di campagna chi è dentro è dentro, e chi è fuori è fuori. All'ospedale niuna nuovità, meno che le religiose e cronici sono sempre in agitazione, e vi vado tutti i giorni per consolarle.
In casa tutto è tranquillo e per questa parte l'eccellenza vostra puole star quieto. Speriamo che tutta l'eccellentissima famiglia sia in ottima salute, e quando ciò sia al resto non pensi, mentre speriamo in Dio che *tutto andrà bene.*

Li 20 settembre
Miracolosamente posso seguitare la presente, mentre poteva esser l'ultimo di mia vita, o per lo meno ferito. Questa mattina principiato l'attacco alle 5 in punto, levatomi subito dal letto, onde vedere che tutti stessero al loro posto, invigilare la casa, e procurare che non accadessero sconcerti di sorta. L'attacco essendo terribile, ha durato [sic] fino alle 10 ½, che fu inalberata la bandiera bianca. Perlustrando da un portone all'altro era con me Nardini, ci fermammo sull'altro [portone] dal gran cortile a quello della colonna nel punto che una bomba venne a cadere nel gran cortile, il di cui scoppio rimbombò in tutto il cortile. Avemmo lo spirito di ritirarsi dietro il muro, per cui non ci poté danneggiare. Un momento prima potevamo essere colpiti. Non ha portato alcun danno a meno di varie lastre rotte ai fenestroni della galleria. *Il cannoneggiamento è stato orribile, quello del 1849 dei francesi fu uno zuccherino*. Faceva paura. L'attacco è stato a Porta Pia, Porta S. Giovanni ed in altri punti. L'assalto è stato dato alla Porta Pia. Terminato il cannoneggiamento mi intesi aprire il cuore. Però ha durato ben poco, mentre insorto il popolo

contro i gendarmi pontifici che mantenevano l'ordine nella città vi sono state delle fucilate in città. La massa del popolo immensa, che si è radunata in un attimo con bandiere, armi e grida da far paura, è stato il punto che mi ha posto in un gran timore per la casa di vostra eccellenza mentre le truppe regolari non erano ancora scese in città. Avendo fatto l'ingresso nel dopo pranzo, le grida, gli assembramenti di popolo con bandiere, torcie etc. han durato fino alla mezzanotte, per cui l'eccellenza vostra puole immaginare che giornata abbiamo passata. Avevo da fare a correre da un portone all'altro, per invigilare che si tenessero chiusi ermeticamente, onde la curiosità di questa gente non glieli facesse tenere aperti. Grazie a Dio fino a questa sera nulla è accaduto, speriamo che sia terminata questa faccenda, che mi mette più timore delle batterie di cannoni. Le povere monache dell'ospedale mi mandarono a chiedere un uomo essendo sole, e le grida che si prolungarono anche da quelle parti le misero in timore. Non avendo alcuno qui a quest'ora da potergli mandare vi ho mandato un garzone di scuderia.

Li 21 settembre

Essendo Nino e Peppe andati questa mattina alla villa, han trovato che anche in questo luogo si sono battuti. Vi è tutta la divisione Bixio accampata. Fino all'altro ieri mattina non vi era alcuno, nella giornata vi giunsero. Vi sono vari danni. Il casino del portiere ha ricevuto varie palle di cannone. L'Arco ha sofferto ed una cancellata è andata in terra (fig. 1). I daini sono fuggiti tutti per la villa, essendosi trincerati in quel punto. Al viale del Maglio sono stati posti i cannoni, ed il Casino Nobile, ove ha fatto il quartier generale il generale Bisio [sic = Bixio] ha ricevuto varie palle (fig. 2). Lo steccato che cinge il Casino Nobile ha parimenti sofferto. Per ora non posso dir altro, non essendovi potuto andare a causa che questa mattina sono venuti per l'alloggio di due generali, e circa 16 cavalli, che sarebbero venuti tra un'ora. Per cui ciò mi ha infastidito e trattenuto. Sono cinque

1. *L'Arco dei Quattro Venti*, Villa Doria Pamphilj, Roma.

2. *Il Casino Nobile e il Giardino Segreto*, c. 1890, fotografia all'albumina, Villa Doria Pamphilj, Roma.

ufficiali che alloggiano, cioè i due generali con li ajutanti di campo. Sono stati posti nell'appartamento superiore ove è stato il signorino don Giannetto e la signora contessa Greppi. Non siamo soli ad avere questo incomodo, mentre Torlonia, Borghese, Salviati e tutti gli altri hanno qualcuno in casa degli ufficiali superiori. I generali hanno il loro cuoco per cui ho dovuto dargli la credenza per cucinare. Puole l'eccellenza vostra immaginare che rivoluzione è stata in casa. I generali sono Omelj Desimilj della cavalleria ed il generale Corte dell'artiglieria. Questo secondo avendo l'officio ha dimandato due camere terrene per l'officio e si è creduto dargli la terrena di vostra eccellenza che ha la porta nell'atrio, così dovendo vedere dei militari non saranno obbligati di accedere negli appartamenti per quest'oggetto.

Puole immaginare quanto io sia straziato per questo oggetto. Ma tutto questo sarebbe nulla alla paura per la casa di vostra eccellenza avuta ieri allorché fu inalberata la bandiera bianca e cessò il fuoco. Appena ciò avvenuto, un fiume di popolo scaturì da tutte le parti disarmando i gendarmi, impadronendosi delle armi, per cui vi furono varie scaramuccie fra gendarmi e popolo, e ciò durò per tutta la giornata, mentre le truppe italiane non scesero in città che alle ore pomerigiane [sic], per cui per varie ore si stette in balia del popolo furente. Dovei mettere la bandiera nazionale che desiderano a tutta gola. Furono chiusi ermeticamente i portoni e con questa cautela, che dovetti sorvegliare correndo sempre da un portone all'altro, mentre la curiosità di questa gente li spingeva qualche volta ad aprirci, con questa cautela grazie al cielo nulla è avvenuto di sinistro, ed è tutto salvo.

Questi sono stati momenti terribili e molti credo che avranno avuto sufficienti paure, per non aver messo la bandiera e lumi nella sera.

Quest'oggi poi ha fatto l'ingresso il generale Cadorna con tutta altra gran parte di truppa. Questa sera illuminazione e grida da far paura, però ero più tranquillo avendo i generali in casa. Del papa non so

che dirgli, non parlandosene affatto. Le armi a voce di popolo sono state levate per tutta la città. Le truppe italiane non hanno occupato la città leonina.

Li 22 settembre
Da quanto mi dice il generale di artiglieria, il papa ha dimandato di porre un presidio nel forte S. Angelo di truppe italiane. Non so che altro dire, essendovene tante e tante, però sono talmente affranto dalle sensazioni e fatico, non avendo che mio figlio, che non posso più dilungarmi. Col più profondo rispetto ho l'onore di rassegnarmi di vostra eccellenza padrone umilissimo devotissimo obbligatissimo servo Giuseppe Mannucci. Siamo tuttora senza notizie di vostra eccellenza, che ancor questo ci tormenta. Speriamo che stiano tutti bene e di aver presto qualche notizia. In questo momento vedo il signor conte Antonio Greppi che gentilmente s'incarica della presente per vostra eccellenza.

La situazione è decisamente convulsa e questo *réportage* quasi giornalistico offre un quadro preciso del clima della città. La frase, riportata in corsivo, «tutto andrà bene», è la stessa individuata come creazione poetica attuale d'incoraggiamento per l'esito della pandemia da Covid 19, frase come è evidente già utilizzata e non credo per la prima volta in un'altra situazione drammatica a Roma.

Singolare è il confronto con gli eventi drammatici del 1849: «Il cannoneggiamento è stato orribile, quello del 1849 dei francesi fu uno zuccherino». In realtà, le vicende drammatiche della fine della seconda Repubblica romana nel 1849, soprattutto nell'area della villa Doria Pamphilj e in parte nella città, ha avuto esiti assai più funesti, nonostante che siano stati teatro di eroismi; è probabile però che non tutti allora abbiano percepito che i tempi stavano cambiando per l'intera popolazione italiana e non solo per un manipolo di valorosi. Ben diversa è la situazione nel 1870: Roma è assediata dalle truppe di una intera nazione, concorde nel volere Roma come

capitale del nuovo stato, tranne gruppi ristretti e comunque senza l'appoggio armato di altre nazioni. Preoccupa Manucci sicuramente la bomba caduta nel cortile maggiore del palazzo Doria Pamphilj, così come accaduto nel palazzo Colonna, ma nel primo caso l'esito è stato solo di vetri rotti ai finestroni della galleria; i cambiamenti occorsi successivamente nel palazzo, con la nuova scala, non sono la conseguenza di danni. La villa è stata occupata dalle truppe di Bixio, che hanno individuato il Casino Nobile per il quartier generale, trincerando le truppe nella valle dei daini, con fuga degli animali e qualche cannoneggiamento e non solo: a questa data ancora non è chiara la consistenza dei danni nella villa.

Come riportato in una lettera dello stesso Mannucci del 23 settembre, «alla villa ancora vi sono le truppe Bixio: non sono avvenuti più danni. Le anetre sono ridotte a metà. Han preso anche il fieno, per il quale ho detto a Nino di prenderne i boni, per esserne almeno pagato». La stessa lettera illustra anche la posizione politica del Mannucci e presumibilmente diffusa anche in molte componenti della cittadinanza romana, che poco confida nella misura e nell'educazione civica del popolo:

> Torino. Spedita a Milano per più sicurezza.
> Roma, 23 settembre 1870. Eccellenza padrone
> Ier sera ricevetti la vostra di vostra eccellenza del 13 a due ore di notte, e questa mattina le altre dell'11 e 17, nonché l'altra straordinaria del 18 tutte insieme. Le accluse carte riguardanti la segreteria le ho passate tutte a Manassei, avendo fatto recapitare le lettere accluse ai diretti.
> Vostra eccellenza c'incoraggia ad esser tranquilli entrate che sono le truppe italiane, però non ne vedo il principio. Nulla temiamo dalle truppe perché sono specchiate ed amabili, ma temiamo molto della canaglia che a torme è scesa in Roma da tutte le parti, la quale non vuole che la Repubblica e varj giornali che sono subito sortiti non fanno che polemiche repubblicane, se a ciò si giunge povera Italia, e poveri noi.

I generali che sono qui in casa sono due gemme. Quello dell'artiglieria, che necessariamente ho dovuto dargli le camere terrene dell'appartamento per non far andare l'immensità di officiali e soldati che riceve, e che ha dovuto mettere un burrò, questa mattina mi ha supplicato di avere una camera nello stesso appartamento per dormire, incomodandosi molto di salire e scendere moltissime volte le scale per la sua amministrazione. Mi sono dimostrato renitente per il prossimo ritorno di vostra eccellenza, però sono state tanto vive le istanze e preghiere che mi sembrava troppo duro il negargliela. Posso assicurare l'eccellenza vostra che la loro frequenza è una salvaguardia per la casa, mentre di male intenzionati ve ne sono molti e molti.
Sappia l'eccellenza vostra che tutte le caserme rimaste vuote, le brigate dei gendarmi nei diversi rioni sono state saccheggiate da popolaccio ed ebrei. Però un'ordinanza di Masi obbliga di tutto riportare in termine di 24 ore sotto pena di consiglio di guerra ai trasgressori. Il Municipio essendosi dimesso prima che fosse rimpiazzato, il popolo entrato in Campidoglio ha manomesso tutti gli officij, carte ecc., ciò è avvenuto a tutte le presidenze regionarie, per cui vede bene l'eccellenza vostra che ancora non possiamo esser tranquilli nelle proprietà.
Ora risponderò brevemente a quanto possa richiederlo le suddette lettere. Non posso far tramutare don Bartolomeo nelle camere di Benedetto, essendo fuori di Roma: non so se a Valmontone dal fratello o a Vitorchiano suo paese. Ora chi sa quando tornerà. All'ospedale dove sono ritornato questa mattina non vi è stato alcun danno. Le religiose e cronache [sic = croniche] stanno tutte bene, a meno di aver avuta una buona paura, mentre varie granate passavano da quel locale senza offenderlo. Ordinerò le cornici di legno per le due camere dell'appartamento della sera, però prevedo che per quest'anno non se ne farà il cambiamento.
Attenderò altri ordini di vostra eccellenza per far rientrare i cavalli storni, mentre come avrà già saputo dalla lettera che il signor conte Greppi si compiacque di portare all'eccellenza vostra la scuderia è

piena di cavalli dei generali e seguito, tanto che ho dovuto dare anche la piccola scuderia, ove si tenevano i legni che si usavano giornalmente da vostra eccellenza.
Se l'eccellenza vostra avesse a chi scrivere qualche riga per liberarsi degli alloggi potrebbe farlo, sembrandomi un atto un poco inurbano dopo due giorni dirgli di procurarsi altri alloggi, tanto più che lo stesso generale, che ha voluto la camera terrena, mi ha significato che sarebbe stato per pochi giorni, mentre in seguito avrebbero preso degli alloggi altrove per sistemarsi stabilmente.
Il conte Spreca è in Roma. La Guardia Palatina è libera. Il papa è al Vaticano ed è guardato dalle truppe italiane da esso richieste per timore del popolo.
Farò porre in buona forma l'accordo con il signor Meluzzi d'aver principio col primo d'ottobre e farlo firmare. Attendo ordini da vostra eccellenza per ultimare l'assetto degli appartamenti per la venuta di vostra eccellenza, quali farò continuare, essendo tutto rimasto sospeso da varj giorni per le circostanze attuali.
Aggiungo che cavalli, carri spettanti ai generali sono anche nel cortile grande non essendosi stato posto nelle scuderie. Speriamo che presto finisca e che prendino alloggio altrove. Nell'appartamento di vostra eccellenza ho fatto toglier tutto ciò che era di carte ecc. nelle camere occupate dal generale.
Godiamo del benessere di vostra eccellenza e di tutta l'eccellentissima famiglia, e speriamo di rivederci tutti sani e tranquilli una volta per sempre.Voglio sperare che l'eccellenza vostra abbia già ricevuto la mia ultima inviatale dal signor conte Greppi, quale mi spiacerebbe non le fosse ancor pervenuta essendovi in essa molti dettagli.
Alla villa vi sono ancora le truppe Bixio, non sono avvenuti più danni. Le anetre sono ridotte a metà. Han preso anche il fieno, per il quale ho detto a Nino di prenderne i boni, per esserne almeno pagato.
Che annata orribile! Almeno fosse terminata. Poco lo spero; non dico ciò per le truppe, che è una meraviglia vederne la disciplina, ma per gli avvenimenti che in seguito possono avvenire.

Col più profondo rispetto ho l'onore di protestarmi di vostra eccellenza principe reverendissimo devotissimo obbligatissimo servo Giuseppe Mannucci.

Il 25 settembre lo stesso Mannucci si reca nella villa, constatandone i danni, che descrive in una lettera al principe, di ritorno a Roma, dove ricoprirà la carica di sindaco della città. Comunica Mannucci al principe:

Roma 25 settembre 1870.
Ieri fui alla villa nel dopo pranzo, che dico la verità. Mi si strusse il cuore al vedere la bella villa, che assicuro l'eccellenza vostra era tenuta magnificamente. I danni avvenuti ora che li ho veduti con i miei occhi non sono tanto tenui, e presi nell'insieme vedo che saranno di qualche rilievo. Il casino del portiere ha ricevuto varie palle di cannone. L'Arco ha sofferto molto. Varj alberi caduti. Una parte della cancellata dell'Arco portata via dal cannone. La grille [sic] di ferro ultimamente posta a recinto al nuovo casino da Corsini è un flagello, e lo stesso casino ha ricevuto vari colpi di cannone dalla parte della strada pubblica. La grille che circonda il Casino Nobile in varj punti è a terra. Il viale del Maglio ha sofferto essendovi stata piantata una batteria, ed ora vi hanno posto le tende di accampamento. Il Casino Nobile ha ricevuto due cannonate che han colpito una colonna ed una statua (fig. 3). In questo vi ha alloggiato il generale Bixio, per cui lo hanno tutto occupato, e dei materazzi [sic] dei letti se ne sono serviti per feriti, che sono stati posti a Villa Vecchia. Il piccolo *cottage* [sic] anche ha sofferto nell'infissi, essendovi entrati a forza sfasciando persiane e porte.
Ordinai a Nino di lasciare le chiavi a quegli uomini di guardia, ma gli uomini non giunsero in tempo, stante che la sera innanzi non vi era alcuno, e non vi andarono che la mattina dopo incominciato l'assalto, infuriati ed a passo di carica, e da ciò sono avvenuti tutti i danni alle grille. Nel pratone e nel pineto vi è un accampamento, tre

3. *La statua muliebre panneggiata danneggiata dai "cannoneggiamenti" del 1870*, Villa Doria Pamphilj, Roma.

batterie ed un migliajo di cavalli fra treno e cavalleria. La fanteria la maggior parte è partita, e dicesi che fra tre o quattro giorni partiranno ancor questi. Non dirò ciò ch'è avvenuto alle staccionate, ciò che mi duole è che il fieno è quasi tutto partito. Nino ha procurato di metter guardie affinché non fosse preso, ma tutto inutile, dicendo che farebbero i boni per il pagamento, però quelli che ha avuto sono per una piccola quantità. Avendo il generale di artiglieria dimostrato desiderio di andare alla villa sia per vederla sia per vederne i danni, l'ho invitato io stesso di portarvelo ed in questa circostanza gli terrò parola del fieno ecc. per sapere almeno come dovrei regolarmi. Oggi niuna novità: rimetto il giornale officiale, ove sono tutte le ordinanze del governo. Qui si spera di vedere il papa sottobraccio del re Vittorio Emanuele, mostrandosi fin da ora amabile con le truppe. Null'altro avendo per ora, ho l'onore di rassegnarmi col più profondo rispetto di vostra eccellenza padrone umilissimo devotissimo obbligatissimo servo Giuseppe Mannucci.

Se l'auspicio di un accordo bonario tra papa e re sia stato o meno nelle speranze del nuovo governo italiano è cosa controversa e la sua attuazione, per così dire, richiederà molto tempo, così come i rimborsi per i consumi delle truppe occupanti. Invece, l'esame dei danni riscontrati da Mannucci negli edifici e negli arredi della villa corrisponde a quello stimato dall'architetto del principe, Andrea Busiri Vici, e ai restauri condotti. Il documento spiega anche un fatto singolare riscontrato su una statua muliebre posta sul piedistallo al confine tra l'area del Casino Nobile e il pratone, che ha rivelato, nel corso di un restauro, numerose lacune derivanti da spari di arma da fuoco o scoppi di ordigni: inverosimile è sembrato che un principe Pamphilj o un suo ospite avessero preso a fucilate una statua nel giardino o avessero fatto esplodere una bomba; il racconto del 1870 individua la causa di queste lacune.

I primi interventi resisi necessari sono immediati: come risulta dalle Giustificazioni del 1870, l'8 novembre 1870 sono pagate £ 20 «per lavori di asfalto ripresi e danneggiati dalle bombe il 20 settembre 1870»[2]; subito dopo si provvede al restauro dei danni generali[3]: il ferraro Antonio Sejani realizza «il nuovo steccatello del piantinaro avanti il giardino inglese per i due cancelletti di legno a due partite» (£ 2.20 pagati il 7 gennaio 1871), Filippo Desideri il 7 febbraio 1871 è pagato con £ 257.53 per i mattonati al Casino Corsini e il falegname Achille Girelli esegue i «lavori di restauro dei danni cagionati dalla guerra del 20 settembre 1870», con un importo di £ 391.49, pagato il 9 febbraio 1870. Sono opere ingenti e riguardano l'Arco dei Quattro Venti, dove sono rinnovate le porte, le finestre con relative persiane, le bussole, le «cantoniere» per gli angoli più danneggiati, la porta della scala a chiocciola, con il restauro di quest'ultima, la sistemazione della cucina e della came-

[2] ADP, scaff. 97, b. 37.
[3] ADP, scaff. 97, b. 38.

ra del guardiano; sono ripresi anche i mobili, tra cui «tre sedie di costume svizzero incollate e ripulite»; lavori analoghi alle porte, alle finestre e ai mobili sono condotti nel «casotto del portiere alla barriera», nel «Casino detto ai Monti», nel Casino Nobile, forse l'immobile con danni meno rilevanti, mentre nel «Casino nuovo Corsini» (fig. 4) «per il cedimento dei muri del piano attico si sono aritoccate [sic] e mandate bene n° 12 bussole», più una «bussola semicircolare a telaro», sono state rinnovate tutte le finestre e le porte, sono condotti interventi importanti sui solai e soprattutto al «piano attico».

Anche i giardini richiedono cure considerevoli: il fattore Giovanni Averardi deve provvedere alla sistemazione di grandi quantitativi di terra di castagno nel «giardino novo» (il giardino inglese al Teatro) (fig. 5), occorre una manutenzione straordinaria del giardino segreto del Casino Nobile, e più in generale delle aree verdi produttive e riservate agli allevamenti, con particolare riguardo ai pini, al fieno e biada, al grano, alle ghiande, ai «terreni pascolivi e

4. *La Palazzina Corsini*, Villa Doria Pamphilj, Roma.

5. *Veduta del Giardino del Teatro*, Villa Doria Pamphilj, Roma, cartolina, 1904, collezione privata.

prativi», ai numerosi frutti, e anche alla produzione di «castrati, bestiame cavallino di razza». Le serre (fig. 6) devono essere oggetto di consistenti lavori dello stagnaro Giovanni Quattrocchi, sotto la direzione di Andrea Busiri Vici, che stima i lavori in £ 1783.80, pagati l'11 febbraio 1871, consistenti nelle seguenti opere: «a copertura di una parte delle stufe degli agrumi si è costruita sul tavolato una tettoia in lastre di ferro galvanizzato commesse a marroni con spina di ferro», lavori al tetto «nel casino di abitazione del giardiniere», nella cucina, sui tetti, sulla terrazza e nei due «bagni alla pompeiana» dell'Arco dei Quattro Venti. Questi immobili richiedono anche nuove «soglie portate dallo scalpellino Gerardo Fortini», pagate £ 47.30, e il falegname Girelli provvede ai lavori nel «capannone del Giardino dei Cedrati» (fig. 7), per un importo di £ 662.31, stimato dal Busiri Vici e pagato il 3 giugno 1871. Nel secondo semestre del 1871 sono completate importanti opere murarie nella serra grande, nel Giardino dei Cedrati, nella riserva ai Monti,

6. *Le serre temperate*, Villa Doria Pamphilj, Roma.

7. *Il Giardino dei Cedrati dalla griglia settecentesca di un ovato del muro d'ingresso*, Villa Doria Pamphilj, Roma.

a Villa Vecchia, nella «strada nuova» (che conduce da quest'ultima al Casino Nobile), nella «fienilessa bruciata», nella «Vacchereccia» o Vaccheria, nel giardino inglese e nel casale di Giovio (fig. 8), con una spesa di £ 1691.17.2, stimata il 18 maggio 1872 dall'architetto G. Augusto Gui, facente parte della famiglia già attiva per i Doria Pamphilj almeno dal 1846. Il Busiri Vici provvede sempre nel 1871 ad opere di trasformazione della Vaccheria, con una scala a chiocciola interna, e alla stima dei lavori al «fienile ai Monti», che ammonta a £ 10.800. I daini fuggiti nella villa hanno danneggiato i raccolti dell'affittuario Vincenzo Scialanca, compensati, su stima dell'agrimensore Filippo Mastrozzi, con £ 3470.

Nello stesso 1871, però, dalla villa sono «rimessi al palazzo» a Roma frutta e ortaggi meravigliosi, sotto l'attento controllo del Mastrozzi e del giardiniere «Giuseppe»: giungono «ananas, sparagi, mandarini, portogalli, cedrati, limoni, fragole», dalle potature sono realizzati i «fascetti per i caminetti» e non si disdegnano «polli di vario genere, anatre, gallinaccette, daini e castrati». La

8. *Il Casale di Giovio*, Villa Doria Pamphilj, Roma.

maggior poesia deriva dai fiori, utilizzati per il Casino Nobile della villa, per le ghirlande nella chiesa di S. Agnese e per la «festa da ballo» organizzata nel palazzo sempre nel 1871, per la quale sono realizzati «n° 80 mazzetti per cutiglion»[sic] di camelie, mughetti, «rose odorose, rose fragole» e ornamentazioni con «bordure di convallaria e giacinti».

Ritorna la bellezza in casa Pamphilj, dopo gli eventi che segnano un'epoca.

Una «zona rossa» nella Roma del Seicento La peste del 1656 e il «recinto di Trastevere»

Flavia Bottoni

L'inizio, lo sviluppo, l'evoluzione e il termine dell'epidemia di peste che nel 1656-1657 colpì Roma sono state oggetto di studio da parte di vari studiosi che hanno pubblicato i loro lavori in volumi e articoli basilari per la comprensione dell'evento. Scopo del presente scritto è di descrivere come tale avvenimento fu vissuto e gestito dalle autorità nel rione Trastevere, puntando l'attenzione sugli scritti di Girolamo Gastaldi[1] e di Pietro Sforza Pallavicino[2]. Se infatti Gastaldi per il suo ruolo di primo piano nella lotta alla peste, può essere considerato ben informato dei fatti relativi all'epidemia[3], Sforza Pallavicino, per la sua intima amicizia con il pontefice allora regnante deve essere considerato una fonte primaria per quanto riguarda le decisioni che furono prese nelle più alte sfere del potere[4].

[1] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda et profliganda peste politico-legalis,* Bologna, 1684.

[2] P. S. Pallavicino, *Descrizione del contagio che da Napoli si comunicò a Roma nell'anno 1656 e de' saggi provvedimenti ordinati allora da Alessandro VII, estratta dalla vita del medesimo pontefice che conservasi manuscritta nella Biblioteca Albani*, Roma 1837.

[3] Nel 1656, Girolamo Gastaldi era commissario generale della sanità incaricato da papa Alessandro VII di difendere Roma con gli opportuni provvedimenti non appena si ebbe il sospetto dell'arrivo della peste.

[4] Pietro Sforza Pallavicino, gesuita, dal 1639 fu professore di filosofia e

entrò questo fante sventurato e portator di sventura, con un gran fagotto di vesti comprate o rubate a soldati alemanni; andò a fermarsi in una casa di suoi parenti, nel borgo di porta orientale, vicino ai cappuccini; appena arrivato, s'ammalò; fu portato allo spedale; dove un bubbone che gli si scoprì sotto un'ascella, mise chi lo curava in sospetto di ciò ch'era infatti; il quarto giorno morì[5].

Così Manzoni nei *Promessi Sposi* parla di colui che, secondo i resoconti dell'epoca, portò la peste a Milano nel 1630.

Analogamente vari testimoni individuano il portatore della peste che colpì Roma nel 1656-1657 in un napoletano[6] che morì all'ospedale San Giovanni nel giugno 1656. Le fonti divergono sul mestiere di questo «paziente zero»: per Sforza-Pallavicino era «un pesciajuolo napoletano»[7] mentre per Giacinto Gigli si trattava di un marinaio[8]. Entrambi gli autori avanzano l'ipotesi che egli avesse contratto il morbo a causa di un dono ricevuto da Napoli dalla moglie o da una parente[9]. Da lui il morbo si sarebbe poi diffuso ad «altre persone vili della contrada posta di là dal Tevere ove egli abitava»[10].

---

poi di teologia nel Collegio Romano e infine nel 1659 fu fatto cardinale da Alessandro VII, di cui fu intimo amico prima del pontificato e consigliere dopo.

[5] A. Manzoni, *I promessi sposi,* cap. XXXI, cpv. 16.

[6] Che la peste provenisse dal Regno di Napoli è un fatto comunemente accettato da tutti gli studi sull'argomento. Per una disamina delle vie che il contagio seguì per raggiungere l'Urbe cfr. R. Benedetti, *La via della peste dalla terra di Nettuno a Roma (1656)*, in *La peste a Roma (1656-1657)*, a cura di I. Fosi, Roma, 2007, pp. 13-44.

[7] P. S. Pallavicino, *Descrizione del contagio...,* cit., p. 2.

[8] G. Gigli, *Diario Romano, 1608-1670*, a cura di G. Ricciotti, Roma, 1958, p. 478; nuova ed. a cura di M. Barberito, Roma, 1994, 2 v.

[9] In realtà Pallavicino avanza anche l'ipotesi che il morto avesse contratto il morbo al porto di Ripa Grande da un suo compatriota partito infetto da Napoli.

[10] P. S. Pallavicino, *Descrizione del contagio...,* cit., p. 2. Della stessa

A destare preoccupazione fu soprattutto, come sottolinea Gastaldi, il fatto che coloro che lo avevano portato all'ospedale erano rimasti ignoti e quindi non si erano potuti ricostruire i contatti avuti dal defunto[11]. Egli, come molti suoi contemporanei, era infatti conscio che il modo migliore per fronteggiare una pestilenza era di affrontarla al suo insorgere per impedire il suo propagarsi in quanto « omne [...] malum nascens facilius supprimitur, inveteratum tardius»[12]. Anche Sforza Pallavicino afferma che se si fossero potute fare «quelle diligenze nell'albergo, e nel contorno ove il defonto avea abitato» la pestilenza «sarebbesi oppressa, nata appena, e quasi in culla» ma individua la causa di questa mancanza nell'azione di un funzionario che contro ogni evidenza aveva negato che il paziente fosse morto di peste[13].

Sulla base della situazione venutasi a creare si temevano pertanto altri casi di peste ed essi esplosero in Trastevere, ove si ammalò un altro giovane pescivendolo napoletano che contrasse, o diffuse, la malattia in un'osteria[14]. In ogni caso la moglie dell'oste si ammalò e morì e il morbo si diffuse all'intera famiglia[15].

Da lì, «varii accidenti di peste» cominciarono a diffondersi tra le

---

opinione è Gigli, secondo il quale egli avrebbe attaccato il male a un suo paesano che morì in Trastevere. Cfr.: G. Gigli, *Diario Romano ...,* cit. p. 478.

[11] È da notare che Gastaldi parla esplicitamente dell'ospedale di San Giovanni in Laterano («Nosocomio Sancti Ioannis ad Lateranum»). Il fatto che l'epidemia scoppiò virulenta in Trastevere ha invece indotto alcuni a ritenere che il San Giovanni di cui le fonti trattano fosse da individuarsi in San Giovanni dei Genovesi sito proprio nel rione. D'altronde Girolamo Gastaldi doveva essere, se non altro per il suo ruolo, ben informato dei fatti.

[12] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., p. 4.

[13] P. S. Pallavicino, *Descrizione del contagio...,* cit., pp. 11-12.

[14] In realtà Gastaldi parla anche di un ulteriore malato «in diversorio Ripae» ma non precisa se si tratta di un alloggio sito nel rione cittadino o nell'area del porto di Ripa Grande che si trovava nel rione Trastevere Cfr. G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., p. 28.

[15] G. Gastaldi, Ivi, pp. 28-29.

«persone vili della contrada»[16]. «Alcuni persuadevano al pontefice di andarli coprendo, sì per non affligger la città con lo spavento, sì pe'l non danneggiarla con la jattura; avvegna che, divulgandosi ciò, tosto se le sarebbe interdetto il commercio da tutti gli altri paesi». Ma Alessandro VII rifiutò il consiglio. Da un lato egli riteneva infatti che celare questa notizia ai paesi confinanti, fosse cosa indegna «non pure di buon papa, ma di buon principe», in quanto «il celamento di questo male, che può disertare l'intere provincie, esser fraude molto peggiore, che l'occultazione del veleno contenuto in un vaso». E a queste considerazioni di civismo internazionale se ne aggiungevano altre di carattere più politico «non potendo una persona, specialmente pubblica, ricevere il maggior danno, che perdere appresso altrui la fede, la quale è l'unico istrumento degli umani trattati». Pertanto se avesse dimostrato la propria buona fede rivelando l'insorgere del contagio a Roma sarebbe stato più facilmente creduto nel momento in cui il pericolo fosse cessato. Inoltre, ammettere che la pestilenza era scoppiata nell'Urbe avrebbe «sgravata la città di molti abitanti» e soprattutto avrebbe dissuaso molti «regnicoli», dal tentare di introdursi «eziandio con fraude» in Roma per cercare di scampare al contagio che imperversava in Napoli. In tal modo sarebbero diminuite le possibilità di un espandersi dei casi e nello stesso tempo si sarebbe reso più facile provvedere di cibo e medicine coloro che sarebbero rimasti in città.

A tali considerazioni di carattere pubblico ne aggiungeva un'altra di carattere psicologico: il timore è la migliore arma per combattere l'epidemia in quanto esso impedisce di far nascere tra il popolo «una perniciosa fidanza, la quale il disarmi delle opportune cautele». A prova della sua affermazione portava l'esempio delle miserie di Napoli che dimostravano «quanto più della pestilenza medesima sia pestilenziale una tal sanità simulata»[17].

---

[16] P. S. Pallavicino, *Descrizione del contagio...,* cit., p. 2.

[17] P. S. Pallavicino, Ivi, pp. 2-4 Dati i rapporti di intima amicizia esi-

Rapidamente si procedette ad emanare delle norme finalizzate a contenere il propagarsi del morbo. Si limitarono le occasioni di riunione

> togliendosi tutti i ridotti e sagri, e profani, e civili, [...] si costrinse ciascuno con severissimi editti per varj modi a scoprire qualunque indizio d'infezione, o in sé o in altrui, o fosse per attual malattia, o per qualità sì di paese toccato, sì di persone praticate, e sì di robe maneggiate

e furono nominati prelati che verificassero l'osservanza di tali regole sia a livello rionale che cittadino[18]. Val la pena di sottolineare la successiva osservazione di Pallavicino:

> Or siccome gli ammalati s'adiran co' medici per quelle profittevoli ordinazioni che li salvano dalla morte, perchè ne sentano la molestia, e non sentono il maggior male che soffrirebbono senza tali argomenti, così fanno i popoli interi; onde quelle strettezze scemando a molti i solazzi, a molti i guadagni e a tutti la libertà, facevano che non pochi tra 'l volgo si querelassero del loro conservatore, quasi il male fosse immaginario e il rimedio fosse il mal vero[19].

Si riorganizzarono i lazzaretti già esistenti in città e si provvide ad istituirne uno centrale all'isola Tiberina. La scelta dell'Isola era pressoché scontata; essa infatti garantiva la possibilità di utilizzare strutture ospedaliere già preesistenti e un convento dei francescani che fu liberato ridistribuendo i frati in altri conventi cittadini. Nello

---

stenti tra l'autore e il papa, è molto probabile che queste osservazioni rispecchino pienamente, se non le esatte parole, almeno il pensiero di Alessandro VII.

[18] P. S. Pallavicino, Ivi, p. 7.

[19] P. S. Pallavicino, *Ibid*.

stesso tempo era semplicissimo isolare il luogo dal resto della città visto che le uniche vie d'accesso via terra erano costituite dal ponte Quattro Capi e dal ponte Cestio.

Contemporaneamente l'attenzione si concentrava sul rione trasteverino e in particolare sull'area ove si espandeva maggiormente il contagio ossia «in loco Mons[sic] Florum, Ripam versus»[20]. Qui come afferma Pallavicino «per varie investigazioni fatte con sommo studio» si trovava il focolaio primario della pestilenza. Si decise pertanto di «troncare secondo le regole della chirurgia tutta la parte viziata insieme ed ignobile dal più e dal migliore del corpo»[21].

Questa "operazione chirurgica" venne compiuta con estrema efficienza nella notte tra il 22 e il 23 giugno. Sotto la supervisione di tre cardinali «forti di mano, di testa, e di stima»[22], Francesco Barberini, Federico d'Assia-Darmstadt e Lorenzo Imperiali, fu eretto un muro ligneo che chiudeva una vasta parte del rione. I cardinali si presentarono «inopinato sub noctem diei 23 junij [...] paulum procedentibus tenebris»[23] con operai e molti soldati della Guardia Corsa[24] e procedettero al confinamento di una vasta parte del rione.

---

[20] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., p. 34. La contrada di Monte dei Fiori si trovava tra le chiese di San Crisogono e Santa Maria della Luce. Nolli riporta nella sua pianta, pubblicata nel 1748, una "Piazza di Monte di Fiore" contrassegnandola con il numero 1142 nel relativo elenco toponomastico. Tuttora in Trastevere sussiste nella medesima zona una Via di Montefiore che da Piazza del Drago arriva a via dei Genovesi.

[21] P. S. Pallavicino, *Descrizione del contagio...,* cit., p. 6.

[22] P. S. Pallavicino, *Ibid.*

[23] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., p. 34.

[24] La Guardia Corsa pontificia stava quasi per concludere la sua esistenza. Solo sei anni più tardi, il 20 agosto 1662, avvenne infatti uno scontro tra alcuni membri di questo corpo e alcuni militi che accompagnavano l'ambasciatore inviato a Roma da Luigi XIV. Le conseguenze politiche dell'incidente furono pesanti per il prestigio pontificio. Una conseguenza dell'incidente fu che Alessandro VII fu costretto a sciogliere per sempre la Guardia Corsa. Si veda a riguardo degli eventi G. Moroni, *Dizionario di*

La presenza dei soldati era resa necessaria poiché si temeva che una tale operazione avrebbe incontrato una «gran resistenza» da parte della popolazione che sarebbe stata confinata, ma l'operazione si svolse con tale rapidità, efficienza e segretezza, che colse impreparati quei trasteverini che si trovarono, dalla sera alla mattina, imprigionati. Efficacissimo il modo in cui Gastaldi descrive il risveglio dei neo-reclusi che, si premura immediatamente di precisare, «ferme erant e plebe». Dopo aver visto, stupefatti, l'opera realizzata in quella notte ed aver constatato che essa li escludeva dal resto non solo della città, ma anche del rione, si indignarono e cominciarono a chiamarsi gli uni con gli altri turbandosi per poi cominciare ad agitarsi e a tumultuare[25].

Ma, sempre a detta di Gastaldi, in breve tempo tornò la pace, perché fu spiegato loro che tale opera era stata compiuta per loro utilità e vantaggio (e per il bene comune della cittadinanza) e che di questo se ne sarebbero resi conto per esperienza diretta[26]. Ad ogni buon conto ci si premurò di organizzare dei presidi militari che controllassero il recinto ed impedissero il passaggio in uscita o entrata di persone e cose tranne, con le dovute cautele, quello dei beni necessari al vettovagliamento dei reclusi[27].

Occorre notare che Sforza Pallavicino, immediatamente dopo aver descritto la realizzazione del recinto, si premura di sottolineare che il pontefice fornisse «in limosine» centosessanta scudi al giorno «in sostegno di molti poveri che non potevano, tra que' serragli, cavar il vitto come innanzi soleano dall'industria»[28].

---

erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni, vol.I, Venezia, 1840, p. 249.

[25] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., p. 35.

[26] G. Gastaldi, *Ibid.*

[27] G. Gastaldi, Ivi,pp. 35, 177-179.

[28] P. S. Pallavicino, *Descrizione del contagio...,* cit., pp. 6-7. Cfr. anche G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica…*, vol. LII, 1851,p. 228. Gigli narra come il 1 agosto il papa si recasse a Santa Sabina

Restava comunque il timore che vi fossero dei tentativi non solo di uscire ma anche di entrare nel recinto. Un editto del 28 giugno proibisce minacciando «pene corporali, etiam della vita, ad arbitrio, da eseguirsi subito irremissibilmente contro i trasgressori» che «nessuna persona, etiam Ecclesiastica, o Regolare, ardisca sotto qualsivoglia pretesto nè per Porte, Fenestre, o con Scale o in qualsivoglia modo trascendere li Cancelli, Muri, e repari, et introdursi dentro ali recinti fattisi nel Rione di Trastevere, né li habitanti, e rinchiusi dentro essi recinti, venire et uscir fuori di essi»[29].

L'editto proibiva anche di ricever lettere o cose da persone internate o di inviarle a dei reclusi, a meno che tale azione non fosse permessa per iscritto dal Monsignore che sovrintendeva al controllo del «ristretto»[30].

L'editto non impediva che i segregati potessero comunicare con l'esterno ma stabiliva che tali comunicazioni avvenissero mantenendo una distanza di dieci passi e sotto sorveglianza di una guardia, la quale in caso di contravvenzione di tale regola era passibile delle stesse pene dei contravventori[31].

Gastaldi fornisce una descrizione dell'estensione del recinto allegando allo scritto una minuziosa pianta (fig. 1)[32].

È opportuno premettere che il rione di Trastevere costituiva già di per se stesso una realtà avulsa dai dodici rioni della riva sinistra. Scarsissimi erano infatti i collegamenti terrestri che, essendo ormai inagibile ponte Emilio[33], si riducevano esclusivamente ai due ponti

---

e «da un Turione benedisse Ripa et Trastevere».Cfr.: G. Gigli, *Diario Romano ...,* cit.*,,* p. 482.

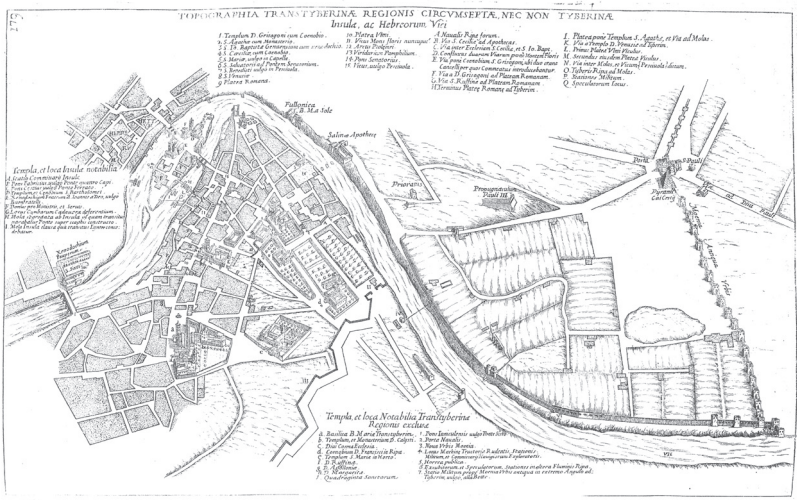
[29] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., p. 317.

[30] G. Gastaldi, Ivi, pp. 48, 317-318.

[31] G. Gastaldi, *Ibid.*

[32] G. Gastaldi, Ivi, pp. 177-179.

[33] Travagliate le vicende di questo ponte in età moderna. La piena del Tevere del 1530 portò al crollo della parte che si collegava alla riva sinistra del fiume. Fu prontamente ricostruito, ma la disastrosa alluvione del 1598



1. Pianta del recinto riportata da Gastaldi nel suo testo.

dell'isola Tiberina e a ponte Sisto. La realizzazione del lazzaretto principale sull'Isola, con il conseguente isolamento della stessa, riduceva pertanto del 50% i collegamenti, ma in realtà ancor più di quanto non dica la percentuale, perché ponte Sisto era piuttosto decentrato rispetto all'abitato trasteverino[34].

portò al crollo definitivo della medesima parte. Sarà solo sotto il pontificato di Pio IX che esso verrà di nuovo riattivato, a mezzo di un raccordo di ferro, e il "Ponte rotto" tornerà ad essere transitabile, fino a che esso verrà definitivamente isolato nel centro del fiume per permettere la realizzazione del ponte Palatino.

[34] Occorre notare al riguardo che le mura gianicolensi, che attualmente racchiudono il rione, erano state realizzate solo un ventennio prima per volontà di papa Urbano VIII ed infatti nella pianta di Gastaldi vengono indicate come «Nova Urbis Moenia». Fino ad allora Trastevere era chiuso nella cinta Aureliana che si chiudeva sul Tevere in prossimità di Porta Settimiana. Lo stesso ponte Sisto era stato fatto realizzare da papa Sisto IV per comodità dei pellegrini che sarebbero giunti a Roma per il giubileo del 1475, come

Come si può vedere nell'immagine realizzata a partire dalla pianta prodotta da Giovan Battista Falda nel 1676, e quindi di poco successiva agli eventi narrati, la zona "rossa" comprendeva un'ampia porzione di Trastevere (fig.2). Si è inoltre ritenuto opportuno riportare i confini della zona recintata su una pianta schematica dell'odierna topografia rionale (fig.3).

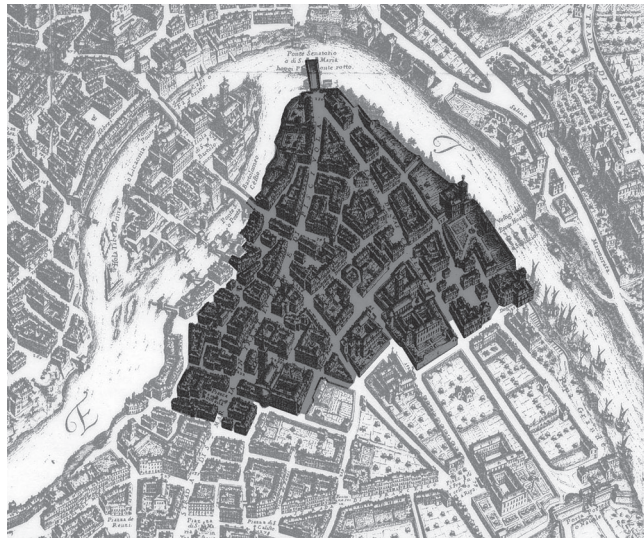
Il recinto partiva dalla strada prospicente il porto di Ripa Grande, che rimaneva esterno ad esso, procedeva includendo le chiese di Santa Cecilia e di San Giovanni dei Genovesi fino a raggiungere la zona di Monte Fiore; poco più avanti sul fianco del convento di San Crisogono, era stata realizzata una cancellata doppia, sorvegliata da soldati, attraverso cui venivano introdotti i viveri. Si arrivava quindi in piazza Romana (l'attuale piazza Giuditta Tavani Arquati) dove era posta la stazione di guardia. Proseguiva quindi verso fiume includendo la chiesa di Sant'Agata e correndo parallelo al corso del Tevere presso i mulini a grano posti immediatamente a monte di ponte Cestio, strutture che restavano esterne ad esso. Anche qui era posta una guardia composta da funzionari e militi che avevano il compito di evitare qualsiasi contatto tra i reclusi trasteverini e i residenti nel lazzaretto. Ci si preoccupò anche di serrare porte e finestre del perimetro del recinto onde impedire ogni comunicazione con l'esterno.

Oltre alle chiese citate si trovavano dunque all'interno del recinto anche Santa Maria in Cappella, San Benedetto in Piscinula, San Salvatore al ponte Senatorio e Santa Bonosa[35].

---

chiaramente indicato da una epigrafe fatta apporre dal pontefice sula sponda sinistra del Tevere. Il motivo per cui il pontefice aveva fatto realizzare il ponte va infatti ricercato nella necessità di alleggerire il traffico dei pellegrini che transitavano su ponte Sant'Angelo, affollamento che aveva provocato un gravissimo incidente con numerosi morti in occasione del giubileo del 1450.

[35] Queste ultime due chiese sono state distrutte nell'Ottocento per consentire la costruzione dei muraglioni su Tevere.



2. La “zona rossa” di Trastevere evidenziata sulla pianta di Giovan Battista Falda del 1676.

3. Confini della “zona rossa” di Trastevere riportati su una pianta moderna del rione

La pianta di Gastaldi mostra anche le doppie cancellate poste sia su ponte Cestio che su ponte Quattro Capi.

Aveva un'utilità tale recinto? Per Gastaldi era indubbio che esso consentiva di separare i sani dagli infetti[36]. Nell'editto del 28 giugno era evidente la preoccupazione di impedire ogni possibile fuga dal recinto. Non è da escludere che anche la proibizione di trattare con i reclusi o di scambiare con essi lettere o merci, se non previo consenso scritto e sotto sorveglianza, non fosse legata solo alle necessità di uno stretto controllo sanitario, ma servisse anche a prevenire accordi o forniture di materiali atte a trovare vie di fuga[37]. Infatti, nonostante il fatto che né Pallavicino né Gastaldi si soffermino su notizie di espedienti attuati dai trasteverini per abbando-

[36] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., p. 35. Anche Defoe, relativamente alla peste che colpì Londra nel 1665-1666, condivideva l'opinione che rinchiudere persone sane con malate e porre un guardiano per impedire agli abitanti di uscire poteva apparire un atto duro e crudele e che probabilmente molte persone si sarebbero salvate se non fossero stata sottoposte a tale provvedimento, ma era il bene pubblico che giustificava questo danno fatto a un privato. Anche la popolazione londinese inizialmente reagì duramente a questo provvedimento e nella città furono commesse molte violenze contro i guardiani e tentativi di evasione di forza. Molti furono anche i tentativi di sfuggire con l'inganno alla sorveglianza. Particolarmente curioso il caso di un uomo che avendo in casa la peste dipinse sulla porta di casa una grande croce rossa e la scritta «Dio abbia pietà di noi», segni che indicavano che la casa era stata individuata come infetta dalle autorità, e così eluse la sorveglianza continuando ad entrare ed uscire impunemente dalla propria abitazione. Scoperto, riuscì comunque a fuggire con i membri sani della famiglia e dei servi. In un altro caso un uomo fece allontanare con un pretesto il guardiano che aveva il compito di tenerlo rinchiuso in casa con la propria famiglia e che a tal fine aveva la gestione delle chiavi dell'abitazione. Approfittando di tale assenza sfondò, non dovendosi preoccupare del rumore che produceva, il muro che separava la propria bottega da quella adiacente, di cui era in possesso delle chiavi, aprendosi così un'agevole via di fuga. Cfr. D. Defoe, *A Journal of the Plague Year*, Londra, 1876, pp. 65-70, 218.

[37] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., pp. 48, 317-318.

nare il recinto, abbiamo notizie di diversi episodi in cui persone tentarono la fuga, in alcuni casi riuscendo nel loro intento. Se un piano di incendio e abbattimento dei cancelli del recinto fu scoperto e violentemente punito[38], più fortunato fu un altro caso segnalato da Gastaldi stesso, che riporta un editto emesso il 21 agosto. La fuga di un inserviente dal recinto trasteverino, tale Sisto di Belardino Castello, aveva creato grande preoccupazione in quanto si temeva che essa, ove rimanesse impunita, divenisse un esempio che altri avrebbero seguito. Per questo fu messo il massimo impegno a che il fuggiasco fosse catturato, promettendogli al contempo salva la vita se fosse tornato spontaneamente al suo lavoro[39].

---

[38] Il maggior responsabile venne giustiziato e il suo cadavere lasciato esposto per diverse ore in segno di monito. I presunti complici vennero invece condannati alla galera, pene corporali o al servizio al lazzaretto. Cfr. A. Pastore, *Crimine e giustizia in tempo di peste nell'Europa moderna*, Roma-Bari, 1991, p. 189. I registri del Tribunale Criminale del Governatore riportano inoltre notizie di altri processi relativi a fughe o tentativi di fuga dal recinto nei mesi di luglio e agosto del 1656. Cfr. L. Topi, *Forme di controllo in una città "appestata": Roma 1656-1657,* in «EuroStudium3w», 44, luglio-settembre 2017, p. 44. Durante i mesi della peste le autorità romane risposero con molta durezza alla non ottemperanza delle regole, al punto che, come riportato da Gigli, «Non si teneva raggione in nissun tribunale, ogni giorno si faceva giustitia di quelli che contravenivano all'ordine [sic] dati per la sanità.». Cfr. G. Gigli, *Diario Romano...,* cit. p. 484 Si assistette quindi ad un notevole incremento sia in termini di severità, colpendo implacabilmente con la pena capitale anche esponenti del clero o colpevoli di reati minori, sia in termini di spettacolarizzazione della giustizia, fattore già di per sé comune all'Europa dell'età moderna, tramite forme di supplizio ancora più cruente del solito. In un momento in cui si tentavano di impedire gli assembramenti a scapito anche della vita religiosa, colpisce infatti che simili restrizioni non si applicassero alle pubbliche esecuzioni, per cui vennero appositamente predisposti dei patiboli anche presso i cancelli del recinto trasteverino e del ghetto ebraico.

[39] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., p. 61.

Nell'editto, che riporta i connotati del ricercato «di statura ordinaria, pieno di vita, di anni 24 con zazzara grande, castagna, faccia tonda, carnagione bianca, con pochi mostacci biondi», ci si premura di avvertire coloro che dovessero trovarlo «di non accostarseli se non in convenevole distanza per sfuggire ogni pericolo di contagio». Trascorso il giorno concesso al fuggitivo di tornare spontaneamente al suo servizio, si dava «facoltà [...] a qualunque persona [...] di ucciderlo impunemente»[40].

Gli storici sono concordi nel ritenere la misura di confinamento come tardiva, e pertanto inutile, visto che, per citare le parole di Pallavicino, «i claustri messi alla region di Trastevere per confinar quivi l'incendio, non vennero a tempo di rinserrarvi ogni favilla»[41]. L'ostessa che, come visto, fu tra le prime vittime della peste, ricevette la visita di una sua parente che abitava sulla sponda sinistra del Tevere, ossia «nel cuor di Roma». Ella ignorò i bandi che obbligavano, con la minaccia della pena capitale, a denunciarsi coloro che erano stati in quel luogo contaminato, ritenendosi sana e temendo di esser segregata in quarantena. Di conseguenza, morì di peste con tutti i propri figli. Le autorità riuscirono ad appurare il modo in cui aveva contratto la peste, ma ormai il contagio da lei propagato si era esteso, ed «il fiume s'era già diviso in varj e lontani rivi, nè poteva più esser chiuso con argini dentro un letto»[42]. Pallavicino nota che allora le autorità impiegarono tutta la loro diligenza per far sì che in attesa che la pestilenza «per sé languisse, come è legge di natura a tutte le forze violente», essa «facesse poco macello, e sol di minuta plebe»[43].

---

[40] È interessante notare che, come esplicitamente indicato nell'editto, il ricercato era un pregiudicato in quanto «già prima condannato per anni cinque in Galera» G. Gastaldi, Ivi, pp. 365-366.

[41] P.S. Pallavicino, *Descrizione del contagio...,* cit.,p. 12

[42] P.S. Pallavicino, *Ibid.*

[43] P.S. Pallavicino, *Ibid*. Come noto Manzoni collega la fine della pe-

Non era solo il problema delle evasioni che preoccupava le autorità. Un «Editto con impunità» del 9 settembre commina la pena di morte a «qualsivoglia persona ancorché Ecclesiastica, Regolare, e privilegiata che avesse levate [...] Biancherie, Scritture, Danari, Ori, Argenti, Gioie, etogni altra cosa mobile» da «Case, Botteghe, e Monasterij et altri luoghi, che come sospetti, o infetti di Peste sono stati chiusi nel Quartiero rinserrato di Trastevere» senza averne informato le autorità entro il giorno 12. La stessa pena andava applicata a chi tali cose avesse «ricevute, o trattenute, o occultate, anco dentro le Case, e luoghi medesimi, o le ritenga», nonché a chi essendo venuto a conoscenza di tali fatti non li avesse denunciati «ancorché fusse suo Padre, Madre, Figlio, Moglie, o Marito». Si prometteva inoltre un premio di venticinque scudi a chi denunciasse tali sottrazioni, nonché l'immunità per sé e per un compagno, nel caso fosse stato coinvolto nell'azione o ne fosse stato il principale autore, purché la confessione fosse completa[44].

In ottobre nel recinto si notò un calo nel numero dei contagi e dei morti e i reclusi si convinsero che l'epidemia fosse ormai vinta. Ritenendosi ormai sani si organizzarono per affrontare la quarantena. Ma questa opinione si rivelò «immatura» infatti il contagio riprese ad infuriare più violentemente di prima[45].

---

stilenza di Milano a un fatto climatico: «principiò come una grandine di goccioloni radi e impetuosi, che, battendo e risaltando sulla strada bianca e arida, sollevavano un minuto polverio; in un momento, diventaron fitti; [...] quell'acqua portava via il contagio; che, dopo quella, il lazzeretto, se non era per restituire ai viventi tutti i viventi che conteneva, almeno non n'avrebbe più ingoiati altri». Defoe dal suo canto si scaglia contro i "filosofi ciarlatani" che ritenevano che la fine della peste di Londra fosse stata causata dal grande incendio dell'anno successivo: D. Defoe, *A Journal ...,* cit. p. 320.

[44] G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit.,pp. 68, 386-387.

[45] G. Gastaldi, Ivi, p. 83. L'epidemia raggiunse il suo apice in ottobre-

Secondo Gastaldi per merito dei provvedimenti delle autorità la mortalità fu limitata. Egli calcola che i morti dell'area recintata di Trastevere ammontassero a 1.500 a fronte di 11.373 deceduti nella città e nei lazzaretti e a non più di 1.600 in Ghetto[46]. Precisa comunque che non tutti i decessi erano avvenuti a causa della peste, avendo altri morbi contribuito ad incrementare il numero delle morti[47]. Pallavicino parla invece di 8.000 morti globali in tutta la città di Roma, ma il suo conto si estende dal mese di maggio fino alla metà di dicembre, mentre l'epidemia «già sta sull'ammorzarsi (se por in questa febbre la minor frequenza notabile delle battute non solo è declinazione, ma indizio gravissimo di cessazione)». Tiene inoltre a precisare che quasi tutte le vittime appartenevano alla «plebe, con poche teste civili, niuna illustre» [48].

---

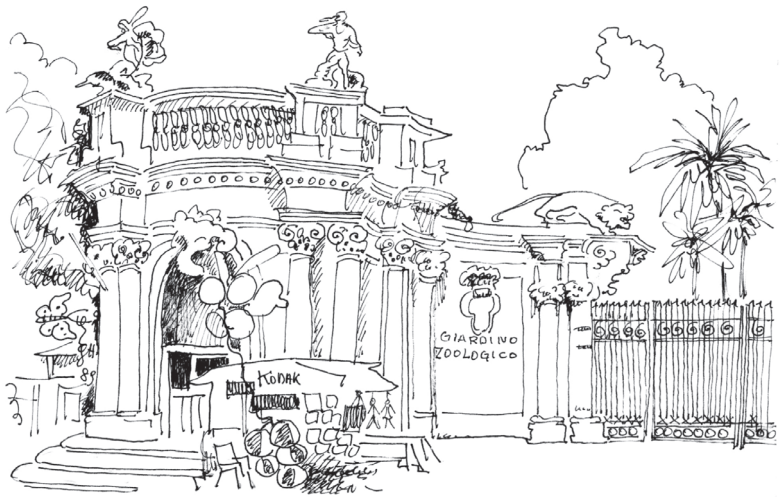
novembre per poi calare tanto che ad aprile del 1657 si ritenne che essa si fosse conclusa. Si ebbe invece una ripresa, anche se con minore intensità, nei mesi tra luglio e settembre per poi estinguersi definitivamente. Cfr. P. S. Pallavicino, *Descrizione del contagio...,* cit., pp. 42-44; E. Sonnino, *Cronache della peste a Roma: notizie dal Ghetto e lettere di Girolamo Gastaldi (1656-1657)*, in *La peste a Roma…* cit., p. 38.

[46] Si nota che il conto dei morti "cittadini" è indicato all'unità mentre quelli del recinto trasteverino e del Ghetto sono valutati molto all'incirca.

[47] Tra le cause di mortalità ascrive anche una pozione venefica realizzata da alcune donne che servì a varie mogli per liberarsi dei mariti. Cfr. G. Gastaldi, *Tractatus de avertenda...*, cit., p. 116. Del resto, è giusto riportare le parole di San Gregorio Barbarigo, responsabile della Sanità della parte "aperta" del rione Trastevere, che, in una lettera al padre, descrivendo la situazione nel lazzaretto, riportava che i malati «muoiono più di stento e di paura che di peste». Cfr. B. Bertolaso, *La peste romana del 1656-1657 dalle lettere inedite di S. Gregorio Barbarigo*, Padova, 1969, p. 252.

[48] P. S. Pallavicino, *Descrizione del contagio...,* cit., p. 17. Per studi sulla mortalità della peste cfr. A. Corradi, *Annali delle epidemie* occorse in Italia dalle prime memorie fino al 1850. Bologna, 1870, vol. III, p. 215; E. Sonnino: *Cronache della peste a Roma ...,* cit., pp. 38-39. Corradi riporta come numero totale dei decessi la cifra di 14.500, di cui, secondo Sonnino, 9.500 erano morti a causa della peste.

Questo è quanto avvenne in Trastevere nell'anno 1656. Ogni riferimento a fatti attualmente accaduti è puramente casuale e prescinde da ogni nostra volontà...


KODAK
GIARDINO
ZOOLOGICO

Fondare una repubblica nella Roma di fine Seicento

Maurizio Campanelli

Chi volesse salire a piedi al Fontanone dell'Acqua Paola evitando il traffico del tratto superiore di Via Garibaldi, potrebbe avvalersi di una poco frequentata scorciatoia. Lasciato a sinistra un dimenticato fontanile di Urbano VIII, dovrebbe inerpicarsi per Via di Porta San Pancrazio, costeggiando a destra un muro di cinta dal quale emergono rigogliose chiome di alberi, sotto le quali si indovina un lussureggiante giardino. La salita è tutt'altro che dolce, e non è escluso che il passo rallenti a metà strada, dove gli alberi terminano e inizia un casino di cui si intravede la neoclassica facciata, alla sommità della quale è infissa una grande tavola di marmo che reca un breve testo:

LEGES ARCADVM
I
PENES COMMVNE SVMMA POTESTAS ESTO.
AD IDEM CVILIBET PROVOCARE IVS ESTO.

Sotto questa tavola se ne indovinano altre, anch'esse incise di nitide capitali epigrafiche, ma sopraffatte da un'edera tanto bella a vedersi, quanto deprimente a pensarsi per quello che realmente è, frutto d'incuria. Quel poco che si legge fa però venir voglia di riannodare un filo lontano, di cui sembra essersi perso il capo. Che ci fa un testo legislativo scolpito sul marmo in cima ad un villino del Gianicolo? Perché quella forma che ricorda le XII tavole della più antica repubblica romana? A cosa rinviano quelle prime undici

parole, che racchiudono, in brevissimo giro, oggetti e categorie non solo impegnativi, ma anche poco consueti nella Roma dei pontefici?

Infiniti sono gli angoli prospettici dai quali si potrebbe osservare una realtà polimorfa, cosmopolita, rutilante quale fu la Roma del Seicento. Forse meno appariscente di altri, ma certo non meno importante, è quello del grande arcipelago delle Accademie. Partendo da quella degli Umoristi per arrivare a quelle degli Intrecciati e degli Infecondi, a Roma lungo il corso del secolo nacquero, fiorirono, sfiorirono, si inabissarono e ricomparvero, si separarono e si ricongiunsero una miriade di cenacoli letterari, eruditi, artistici, che talora arrivarono a strutturarsi in formali accademie, regolate da leggi, ma più spesso rimasero informali conversazioni. L'ultima accademia fondata a Roma in quel secolo fu anche quella destinata a più lunga storia.

Fin dal 1685, se non prima, un gruppo di giovani aveva iniziato a raccogliersi intorno ad un poeta che viveva di pratica forense e alle luci dei salotti preferiva il lume dello scrittoio, sul quale distillava i suoi rari versi italiani e latini, tagliati nel diamante di un classicismo che voleva recidere ogni legame con l'ormai morente barocco. Il suo nome era Vincenzo Leonio, era nato a Spoleto nel 1650, ma si era trapiantato a Roma ventunenne, e da Roma non si sarebbe più mosso fino alla morte, avvenuta all'inizio del 1720. Del suo cenacolo narra Michel Giuseppe Morei, arcade dal 1711 e Custode d'Arcadia dal 1743:

> Egli però andava sempre più lavorando i suoi Componimenti sul gusto degli antichi Poeti, e siccome era dotato di soavi costumi e di una certa sincerità, che facilmente si attraeva la stima e l'amore di chiunque s'imbatteva a conoscerlo, così molti Giovani, benché incaminati all'esercizio di varie professioni, contuttociò si erano con esso lui legati in una amichevole società. Solevano questi sulle ore vespertine, quando era loro lecito il cessare dall'altre occupazioni, portarsi in

qualche luogo solitario insieme e delizioso, ora fuori, ora dentro alle Mura di Roma, ed ivi colla recita di qualche geniale Componimento prendere una onesta non meno che erudita ricreazione[1].

Leonio e i suoi corsero il rischio di venir fagocitati nell'Accademia di Cristina di Svezia, ma il pericolo, o l'occasione, svanì con la morte della regina (1689); fu forse a quel punto che qualcuno dell'«amichevole società» maturò il progetto di trasformare l'«unione di Giovani Letterati» in un'accademia. Dopo alcuni «congressi in Campagna nella State del 1690», il Leonio, il Crescimbeni e altri dodici giovani poco più che ventenni s'incontrarono il 5 ottobre del 1690 «nell'amena Selvetta esistente dentro l'Orto de' Padri Minori Osservanti Riformati in S. Pietro in Montorio» e fondarono l'Arcadia. Nell'archivio dell'Accademia è sopravvissuto il verbale di quella giornata, ancora inedito nella sua interezza; la grafia è quella di Crescimbeni, che scrive in un morbido e fluente corsivo dal tratto generoso, che purtroppo, complice l'acidità dell'inchiostro, sta ormai distruggendo la carta, e con essa il documento. Leggiamone l'inizio:

Io Alfesibeo Cario, Pastore Arcade, Custode d'Arcadia, eletto di commun consentimento dalla nostra piena Ragunanza, dovendo raccontare i fatti di essa, dico che parecchi gentili e valorosi uomini insieme con me, li quali per lo racquisto del bel Paese d'Arcadia, fattosi dalla Serenissima Repubblica di Vinegia, lasciate le nostre Patrie, ci siamo qua portati a condurci tranquilla vita e gl'antichi Arcadi Pastori rappresentare, ragunammoci il dì sudetto nell'amena e sempre verdeggiante pianura posta nel mezzo del Bosco Parrasio, e per lo sito comodo e per l'amenità del luogo sopra ogn'altro alla bisogna adattato, come quello che, occupando quasi il cuor dell'Arcadia, vien quinci e quindi difeso dai monti Cerausio e Liceo, fra'

[1] *Memorie Istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, de' Rossi, 1761, p. 16.

quali intrapponsi di vaga rusticana struttura facendo pompa l'antico tempio di Pan, e bagnato a settentrione dal favoloso Alfeo[2].

Tra il 1684 e il 1690 l'esercito veneziano al comando di Francesco Morosini aveva effettivamente conquistato il Peloponneso. Per i fondatori l'Arcadia era dunque la regione della Grecia, che la prosa del verbale trasfigura in una colonia di «gentili e valorosi uomini», e il Bosco Parrasio era parte costitutiva di essa, un pezzo di Arcadia fuori dell'Arcadia, fisicamente collocato in Roma, ma giuridicamente extraterritoriale.

Riuniti nel Bosco Parrasio («che eleggiamo per luogo di nostra Ragunanza immutabile») i fondatori dichiararono «Commune» il loro dominio d'Arcadia, riservando però ad ognuno il possesso privato di una porzione di territorio. Non potendo tuttavia attendere a tempo pieno al «governo … del nostro Commun Pastorale», per la necessità di dedicarsi ai loro affari privati, affidarono ad Alfesibeo il governo d'Arcadia, da esercitarsi in stretta ottemperanza delle leggi che si sarebbero stabilite quello stesso giorno. Nel verbale seguono le firme autografe di tredici fondatori, con i loro nuovi nomi pastorali, ovvero con la nuova identità che avevano assunto trasferendosi in Arcadia, e quindi, preceduta da «Accetto il sudetto carico», la firma di Alfesibeo, ovvero di Crescimbeni. Il riferimento alla «cura de' nostri greggi ed armenti e delle altre domestiche nostre bisogne», che impedisce ai Pastori di dedicarsi a tempo pieno all'amministrazione del Commune, sembra adombrare un ceto di persone che vivono del proprio lavoro e non della munificenza di un principe.

Il verbale prosegue:

Compiuta la sudetta bisogna passammo alla divisione delle Campagne d'Arcadia, acciocché ciascun de' Pastori, sì presenti come da

[2] Roma, Accademia dell'Arcadia, Atti Arcadici 1, p. 1.

annoverarsi, non men dall'ambizione si devesse guardare che dalla povertà, le quali ambedue egualmente e de' begli studj e de' buoni costumi sono distruggitrici[3].

Ecco un nuovo riferimento agli aspetti economici del patto che si stava sottoscrivendo, unito ad una considerazione sui requisiti di una buona *societas*. Avvenuta l'estrazione dei primi quattordici territori, i neoarcadi pubblicarono «gli Avvertimenti e le Costumanze sotto le quali la Ragunanza e l'Arcadia tutta dovran governarsi e mantenersi felicemente». Si tratta di diciotto articoli, che stabiliscono subito la territorialità del Commune. La Ragunanza infatti può essere convocata solo nel Bosco Parrasio; fuori di esso non si dà Ragunanza (Avv. II). La Ragunanza non è soggetta ad alcun potere esterno (Avv. III). Ogni controversia o dissidio tra i membri del Commune deve essere sottoposta al giudizio della Ragunanza, che appare insindacabile (Avv. IV). Unico ministro della Ragunanza è il Custode, a cui ogni Arcade è legato da un vincolo di lealtà (Avv. III). Il Custode è eletto dalla Ragunanza con due terzi dei voti e, una volta eletto, deve giurare davanti ad essa «di fedelmente essercitar l'incarico, e promover l'utile e l'avvanzamento della nostra Arcadia»; la durata del suo incarico è «a beneplacito» della medesima Ragunanza (Avv. VI). I doveri e i poteri del Custode sono descritti in dettaglio negli Avvertimenti VII-XII e XVI, con la premessa che, salvo quanto disposto dagli Avvertimenti, egli non può fare o decidere alcunché senza il consenso della piena Ragunanza. Il Custode non è tenuto a render ragione del suo operato se non alla Ragunanza, quando essa glielo richieda (Avv. XI). Il Custode non ha alcun potere personale sopra i singoli membri, ma solo quello che gli viene conferito dagli Avvertimenti o che gli sarà eventualmente attribuito in futuro dalla Ragunanza (Avv. XII). Tutti i pastori d'Arcadia, anche gli assenti e i futuri, sono vincolati all'osservanza

[3] Ibid., p. 3.

degli Avvertimenti (Avv. XIV). Chi, dopo essere stato avvertito, contravverrà agli Avvertimenti, sia presenti che futuri, perderà ipso facto la cittadinanza e le proprietà in Arcadia; il provvedimento sarà eseguito dal Custode (Avv. XV). Viene menzionato un nuovo calendario, diverso da quello civile, che scandirà la vita dell'Arcadia (Avv. XVII). Si stabilisce che la Ragunanza sia sempre piena, ovvero che ogniqualvolta si riunisca, sia sempre nella pienezza dei suoi poteri legislativi (Avv. XVIII). Questa rapidissima sintesi serve a mostrare come i 18 Avvertimenti abbiano tutti i requisiti di leggi di fondazione, con le quali una comunità appena insediatasi in un nuovo territorio decide di autogovernarsi, stabilendo diritti, doveri, relazioni delle figure istituzionali e dei singoli individui.

Nelle settimane e nei mesi che seguirono, gli Arcadi tornarono frequentemente a raccogliersi in assemblea al Bosco Parrasio, mentre il loro numero cresceva esponenzialmente. Nel corso degli anni furono proposti altri Avvertimenti, riportati nei verbali delle Ragunanze che li approvarono, fino a raggiungere, nella primavera del 1696, il numero di 43. Il luogo obbligato delle Ragunanze generali era il Bosco Parrasio, ma gli Arcadi in realtà non ne avevano uno di loro proprietà: nei primi 36 anni di storia dell'Arcadia il Bosco, formale garanzia dell'autonomia della minuscola repubblica, fu itinerante. Dalla «Selvetta» di San Pietro in Montorio, gli Arcadi si spostarono subito al «Bosco del Duca di Paganica a San Pietro in Vincoli» e quindi al «Bosco del Giardino Riari alla Lungara», annesso al palazzo dove era vissuta Cristina di Svezia; dal 1693 al 1699 il Bosco Parrasio fu posto al centro degli Orti Farnesiani al Palatino, sul colle che aveva ospitato gli antichi Arcadi di Evandro e Pallante. Secondo la descrizione che ne offre Crescimbeni, si trattava di un bel teatro naturale, chiuso da due ordini di rustici sedili costituiti da palizzate riempite di terra e coperte da piante di lauro, a cui era stato aggiunto un terzo, più alto, ordine di sedili per

i cardinali; al centro della scena stavano piante di bosso sagomate a raffigurare la siringa a sette canne, «insegna dell'Adunanza»[4].

Se il destino delle legislazioni è sovente quello di crescere fino a diventare ingestibili, il pur piccolo corpus legislativo degli Arcadi non fece eccezione, e nella primavera del '96 si cominciò a pensare non tanto di riformarlo, quanto di condensarlo e razionalizzarlo. I 43 avvertimenti furono «rivisti e rassettati» dal Collegio d'Arcadia, per essere finalmente copiati in un codice di lavoro che fu messo a disposizione di Gian Vincenzo Gravina, uno dei 14 fondatori, che si accingeva a divenire il più grande storico del diritto romano e il maggior filosofo del diritto dell'età sua. Gravina «trasportò» i 43 Avvertimenti in dieci epigrafiche *Leges* e una doppia *Sanctio*, lavoro che diede luogo a una lunga quanto aspra diatriba sulla paternità di questi testi, tra lo stesso Gravina, che rivendicava di essere l'autore delle leggi, e quindi il legislatore d'Arcadia, e Crescimbeni, che non era disposto a concedergli altro titolo se non quello di traduttore in latino degli Avvertimenti «per conto della Ragunanza». C'è da credere, in realtà, che la stesura delle solenni *Leges Arcadum* non fosse dovuta tanto al bisogno di sintetizzare e razionalizzare gli Avvertimenti, quanto alla volontà di creare un manifesto ideologico dell'Arcadia, che a sei anni dalla sua fondazione si andava ormai affermando, a Roma e fuori, quale arbitra del gusto letterario e *conventio ad includendum* degli intellettuali di tutta Italia. Il 20 maggio 1696 le *Leges* furono sottoposte ad una Ragunanza generale, di cui pure si è conservato, inedito, il verbale[5]. Dopo aver presentato il lavoro suo e di Gravina, Alfesibeo propose alla Ragunanza di rogare le leggi, con la formula usata dai legislatori romani:

---

[4] G. M. Crescimbeni, *Stato della Basilica Diaconale, Collegiata e Parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente Anno MDCCXIX*, Roma, A. de' Rossi, 1719, p. 127.

[5] Roma, Accademia dell'Arcadia, Atti Arcadici 2, pp. 1-15.

> Velitis jubeatis, Arcades, ut quae in his legibus ad nostri Communis regimen comprehensa perscriptaque sunt, auctoritate iussuque communi justa, rata, firma perpetuo sient, iisdemque Pastores posthac omnes perpetuo teneantur, ut quicumque Arcadicum deinceps nomen adsumpserit, obstrictus his legibus veluti Sacramento siet.

Pronunciata la formula, che nel verbale è inserita di pugno del Custode in uno spazio lasciato originariamente bianco, le nuove leggi furono lette ad alta voce da Palemone Licurio, ovvero Silvio Stampiglia, il celebre librettista, che era stato anch'egli tra i fondatori d'Arcadia. *Leges* e *Sanctio* vennero quindi esposte alla vista dei convenuti, «in ampie tavole di finissimo marmo», dono di Carisio Alantino, ovvero Antonio Farnese. Quindi Opico Erimanteo «ragionò lungamente sopra di esse […], persuadendo la Ragunanza ad approvare e confermare le dette Leggi e Stanziamenti». Terminata l'orazione di Gravina, manifesto di giusnaturalismo applicato all'Arcadia, furono distribuite ai Pastori le schede per votare. Il voto fu a scrutinio segreto; le leggi furono approvate all'unanimità e la Ragunanza diede mandato al Custode di scrivere la formula di rogazione: *Alphesiboeus Carius Custos Coetum Universum sic rogavit Coetusque Universus sic scivit*.

La Ragunanza del 20 maggio 1696 era dunque stata modellata sulla procedura di rogazione delle leggi nella Roma repubblicana, così come l'avrebbe ricostruita Gravina nel suo *De ortu et progressu juris civilis* (1701), destinato a divenire il primo libro dei tre *De origine juris civilis* (1708). Ma qual era il tenore delle dieci leggi che Crescimbeni chiese agli Arcadi di rogare? Le leggi delineano con precisione geometrica il profilo di un corpo politico. La *summa potestas* è tutta nel *Commune*; ogni membro del *Commune* ha il diritto di appellarsi ad esso (I). Ogni quattro anni il *Commune* elegge un magistrato, il *Custos*, che lo governa, ma può rimuoverlo durante il mandato, se si rivelasse non più adatto all'ufficio (II).

Il *Custos* nomina il suo esecutivo, composto da un *Vicarius* e dodici *Collegae*, che rimangono in carica per due anni con un meccanismo di rotazione: ogni anno, *consulto universo Coetu*, il *Custos* ne conferma a turno sei vecchi e ne nomina sei nuovi; non sono ammesse altre magistrature, né il *Commune* può essere sottoposto alla tutela di un'autorità ad esso esterna (III). I voti sono segreti, e per eleggere il *Custos* occorre una maggioranza di due terzi, cioè una maggioranza qualificata, mentre in tutti gli altri casi si procede a maggioranza semplice, con prescrizione, in caso di parità, di ripetere la votazione una seconda volta e di procedere quindi al sorteggio, se la parità permanesse (IV). Gli atti di governo che l'esecutivo pone in essere nei confronti della cosa pubblica acquisiscono validità permanente solo dopo che il *Custos* li abbia sottoposti all'approvazione del *Commune* (V). Si stabiliscono un calendario e una sede per le attività del *Coetus Universus* (VI). Si determina che nell'assemblea e negli affari dell'Arcadia si osservi inderogabilmente il *mos pastoritius*, ovvero che nel *Commune* non vi siano distinzioni o gerarchie importate dall'esterno (VIII). Si prescrive che non vi siano membri del *Commune* senza possesso di terra, con ciò significando che non potrà esserci un membro del *Commune* che non abbia assicurati i diritti di cui godono tutti gli altri (X). La finale *Sanctio* disciplina la revoca dei diritti in caso di infrazione delle leggi e norma le possibili future interpretazioni o integrazioni delle stesse. Fondamentale è la prescrizione che quanto eventualmente deliberato per risolvere controversie sorte su una legge non possa trasformarsi in legge, e che al *corpus* di leggi così approvato nessuno possa aggiungerne di nuove.

Non c'è quasi passo delle *Leges* che non derivi direttamente o indirettamente dagli Avvertimenti. Fa eccezione la prima legge, che è senz'altro la più importante dal punto di vista politico e filosofico: *Penes Commune summa potestas esto. Ad idem cuilibet provocare ius esto*. È molto probabile che questa legge sia stata dettata da

Gravina. La prima frase presuppone il dibattito sulla sovranità che aveva animato la migliore filosofia politica del Seicento. Gravina certamente conosceva l'opera di Altusio, che, polemizzando con Bodin, aveva considerato la *summa potestas* indivisibile e l'aveva fatta consistere nel consenso e nella concordia dei *corpora consociata*, per attribuirla infine, in via esclusiva, al *corpus universalis consociationis*, ovvero alla repubblica o al regno quale collettività dei singoli che lo compongono[6]. La seconda parte della prima legge stabilisce invece un diritto fondamentale dell'individuo nei confronti della comunità a cui appartiene. Gravina non garantì questo diritto per via di *jus naturale*, ma diede piuttosto nuova vita ad uno dei più importanti istituti giuridici della repubblica romana, la *provocatio ad populum*. Gravina espresse dunque un contenuto moderno in una forma antica, o piuttosto attualizzò l'antico istituto giuridico, trasformando in un embrione di riconoscimento dei diritti individuali quello che nell'antichità era sovente stato uno strumento di lotta politica. Così, in sole undici parole, Gravina aveva espresso l'essenza filosoficamente più ricca di futuro della repubblica arcadica.

Sorge legittima una domanda. Era necessario mettere in campo un tale armamentario giuridico-filosofico per fondare un'accademia? Nulla di simile ai contenuti politici, giuridici e filosofici che sorreggono i testi legislativi dell'Arcadia compare nelle leggi degli Umoristi, che del resto risalgono ai primissimi anni del Seicento[7], ma neppure nelle leggi degli Infecondi[8], e meno che mai nell'Ac-

---

[6] J. Althusii *Politica methodice digesta atque exemplis sacris et profanis illustrata*, Herbornae Nassoviorum, C. Corvinus, 1614, cap. IX, 19 e 22, pp. 176 e 178.

[7] P. Russo, *L'Accademia degli Umoristi. Fondazione, strutture e leggi: il primo decennio di attività*, «Esperienze letterarie», IV/4 (1979), pp. 47-61.

[8] *Leggi degli Accademici Infecondi*, Roma, per il Varese 1669 e per il Mascardi 1685.

cademia di Cristina di Svezia, di cui rimangono un primo statuto del 1656 e le *Constituzioni* del 1680[9]. Il punto è che l'Arcadia fu fondata non come un'accademia, ma come uno stato. Nei testi delle origini il termine accademia non figura mai, e Crescimbeni, che pure non era certo un rivoluzionario, presentò sempre l'Arcadia come una repubblica. Nel 1699 scriverà: «Fu da alcuni […] istituita in Roma l'anno 1690 a' 5 d'Ottobre una Conversazione Letteraria in forma di Repubblica», e quindi: «Il Governo di questa Conversazione è Democratico o Popolare»[10]. Ancora nel 1719 ripeterà: «[…] fecero poi a' 5 d'Ottobre dello stesso anno, nell'amena Selvetta esistente dentro l'Orto de' Padri Minori Osservanti Riformati in S. Pietro in Montorio, la loro fondazione in forma di Repubblica democratica o popolare»[11]. Era questa la vera novità dell'Arcadia, che, grazie soprattutto a Gravina, aveva innestato il giusnaturalismo del Seicento europeo sul tronco stagionato dell'accademismo italiano, rinnovando così non solo la *facies* e lo statuto, ma anche in buona parte la natura delle accademie tradizionali. Nell'edificio teorico ed operativo della neonata Arcadia c'era però anche qualcosa che in Europa ancora non si conosceva.

---

[9] Entrambi i testi si leggono in M. T. Acquaro Graziosi, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991, pp. 69-72, tratti da H. Martin, *La Reine Christine de Suede à Rome et les débuts de l'Arcadie*, Thèse de doctorat en Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris, 1968, pp. 114-122.

[10] *Lettera di notizie intorno all'Arcadia*, stampata in G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Buagni, 1700, pp. 217-218.

[11] Crescimbeni, *Stato della Basilica*, p. 111. Sull'Arcadia come stato si veda A. Zottoli, *Rousseau e l'Arcadia*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», ser. VIII, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, I-II (1953), pp. 3-7, e G. Incorvati, *Diritti politici e tragedia da Gian Vincenzo Gravina a Jean-Jacques Rousseau*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», I-II (2012), pp. 77-80.

Il caso volle che proprio nel 1690 John Locke pubblicasse i *Two Treatises of Government*, in cui, come è noto, per la prima volta nell'Europa moderna si teorizza la necessità di una distinzione tra il potere legislativo e quello esecutivo. Locke immaginava una società organizzata come un *well ordered commonwealth*, in cui tutti fossero sempre tenuti all'osservanza delle leggi, a partire da coloro che erano stati chiamati ad elaborarle:

> Therefore in well ordered commonwealths, where the good of the whole is so considered, as it ought, the legislative power is put into the hands of divers persons, who duly assembled, have by themselves, or jointly with others, a power to make laws, which when they have done, being separated again, they are themselves subject to the laws they have made; which is a new and near tie upon them, to take care, that they make them for the public good.
> But because the laws, that are at once, and in a short time made, have a constant and lasting force, and need a perpetual execution, or an attendance thereunto; therefore it is necessary there should be a power always in being, which should see to the execution of the laws that are made, and remain in force. And thus the legislative and executive power come often to be separated[12].

La divisione del potere esecutivo da quello legislativo in un corpo sociale nato dalla confluenza delle libere volontà dei singoli membri, i quali avevano posto in comune la quota di inalienabili diritti ricevuti dalla natura, obbligandosi ad obbedire alle leggi da loro stessi stabilite, e costituendo così un *commonwealth*, legittimato ad esistere come corpo politico dal possesso di un territorio, divi-

[12] J. Locke, *Two Treatises of Government*, ed. P. Laslett, Cambridge, Cambridge University Press, 1960, 1967[2], 1988[3], *Second Treatise* XII 143-144.

so tra spazi privati e uno spazio pubblico, è esattamente quanto troviamo non filosoficamente teorizzato, ma messo in atto prima negli Avvertimenti del 1690 e poi nelle *Leges* del 1696. Non serve dire che nessuno dei fondatori dell'Arcadia aveva letto il *Second Treatise of Government*; semplicemente, partendo dalle stesse premesse, erano giunti, su un piano diverso, alle medesime conclusioni. Non serve neppure ricordare che il quadro si completerà quasi sessanta anni dopo con la teoria della tripartizione dei poteri quale fondamento dello stato moderno, formulata da Montesquieu nell'*Esprit des Lois* (1748). Ma perché la teoria si traducesse in pratica bisognerà attendere altri quaranta anni, ovvero giungere verso la fine del secolo dei Lumi, quando quella teoria fu usata come base delle prime costituzioni del mondo moderno, a partire dalla costituzione degli Stati Uniti d'America (1787).

I diciotto Avvertimenti del 1690 e le *Leges* del 1696 rappresentano dunque un corpo sociale che si trasforma in corpo politico, prende possesso di un territorio e lo divide tra i membri, quindi si dota di principi fondamentali e regole che disegnano il profilo istituzionale di una repubblica indipendente. Sia gli Avvertimenti che le *Leges* e le *Institutiones* riconoscono la comunità quale depositaria di un potere supremo e garantiscono a ogni membro il diritto di appellarsi ad essa. Stabiliscono inoltre una divisione di poteri, descrivendo le prerogative del potere esecutivo e affidando il potere legislativo a un'assemblea di cittadini (tutti singolarmente sottoposti alle leggi), che approva o respinge gli atti di un esecutivo (il Custode più i Colleghi) in forza del potere che ogni singolo membro della comunità ha trasferito all'assemblea medesima. Mi chiedo a questo punto se gli Avvertimenti e le *Leges* non abbiano i requisiti di testi costituzionali, o se non possano essere considerati prodromi di costituzione, e se dunque non si debba ritenere che il primo esperimento di costituzione di uno stato, anzi di una repub-

blica, del mondo moderno sia stato effettuato a Roma, in Arcadia, nel Bosco Parrasio, quasi cento anni prima della Costituzione degli Stati Uniti[13].

Il proposito di Leonio, Gravina, Crescimbeni e degli altri fondatori della repubblica arcadica era in realtà quello di dare nuova vita al vecchio sogno dell'indipendenza dell'intellettuale dai vincoli del potere politico ed economico. Occorre dire che la storia ha dato ragione all'esperimento realizzato tra il 1690 e il 1696. Al di là delle controversie interne ed esterne, e delle mille derive dei versi d'occasione e di quelli scritti *Musis invitis*, l'Arcadia ha mantenuto per lunghissimo tempo la funzione di spazio autogestito dai letterati, uno spazio di autonomia, di difesa, di riconoscimento del ruolo dell'intellettuale nella società. Così facendo, l'Arcadia ha messo a disposizione di tutti un terreno sul quale far germogliare i temi della pace, della tolleranza, dell'uguaglianza, della convivenza civile, dei valori etici insiti nella bellezza, che ricorrono in tanta parte della più antica poesia arcadica. Nelle ore buie che stiamo vivendo in Italia e in Europa, sarebbe importante mantener viva la memoria di quella poesia, fatta per condividere su scala relativamente vasta valori altrimenti destinati a rimanere all'interno di cenacoli ristretti, in cui avrebbero finito per inaridirsi. E sarebbe bello ricordare a tutti che la prima costituzione repubblicana del mondo moderno, elaborata a Roma e ancor oggi esposta sulle tavole di marmo del

[13] Per un panorama sulle prime costituzioni del mondo moderno, e sul dibattito filosofico e giuridico che le precedette, si vedano N. Matteucci, *Costituzionalismo*, in *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, Roma, Ist. dell'Enciclopedia Italiana, 1992 (http://www.treccani.it/enciclopedia/costituzionalismo_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/) e H. Monhaupt – D. Grimm, *Costituzione. Storia di un concetto dall'Antichità ad oggi*, a cura di M. Ascheri e S. Rossi, Roma, Carocci, 2008.

Bosco Parrasio[14], in fondo è sempre rimasta in vigore, così come i principi e i valori in essa racchiusi.

Nota all'edizione

Le *Leges Arcadum* sono tradite da due manoscritti: Roma, Accademia dell'Arcadia, ms. 6, ff. 3r-11v (si tratta del testo che fu letto al Bosco Parrasio il 20 maggio 1696, vergato in caratteri capitali); Roma, Accademia dell'Arcadia, Atti Arcadici 2, pp. 3-4 (è il testo inserito nel verbale della ragunanza che rogò le Leggi, scritto da una mano calligrafica). Apparvero a stampa nella lettera sull'Arcadia pubblicata in appendice a Crescimbeni, *La Bellezza*, pp. 222-224. Gravina da parte sua pubblicò le *Leges* insieme all'*Oratio pro Legibus Arcadum* dapprima negli *Opuscula*, Romae, A. de Rubeis, MDCXCVI, pp. 191-205, e poi nelle *Orationes*, Neapoli, de Bonis, MDCCXII, pp. 298-311, ed insieme i due testi figurano in tutte le edizioni successive, a partire da quella stampata ad Utrecht nel 1713 (pp. 234-246). Per le tavole di marmo degli Orti Farnesiani e per quelle del 1726, che ancora oggi si trovano nel Bosco Parrasio al Gianicolo, ma che sono quasi del tutto illeggibili, perché ricoperte di edera e altra vegetazione, vd. n. 14. Dalle perdute tavole di marmo degli Orti Farnesiani (di cui probabilmente è l'unico apografo) e da quelle del Gianicolo deriva l'edizione di Morei, *Memorie istoriche*, pp. 29-31. Nonostante questa

[14] Le tavole che oggi si intravedono dalla salita al Fontanone furono realizzate nel 1726, dopo che gli Arcadi ebbero acquistato il terreno dell'attuale Bosco Parrasio, dove sorge il casino da cui siamo partiti. Le «ampie tavole di finissimo marmo», donate da Antonio Farnese, rimasero agli Orti Farnesiani anche dopo il 1699, quando il Bosco Parrasio cambiò sede. Furono verosimilmente rimosse nei lavori di scavo del Palatino condotti nella seconda metà dell'Ottocento e probabilmente giacciono nei depositi di qualche museo o decorano i giardini di qualche inaccessibile villa romana.

pluralità di testimoni, il testo non presenta varianti sostanziali. La formula di rogazione nel ms. Atti Arcadici 2 è inserita di pugno di Crescimbeni in uno spazio lasciato in bianco nel verbale prima del testo delle leggi; nell'edizione della *Bellezza* e nelle tavole di marmo si trova in fondo (nelle edizioni di Gravina è assente, com'è ovvio). Il ms. 6 ripete sotto la formula di rogazione, in una riga autonoma, *Alphesiboeus Custos rogavit*, in un inchiostro differente dal resto; in questo manoscritto Crescimbeni ha anche ricopiato, nella sua non troppo aggraziata corsiva, la formula di rogazione nel margine superiore della prima pagina del testo, guastando un po' l'effetto calligrafico che il fascicolo delle *Leges* voleva avere (forse un intervento seriore?). Il ms. Atti Arcadici 2 ha alcune varianti grafiche: *Paenes* per *Penes* (I), *assumito* per *adsumito* (III), *Quidquid* per *Quicquid* (V), *asservator* per *adservator* (Sanctio). La stampa nella *Bellezza* ha *&* *orationibus* per *aut orationibus* (V). Tralascio senz'altro qualche minimo refuso o minuscola variante grafica delle edizioni. In nota alle leggi di maggior rilevanza politica ho riportato estratti degli Avvertimenti da cui quelle leggi sono, in tutto o in parte, derivate, o a cui sono in maggiore o minor misura ispirate; li ho tolti dai verbali che li contengono, soprattutto dal verbale di fondazione, conservati nel ms. Atti Arcadici 1.

LEGES ARCADVM

I

PENES COMMVNE SVMMA POTESTAS ESTO. AD IDEM CVILIBET PROVOCARE IVS ESTO[15].

II

CVSTOS REBVS GERVNDIS ET PROCVRANDIS SINGVLIS OLYMPIAD. A COMMVNI CREATOR MINVSQVE IDONEVS REMOVETOR[16].

III

CVSTODI VICARIVS ET COLLEGAE DVODECIM ADSVNTO. EORVM SINGVLIS ANNIS CVSTOS CONSVLTO VNIVERSO COETV NOVOS SEX IN ORBEM ELIGITO SEX VETERVM RETINETO. ADMINISTROS SIBI DVOS ADSVMITO. PRAETER HAEC ALIA MVNERA PVBLICA NE SVNTO. PATRONVS NVLLVS ESTO[17].

---

[15] IV. Ogni dispiacere e disparere tra' Pastori nelle materie partenenti all'Arcadia debba rimettersi alla piena Ragunanza, e dipenda dalla decisione di essa.

[16] VI. Il Custode si elegga dalla piena Ragunanza con due di tre parti di pareri, qual numero si chiami Commun Consentimento, ed eletto prometta avanti la medesima di fedelmente essercitar l'incarico e promover l'utile e l'avvanzamento della nostra Arcadia. Riceva poi dal più Anziano de' Pastori che si troveranno presenti le Chiavi del Serbatoio e duri il suo Ufficio a beneplacito della medesima piena Ragunanza.

[17] III. Non possa trattarsi in Arcadia di far Principe, e nemmeno altro Ufficiale, Governatore o Ministro che il Custode, al qual Custode ciascun Arcade assista e dia gli aiuti necessarii ogni volta che ne sia richiesto, nel modo e guisa, per quel tempo, e con quel titolo, che parrà spediente ad esso Custode.

IV

SVFFRAGIA SECRETA SVNTO EAQVE IN CVSTODE CREANDO AVT REMOVENDO TRIFARIAM DIVIDVNTOR IVSTVSQVE NVMERVS DVAE PARTES SVNTO. CAETERIS IN REBVS BIFARIAM DISPERTIVNTOR. QVIQVE PARTEM DIMIDIAM EXSVPERAT NVMERVS IVSTVS ESTO. SI PARIA FVANT ITERANTOR. DEINCEPS RES SORTI COMMITTITOR[18].

V

QVICQVID PER COLLEGIVM DE REBVS COMMVNIBVS ACTVM GESTVMVE FVAT QVO PERPETVO RATVM SIET PER CVSTODEM AD COMMVNE REFERTOR[19].

VI

COETVS VNIVERSVS RELATIONIBVS AVDIVNDIS ACTISQUE COGNOSCVNDIS HYEME SALTEM BIS IN AEDIBVS. CARMINIBVS AVTEM AVT ORATIONIBVS PRONVNCIANDIS PRESENTIVM QVIDEM PASTORVM PER ANNVM SEXIES ABSENTIVM SEMEL VERNIS

[18] XXXVII. […] Il Custode dunque nelle future Ragunanze e Chiamate Generali pubblichi il ritorno de' luoghi, li quali si straggan poi nelle Chiamate Generali per quei Pastori a favor de' quali concorra maggior numero di bianche pallottoline oltre la metà di esse, da raccorsi con la cestella in vece de' nostri pareri. Concorrendo il medesimo numero in due o più Pastori e non essendoci luogo da soddisfare a tutti, tornisi a mandar la cestella e, accadendo lo stesso, rimettasi l'annoveramento alla Sorte (vd. anche n. 16).

[19] VII. Il Custode non faccia né determini alcuna cosa senza il consenso della piena Ragunanza, salvo che circa quelle faccende che gli si prescrivono nelle sudette ed infrascritte sue facultà, nelle quali abbia il placito della medesima. XLIII […] Sia però tenuto l'istesso Custode ‹a› dar parte nelle Chiamate Generali alla piena Ragunanza di tutto ciò che si sarà fatto e eseguito in dette ragunanze de' Vicecustodi, che Segrete nella Capanna del Serbatoio dovran chiamarsi […].

ET AESTIVIS FERIIS IN NEMVS PARRHASIVM PER CVSTODEM SVB DIO CONVOCATOR.

VII

MALA CARMINA ET FAMOSA OBSCOENA SVPERSTITIOSA IMPIAVE SCRIPTA NE PRONVNCIANTOR.

VIII

IN COETV ET REBVS ARCADICIS PASTORITIVS MOS PERPETVO. IN CARMINIBVS AVTEM ET ORATIONIBVS QVANTVM RES FERT ADHIBETOR.

IX

ARCADICO NOMINE TYPIS INIVSSV PVBLICO NE QVID EDITOR.

X

QVOT PRAEDIORVM ARCADICORVM TITVLI TOTIDEM PASTORES PASTORVMQUE NOMINA SVNTO. INQVE MORTVI AVT EXPVNCTI LOCVM ALIVS SVFFICITOR.

SANCTIO

SI QVIS ADVERSVS H. L. FACIT FAXIT FECERIT. QVIVE FACIT FAXIT FECERITVE QVOMINVS QVIS SECVNDVM H. L. FACERET FECISSETVE FACTVRVSVE SIET. CONFESTIM EXARCAS ESTO. EIVSQUE NOMEN CORAM COLLEGIO PER CVSTODEM INDVCITOR.

SI QVID IN HIS LEGIBUS OBSCVRVM PERPLEXVMVE SIET SIVE COMPREHENSVM NON SIET COMMVNI ARCADVM CONSVLTIS PERITIORIBVS INTER PASTORES MORE MAIORVM INTERPRETANDI SVPPLENDIQUE IVS ESTO. QVODQVE DECRETVM

IVDICATVMVE SIET PENES CVSTODEM ADSERVATOR. IN LEGVM TABVLAS NE REDIGITOR. NVLLI NOVAS LEGES FERRE FAS ESTO.

ALPHESIBOEVS CARYVS CVSTOS COETVM VNIVERSVM ITA ROGAVIT. VELITIS IVBEATIS ARCADES VT QUAE IN H. L. AD NOSTRI COMMVNIS REGIMEN COMPREHENSA PERSCRIPTAQUE SVNT AVCTORITATE IVSSVQUE COMMVNI IVSTA RATA FIRMA PERPETVO SIENT IISDEMQVE PASTORES POSTHAC OMNES PERPETVO TENEANTVR VT QUICVMQVE ARCADICVM DEINCEPS NOMEN ADSVMPSERIT OBSTRICTVS H. L. VELVTI SACRAMENTO SIET[20].
COETVS VNIVERSVS SCIVIT.
OLYMPIAD. DCXVIII AN. III. AB ARCADIA INSTAVRATA
OLYMPIAD. II AN. II.

[20] XIV Ogni costumanza e avvertimento dalla Ragunanza fatto e che in avvenire farassi leghi anche i Pastori che non sono presenti e che in avvenire si annovereranno.

LEGGI DEGLI ARCADI

I

Il potere supremo sia nelle mani della Comunità. Ognuno abbia il diritto di appellarsi ad essa.

II

Sia nominato dalla Comunità ad ogni Olimpiade un Custode per il governo e l'amministrazione e sia rimosso il non idoneo.

III

Un Vicario e dodici Colleghi assistano il Custode. Ogni anno il Custode, dopo aver consultato l'Assemblea plenaria, ne elegga a turno sei nuovi, ne confermi sei dei vecchi. Prenda per sé due Sottocustodi. Al di là di queste, non vi siano altre cariche pubbliche. Non vi sia alcun Patrono.

IV

I voti siano segreti, e nella nomina o nella rimozione del Custode si dividano in tre parti, e il numero prescritto siano le due parti. Nelle altre cose si ripartiscano in due parti, e quello che supera la metà, sia il numero prescritto. Se fossero pari, si torni a votare. Quindi si affidi la cosa al sorteggio.

V

Il Custode relazioni alla Comunità su tutto quello che venga fatto o compiuto dal Collegio in merito agli affari comuni, affinché sia valido in perpetuo.

VI

L'Assemblea plenaria sia convocata per ascoltare le relazioni e per prendere conoscenza degli atti almeno due volte d'inverno nella Casa, sia invece convocata dal Custode all'aperto nel Bosco Par-

rasio durante le vacanze primaverili ed estive sei volte l'anno per la recita delle poesie e delle orazioni dei Pastori presenti, una per quelle degli assenti.

VII

Non vengano recitate poesie malevole e diffamatorie, scritti osceni, empi e votati a false credenze.

VIII

Nell'Assemblea e nella gestione dell'Arcadia si adoperi perennemente il costume pastorale, nelle poesie invece e nelle orazioni quanto la cosa lo consenta.

IX

Non venga edito a stampa alcunché a nome dell'Arcadia senza un'autorizzazione pubblica.

X

Quanti sono i titoli dei terreni d'Arcadia, altrettanti siano i Pastori e i nomi dei Pastori, e al posto di uno morto o cancellato ne venga eletto un altro.

SANZIONE

Se qualcuno agisca, abbia agito, avrà agito contro queste leggi, o chi faccia, abbia fatto o avrà fatto in modo che qualcuno non agisca o non abbia agito o non sia disposto ad agire secondo queste leggi, sia immediatamente exArcade e il suo nome sia cancellato dal Custode alla presenza del Collegio.

Se in queste leggi vi sia qualcosa di oscuro o di ambiguo, o qualcosa vi manchi, la Comunità degli Arcadi, dopo aver consultato i più esperti fra i Pastori, abbia il diritto di intepretare o di integrare secondo il costume degli antichi. E quello che sia decretato o giudi-

cato si conservi presso il Custode. Non venga inserito nelle tavole delle leggi. A nessuno sia lecito proporre nuove leggi.

Il Custode Alfesibeo Cario così interpellò l'Assemblea plenaria: Vogliate disporre, Arcadi, che quelle cose che sono raccolte e scritte in queste leggi per il governo della nostra Comunità siano approvate, ratificate, confermate in perpetuo per autorità e ordine comuni, e tutti i Pastori d'ora in avanti siano perpetuamente tenuti a rispettarle, in maniera tale che chiunque in futuro assumerà il titolo di Arcade sia vincolato da queste leggi come da un giuramento.
L'Assemblea plenaria votò a favore.
L'anno III dell'Olimpiade DCXVIII, anno II dell'Olimpiade II dalla fondazione d'Arcadia.

La Colonna di Traiano nei disegni di Luigi Sabatelli, 1789-1794

Monica Cardarelli

In un album di quindici fogli Luigi Sabatelli (1772-1850) ritrae a penna scene e personaggi tratti dalla Colonna Traiana. Ciascun foglio misura 310x480 millimetri e riporta in basso a sinistra la firma dell'autore, insieme alla dicitura *fecit*[1]. Si tratta soprattutto di teste maschili di combattenti, daci o romani, con elmi o senza, corrispondenti ad alcuni episodi del racconto, che in forma di spirale a bassorilievo di marmo di Carrara, si dipana intorno ai trentasei metri di altezza della colonna.

Va subito precisato che non si tratta di una presa diretta dalla colonna stessa, l'artista infatti stando al di sotto, vicino o lontano, avrebbe intuito ben poco dei particolari delle due guerre daciche – combattute nel 101-103 e nel 105-107 d. c. – che vi sono rappresentate. La colonna di Traiano, infatti, seppure nota in tutto il mondo, è allo stesso tempo tra i monumenti meno leggibili, anzi secondo la teoria dello storico francese, Paul Veyne, la sua decorazione non fu concepita per essere «letta», scrive infatti lo storico: «la colonna non informa gli umani, ma […] esprime la gloria di Traiano, proprio come il cielo (senza affannarci a distinguere le stelle una per una) esprime la gloria di Iahveh[2]». Ciò non toglie che da sempre le scene dei suoi bassorilievi sono state indagate fin nel più minuto dettaglio, presentandosi come l'illustrazione più com-

[1] Si tratta di disegni inediti di collezione privata, courtesyLaocoon Gallery - Londra.

[2] S. Settis, *La colonna traiana: l'imperatore e il suo pubblico*, in *L'arte di costruire un capolavoro: la Colonna Traiana*, Firenze 2019, pp. 37, 38.

pleta delle campagne daciche condotte da Traiano. Dall'attraversamento del Danubio su un ponte di barche della prima scena, alla costruzione degli accampamenti, alle allocuzioni alle truppe, alle cruente battaglie, ai sacrifici di animali, alla deportazione dei daci, fino alla vittoria definitiva dell'imperatore-soldato[3].

Da sempre i suoi bassorilievi hanno attratto l'attenzione degli artisti, che fin dal Quattrocento hanno disegnato le scene che il loro attento sguardo riusciva a raggiungere. I disegni più antichi risalgono al 1467 e rappresentano, infatti, scene e personaggi dei fregi che si trovano nella parte più bassa della colonna. Più tardi, all'inizio del Cinquecento, Jacopo Ripanda, riesce, servendosi di impalcature, ad arrampicarsi fino in cima e a disegnarla tutta. Fu però dalle campagne di calcatura[4], volute in tempi diversi dai sovrani francesi, che i bassorilievi della colonna poterono essere progressivamente visti tutti, dai più bassi ai più alti. I primi calchi risalgono all'epoca di Francesco I che, come ricorda Vasari, incaricò dell'impresa Primaticcio, intorno al 1550. I calchi dovevano servire ad un'edizione francese del monumento romano[5], un'impresa solo parzialmente compiuta. Luigi XIV, nel 1667, affidò l'incarico al primo direttore della neonata Accademia di Francia a Roma, il pittore Charles Errard, che prima di inviare le forme a Parigi, affastellate in 24 casse dentro una nave che sarebbe partita da Civitavecchia, ne fece fare una copia per l'Accademia. Infine, Napoleone III, nel 1861, ordinò una nuova campagna di calcatura dei fregi che, una volta pronti, andarono al museo gallo-romano di Fourvière (Lione).

I calchi, rendendo visibili i bassorilievi, consentirono agli artisti di esercitarvisi con agio e costanza. Nel citatissimo passo del

[3] La numerazione delle scene è quella adottata nel volume *La colonna Traiana*, a cura di S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, Torino 1988.

[4] *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*. a cura di G. Agosti, V. Farinella, G. Simoncini, Roma 1988, p. 21.

[5] *Ibid.*

diario di viaggio di Gian Lorenzo Bernini in Francia nel 1665, di Paul Fréart de Chantelou, il grande scultore definisce la colonna di Traiano «la fonte da cui tutti i grandi uomini (come Raffaello e Giulio Romani) avevano tratto la grandezza e la forza del disegno». Ciò che fu vero anche per gli artisti delle generazioni successive. Jaques-Louis David, giunto a Roma nel 1775, vi dedicherà i primi sei mesi di studio, raccolti in dodici quaderni, purtroppo perduti. Consapevole della fondamentale importanza che questi studi rappresentarono per il suo sviluppo artistico, nel 1793 in occasione di un discorso tenuto al Lycée des Arts, scriveva: «Mes cours dans les musées, dans les Galeries, m'ouvrirent les yeux lorsque la divine Colonne Trajane fixa totalement mesir résolutions. J'oubliais peu à peu ces mauvaises formes françaises qui se présentoient sans cesse sous ma main[6]». Raccomandava dunque, in quella stessa occasione, ai giovani artisti che si apprestavano al soggiorno romano, di impegnarsi nella medesima pratica di quotidiano studio della colonna.

Vincenzo Camuccini (1771-1844), a proposito dei suoi numerosi studi dall'antico e della Colonna Traiana, scriverà: «quel poco che faccio nell'arte e quello che ho fatto, a questi studi lo devo[7]». A partire dal 1788-89 l'artista realizza una serie di disegni della colonna che raffigurano alcuni volti di combattenti daci e romani. È lo stesso anno in cui il nostro Luigi Sabatelli giunge per la prima volta a Roma, appena diciassettenne, di un anno più piccolo di Camuccini, ma già prodigioso disegnatore. A Firenze, nella neonata Accademia di San Matteo (1784), aveva ottenuto diversi primi premi nelle classi di concorso inerenti proprio al disegno, che fu per l'artista una "incredibile" passione, una vera e propria mania. Disegnava dappertutto. A sette anni, ricorda Sabatelli nelle sue memorie[8]: «col

[6] Ivi, 35, 36.

[7] Ivi, p. 91.

[8] *Cenni biografici sul cav. Professore Luigi Sabatelli scritti da lui medesimo e raccolti dal figlio Gaetano pittore*, Milano 1900, p. 8.

carbone nella strada mi andavo trattenendo col fare fantocci d'ogni genere che mi venissero in mente. In mia casa poi la terrazza era, nella sua parete, piena di figure di cavalli e di soldati», qualche volta, per mancanza di carta, disegnava persino sulle ricevute di pagamento che trovava in casa, suscitando l'ira e le "busse" di suo padre. Le economie della famiglia infatti erano mediocri, Francesco, suo padre, in origine «comodo possidente di campagna», ridotto al verde, per non aver saputo «governare quel poco», divenne domestico del marchese Pier Roberto Capponi (1752-1825), grazie al quale il giovane Sabatelli poté intraprendere gli studi a cui il suo innato talento lo aveva destinato.

Frequentò a Firenze la piccola Accademia di Borgo Pinti e i maestri incisori Benedetto Eredi (1750-1815) e Santi Pacini (1735-1804), dai quali apprese, appena fanciullo, l'arte dell'incisione, che condizionò notevolmente la sua futura produzione, caratterizzata dal tratto sottile e sicuro con cui tracciava, quasi sempre a penna, le sue composizioni, concepite spesso come vere e proprie opere autonome, da subito gelosamente custodite dai collezionisti, anche stranieri. Nelle sue memorie l'artista ricorda: «a quindici anni ebbi da un inglese la commissione di disegnare le più belle statue di quell'Accademia e me le pagò uno scudo ciascheduna[9]».

Terminata la prima formazione, non avendo deluso le aspettative del suo benefattore, Sabatelli fu spedito a Roma, con una retta di «dieci scudi al mese» e raccomandato al cavaliere Tommaso Puccini (1749-1811)[10], esperto d'arte, poi direttore della Galleria degli Uffizi, che durante l'occupazione francese del 1799-1800 difese intrepidamente il patrimonio artistico granducale, trasferendo a Palermo, via mare, la parte più preziosa. Il cavaliere era arrivato a Roma nel 1774, subito dopo aver concluso a Pisa i suoi studi

[9] *Ibid.*

[10] M. Cardarelli, *Luigi Sabatelli e Tommaso Puccini*, in *Studi Pistoiesi*, a cura di F. Cervini, A. De Marchi, A. Pinelli, Genova 2019, pp. 195-209.

giuridici, per intraprendere il praticantato necessario alla nomina a giureconsulto, che ottenne nel 1778 [11]. Tuttavia, la passione per l'antiquaria che da sempre lo aveva animato, trovò a Roma un terreno così fertile che in breve le sue capacità di giudizio sia dell'arte antica, che di quella a lui contemporanea, gli guadagnarono la stima di artisti, eruditi e mecenati, di cui fu spesso consigliere – Dominique Vivant Denon, Tommaso Conca, Sigismondo Chigi per il secondo piano di Palazzo Chigi –. È in questo colto e variegato ambiente, che il cavaliere introdurrà il suo protetto Luigi Sabatelli. L'amicizia e la fattiva collaborazione dell'artista con il pittore francese Bénigne Gagneraux (1756-1795), così come quella ancora più fruttuosa con Damiano Pernati (1769-1841), arcadico alla stregua di Tommaso Puccini, sono una diretta conseguenza dei contatti e delle amicizie del cavaliere. Sabatelli dal canto suo acquista sin da subito la fama di eccellente disegnatore tra i giovani artisti che frequentavano come lui la Scuola di Nudo del Campidoglio. Nelle sue memorie ricorda: «Una sera entrai nella scuola del nudo per disegnarvi ed attirai l'attenzione dei miei condiscepoli col levarmi di tasca un calamaio e una penna e mettendomi con essa a disegnare. Si affollarono intorno a me gli altri giovani artisti, chi forse per deridermi, chi curioso di vedere se l'abilità corrispondeva all'ardire. Io intanto cominciando la mia *Accademia* da un piede l'ebbi, nel corso di due ore condotta a termine nell'insieme con un poco di macchia. Le lodi e le grida entusiastiche suscitate da questo lavoro furono senza fine; venni alzato sulle braccia dai miei compagni e portato in trionfo per la sala[12]». Tra i compagni alla Scuola di Nudo, c'era anche Vincenzo Camuccini che, come già detto, poco prima dell'arrivo di Sabatelli a Roma aveva iniziato la sue serie di disegni dall'antico, che comprendevano quelli relativi alle sculture del principe Marcantonio Borghese, per l'edizione dei *Monumenti*

[11] Lettere Settimio Cedri, biblioteca Forteguerri cassetta VII, n. 2.
[12] *Cenni biografici…*, cit., p. 9.

Borghesiani di Ennio Quirino Visconti, e quelli della Colonna di Traiano, che secondo l'ipotesi avanzata da G. Agosti e V. Farinella, derivano da una serie di piccoli calchi del bassorilievo simili a quelli della raccolta John Soane[13].

Come Camuccini anche Sabatelli nella sua serie dedicata alla colonna Traiana, disegna insieme alle figure, lo spessore e il perimetro irregolare del calco. È probabile, data la coincidenza di certi studi, circoscritti alle sole teste, tanto nei disegni di Camuccini che in quelli di Sabatelli, che derivino dagli stessi esemplari.

In ciascun foglio Sabatelli rappresenta più personaggi, che non necessariamente appartengono alla medesima scena del fregio. Per esempio, nel disegno (n. 1) de *I Vittimarii* (fig. 1), coloro che dove-

1. L. Sabatelli, *I Vittimarii*, Studi della Colonna Traiana, 1788, China su carta, mm 310 x 480. Si tratta di disegni inediti. Per gentile concessione Laocoon Gallery – Londra.

[13] «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XV, 4, p. 1132.

vano assistere il sacerdote al momento del sacrificio, l'artista rappresenta un uomo a torso nudo di schiena, che è appunto, uno dei vittimari del corteo con soldati e animali da sacrificare, della scena VIII del bassorilievo. Più in basso a desta v'è un ariete, appena schizzato, che appare tra gli animali da sacrificare nella medesima scena, ma nello stesso foglio vi rappresenta anche un volto femminile visto di profilo, che non appartiene alla scena VIII, bensì alla scena XLIV, in cui un gruppo di donne daciche tortura, con torce di fuoco, alcuni prigionieri romani, che hanno le mani legate dietro la schiena.

I soli disegni di questa serie dove non ci sono contaminazioni di personaggi tratti da scene diverse della colonna sono quelli (n. 2 e n. 3) in cui si rappresentano: *I legionari con le loro insegne* (fig. 2) *e Il trasporto del Principe dei daci* (fig. 3). Nel primo

2. L. Sabatelli, *I legionari con le loro insegne,* Studi della Colonna Traiana, 1788, China su carta, mm 310 x 480.

3. L. Sabatelli, *Il trasporto del principe dei daci,* Studi della Colonna Traiana, 1788, China su carta, mm 310 x 480.

l'artista rappresenta i legionari romani muniti delle loro insegne, uno a figura intera e due nei soli volti, tratti dalla scena XXIII, del bassorilievo. Nel *Trasporto del principe dei daci*, l'artista rappresenta due dei molti personaggi della scena XXIV, dedicata alla *Battaglia di Tapae*. Il corpo inerme del giovane principe, colpito dal fulmine di Giove, è trasportato con commozione da due soldati daci, di cui l'artista ritrae quello di destra, in atto di sostenergli le gambe. Un'iconografia riecheggiata dall'artista a più riprese tanto nella sua produzione grafica che in quella ad affresco. La si ravvisa nel corpo morto del più giovane dei figli di *Ugolino nella torre della Fame* (fig. 4), la meravigliosa acquaforte che l'artista disegnò e incise a Roma nel 1794, pubblicata più tardi, nel 1804, nella *Raccolta di soggetti pittorici inventati da Luigi Sabatelli pittore fiorentino*, fu stampata da Pietro Paolo Montagnani a Pasquino, i cui rami originali si conservano ancora a Roma, presso la Calcografia di Palazzo Poli. Ma anche nel giovane *Zerbino* (fig. 5), morto tra le braccia dell'amata Isabella, acquaforte del 1796, e infine nel

4. L. Sabatelli, *Il conte Ugolino coi figli nella Torre della Fame,* 1794, acquaforte, mm. 403x493, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, n. 93845.

5. L. Sabatelli, *La Morte di Zerbino*, 1794 ca., acquaforte, mm. 431x533, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, n. 93848.

giovane combattente greco[14] (fig. 6) del ciclo affrescato tra il 1820 e il 1825, nella *Sala dell'Iliade* di Palazzo Pitti[15]. Scena di compassione antica che trova eco nel cuore del moderno pittore cristiano in quanto prefigurazione della deposizione di Cristo.

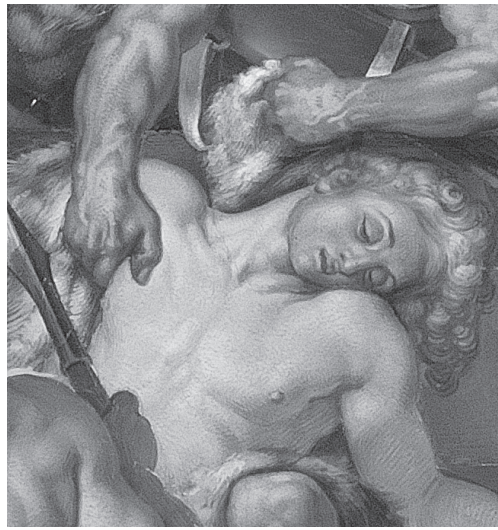
Anche il disegno (n. 4) di *Giove tonante* (fig. 7) è tratto dalla scena XXIV, il dio è colto nell'atto di scagliare la sua folgore contro il principe dace, assimilabile al maestoso Giove in trono dell'Olimpo affrescato nella *Sala dell'Iliade* di Palazzo Pitti.

Nel disegno (n. 5) dell'*Assalto al forte romano con ariete* (fig. 8), l'artista rappresenta un soldato dell'armata dei daci visto di schiena, nell'atto di colpire con un ariete la fortezza dei romani, tratto dalla scena XXXII del fregio. Della medesima scena è il volto maschile, visto di profilo, rappresentato in alto a destra, mentre il volto del soldato romano con l'elmo, disegnato più in basso a destra, non ha nulla a che vedere con la scena XXXII, appartenendo invece alla scena X, che descrive la prima *Adlocutio* di Traiano, in cui l'imperatore, prima di dare inizio alle operazioni militari, parla alle sue truppe.

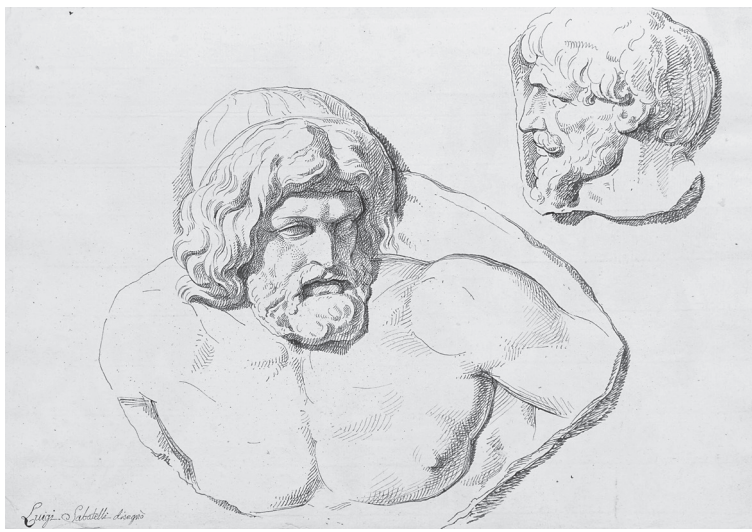
Negli altri fogli della raccolta l'artista ritrae alcune volte quattro, altre volte cinque teste maschili, che per essere prive del loro corpo sono più difficilmente identificabili tra le 2500 figure che appaiono nell'intero fregio della colonna. Quelli riconosciuti con certezza sono nel disegno (n. 6), *Le sentinelle* (fig. 9), rappresentate in un unico frammento nei due soldati in atto di bisbigliarsi qualcosa nell'orecchio, tratti dalla scena LII, dove l'imperatore sull'altare è in atto di compiere il rituale della libagione, mentre in basso sfilano uomini che conducono gli animali al sacrificio. Della medesima

[14] Si precisa che l'ottava ed ultima lunetta dell'affresco, in cui appare il giovane greco morente, è di mano del figlio di Luigi Sabatelli, Francesco (1803 - 1829), precocissimo e perfetto scolaro del padre.

[15] M. Cardarelli*, Luigi Sabatelli, La Sala dell'Iliade di Palazzo Pitti*, Firenze 2021, p. 115).



6. L. Sabatelli, *Ettore mette in fuga i greci e pone fuoco alle loro navi*, 1820-25, affresco, Firenze, Palazzo Pitti, Sala dell'Iliade, 8 lunetta, particolare.



7. L. Sabatelli, *Giove tonante*, Studi della Colonna Traiana, 1788, China su carta, mm 310 x 480.

8. L. Sabatelli, *Assalto al forte romano*, Studi della Colonna Traiana, 1788, China su carta, mm 310 x 480.

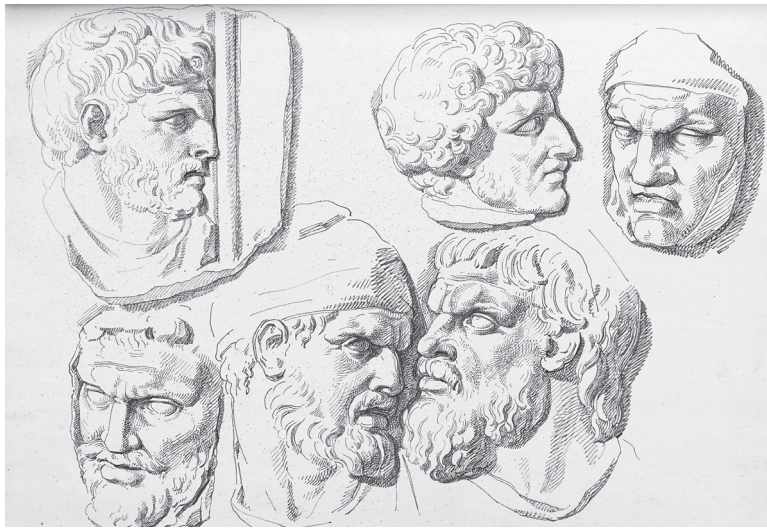
9. L. Sabatelli, *Le sentinelle, Studi della Colonna Traiana*, 1788, China su carta, mm 310 x 480.

scena sono rappresentate altre teste di romani presenti nel corteo a sinistra.

In un altro foglio (n. 7) *L'Adlocutio* (fig. 10), sono ritratti, di profilo alcuni personaggi della scena LXXIII, in cui Traiano parla ai soldati riuniti entro una fortezza espugnata ai nemici. Alla scena successiva, LXXIII, appartengono le teste di profilo e di tre quarti dei legionari, che si trovano davanti alle mura della fortificazione nemica, intenti ad occupare il territorio. In basso al centro, l'uno accanto all'altro, come unico calco, sono il volto di tre quarti e quello di profilo dei daci, che nella scena LXXVI della colonna, implorano la clemenza dell'Imperatore. Le figure in alto sono relative alla scena LXXIII, in cui Traiano parla ai soldati riuniti entro la fortezza espugnata ai nemici.

Nel disegno (n. 9) de *Il sacrificio* (fig. 11), riconosciamo nelle teste disegnate in basso, due dei barbari che nella scena C della colonna sono al cospetto dell'imperatore nella loro funzione di ambasciatori. Sopra, nello stesso foglio, vi sono invece rappresentate le teste anch'esse di profilo, del soldato con elmo che appare nella scena CII, e dell'ufficiale che è accanto all'imperatore nella scena CIII. Infine, la testa di profilo del trombettiere, tratto dalla medesima scena, in atto di suonare la sua tromba nel corteo che accompagna gli animali al sacrificio, sfilando in una composizione lineare, insieme ai suoi compagni.

Sono questi i modelli da cui l'artista avrebbe tratto costante ispirazione per la sua futura produzione, nella quale spiccano, sia nell'opera grafica che in quella dipinta o affrescata, le scene di battaglia, affollate di guerrieri, cavalli, scudi, armi e fortezze, soggetti prediletti dall'artista sin dalla fanciullezza. Diretto richiamo all'architettura delle fortezze romane del fregio della colonna è la torre rappresentata ne *La difesa di Parma contro i francesi di Lautrec* (fig. 12), attorno a cui si aggrovigliano in violente zuffe, i corpi dei combattenti, opera affrescata dall'artista, nel 1804, sulle pareti di Palazzo Guicciardini a Firenze, in occasione delle nozze del conte



10. L. Sabatelli, *Adlocutio,* Studi della Colonna Traiana, 1788, China su carta, mm 310 x 480.

11. L. Sabatelli, *Il sacrificio,* Studi della Colonna Traiana, 1788, China su carta, mm 310 x 480.

12. L. Sabatelli, *La difesa di Parma diretta nel 1521 contro i Francesi di Lautrec*, 1804, affresco. Firenze, Palazzo Guicciardini, Salotto giallo.

13. L. Sabatelli, *La vittori dei fiorentini sui genovesi a Sarzana*, 1804, affresco. Firenze, Palazzo Guicciardini, Salotto giallo.

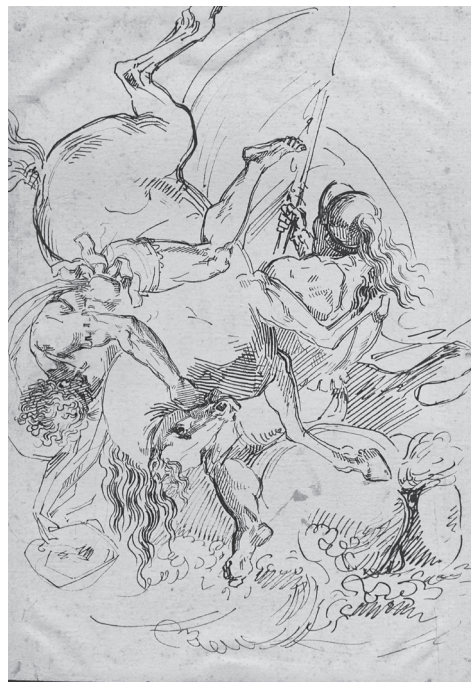
Francesco Guicciardini con Isabella Pucci. Nel medesimo Salotto Giallo del palazzo, l'artista affrescò anche un'altra battaglia, *La vittoria dei fiorentini contro i genovesi a Sarzana* (fig. 13), in cui i corpi dei nemici morenti giacciono trafitti da lance, mentre l'eroe in groppa ad un magnifico cavallo, sovrasta l'intera scena.

In questo contesto non possono neppure essere dimenticate, le battaglie che l'artista disegna a penna, verso la fine del 1794, per Tommaso Puccini; *La battaglia di Salamina*, *La battaglia delle Termopili* e *La battaglia di Platea* (fig. 14 – 16), poi passate al

14. L. Sabatelli, *La battaglia di Salamina*, penna su carta, mm. 567x1312, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, n. 92540.

15 . L. Sabatelli, L*a battaglia delle Termopili*, penna su carta, mm. 815x1418, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, n. 92542.

16. L. Sabatelli, *La battaglia di Platea*, penna su carta, mm. 516x1233, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, n. 92541.

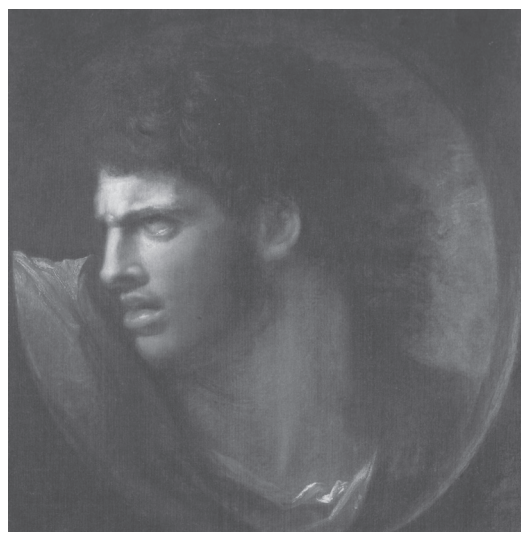


17. L. Sabatelli, *Zuffa di cavalli e cavalieri*, 1794 ca, china su carta, mm. 316x220.

Gabinetto di Disegni e stampe degli Uffizi, e la *Zuffa di cavalli e cavalieri* (fig. 17) dello stesso periodo.

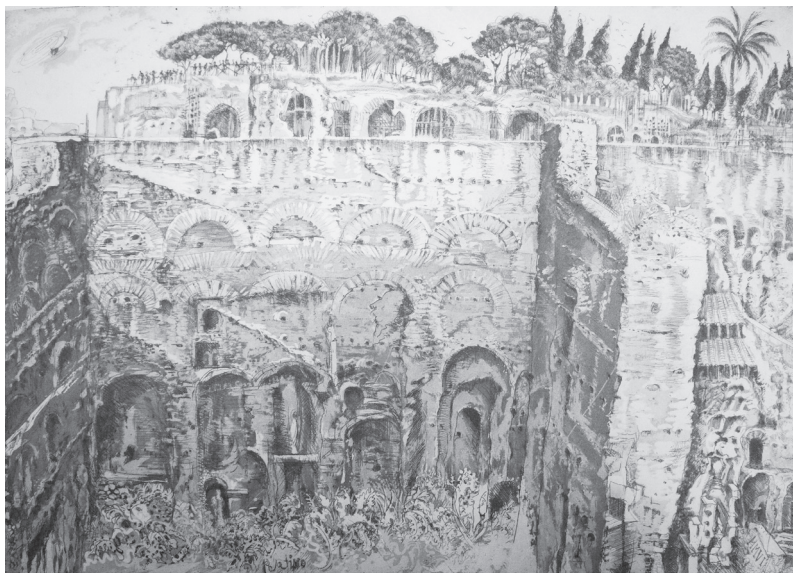
Anche l'espressivo volto di *Radamisto* (fig. 18) realizzato dall'artista entro un ovale, ci riporta ai volti disegnati dalla Colonna Traiana. L'immagine scultorea del profilo maschile riecheggia la rude bellezza dei giovani combattenti, barbari o romani, rappresentati nel gesto violento della lotta.

Così come *Radamisto in atto di uccidere Zenobia* (fig. 19), nel cui braccio alzato in atto di trafiggere la sposa, si ravvisa un particolare della scena CXII del fregio della colonna, relativo al combattimento tra romani e daci. La visione anticlassica della colonna è perfettamente in linea con la maniera dell'artista, che rifuggendo la calma apollinea delle figure più classiche dell'antichità, trova nel drammatico espressionismo del Maestro della Colonna Traiana, un'interpretazione più tragica della storia assai vicina alla sensibilità protoromantica di Sabatelli.



18. L. Sabatelli, *Studio per la testa di Radamisto*, 1794,olio su tela, cm.60x63, Pistoia, Museo Civico.

19. L. Sabatelli, *Radamisto in atto di uccidere Zenobia*, 1796 ca., olio su tela, Pistoia, Museo Civico.



Scrittori a Roma (sulle tracce di Luigi Capuana)

Antonio Carrannante

A parte un primo periodo romano di breve durata (alla fine del 1875), Capuana si trasferì stabilmente a Roma nel maggio 1882, quando assunse la direzione del *Fanfulla della Domenica* (alla quale s'erano avvicendati, dopo le dimissioni di Ferdinando Martini, Baldassarre Avanzini prima, ed Enrico Nencioni poi), ma trovava difficoltà ad adeguarsi ai tempi e ai ritmi del mestiere di giornalista, che gli lasciava poco tempo per un lavoro creativo, facendogliene sentire la nostalgia. Anche se in un primo momento le sue impressioni romane furono buone:

> Io qui mi trovo bene [scriveva il 21 maggio 1882, dalla sua casa di via Condotti n. 5, 3° piano, a Verga che in quel momento si trovava a Parigi], e già comincio a lavorare con tranquillità. Spero che in novembre il mio *Marchese* vedrà la luce. Altro che i dieci mesi d'un asino per la gestazione! Sarà un mostro?[1]

E il 2 ottobre di quello stesso anno scriveva una cartolina dal caffè romano più frequentato da artisti, da letterati, da uomini politici:

> questa cartolina scritta dal caffè Aragno, servirà da battistrada, perché non voglio lasciar passare neppure una mezza giornata senza

[1] G. Verga, *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma1984, p.159. Il «Marchese» è ovviamente il romanzo *Il marchese di Roccaverdina*, che uscirà a Milano, pei tipi della Treves, nel 1901.

farti sapere che l'ho ricevuta [la lettera di Verga del 24 settembre 1882] e che essa è arrivata giusto in tempo per darmi coraggio e per lavorare con più lena[2].

Il giornale, caro mio (scriveva ad esempio a Verga nell'estate 1882), mi prende troppo tempo; e in certe giornate ci vuol tutta la mia flemma per non prendere la risoluzione di mandare a farsi benedire direzione e ogni cosa, e tornare ai lavori geniali per tentar di fare qualche pagina che duri almeno una ventina d'anni! Ma penso che forse non ho fatto ancora la mano al tour giornalistico[3].

In quel periodo viveva al 3° piano di Via Condotti n. 5, a un passo da piazza di Spagna.

Capuana era soddisfatto, in un primo momento, di quella sistemazione, e ne scriveva al Verga, che aveva cambiato alloggio a Milano, scherzando sulla propria vita da eremita, e sulle fate, o comunque la «fata» che aveva invece sicuramente «inaugurato» la casa milanese di Verga:

Io qui faccio una vita eremita: lavoro da mattina a sera, senza che nessuna fata venga a recare la luce del suo sorriso nel mio grazioso appartamentino di via Condotti. Questo però non t'illuda, non ti faccia supporre che io mi ritenga davvero vecchio, no! no! Anzi![4].

Ma il clima, l'aria di Roma non giovavano alla sua salute. Ben presto lo scrittore siciliano cominciò a soffrire di febbri malariche e reumatiche, che curava ovviamente col chinino ed altre sostanze chimiche nocive, sulle quali amava anche scherzare.

---

[2] Ivi, p. 171.
[3] Cfr. ivi, p.164.
[4] Ivi, p.174.

Già nel febbraio 1883 Capuana s'era ammalato seriamente, e a Verga che gli chiedeva notizie della sua salute, scriveva:

> Sono stato malissimo, ma ora sto meglio: però mi sento ringrullito e non so quando potrò rimettermi al lavoro […]. Per ora pubblicherò un volume di novelle e la *Giacinta*: a maggio spero aver terminato il *Marchese*[5].

Fino ad un certo punto, però, Capuana era disposto a scherzare sulla sua salute e sulle sue medicine, perché in una lettera del 14 maggio 1883, rivelava al Verga, oltre ai suoi nuovi, improvvisi ultimi malanni, la sua ferma intenzione di abbandonare Roma:

> Io son deciso di lasciar Roma. Non voglio rimetterci la pelle. È una risoluzione forse meno grave di quella che pare, ma con la salute non transigo. In un anno che ho dimorato in Roma, sono stato quattro mesi colle febbri d'aria, un mese colla febbre reumatica, due mesi convalescente e peggio che malato, ora di nuovo con la febbre d'aria! Non ne posso più![6]

Vista questa presa di posizione dell'amico, subito Verga, che si trovava a Milano, lo invitava a spostarsi nella città lombarda:

> Io mulinavo di trasportare la mia baracca a Roma, ma poiché tu non ci stai bene, vieni qui, vieni subito. Sai che ci hai una casa e degli amici che cercheranno di tenerti qui con ogni mezzo.[…] Vieni, vieni subito a rifarti la salute. E pensa che a un uomo come te il modo di guadagnarsi la vita non può mancare qui come a Roma. Ad ogni modo non credo che spenderai dippiù che a Roma, e questo viaggio

[5] Ivi, p. 188.
[6] Ivi, p.197.

ti gioverà al fisico e al morale. Dopo se vuoi andremo in Sicilia insieme, per la via più economica di Genova Napoli Messina, e torneremo qui insieme. Ti va? La tua cameretta ti attende, colla finestra spalancata sul giardino. E il tuo amico pure. Rispondimi subito, e dimmi almeno per cartolina come stai[7].

Ma Capuana aveva intenzione di spostarsi prima a Mineo (per lavorare con calma al *Marchese di Roccaverdina*) e poi, forse, di trasferirsi a Milano, considerata la città «più simpatica» d'Italia, con un giudizio implicito non troppo positivo per la capitale:

Io non so ancora precisamente (scriveva sempre al Verga il 17 maggio del 1883) quello che farò dopo che avrò lasciato Roma; innanzi tutto voglio tornare in Mineo e lì rimaneggiare e finire con calma il *Marchese* e un altro lavoretto che mi frulla per la mente: prenderò una risoluzione dopo: e probabilmente tornerò in Milano che è la città più simpatica d'Italia, e dove si sta meglio[8].

Si allontanò infatti per qualche giorno da Roma, e da Napoli scriveva a Verga, il 12 aprile 1883:

Questa mattina ho fatto una scarrozzata lungo la riviera di Chiaia, dalla parte del mare, con un bel sole…Era una cosa meravigliosa. Uno spettacolo inverosimile![9]

La vita romana per Capuana era anche piena di piccole noie, come risulta da una lettera di metà luglio 1883:

---

[7] Ivi, pp. 197-198.
[8] Ivi, p. 199.
[9] Ivi, p. 193.

> Io avrei voluto scriverti a lungo ma in questi ultimi giorni di vita romana ho avuto tante piccole noie che non ho avuto la forza di scrivere a nessuno, neppure a delle signore!...[10]

per rientrarvi più stabilmente solo nel 1888.

Ancora nel 1886 c'era la possibilità che Capuana si spostasse da Catania a Roma, e il Verga lo invogliava, sull'onda del successo registrato dal dramma verghiano *Portineria*, interpretato dalla Duse:

> Verrai davvero a Roma? Quando? Davvero? Sii un po' serio per la prima volta nei tuoi cent'anni, lascia il Municipio, le fotografie, e tutto il resto…[11] .

Ma la carica di sindaco del Comune di Mineo assorbiva molte energie di Capuana, che pur non cessando comunque di dedicarsi anche ai propri lavori letterari, se ne lamentava con Verga in termini molto coloriti:

> Come Sindaco, non ne posso più! Quasi non fossero sufficienti le rotture di scatole del pubblico che ci dice *avvelenatori*, ecco le rotture di scatole delle disposizioni governative che esauriscono ogni umana pazienza[12].

Nel luglio del 1888 Capuana si trasferì per un lungo periodo a Roma, dove in un primo momento abitò in Via in Arcione n. 88, 3° piano.

Ma i problemi di salute, forse da collegare col clima della capitale, tornarono a tormentarlo.

---

[10] Ivi, p. 205.

[11] Ivi, p. 266. E si veda anche la lettera di Verga, scritta da Roma, dove lo scrittore dimorava all'Albergo di Milano, il 4 gennaio 1887, ivi, p. 267 .

[12] Ivi,p. 275.

Leggiamo ad esempio la lettera diretta a Verga il 28 luglio 1888:

> Lavori? Io mi sento incretinito. Sia effetto del clima o del caldo non so. Veramente caldo eccessivo qui non fa; ma è certo che io provo un effetto deprimente al cervello e ne sono arrabbiatissimo[13].

E in un'altra lettera, della fine di luglio 1888, confessava: «Sono stato fin oggi in una pigrizia spaventevole: debbo fare mille cose e non so dove potrò trovare il tempo necessario di farle»[14].

Nel marzo del 1889, programmava di venire a Roma anche il Verga, che in una lettera del 10 marzo, da Catania, chiedeva a Capuana di interessarsi per l'affitto di «una stanza ammobigliata decente, in una buona casa, con una buona scala, e l'ingresso libero»; la avrebbe voluta, aggiungeva il Verga, «o a Piazza di Spagna o in via Gregoriana o anche in via della Vite, dove so che ci sono alloggi non troppo cari[15]».

Tra il febbraio e il marzo del 1890 i guai di salute del Capuana si acutizzarono di nuovo, e lo scrittore ne informava il Verga con una lunga lettera in cui descriveva con puntiglio e precisione i suoi disturbi[16]. A questi malanni si aggiunsero anche preoccupazioni di carattere economico, anche perché, come ricorda uno dei suoi migliori biografi, Capuana «era incalzato da una difficile situazione economica, dovuta principalmente all'incapacità di amministrare il proprio patrimonio»[17].

---

[13] Ivi, p. 295.

[14] Ivi, p. 296.

[15] Ibid.

[16] G. Verga, *Carteggio…*, cit., Lettera da Roma, del 7 marzo 1890, p. 323.

[17] E. Ghidetti, *Capuana, Luigi*, in *Diionario Biografico degli Italiani*, vol. XIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1976, *ad vocem*.

Solo nel settembre 1891 potrà scrivere al Verga con animo più sereno:

> Non puoi immaginare come ti son grato di avermi tolto d'addosso questa grande seccatura della cambiale Treves! È stata il mio incubo da 3 anni! E che dànno m'abbia portato la restituzione di 1200 lire in danaro sonante, lo lascio immaginare a te! Basta, ora tutto è finito; e con le anticipazioni non scherzerò più! Mai più!
> Sono stato di nuovo poco bene. Ma oggi ho ripreso a lavorare, e prima che termini il mese, spero di levarmi d'addosso tutto il lavoro arretrato per la mia malattia da sei mesi. Così respirerò e potrò mettermi seriamente a lavorare pel teatro, visto che questo soltanto dà qualche boccone di pane, se piace a S. Ecc. il pubblico e a S. Ecc. la critica![18]

In questa stessa lettera Capuana confidava all'amico la sua speranza di ottenere la cattedra di letteratura italiana al Magistero di Roma; cattedra che comportava uno stipendio più che decoroso, che avrebbe rappresentato per lo scrittore (così almeno lui sperava) la soluzione dei suoi annosi problemi economici[19].

Poi l'agognata nomina a professore arrivò, e Capuana dovette darne notizia a Verga e ad altri amici con una lettera scherzosa, scritta in italiano ironicamente «aulico», a cui risponderà il Verga nella seconda metà di settembre 1891, con una lettera dallo stesso tono, che fa richiamo alla casa dove abitava Capuana, e allude ai cattivi odori che si sentivano per le scale:

---

[18] G. Verga, *Carteggio…*, cit., Lettera da Roma, 16 settembre 1891, p.332.

[19] Ivi, p. 333: «Io parlerò al Ministro oggi alle 3. Se ottenessi questa cattedra, che è eguagliata a quelle della Università ed ha pei professori ordinarii lo stipendio di L. 5000, avrei accomodate bene le mie cose per l'avvenire, e il mio domicilio sarebbe fissato in Roma. Auguriamoci bene!».

> Illustre ed Onorando amico! Di gran letizia mi fu l'ultima tua missiva, avvegnaché un tantin licenziosa fosse, e per avventura poco dicevole a uomo maturo d'anni e di senno, se lo scherzevole stile, di giocondo animo, e di più ferma salute e di pingue borsello indizio non desse tale da recar conforto ai lontani amici, che pur obliati e negletti a ogni lieve eco che da via in Arcione a tutta Europa propagasi tendono ansioso l'orecchio, e profumi assai diversi, felicemente, da quelli olezzanti sulle scale del n. 88. Dall'amico Professore grata novella si ebbero…(con tutto quel che segue)[20].

Ovviamente le difficoltà economiche di Capuana non si risolsero da un giorno all'altro[21], anche perché la capitale dette al Capuana una delusione col fiasco di *Malìa* al Teatro Nazionale di Roma, con la compagnia Pietriboni[22]. E poi perché lo stipendio collegato a quella nomina era di molto inferiore a quello sperato. Anche per far fronte a queste difficoltà, Capuana fondò un settimanale per fanciulli intitolato *Cenerentola*[23] che comincerà le sue pubblicazioni il 2 dicembre del 1892. Dall'anno successivo Capuana si unì con Adelaide Bergamini (che sposerà ufficialmente nel 1908, a Catania) e a partire dal 1897 andò a vivere in via Gaeta, al n. 32, al primo piano, dove oggi c'è una lapide che ricorda questo fatto.

Sicuramente la nuova abitazione, in una zona medio-borghese, costruita da poco e con intendimenti di comodità e di eleganza, rappresentò un miglioramento rispetto al terzo piano di via in Arcione, dove le case erano ormai vecchie e malmesse. Anche nella nuova casa però le condizioni di salute, sia di Capuana, sia di Adelaide

[20] Ivi, pp.334-335.

[21] Ivi: Si veda ad es. la lunga lettera di Capuana a Verga del 1 giugno 1892: ivi, pp. 346-349.

[22] Ivi, p. 351.

[23] Cfr. O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento,* v. I, Roma 1963, p. 212.

Bergamini, conobbero alti e bassi; e c'erano poi le condizioni politiche a preoccupare tutta l'Italia, ed anche Roma:

> In questo momento Roma è presa dal panico: tutte le botteghe vengono chiuse: si temono le scene di Livorno e di Milano. È una meraviglia che le città siciliane siano tranquille![24]

Finalmente, nel 1902, Capuana si trasferisce definitivamente a Catania, dove insegnerà estetica e stilistica in quella università, e i suoi rapporti con la nostra città si interrompono.

Basta una rapida occhiata all'indice dei nomi di quel vero e proprio monumento al giornalismo romano che sono i due volumi di Olga Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*[25], per rendersi conto di come la presenza e il ruolo di Capuana nella vita del giornalismo romano di fine Ottocento non fossero né estemporanei né episodici, bensì costanti, sistematici e di notevole peso. Capuana infatti appare come direttore o comunque collaboratore dei più importanti periodici letterari, dal *Carro di Tespi* alla *Cenerentola* alla *Cronaca Bizantina* a *I diritti della scuola*, *La domenica del Fracassa* e il *Fanfulla della domenica*; insomma non ci fu testata d'una certa importanza che non si fregiasse del nome di Capuana, a volte come direttore.

Prendiamo ora un romanzo di Capuana ambientato a Roma: *La Sfinge*, del 1897. Roma vi appare come una città che attira artisti, intellettuali, scrittori, come una lampada attira le farfalle notturne. Ma quegli intellettuali a Roma si isteriliscono, mentre in una città come Milano conoscono la loro più viva attività.

---

[24] G. Verga, *Carteggio…*, cit., Lettera del 7 maggio 1898, p. 377.

[25] O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'ottocento*, 2 voll., Roma, Istituto di Studi Romani, 1963.

Ecco nelle prime pagine del romanzo un colloquio fra il commendatore, un impresario teatrale milanese, venuto a Roma per convincere Giorgio Montani, il protagonista del romanzo, a portare a termine un'opera da tempo promessa, ma da tempo interrotta, l'*Arianna*:

> Ma dunque non hai bisogno di quattrini? – lo interruppe il commendatore sospirando.
> - No - rispose Giorgio Montani, con sorriso stentato.
> - Non ti riconosco! Che hai? Tu sei malato. L'aria di Roma ti ha sfibrato, come tant'altri, come tutti! Hai voluto venire anche tu nella capitale, attratto dal malefico fascino di questa immensa cosa morta, e, ricordi? te l'ho predetto – già non sei più buono a niente. Roma è fatale. Non volete capirlo! Sai quanto è stato l'incasso di ieri sera al Valle? Sessanta lire e cinquanta centesimi; neppure le spese della luce elettrica e del fitto del teatro![26]

Quest'immagine di Roma come una «immensa cosa morta», che dovette nascere nella mente di Capuana nelle sue chiacchierate e nelle sue discussioni con Luigi Pirandello[27], e che si affaccia nelle prime pagine del romanzo nella visione di un imprenditore milanese, non trova riscontro poi nel resto del romanzo, dove il fascino della nostra città fa da contorno discreto ma imprescindibile alla tormentata vicenda amorosa in cui è coinvolto Montani.

> Deliziosissime ore! E passeggiate più deliziose ancora, a sera avanzata, pel quartiere Ludovisi, a piedi, o in carrozza, fuori Porta Pia, fuori Porta Salaria…[28].

---

[26] L. Capuana, *La Sfinge*, Milano, Brigola, 1897, pp. 6-7.

[27] A. Carrannante, *Scrittori a Roma: sulle tracce di Luigi Pirandello*, in «Campi immaginabili», 2014, pp.252-262, e particolarmente p.259.

[28] Ivi, pp. 34-35.

Ma a quei primi momenti di gioia e di spensieratezza, seguono ben presto ore d'angoscia per un'insopprimibile e morbosa gelosia dell'uomo, che si ritrova solo a girare per il Pincio, il «luogo» del romanzo. Vale la pena, a questo punto, di leggere distesamente una pagina che ci sembra molto significativa:

> La sera appresso, vagando pei viali del Pincio invasi dalla lieve ombra crepuscolare, alla dolce suggestione del luogo quasi deserto e del melanconico incanto dell'ora, Giorgio Montani sentiva compirsi nell'animo l'opera della riflessione…
> Si sentiva penetrare da un senso di acchetamento e di pace, lungo il viale coperto dalla densa coltre di fronde. Nel silenzio, si udiva il chioccolìo della vicina fonte di Mosè salvato dalle acque, il grido rauco dei cigni nuotanti nella vasca dell'orologio, il lieve strascicare dei due vecchi preti che gli camminavano davanti parlando sottovoce. Brevi lembi di cielo s'intravvedevano fra i rami degli alberi; chiarori opalini si diffondevano, a destra, per l'orizzonte limpidissimo limitato da bianche e recenti costruzioni; chiarori rosei s'infiltravano tra la fitta vegetazione dal lato opposto, dando all'ombra e alle cose apparenze e riflessi che invitavano a sognare a occhi aperti…
> Appoggiato al parapetto che domina la vasta scalea del Valadier, egli guardava soltanto in alto, estasiato, e gli pareva che la cupola di San Pietro, emergendo dal fondo di quell'oceano, grandiosa, solitaria, leggera, dovesse da un istante all'altro spingersi a vagare anche essa, isola nuova e misteriosa, per quell'immensità senza sponda.
> Si sentì smarrire nell'infinito e abbassò gli occhi. Roma si stendeva lì sotto, irta di cupole e campanili, quasi come un brulichio di tetti che qua e là sembravano luccicanti di rugiada, e che laggiù, lontano si confondevano con la scura campagna coronata di colline. Verso Monte Mario, una fila di pini simulava una fuga di archi di acquedotto. Vicino, là dirimpetto, ai lati del ponte Regina Margherita, già

brillavano accesi i fanali; e più vicino, lì sotto, piazza del Popolo formicolava di carrozze, di carri, di minuscole figure umane. Esse andavano, si incrociavano, si disperdevano, incalzate da bisogni e miserie, da gioie, da speranze, da dolori, spinte da passioni, come era spinto – pensava – e incalzato anche lui[29].

[29] Ivi, pp. 151-154.

La presenza dei *Christian Brothers* a Roma

Claudio Ceresa

Il 10 febbraio 1900 giunse a Roma l'irlandese fratel Jerome Hennessy, assistente del superiore generale dei *Christian Brothers*; aveva una lettera del Vicariato che invitava la Congregazione a mandare un rappresentante nel centro della cattolicità, al fine di prendere gli accordi per l'apertura di una scuola nell'Urbe[1].

Gli inizi non furono fortunati; infatti, quando l'incaricato arrivò, il cardinale vicario Domenico Jacobini, al quale soprattutto si doveva la chiamata a Roma dei religiosi, era morto da pochi giorni[2]. Nonostante la mancanza di un così alto protettore, l'Hennessy portò a buon fine la sua missione, con l'aiuto anche del superiore della

[1] Per quanto riportato nel presente contributo, a parte le indicazioni fornite nelle note, cfr. il libro *Cinquantenario dell'Istituto Marcantonio Colonna 1901-1951*, Roma 1951. Il testo fu compilato da insegnanti, ex alunni ed alunni della scuola; la redazione era composta da Mario Lattanzi, Alberto Grosso e Bruno Palma. Palma, giornalista di professione, fece parte del Gruppo dei Romanisti. Ringrazio anche, per informazioni e ricordi, fratel Kevin Callaghan.

[2] Era deceduto il 1° febbraio 1900. La figura di Domenico Jacobini, nato a Roma nel 1837 e creato cardinale nel 1896, ebbe grande rilievo nel mondo cattolico dell'Urbe della seconda metà dell'800; fu tra i fondatori del circolo San Pietro, nel quale rivestì la carica di assistente ecclesiastico dal 1869 al 1880, e promosse altre importanti iniziative, come l'Associazione Cattolica Artistica ed Operaia, la Società Primaria Romana per gli interessi cattolici, l'Associazione promotrice delle buone opere. Diverse di queste istituzioni furono riunite, per volontà dello stesso Jacobini, nella Federazione Piana. Cfr. *Il Circolo San Pietro Cenni storici (1869-1969)* a cura di G.L. MASETTI ZANNINI, Roma 1969, pp. 9 ss.

chiesa di San Silvestro in Capite, frequentata da molti cattolici di lingua inglese, e del gesuita padre De Mandato. Trovò un appartamento in via Firenze, dispose i lavori di adattamento, ed informò il superiore generale che tutto sarebbe stato pronto per l'ultima settimana di settembre.

È necessario a questo punto chiedersi chi fossero i *Christian Brothers*, e per quale motivo si voleva loro affidare un così importante compito nella città del papa.

La Congregazione era stata fondata nel 1802 da Edmund Rice; il Rice, allora quarantenne, era un ricco commerciante irlandese. Era vedovo, ed aveva una figlia; vedeva con sofferenza le difficoltà nelle quali si dibatteva la sua isola, soggetta all'Inghilterra. Nel 1798 c'erano state rivolte di contadini cattolici, ma gli insorti, dopo qualche successo iniziale, erano stati sconfitti, ed era seguita una repressione.

Il Rice era particolarmente preoccupato per le condizioni dell'infanzia; i ragazzi irlandesi non avevano quasi mai la possibilità di studiare, e la mancanza di istruzione ne comprometteva l'avvenire. L'agiato gentiluomo decise di dedicare la vita alla loro educazione, lasciando le sue attività secolari e commerciali [3]. In quello stesso anno 1802 fu aperta una scuola a Waterford, con la collaborazione di due maestri.

Si trattava, per il momento, di un locale poverissimo, annesso ad una stalla e con il pavimento di selci, ma ben presto fu costruito un apposito edificio, denominato Monte Sion. In esso veniva curata l'educazione religiosa, e si tenevano corsi di commercio, matematica, agrimensura, navigazione, disegno. Nei locali dell'istituto era stato sistemato un forno, che era utilizzato per il quotidiano ristoro dei bambini più indigenti.

[3] La scelta compiuta non impedì al Rice di seguire con affetto e costanza la figlia, la quale versava in non buone condizioni di salute.

Certamente, il Rice aveva tratto ispirazione da quanto era stato operato in Francia dal canonico Giovanni Battista de la Salle (1651-1719), al quale si doveva dapprima la fondazione di una scuola gratuita per non abbienti, e poi la costituzione, con alcuni maestri, della società dei Fratelli delle Scuole Cristiane. Grazie a tale iniziativa, per la prima volta nella nazione transalpina l'insegnamento veniva impartito, in classi distinte, con abolizione della lingua latina, a vantaggio del francese; inoltre, gli apprendisti erano riuniti e formati in una scuola professionale, e si effettuava la preparazione degli insegnanti in un seminario specializzato. Il de la Salle incontrò molte incomprensioni, e ad un certo punto si convinse di non poter rimanere alla direzione dell'entità ecclesiale da lui istituita, anche perché era sacerdote; riteneva, infatti, che i membri della Congregazione, per la peculiarità della loro missione e per il tempo pieno che essa richiedeva, dovessero prendere i voti, ma senza il carattere del presbiterato.

L'affinità con l'opera del de la Salle si ritrova anche nella denominazione della comunità del Rice: infatti, i *Christian Brothers* (Fratelli Cristiani) sono stati conosciuti, per molto tempo, come Fratelli delle Scuole Cristiane d'Irlanda[4].

La scuola di Waterford fu presto molto affollata, e ne vennero fondate altre; nel 1808 la società, composta, come quella del de la Salle, da religiosi non sacerdoti, ebbe il riconoscimento preliminare della Santa Sede. Seguì, il 5 settembre 1820, il riconoscimento ufficiale.

Nel 1838 il Rice, per motivi di salute, lasciò la carica di superiore generale; nel 1844 morì. Già prima del suo decesso la Congregazione aveva ampliato l'orizzonte di lavoro, ed erano sorte fondazioni anche in città inglesi.

---

[4] Per la figura e l'opera del de la Salle, che fu beatificato nel 1888 e canonizzato nel 1900, cfr. *Nuova storia della Chiesa*, *La Riforma e la Controriforma*, Torino 1970, v. 3, pp. 416-417. L'ortodossia di quel grande uomo di Chiesa lo portava a firmarsi "prete romano".

Nei decenni successivi, i *Brothers* estesero la loro presenza all'Australia, agli Stati Uniti, all'India, al Sud Africa, a Gibilterra[5]. Particolarmente interessante, per noi romani, fu quest'ultima esperienza, in quanto il cardinale Domenico Jacobini, nel corso della sua missione in Portogallo come nunzio apostolico, aveva potuto apprezzare il lavoro compiuto dai religiosi irlandesi nel vicino possedimento britannico.

A Roma, i *Brothers* giunsero il 26 settembre 1900, in numero di tre. L'incarico di superiore era stato affidato a fratel John Costen.

La prima ubicazione della scuola, e dell'abitazione dei religiosi, fu, come già accennato, in via Firenze (c'era un altro ingresso a via Napoli); il 10 ottobre i locali furono benedetti dal nuovo cardinale vicario Pietro Respighi. Nel corso della cerimonia venne precisato che, nell'istituto, una delle attività principali sarebbe stato l'insegnamento dell'inglese; si sarebbe tenuta anche una scuola serale gratuita, per lo studio dell'idioma britannico e di altre lingue moderne.

Il 5 novembre cominciarono le lezioni diurne, ed il giorno successivo quelle serali; all'inizio gli alunni furono pochissimi, ma ben presto il loro numero aumentò, e si pose l'esigenza di ambienti più spaziosi, che, in un primo momento, furono trovati in via Marianna Dionigi, nei pressi di piazza Cavour.

Anche questa sistemazione non si rivelò sufficiente, ed i *Brothers* riuscirono ad ottenere, sempre in Prati, un terreno per costruire un'ampia e definitiva sede delle loro attività didattiche. La prima pietra fu posta il 1° dicembre 1905, alla presenza di monsignor

[5] In Australia era già pervenuto nel 1843 un gruppo di *Christian Brothers*, ma questa prima missione si era conclusa dopo pochi anni; ebbe invece ottimi risultati la successiva, iniziata nel 1868 a Melbourne. Per la diffusione all'estero va tenuta presente la forte emigrazione irlandese, dovuta al fenomeno dell'industrializzazione e ad altri motivi, inclusa la gravissima carestia degli anni 1845-1848; per citare un solo esempio, negli Stati Uniti, tra il 1820 e il 1870, gli immigrati irlandesi furono ben 1.700.000.

Gaetano Bisleti, delegato da Pio X[6]; papa Sarto continuò poi a seguire con interesse la scuola. L'edificio fu terminato nell'ottobre 1907; era ubicato in via Marcantonio Colonna, ed il nome della strada venne a coincidere con quello dell'istituto dei Fratelli Cristiani[7]. I corsi serali erano stati trasferiti, nel 1904, in via Rasella.

Accanto al lavoro di studio, non va dimenticata l'attività ricreativa; nel Natale 1901 si tenne la prima recita, e l'anno successivo fu organizzata la festa di maggio nella villa Pamphili. Alunni ed ex alunni costituirono il circolo S. Michele Arcangelo, nel quale alla sezione teatrale si affiancava quella del *football*, con le prestazioni della squadra "Folgore". Per le attività calcistiche, nei primi cinque lustri del ventesimo secolo furono utilizzati diversi impianti sportivi. Uno dei essi, il cosiddetto "Campo dell'olmo", nei pressi dell'attuale Foro Italico, era molto vicino al Tevere, ed era necessario, talvolta, servirsi di una barca a remi per recuperare il pallone caduto nel fiume. Solo nel 1925 si trovò una sede stabile, nel campo dei Cavalieri di Colombo a Valle Giulia, inaugurato in quell'anno giubilare. Lo diresse a lungo Remo De Censi, ex alunno ed insegnante di matematica. Studiarono al Marcantonio Colonna importanti personaggi sportivi, tra i quali Cesare Augusto Fasanelli, che fu tra i pilastri della Roma di Testaccio, il centrocampista della Lazio Mario Tonali ed il campione di scherma Renzo Nostini.

Nei primi anni del fascismo, il più importante avvenimento scolastico fu la riforma Gentile, che riguardò tutti i gradi dell'istruzione; la cultura umanistica ebbe un ruolo centrale nella formazione dei giovani, e, per i *Christian Brothers*, un risultato importante fu raggiunto nel maggio 1936, quando furono parificate le cinque

---

[6] Il Bisleti divenne cardinale, nell'anno 1911.

[7] Marcantonio Colonna, nato nel 1535, comandò le navi pontificie nella battaglia di Lepanto, svoltasi nell'ottobre 1571. Ebbe poi la carica di viceré di Sicilia; nel 1584 fu richiamato in Spagna, dove morì nello stesso anno.

classi del ginnasio, dopo un'ispezione durata sette giorni[8]. Il rigore e la severità di tale procedura, oltre cinque lustri dopo, erano ancora ricordati dall'anziano insegnante Alphonsus Price.

Nel medesimo anno 1936 ebbe inizio il conflitto civile in Spagna, poi seguito dal secondo confronto bellico mondiale. Nel 1940, Dermot Kelly, uno dei *Brothers* impegnati a Roma, fu sorpreso dalla dichiarazione di guerra dell'Italia mentre si trovava all'estero, e poté tornare nell'Urbe e riprendere il lavoro con i confratelli solo dopo il ristabilimento della pace. Nel 1940 terminarono anche i corsi serali, che erano stati trasferiti, da molto tempo, in via dell'Olmata.

Nelle ostilità sopra ricordate, trovarono la morte numerosi ex alunni del Marcantonio Colonna, ed il superiore fratel Clancy volle che, nell'androne dell'istituto, fossero collocate le loro fotografie, mentre i nomi comparivano in una grande iscrizione[9]. Ogni mattina, entrando a scuola, noi alunni degli anni '50 e '60 vedevamo, fra gli altri, i ritratti di persone alle quali sono stati dedicati luoghi di Roma, come le vie Vincenzo Ambrosio e Giorgio Franceschi alla Balduina, il largo Victor Hugo Girolami a Monteverde, la via e la piazza Manfredi Azzarita presso la via Cassia. Ad alcuni ex marcantoniani è stato intitolato anche un istituto di istruzione[10] .

Azzarita, come Unico Guidoni e Marcello Bucchi, fu ucciso alle Fosse Ardeatine; Bucchi era collaboratore di don Giuseppe Morosini, uno dei sacerdoti che pagarono con la vita la loro partecipazione alla Resistenza. Don Morosini, vincenziano, risiedeva al Collegio Leoniano, nelle immediate vicinanze del Marcantonio Colonna; del

---

[8] Per la legislazione scolastica italiana, cfr. *Storia d'Italia Cronologia 1815-1990*, Novara 1991.

[9] Nell'edificio della Libera Università Maria SS. Assunta (L.U.M.S.A.) in via Marcantonio Colonna 19, già sede della scuola dei *Christian Brothers*, sono incisi su una lastra marmorea i nomi dei marcantoniani caduti.

[10] Si ricordano, ad esempio, il liceo scientifico Manfredi Azzarita e le scuole Giorgio Franceschi e Victor Hugo Girolami.

resto, anche nella parrocchia più vicina alla scuola dei *Christian Brothers*, quella di San Gioacchino, erano nascosti ebrei ed altri ricercati[11].

Roma fu liberata nel giugno 1944; nell'ottobre di quell'anno, nell'istituto dei religiosi di Edmund Rice ebbe inizio il liceo classico. La prima e la seconda classe del liceo furono parificate nell'anno scolastico 1946-1947, e la terza nell'anno successivo. La scuola poteva così condurre i giovani per tutto il percorso scolastico, dalle elementari alle soglie dell'università; nei primi anni del dopoguerra, la Congregazione raggiunse anche un altro significativo traguardo: nel 1947 fu aperta la prima scuola nell'America del Sud, nella città di Buenos Aires.

I *Brothers* guardavano con interesse alle condizioni politiche dell'Irlanda, che nel 1921 era stata riconosciuta dall'Inghilterra come Stato libero; sei contee settentrionali, però, erano rimaste nel Regno Unito. Nel 1937 l'isola, ad eccezione dei suddetti territori, aveva avuto una nuova costituzione, come entità indipendente nell'ambito del *Commonwealth*. Nel 1949, con la proclamazione della repubblica d'Irlanda, anche l'ultimo legame con la Gran Bretagna era stato reciso[12].

Nel 1951 fu solennizzato il cinquantesimo anniversario della venuta dei *Christian Brothers* a Roma[13]; il 27 maggio di quell'anno

---

[11] Per tali vicende, cfr. A. RICCARDI, *L'inverno più lungo 1943-1944: Pio XII, gli ebrei e i nazisti a Roma*, Bari 2011, pp. 321 ss., e A. D'AMBROSIO, *Una pagina poco nota nella Roma occupata dai nazisti Nel soffitto della Chiesa di San Gioacchino in Prati trovarono asilo ebrei, militari, antifascisti* in «Strenna dei Romanisti», 69 (2008), pp. 227-241. Cfr., anche, *La storia di Prati. Dalla preistoria ai giorni nostri*, Roma 2018, pp. 158 ss. Anche nell'istituto Marcantonio Colonna furono praticate accoglienza e protezione, come risulta dagli annali della comunità.

[12] Cfr. G. M. TREVELYAN, *Storia di Inghilterra*, Milano 1967, pp. 859 ss.

[13] Come abbiamo visto, i Fratelli erano giunti nell'Urbe nel 1900, e nello stesso anno avevano dato inizio alle loro attività scolastiche.

Pio XII ricevette, nell'aula della Benedizione, la comunità del Marcantonio Colonna. Gli allievi erano circa ottocento, e molte classi constavano di più sezioni; tra gli ex alunni, erano presenti anche due nipoti del vescovo di Roma.

Papa Pacelli si compiacque dell'attività dei Fratelli, non solo nell'Urbe, ma in tutte le nazioni dove la Congregazione aveva assiduamente lavorato. Fece anche un forte richiamo alla testimonianza di vita: sottolineò che uno dei pericoli più gravi per la formazione dei ragazzi poteva derivare dalle eventuali mancanze ed inadeguatezze di sacerdoti e maestri. L'influsso dell'ecclesiastico e dell'educatore – continuò il pastore della Chiesa – rimane sempre il primo e il più forte elemento per formare dei veri cristiani.

Pio XII accennò pure agli studenti che manifestavano la vocazione allo stato ecclesiastico; per parlare solamente della diocesi del pontefice, ben centocinquanta giovani, provenienti da tutto il mondo ed usciti dalle scuole dei *Christian Brothers*, erano al momento ospiti di collegi romani, e si preparavano ad entrare nel sacro ministero.

Tra gli ex alunni dei religiosi di Edmund Rice che scelsero la strada del presbiterato ci furono diversi marcantoniani; negli anni del secondo dopoguerra si notava nell'androne una grande foto, con dedica autografa, dell'arcivescovo Carlo Alberto Ferrero di Cavallerleone, ordinario militare per l'Italia. Con lui si menzionano, per fare soltanto alcuni nomi, Luigi Del Gallo Roccagiovine e Giuseppe Ferraioli, che ascesero anch'essi all'episcopato, i fratelli Alessandro ed Agostino De Angelis ed Andrea Celli, impegnati nel Vicariato di Roma, Nicola Barra, che fu prete ed artigiano, Francesco Pecori Giraldi e Pierluca Bancale, i quali entrarono nella vita religiosa[14].

[14] Non può essere omessa l'attività degli ecclesiastici ex marcantoniani nelle parrocchie e chiese dell'Urbe; si ricorda, ad esempio, il ministero di Nicola Barra ed Andrea Celli, e il lavoro, in particolare a Sant'Ivo alla Sapienza, di Agostino De Angelis, che fu anche prelato uditore della Rota.

L'anno 1952 apportò una rilevante novità nell'istituto: la direzione passò ad un giovane, fratel John Maher, dopo che nella carica, di durata sessennale, si erano alternati per circa un venticinquennio fratel Edward Clancy e fratel Peter Conlin[15]. Il nome di fratel Maher è legato a significativi ampliamenti nell'immobile di via Marcantonio Colonna 19, che portarono ad una nuova e migliore sistemazione delle medie superiori, ed alla costruzione di una palestra e di una grande cappella. Precedentemente, la ginnastica si faceva nel cortile, parzialmente coperto da una tettoia, e le cerimonie religiose si svolgevano nel collegio leoniano, in via Pompeo Magno. La scuola, così ristrutturata, ebbe, nella primavera del 1957, l'onore di una visita del presidente della repubblica irlandese Sean Thomas O'Kelly, che aveva studiato anch'egli dai *Christian Brothers*[16] .

La cappella divenne sede delle messe domenicali, frequentate anche dai familiari degli allievi, e delle funzioni per le prime comunioni e le cresime. Diversi ex alunni vollero celebrare le nozze nel sacro luogo, che vide raccogliersi la comunità anche per circostanze tristi, come i funerali del professor Cacciaglia[17].

Nel 1962 fu approvata in Italia la riforma con la quale venne unificata la scuola media inferiore; cessava così la distinzione tra i due differenti trienni postelementari, uno con l'insegnamento ob-

---

[15] Fratel Clancy fu pure, per molti anni, superiore generale. Fratel Costen si era ritirato dall'incarico di direttore nel 1916, ed aveva avuto come primi successori fratel Clarke e fratel Roche. I religiosi sono stati generalmente chiamati dagli alunni con l'appellativo di *mister*.

[16] Qualche anno dopo venne nell'istituto anche il successivo presidente dell'Irlanda, Eamon De Valera.

[17] Archimede Cacciaglia, nativo di Carpineto Romano, conseguì le lauree in lettere e filosofia e l'abilitazione. Insegnò in diversi istituti retti da religiosi, e da ultimo al Marcantonio Colonna; la morte, improvvisa, lo colse nel 1962 a cinquantasette anni, nel pieno della sua attività professionale. I figli, Mario e Norberto, divennero professori di materie letterarie, ed insegnarono anche nella scuola dei *Christian Brothers*, dove avevano compiuto gli studi.

bligatorio del latino e l'altro per l'avviamento professionale. L'istituto dei *Christian Brothers* si adattò senza difficoltà alla nuova disciplina, che incontrò il gradimento dei ragazzi, con particolare riguardo all'introduzione, tra le materie d'insegnamento, delle attività manuali e pratiche.

Nel 1965 si ebbe modo di rallegrarsi per un affettuoso pensiero del vescovo di Roma nei confronti della Congregazione. Paolo VI, Giovanni Battista Montini, effettuò in quell'anno un brevissimo soggiorno a New York, per la visita all'O.N.U.; il 4 ottobre, il papa, entrando nel *Central Park*, fece rallentare la macchina davanti alla *Rice High School*, e consegnò ad un poliziotto della scorta una lettera per il direttore, il *Christian Brother* Henry Otto. La missiva del pontefice era diretta agli studenti, e conteneva parole di benedizione ed augurio per loro, gli insegnanti ed i familiari; il supremo pastore chiedeva di pregare per lui, per la Chiesa, per il Concilio Ecumenico, che era in corso, e per la pace e la giustizia tra gli uomini[18].

Negli anni '60 fu costruita la casa generalizia in via della Maglianella; gli organi centrali della Congregazione, che avevano sede in Irlanda, si trasferirono così a Roma. Tra i religiosi che operarono nel Marcantonio Colonna nella seconda metà del ventesimo secolo ricordiamo Michael Connolly, Thomas Browne, John Barry, Kevin Callaghan, Christy Carroll, Chris Kierans[19]; fu assunta dai *Christian Brothers*, oltre alla direzione, anche la presidenza dell'istituto, che era stata tenuta a lungo dal professor Mario De Sensi.

[18] Cfr. *La visita di Paolo VI alle Nazioni Unite*, Città del Vaticano 1966, pp. 41-42.

[19] I religiosi che operarono nel Marcantonio Colonna furono irlandesi per la grande maggioranza, ma non per la totalità; si può citare, al riguardo, l'esempio di fratel Callaghan, australiano.

I Fratelli insegnavano, generalmente, la religione e l'inglese; un'eccezione fu portata da John Barry, il quale tenne la cattedra di filosofia. Docente di lingue classiche nel liceo fu per molti anni Enrico Caveggia, i cui immediati predecessori, Vincenzo Ussani e Manlio Simonetti, erano divenuti insigni professori universitari. Un altro contributo dei *Brothers* all'istruzione superiore fu costituito dall'insegnamento dell'inglese nella Pontificia Accademia Ecclesiastica di piazza della Minerva, nella quale si formano i diplomatici della Chiesa. Fratel Clarke, che svolse quell'incarico, ebbe tra i suoi allievi il futuro Paolo VI; Giovanni Battista Montini ricordò sempre con stima e gratitudine il suo antico maestro.

Col tempo, nel corpo docente del Marcantonio Colonna entrarono anche le donne; però, a differenza di altre scuole tenute da religiosi, non si arrivò all'ammissione di alunni di entrambi i sessi: gli allievi furono unicamente maschi. Si sentì parlare più volte di una possibile introduzione del liceo scientifico, ma le medie superiori rimasero costituite solamente dal classico.

Altra incombenza svolta dai figli spirituali di Edmund Rice residenti a Roma fu quella dell'assistenza ai pellegrini e turisti provenienti dall'Irlanda, e tale attività fu particolarmente significativa in coincidenza con gli Anni Santi.

I religiosi, pur impegnati in tante incombenze, cercarono, per quanto possibile, di non trascurare il ricordo del luogo d'origine della maggior parte di essi; nei locali dell'istituto abitati dai *Brothers* non mancavano libri, giornali e stampe irlandesi, e dischi che offrivano la possibilità di ascoltare le melodie dell'isola.

Nel 1996 la comunità visse un momento di particolare gioia, per la beatificazione di Edmund Rice, avvenuta il 6 ottobre di quell'anno; nella cerimonia, vennero elevati all'onore degli altari anche altri venerabili, e Giovanni Paolo II, nella sua allocuzione, dovette

dedicare spazio a tutti i nuovi glorificati[20]. Parlando del Rice, volle ricordarne anche l'amore per la moglie e la figlia, e sottolineò lo scopo che il fondatore si era prefisso: educare, con l'aiuto di Dio, i ragazzi ad essere buoni cattolici e buoni cittadini.

Per i *Brothers* di Roma si approssimava una nuova e diversa dimensione del loro impegno: nel 1997, dopo qualche anno di graduale riduzione delle attività, avvenne la chiusura del Marcantonio Colonna. L'immobile fu acquistato dalla Libera Università Maria SS. Assunta e diventò sede di alcune facoltà di tale ateneo.

Certamente, si trattò di un momento difficile; non mancavano però anche note positive, che furono messe in rilievo da Giovanni Paolo II nell'udienza del 22 marzo 2002 ai partecipanti al XXIX capitolo generale. Il papa ringraziò per il lavoro compiuto nel corso di due secoli; sottolineò, poi, che la consistenza numerica dei *Christian Brothers* diminuiva in alcuni luoghi, ma aumentava in altri, ed accennò al Movimento Edmund Rice, che suscitava nuove energie fra i laici, uomini e donne, che condividevano lo spirito dell'opera iniziata dal Beato[21].

Il termine dell'attività scolastica non ha segnato la cessazione della presenza dei Fratelli Cristiani nell'Urbe: infatti la loro sede è rimasta a Roma, non più in via della Maglianella, ma in via Marcantonio Colonna 9, accanto all'edificio dell'antica scuola. Inoltre, l'importante carica di procuratore generale è stata affidata più volte ad un residente nella capitale d'Italia. Sono proseguiti ogni anno, nella cappella del collegio leoniano, gli incontri degli ex alunni, e non è mancata qualche loro riunione presso la nuova casa generalizia;

---

[20] Con il Rice vennero beatificati Maria Ana Mogas Fontcuberta, Marcelina Darowska e Wincenty Lewoniuk, con i dodici compagni martiri di Podlasie. Per il testo del discorso del papa, cfr. *Acta Apostolicae Sedis*, 89 (1997), n. 1, 7 gennaio, pp. 26-29.

[21] Cfr. «L'Osservatore Romano», 23 marzo 1992, p. 9, con il testo dell'allocuzione pontificia, pronunciata in inglese, e la traduzione in italiano.

è anche continuata la tradizione dell'impegno lavorativo di un *Christian Brother* nella prefettura della Casa Pontificia[22].

La Congregazione, al luglio 2020, constava di ottocentotrentaquattro componenti, con centosessantasei comunità. I Fratelli si pongono il problema delle nuove modalità di presenza, in un mondo in continua evoluzione, e sono particolarmente grati della collaborazione che, in questo delicato compito, viene offerta da quanti sono stati in contatto con l'istituzione fondata da Edmund Rice, ai fini dell'istruzione della gioventù e della sua formazione cristiana e civile.

[22] Tale impegno era iniziato nel 1916, presso l'ufficio del Maestro di Camera; uno dei *Brothers* che vi furono addetti, fratel Clarke, nel 1947 morì improvvisamente nella Città del Vaticano, nel corso della sua attività lavorativa.

Da via dell'Impero a via dei Fori imperiali. E in futuro?

Giuseppe Ciampaglia

Nel 1870 Roma diventò la Capitale d'Italia e dovette farsi carico di alcuni compiti di rappresentanza che erano assai diversi da quelli avuti quando era governata dai Papi.

Quasi tutti gli Stati del mondo possiedono, infatti,una forza militare e la mettono in mostra per celebrare la più importante ricorrenza annuale, facendo sfilare in parata i soldati e i materiali dei loro eserciti sulle strade o le piazze più rappresentative delle rispettive capitali, mentre tutto ciò non avveniva nello Stato pontificio, la cui vera forza era spirituale.

Erano trascorsi, perciò, parecchi secoli dall'epoca dei trionfi dei condottieri romani senza che la Città Eterna avesse visto altre manifestazioni di questo tipo, per cui non disponeva più di un luogo adatto per questi eventi, e il Regno d'Italia cominciò a svolgere quello che, agli inizi di giugno, celebrava lo Statuto Albertino nella zona prossima alle Mura Aureliane chiamata Macao, poiché nel Cinquecento ci si erano insediati i Gesuiti che operavano nell'omonima colonia asiatica del Portogallo.

In quel luogo erano state edificate le nuove caserme del Regio Esercito Italiano, che avevano occupato l'area dove era esistita quella dei Pretoriani, ma nonostante la sua importanza storica era una zona periferica di scarso rilievo e, pochi anni dopo la vittoria nella Grande Guerra e la salita al potere del fascismo, stabilirono che queste manifestazioni dovevano svolgersi in un luogo più adatto e prestigioso.

1. I lavori di apertura di via dell'Impero.

Per consentire alle formazioni militari formate da alcune centinaia di uomini di sfilare agevolmente davanti alle autorità del Regno e alla folla degli spettatori serviva, infatti, una strada rettilinea molto larga e abbastanza lunga, mentre quelle già esistenti del Tridente Sistino erano strette.

Di conseguenza, riallacciandosi alle antiche glorie e dopo aver demolito una parte della vecchia Roma, il 28 ottobre del 1932 fu inaugurata una nuova e ampia strada che collegava sul piano pratico e su quello spirituale il monumento più importante della Capitale del Regno d'Italia, costituito dal Vittoriano, dove erano stati collocati il monumento equestre di Vittorio Emanuele II e il sacello del Milite Ignoto, al più rappresentativo di Roma imperiale, e cioè il Colosseo.

Fu chiamata via dell'Impero per ricordare quello romano, ma qualche anno dopo finì con il celebrare pure il sabaudo, proclamato dopo la conquista dell'Impero Etiopico di Hailè Selassié.

C'era però il problema che per consentire al Re e alle Autorità dello Stato di presenziare degnamente alla parata bisognava costruire una tribuna in muratura prospiciente e parallela alla nuova strada, ma l'inserimento a metà percorso di un edificio che sarebbe stato usato poche volte durante l'anno sarebbe stato inopportuno sia sul piano storico, sia su quello estetico.

Anche il lungo muro di sostegno che era stato costruito per puntellare quello che rimaneva della Velia, e del sovrastante giardino di villa Silvestri Rivaldi, era risultato inadatto per quell'uso.

Questa storica collinetta era stata, infatti, tagliata all'altezza della Basilica di Massenzio per aprire via dell'Impero e rinforzata con un lungo muraglione, la cui facciata era stata alleggerita mediante una grande nicchia centrale e altre otto laterali, che sarebbero rimaste sempre vuote.

Il suo piano superiore era stato reso praticabile mediante una breve strada aperta sul fianco rivolto al Colosseo e una doppia scalinata su quello verso il Vittoriano, che permettevano di salirci e affacciarsi sulla nuova strada, ma era stato collocato troppo in alto e non offriva tutta la visuale necessaria per assistere alla sottostante parata militare. Pertanto non fu mai usato come palco e neppure come belvedere, perché alcuni anni dopo i suoi accessi laterali furono murati e diventò inaccessibile.

Di conseguenza, quando l'8 novembre del 1932 si svolse la prima parata militare su via dell'Impero, per celebrare il compleanno di Vittorio Emanuele III, il Re e le autorità dello Stato si accomodarono su alcuni palchi ben addobbati che erano stati innalzati sul lato meridionale della strada, all'altezza della Basilica dei santi Cosma e Damiano, e la sfilata delle truppe fu diretta dal Colosseo al Vittoriano.

Nella parata successiva, che si svolse il 28 marzo del 1933 per celebrare il decimo anniversario della fondazione della Regia Aeronautica, Mussolini e Balbo presero invece posto con le autorità e gli invitati su alcune basse pedane sistemate ai lati del tracciato, e

le centurie formate da 4.000 piloti dell'Arma Aerea sfilarono nella direzione opposta, dall'Altare della Patria verso il Colosseo.

Questa nuova strada della Terza Roma, allora definita la più bella del mondo, aveva perciò cominciato a svolgere degnamente la funzione per la quale era stata creata, che era assai diversa rispetto a quella di un'arteria destinata solo al transito di pedoni e autovetture.

Nonostante ciò gli abitanti dei nuovi quartieri meridionali dell'Urbe, edificati all'interno delle mura aureliane nelle ultime tre decadi dell'Ottocento e poco fuori Porta San Giovanni nelle prime tre del Novecento, cominciarono a percorrerla per raggiungere il centro storico in maniera più rapida e comoda di com'era avvenuto in sessant'anni di unità nazionale, e la sua primaria funzione militare diventò secondaria, ma il 10 giugno del 1940 l'Italia entrò nella Seconda Guerra mondiale e fu riconfermata dai drammatici avvenimenti che ne conseguirono.

2. Carri armati tedeschi in transito su via dell'Impero.

Nel 1943 fu percorsa dai carri armati tedeschi che andavano a combattere contro le forze alleate sbarcate in Italia meridionale e, a febbraio del 1944, i nazisti ci fecero transitare i prigionieri di

guerra americani catturati sui fronti di Anzio e Cassino, per far credere ai Romani che avrebbero vinto la guerra, nonostante le sconfitte già subite.

3. L'inutile sfilata dei prigionieri americani nel 1944.

Fu una dimostrazione di forza inutile, perché pochi mesi dopo le truppe tedesche dovettero ritirarsi verso l'Italia settentrionale, incalzate da quelle alleate del Generale Clark, e riattraversarono l'Urbe alla spicciolata, ripercorrendo per l'ultima volta anche via dell'Impero.

Gli anglo-americani entrarono a Roma il 4 giugno 1944, passando da Porta San Giovanni, come avevano fatto altri eserciti nei secoli, e le jeep e i carri armati Sherman furono accolti dalla folla che si era radunata sulla stessa strada e si fermarono a piazza Venezia e a piazza San Pietro.

Dopo la fine della guerra e del regime, il suo nome fu cambiato in via dei Fori Imperiali, ponendo così l'accento sulla sua funzione di strada di collegamento tra il centro e la periferia meridionale dell'Urbe, che offriva il privilegio di passare accanto alla massiccia mole del Colosseo e tra i Fori di Giulio Cesare, Augusto, Nerva

e Traiano, le cui statue erano state collocate in corrispondenza di quello che ciascuno di loro aveva fatto costruire.

Nonostante questo cambiamento, tornò a svolgere pure la funzione di strada militare, perché la sfilata delle Forze Armate fu ripristinata pochi anni dopo per celebrare la nuova festa della Repubblica Italiana e la prima del dopoguerra si svolse il 2 giugno del 1948.

Nel frattempo era cominciata la Guerra Fredda, l'Italia era dovuta entrare nell'Alleanza Atlantica e, negli anni in cui la tensione tra Est e Ovest fu più acuta, le parate del 2 giugno diventarono delle vere manifestazioni di forza militare, superiori a quelle svolte dal

4. I carri armati M-47 sfilano su via dei Fori Imperiali.

passato regime, poiché via dei Fori Imperiali fu percorsa da decine di carri armati da 40 tonnellate, e nel cielo della Capitale sfrecciarono le formazioni di jet da combattimento.

Per fortuna, pochi anni dopo, alle due funzioni già consolidate di via dei Fori Imperiali se ne aggiunse un'altra, pacifica e redditi-

zia, perché diventò una strada largamente frequentata dai visitatori della Città Eterna.

Nella seconda metà degli anni Quaranta e nei primi Cinquanta la presenza dei turisti a Roma si era ridotta al minimo, perché sia le nazioni che avevano vinto la guerra, come il Regno Unito, sia quelle che l'avevano persa versavano in cattive condizioni economiche.

Facevano eccezione gli americani, che potevano avvalersi di un cambio monetario molto favorevole, tanto che ben presto entrò in funzione l'Hollywood sul Tevere, poiché arrivarono a Roma i produttori, i registi e gli attori del cinema d'oltre oceano,e girarono a Cinecittà parecchi film.

Alcune di queste pellicole, come *Vacanze Romane* del 1953 e *Tre soldi nella fontana* del 1954, ebbero un successo internazionale e fecero conoscere i monumenti storici di Roma agli spettatori di tutto il mondo, suscitando il desiderio di venire a vederli di persona.

Grazie a questa inaspettata ed efficace promozione, che sarebbe stata replicata alcuni decenni dopo da altri film di successo, come *Il Gladiatore*, il numero di stranieri che arrivavano a Roma per via aerea, e atterravano sull'unico aeroporto di Ciampino, aumentò sensibilmente e via dei Fori Imperiali cominciò ad essere percorsa dai turisti che andavano ad alloggiare negli alberghi del centro storico.

Ci ritornavano poco tempo dopo, per andare a visitare il Foro Romano e il Colosseo, i cui fornici erano aperti, e via dei Fori Imperiali cominciò ad essere frequentata dai turisti di tutto il mondo.

Molto del suo successo era ed è dovuto alla stessa conformazione urbanistica di Roma, poiché le strade medioevali e rinascimentali che portano al Pantheon e a Fontana di Trevi e negli altri luoghi turistici più ampi, come piazza Navona, piazza del Popolo e piazza San Pietro non offrono scorci panoramici.

Per ottenere una veduta complessiva dell'Urbe bisogna perciò salire sul Pincio, l'Aventino e il Gianicolo, ma anche il primo trat-

to di via dei Fori Imperiali consente di spaziare con lo sguardo sul Campidoglio, il Quirinale, il Palatino e il Colosseo, e forma così l'unica strada panoramica del centro storico, la cui funzione turistica è aumentata nel tempo, mentre le precedenti sono state ridimensionate.

Nel 2020 la parata del 2 giugno è stata annullata a causa della recente pandemia, com'era già accaduto nel 1977-78 per il terremoto del Friuli, ma dal momento che costituisce un'occasione d'incontro e unione tra il popolo e le Forze Armate, cosa che è basilare per uno stato democratico, fu ripristinata nel 1983, e poi sospesa nuovamente.

Ebbe luogo di nuovo nel 2000, quando la carica di Presidente della Repubblica era ricoperta da Carlo Azeglio Ciampi che, da buon rappresentante delle tradizioni risorgimentali della sua Toscana, fece restaurare pure il Vittoriano, la cui lunga cancellata d'ingresso si era bloccata per la cattiva manutenzione.

Nonostante ciò, il carattere militare della sfilata del 2 Giugno è stato ridotto al minimo: il passaggio dei carri armati, degli elicotteri e degli aerei da combattimento è stato abolito, per lasciare più spazio ad una festa della Repubblica celebrata da tutti i corpi operativi civili e militari dello Stato.

In tempi più recenti è cambiata pure la sua funzione di strada di collegamento rapido tra centro storico e periferia dell'Urbe, perché il transito delle automobili private è stato proibito, mentre è proseguito quello dei mezzi pubblici.

L'uso di via dei Fori Imperiali continua, infatti, a essere importante per i Romani che abitano nei quartieri meridionali della Città Eterna e lo resterà pure in futuro, perché i mezzi pubblici che si muovono capillarmente in superficie non potranno essere sostituiti da poche linee sotterranee.

In realtà, la sistemazione urbanistica che fu data novant'anni or sono a questa zona storica di Roma ha già subito parecchi altri cambiamenti, anche se i primi erano stati quasi impercettibili.

Cominciarono, infatti, in epoca fascista e precisamente nella seconda metà del 1940, quando furono rimosse le catene decorative fissate in cima alle colonnette di travertino collocate ai lati della strada vicino al Colosseo, le quali andarono ad aggiungersi alle cancellate prelevate e fuse in tutta Italia per fornire il ferro che cominciava a scarseggiare dopo l'entrata in guerra.

Un paio di decenni dopo, furono rimosse le stesse colonnette poste sotto la Basilica di Massenzio, e trasportate a poche centinaia di metri di distanza per essere riutilizzate nella recinzione dell'area di scavo del Ludus Magnus, il piccolo circo destinato all'allenamento dei gladiatori che dovevano esibirsi nel vicino Colosseo, mentre quelle del lato opposto non furono toccate.

I cambiamenti più evidenti cominciarono, a loro volta, negli ultimi decenni del secolo scorso, quando fu eliminato il piazzale d'ingresso al Foro Romano, situato tra la chiesa dei santi Cosma e Damiano e il foro di Cesare, che era stato adoperato come parcheggio e comprendeva un'aiuola sulla quale era stato adagiato il fusto d'una colonna antica.

L'intera zona fu scavata e riemersero i resti di una costruzione dell'Alto Medioevo, con un bell'arco e la vicina strada lastricata, che sono stati lasciati al loro posto, anche se la maggior parte dei turisti finisce con il credere che siano di epoca classica, come succede al Vittoriano. La stessa sorte è poi toccata alla breve strada trasversale che collegava via dei Fori Imperiali al piazzale d'ingresso alla chiesa di San Martino e Faustina, la cui facciata è rivolta verso l'Arco di Settimio Severo, dove cominciava pure la breve e coreografica via della Consolazione, che passava sotto il Campidoglio e le tre colonne residue del Tempio di Saturno. Furono eliminate nonostante le proteste del Romanista Cesare D'Onofrio, il quale precisò che quest'ultima strada era sempre esistita, poiché faceva parte della Salara Vecchia e doveva essere conservata, ma non fu ascoltato. Era stato perciò impedito l'accesso diretto alla

stessa chiesa, allora molto frequentata per i matrimoni e, dopo le proteste, le autorità comunali cercarono di ripristinarlo costruendo le basi in muratura di un ponticello pedonale in ferro che non fu mai messo in opera.

Altre trasformazioni ben visibili sono state compiute negli ultimi anni, come l'abbattimento di numerosi pini che davano un aspetto naturalistico all'area adiacente all'Altare della Patria.

Le ultime sono state provocate dalla costruzione del nuovo ramo della Metropolitana C che per ora si fermerà a piazza Venezia, mentre doveva proseguire fino a piazzale Clodio passando in profondità sotto il centro storico. Anche l'apertura della sua stazione del Colosseo è stata distruttiva come le trasformazioni di novant'anni or sono, poiché il muraglione di contenimento della Velia è stato parzialmente demolito e il taglio della storica collinetta approfondito, creando una brutta rientranza delimitata da alte pareti in calcestruzzo, che sono state dipinte con un colore che vorrebbe imitare quello dei mattoni in cotto preesistenti.

È stata portata avanti anche la demolizione di via Alessandrina, che voleva ripristinare l'unità dei Fori, ma ha riportato alla luce i muri delle antiche case costruite ai lati del primitivo tracciato medievale, che formano un ambiente storico molto interessante, per cui si spera che saranno conservati.

Tutte le città del mondo si rigenerano fagocitando se stesse, perché le esigenze umane cambiano nel tempo, ma questa zona storica di Roma ha subito troppe trasformazioni di ogni tipo.

Sarebbe quindi necessaria una lunga pausa, accompagnata da un'attenta riflessione sull'attuale realtà economica e sociale della Città Eterna, che forse permetterebbe di stabilire la sistemazione più adatta per questa importante zona del centro storico, il quale continua a essere abbandonato dai residenti e dalle imprese artigianali e commerciali, mentre le sue prospettive basate solo sul turismo hanno dimostrato di essere fragili e aleatorie.

L'afflusso dei visitatori italiani e stranieri può subire, infatti, delle lunghe interruzioni, come quella provocata dalla pandemia del 2020, che ha determinato la chiusura di molti negozi, grandi alberghi e caffè e ristoranti noti in tutto il mondo, facendolo diventare un incredibile deserto.

Le funzioni urbanistiche di via dei Fori Imperiali devono essere, perciò, attentamente rivalutate, mantenendo quelle democratiche che fanno parte dei compiti istituzionali di Roma Capitale, e mettendo in primo piano quelle che fanno parte dell'esistenza quotidiana delle persone che vivono a Roma.

La cattiva esperienza fatta col Covid-19 ha, infatti, dimostrato che solo la presenza dei residenti e il continuo afflusso degli abitanti della vasta metropoli romana possono mantenere stabilmente in vita tutto il centro storico.

Hog

«Ma ciò sempre a bon conto / un sorisetto pronto» Trilussa tra poesie e disegni

Claudio Costa

In occasione dei 150 anni dalla sua nascita, vogliamo ripercorrere la storia dei contributi conferiti da Trilussa alla Strenna dei Romanisti fin dalla sua fondazione.

Sul primo numero della *Strenna dei Romanisti* del 1940 comparivano fuori testo, tra le pagine 11 e 12, la poesia *Sordo* (nel senso di «duro d'orecchie», come scrive l'autore stesso) e a *pendant* un «Disegno originale di Trilussa» senza titolo ma lì posto in evidente corrispondenza alla poesia (fig. 1).

1. Disegno di Trilussa in *Strenna dei Romanisti* 1945, pag. IV

Per tutta la vita il poeta Trilussa-Carlo Alberto Salustri (1871-1950) si era dilettato di disegno. D'altronde era cresciuto, più che tra i banchi di scuola, nelle redazioni di quei giornali dove scrivevano e disegnavano artisti della penna e della matita come, per fare solo qualche nome, Gandolin-Luigi Arnaldo Vassallo (1852-1906), Vamba-Luigi Bertelli (1858-1920), Guido Vieni-Giuseppe Martellotti (1864-1942), Ratalanga-Gabriele Galantara (1865-1937), nonché i quasi coetanei di Trilussa Tito Livio Cianchettini-Filiberto Scarpelli (1870-1933) e Yambo-Enrico Novelli (1874-1943); non c'è dunque da meravigliarsi se un giovane scrittore prendesse dall'ambiente certe abitudini, come quella di darsi uno pseudonimo o di affiancare disegni alle proprie poesie.

Da un lato gli esempi anche di pittori veri, come Cesare Pascarella (1858-1940; no, non l'avevamo dimenticato) o Carlo Montani (1868-1936), e dall'altro di artisti più giovani che man mano si aggiungevano alle frequentazioni di Trilussa, ad esempio Cesare Musacchio (1882-1956) o Sergio Tofano (1886-1973), confermarono il nostro nel dedicarsi anche all'arte del disegno raccogliendo consensi e soprattutto trovandovi una cifra personale ben riconoscibile.

Ma torniamo al primo numero della *Strenna*; la poesia *Sordo* vi compare in una forma diversa in alcuni particolari da quella definitiva quale apparirà in *Acqua e vino*, l'ultimo dei dodici volumi di poesie approvati dall'autore, la cui prima edizione si ebbe alla fine del 1944; una seconda edizione, sollecitata da Trilussa stesso, comparve nel 1946, quindi, insieme con *Ommini e bestie* e *Libro muto*, confluì in uno dei quattro volumi trilussiani della "Biblioteca Moderna Mondadori", del quale uscirono due edizioni ravvicinate nel 1950 e nel 1951; infine il libro trovò il suo posto definitivo nell'*opera omnia* intitolata *Tutte le poesie* comparsa in prima edizione nel novembre del 1951 (come è noto, tutto ciò di cui si è detto, fu edito da Arnoldo Mondadori).

Vediamo, qui di seguito, sulla colonna di sinistra la versione per la Strenna del 1940 e sulla colonna di destra quella di Tutte le poesie del 1951 che rappresenta, a tutti gli effetti, la volontà ultima dell'autore.

De tanto in tanto m'aritorna in mente
un vecchio che veniva a casa nostra,
un vecchio che rideva con un dente:
(j'era rimasto quello solamente
e lo teneva in mostra).
Quanno ce chiacchieravo m'aricordo
che me dava raggione in tutto quanto
perchè nun m'accorgessi ch'era sordo:
qualunque buggiarata raccontavo
diceva: – Bene! Bravo!
Giustissimo! D'accordo! –
E soddisfatto se n'annava via
co' quela risatina permanente,
co' quelo scampoletto d'allegria.

Pur'io, da un po' de tempo, me so' accorto
d'esse duro d'orecchie, dar momento
ch'approvo certe cose che nun sento
e dò raggione a tanti ch'hanno torto.
Pur'io je dico: – E' vero! E' naturale!
La penso tale e quale... –

Ma ciò sempre a bon conto
un sorrisetto pronto.

De tanto in tanto me ritorna in mente
un vecchio che veniva a casa nostra,
un vecchio che rideva con un dente:
j'era rimasto quello solamente
e lo teneva in mostra.

Quanno ce chiacchieravo m'aricordo
che me dava raggione in tutto quanto
perché nun m'accorgessi ch'era sordo;
qualunque buggiarata raccontavo,
diceva: – Bene! Bravo!
Giustissimo! D'accordo! –
E soddisfatto se n'annava via
co' quela risatina permanente,
co' quelo scampoletto d'allegria.

Pur'io, da un po' de tempo, me so' accorto
d'esse duro d'orecchie, dar momento
ch'approvo certe cose che nun sento
e do raggione a tanti ch'hanno torto.
Pur'io je dico: – È vero! È naturale!
La penso tale e quale!... –

Ma ciò sempre a bon conto
un sorisetto pronto.

Come appare le varianti sono minime, si nota l'eliminazione della parentesi ai versi 4-5 e l'inserimento a seguire della divisione strofica; Trilussa corregge *m'aritorna* in *me ritorna* al verso 1 (ma non *m'aricordo* al verso 6) forse per evitare una forma troppo dialettale in apertura di testo, ma ripristina il romanesco *sorisetto* all'ultimo verso, al posto dell'italiano *sorrisetto*; poi c'è qualche variante di minor conto negli accenti e nella punteggiatura.

Come nota Lucio Felici nel suo commento alla poesia «il rifiuto o il dissenso espressi tante volte col tacere, si traducono nella variante del non sentire o del fingere di non sentire. […] la sordità interiore, quella del poeta, viene dichiarata esplicitamente come mascheratura della disapprovazione»[1] e questo cambia nettamente il senso della *risatina* del sordo vero, per il quale ha solo la funzione di far credere di aver capito, rispetto al *sorisetto* del poeta, che nasconde invece un'amara canzonatura dell'altro e, in fondo, della vita stessa e ricorda da vicino la «risatina sminchionata» che concludeva l'osservazione di sé stesso nella poesia *Lo specchio* del volume *La gente*[2].

Al testo Trilussa affianca nel 1940 una sanguigna in cui rappresenta il vecchio sordo dei suoi ricordi, quello che rideva sempre con un dente solo. Lo stile del disegno è simile a quello delle sanguigne che si trovano riprodotte nell'*opera omnia* ma tra le quali non compare. Valerio Mariani sostenne – nel suo intervento al Convegno che si tenne (in ritardo) per onorare il centenario della nascita del poeta – che i disegni di Trilussa che servivano ad illustrare le sue poesie per solito erano meno validi di quelli che il nostro faceva, più liberamente, quand'era scevro da riferimenti ai suoi testi poetici[3]. E però, in questo disegno del *Sordo* crediamo si riesca a vedere proprio quella «sintesi e incisività», di cui parlava Mariani, quella assenza di forzatura caricaturale che si trova nei suoi disegni migliori dove «c'è più umorismo che non caricatura» perché, come nelle migliori poesie, «il suo gusto della deformazione è sempre tenuto a freno»[4].

---

[1] Trilussa, *Tutte le poesie*, a cura di C. Costa–L. Felici, Milano, 2004. (I Meridiani), p. 1433.

[2] Ivi p. 1084.

[3] Cfr. V. Mariani, *Trilussa e il disegno*, in *Studi trilussiani*, a cura di L. Felici, Roma, 1977. Atti del convegno, Roma, 15-17 maggio 1973, p. 82.

[4] Ivi, p. 87.

I Romanisti furono onorati di poter avere una poesia e un disegno inediti di Trilussa per il primo numero della *Strenna* e a loro volta concessero a Trilussa un posto d'onore, tra il primo e il secondo articolo del volume. Negli anni successivi la situazione si ripeté regolarmente con una certa varietà di contributi, sempre molto essenziali.

Nel 1941 fu la *Strenna* stessa a fare quel che abbiamo fatto qui più sopra, pubblicando due versioni affrontate della favola *L'Acqua er Foco e l'Onore*: la prima riproduceva anastaticamente il testo della prima edizione delle *Favole romanesche*[5], la seconda il testo ultimo predisposto con quelli delle altre favole che, avvisava una nota anonima, «saranno presto ripubblicate in un'edizione popolare, per esser poi comprese nel volume delle opere complete del Poeta che Mondadori prepara.»[6]

La nota, per quanto breve, risulta particolarmente succosa poiché non solo preannuncia l' Edizione popolare delle *Favole*, che sarebbe uscita di lì a poco il 15 giugno 1941, ma costituisce anche la prima notizia pubblica della futura *opera omnia* (edita solo dieci anni dopo), mentre in privato Trilussa e Mondadori ne parlavano almeno dal 1947[7]. Non solo, veniamo anche informati che questa è «la prima 'favola' scritta da Trilussa nel 1891», dunque una primogenitura e una data di nascita che sarà ripetuta proprio nell'edizione mondadoriana del 1941 la cui datazione generale è indicata come «1891-1907».

Le due versioni presentavano varianti profonde e questo giustificava la qualifica di Trilussa come «artista scrupoloso e incontentabile» (sempre nella stessa noterella anonima), un'osservazione

[5] Trilussa, *Favole romanesche*, Roma, 1901. Il libro, pubblicato dall'editore Voghera, dalla nuova edizione del 1908 assunse il titolo definitivo di *Le favole* e in seguito, a partire dal 1922 come tutti gli altri libri approvati dall'autore, venne pubblicato da Mondadori.

[6] «Strenna dei romanisti», 2, 1941, p. 25.

[7] C. Costa, *Profilo dei libri*, in Trilussa, *Tutte le poesie*, cit. p. 1817.

che i critici successivi avrebbero fatto bene a tenere in maggiore considerazione. Purtroppo ancora oggi non abbiamo uno studio specifico sulla variantistica trilussiana che, se è difficile poter fare sugli autografi (ne restano pochi), certo si potrebbe condurre sulle edizioni (ne restano molte).

Nel 1942 Trilussa dette alla *Strenna* due poesie che sarebbero confluite in *Acqua e vino* (1944) con titolo modificato; esse compaiono tra le pagine 48 e 49 del volume occupando due facciate successive ma nell'indice sono indicate come se fossero entrambe a p. 48; in realtà quindi sono fuori testo. La prima, *Er Mulo*, poi col titolo *Mulo* in *Acqua e vino*, è collocata sotto la riproduzione di un dipinto di Alberto Carosi (1891-1967) che riproduce *Lo studio di Trilussa*; la seconda, da sola a pagina successiva, è *Un filosofo*, poi col titolo *La fine der filosofo*. La riportiamo come appare nella *Strenna*

Appena entrò ne la foresta vergine
er Professore de filosofia,
tutte le scimmie scesero dall'arberi
co' l'intenzione de cacciallo via.

Ma l'Omo disse: – No, nun è possibbile
che torni a fa' er filosofo davero
in una società piena de trappole
dove l'azzione buggera er pensiero.

Oggi, quelo che conta so' li muscoli:
co' la raggione nun se fa un bajocco...
Mejo le scimmie! – E er povero filosofo
s'arampicò su un arbero de cocco.

Nell'Archivio Trilussa del Museo di Roma in Trastevere si conserva un autografo della poesia datato 1940 e un dattiloscritto, entrambi con il titolo che compare nella *Strenna* e con la stessa divi-

sione strofica in tre quartine, mentre in *Acqua e vino* gli ultimi due versi sono disposti diversamente, ossia a formare tre versi:

Mejo le scimmie! –
E er povero filosofo
s'arampicò su un arbero de cocco.

Inoltre, sempre in *Acqua e vino*, l'*Azzione* e il *Pensiero* sono scritti con la maiuscola, secondo l'uso di Trilussa di attribuirla a ciò che nelle sue poesie assume il ruolo di personaggio. Ancora una volta siamo in presenza di varianti che testimoniano il lavoro di lima del poeta e ci permettono di spiare nella sua officina d'artista[8].

Nel 1943 la *Strenna* pubblicò in posizione di grande rilievo (in chiusura delle pagine introduttive con numerazione propria) il manoscritto autografo firmato e datato 1942 della poesia *La Guida*; stesso trattamento (collocazione e tipo di riproduzione) l'anno successivo per *La stella*, datata 1943. Entrambe le poesie sarebbero confluite proprio nel 1944, praticamente senza modifiche, una dopo l'altra quasi in chiusura di *Acqua e vino*. Nota Felici che è certo che «*La stella* sia un omaggio a Pio XII, al *Pastor Angelicus* invocato come speranza di pace al culmine della Seconda guerra mondiale»[9] e ciò è confermato dal fatto che nella *Strenna* la poesia di Trilussa è posta a chiusura di un inserto (senza paginazione, collocato prima delle pagine numerate del volume) dedicato a Pio XII *Defensor civitatis*.

Dal 1945 al 1950, gli ultimi anni della vita del poeta, Trilussa contribuì alla *Strenna* conferendole complessivamente tredici aforismi e cinque disegni.

[8] Cfr. Trilussa, *Tutte le poesie*, cit. p. 1453.
[9] Trilussa, Ivi, p. 1474.

Non più poesie ma aforismi, dunque, perché la vena del poeta, più che inaridita, si era essenzializzata. Gli aforismi di Trilussa, per solito costituiti da due versi, non sono affatto poesie ermetiche: il loro contenuto è chiaro ma concentrato in pochissime parole, in una immagine e si riallacciano alla sua capacità, dimostrata lungo tutta la sua storia di poeta, di esprimere il messaggio in chiave ironica a conclusione di un racconto più ampio; ora Trilussa non racconta più, non ne ha più bisogno: la sua urgenza è quella di mandare messaggi essenziali, come se avvertisse che non gli è rimasto più molto tempo per farlo.

Ecco i testi:

Chi perde tutto ancora cià abbastanza
se je rimane un filo de speranza.

Doppo er diluvio un seme che ce resta
basta pe' fa' rinasce una foresta.

La spintarella che se dà ar Destino
ce trasforma er deserto in un giardino.

Quanno l'ucello in gabbia fa un gorgheggio
ringrazzia Iddio che nun se trova peggio.

La Giustizzia che gioca co' la spada
diventa giusta quanno cambia strada.

Se lo scenziato sficcanasa troppo
c'è chi je mette subbito un intoppo[10].

[10] «Strenna dei romanisti», 6, 1945, p. IV.

Li libbri, qua, purtroppo,
non hanno mai bon gioco:
forse se scrive troppo,
certo se legge poco…[11]

Se ar monno voi trovà l'aria sincera
fatte uri giretto pe' la stratosfera.

Povera Libertà quanno s'impone
cor mitra, cor pugnale e cor bastone!

Un muro, un manifesto e un po' de colla
basteno a ingarbujà qualunque folla[12].

Accade pure a la diplomazia
che per far luce adopra la bugia[13].

Quanti furfanti scaltri
son diventati onesti
con la pelle degli altri!

- Queste ingiurie si lavano col sangue
disse il marchese al conte e lo sfidò.
Ma il conte gli rispose: sono anemico
e il sangue pei lavaggi non lo dò[14].

Gli ultimi due sono in italiano, ma la quintessenzialità del romanesco trilussiano concedeva al poeta di trascorre ormai dal dialetto alla lingua quasi senza soluzione di continuità: si osservi per

[11] Ivi, 7, 1946, tav. tra le pp. 2 e 3.
[12] Ivi, 9, 1948, Datati «15 aprile '48», p.1.
[13] Ivi, 10, 1949, tav. tra le pp. 148 e 149.
[14] Ivi, 11, 1950, datati «20 - 4 - 50», tav tra le pp. 18 e 19.

conferma il testo del 1949 del quale non si può dire con certezza se sia romanesco o italiano.

Gli aforismi di Trilussa avevano cominciato a circolare a partire dal 1927 ma poi con particolare intensità dopo la Seconda Guerra Mondiale, per lo più col consenso dell'autore, pubblicati in gruppi molto esigui (e con combinazioni sempre variabili) su riviste, libri, opuscoli, articoli biografici nei quotidiani e così via, venendo presentati, quasi invariabilmente, come nuovi e inediti.[15]

Il 5 giugno 1950 Trilussa espose a Ettore Veo il progetto «di raccogliere in un volume tutti gli aforismi che aveva sparso un po' dappertutto»; questi gli fece notare che ne sarebbe venuto «un libriccino esile esile»; il poeta suggerì allora che «agli aforismi e agli epigrammi si potevano unire, perché stavano a sé, parecchie morali delle sue favole»[16]; questa osservazione ci conferma la continuità tra la produzione poetica trilussiana maggiore e questa fase ultima e ci palesa la probabile origine degli aforismi come derivazione dalle morali. La consistenza quantitativa complessiva di questi testi è rimasta sempre misteriosa ma è certo che, pur avendone personalmente rintracciati non più di una settantina, l'idea di Trilussa era quella di arrivare a cento, come dimostra la nota apposta ai due riprodotti nella *Strenna* del 1950 di cui si dice che sono tratti «da: *Cento epigrammi inediti*»[17], un libro ancora da pubblicarsi (quello di cui aveva parlato con Veo) e mai più realizzato a causa della morte del poeta.

In quegli stessi anni, come s'è detto, compaiono anche cinque disegni di Trilussa. Nel 1946 l'aforisma è preceduto da un disegno di quattro uomini intorno a una bancarella di libri (fig. 2) che Valerio Mariani commentò così: «c'è un clima di ironia che corre attraverso il segno, una libertà inventiva, anche un'individuazione

[15] Cfr. Trilussa, *Tutte le poesie*, cit., p. 1752.
[16] E. Veo, *Trilussiana*, in «Strenna dei Romanisti», 12, 1951, pp. 44-49.
[17] Vedi nota 14

tipologica che non si riferisce a nessuno in particolare, e tuttavia ritrae un carattere ben definito di amatore maniaco e perdigiorno. La composizione è molto bella e si direbbe addirittura di un pittore»[18].

Nel 1947 non comparve alcun testo ma solo tre «schizzi di Tri» (così li definisce lo stesso Trilussa) ossia: *Calzolaio*, *Donna che dorme* e *Muratore* (fig. 3) nei quali il tratto si fa più semplice e asciutto; per usare ancora una volta le parole di Mariani: «talvolta si direbbe che Trilussa, arrivato a casa, abbia voluto prendere appunto di certi episodi, di certi fatti visti per la strada»[19], di certi personaggi che poi disegna svincolato da qualunque idea di ricavarne un testo poetico.

Nulla gli vieta poi di riaccostare qualcuno di questi disegni, nati per proprio conto, a una poesia o a un aforisma indipendente,

2. *Strenna dei Romanisti,* 1946, tav. tra pag. 2 e pag. 3.

3. *Strenna dei Romanisti*, 1948, pag. 1.

[18] V. Mariani, *Trilussa e il disegno*, cit. p. 86.
[19] Mariani, Ivi, p. 87.

come ci sembra sia accaduto nel 1946 quando l'aforisma sui libri, che era già comparso in *Pulviscolo* nel 1931, viene adattato al disegno degli amatori di libri usati.

Potrebbero invece essere stati concepiti contemporaneamente l'aforisma del 1949 sulla diplomazia, che gioca sul doppio significato di *bugia* come 'lucerna' e come 'menzogna', di cui non si ha notizia di precedenti edizioni e il disegno che l'accompagna, datato «12 - 4 – '49» (fig. 4), nel quale una donna, ritratta di spalle, affacciata a un ballatoio alza il braccio tenendo in mano una candela per far luce a un uomo che scende le scale.

4. Disegno di Trilussa in *Strenna dei Romanisti,* 1949, tav. tra pag.148 e pag.149.

L'opera grafica di Trilussa nel suo complesso è «più che abbondante», a parere di Cecilia Pericoli Ridolfini, che però la ritiene un'attività minore del nostro che non gli ha consentito di imporsi

sul piano artistico come disegnatore; infatti, nonostante «una sorprendente abilità di caricaturista», per lui si può parlare «di istinto espressivo, più che di istinto artistico»[20]. Queste considerazioni furono espresse contemporaneamente a quelle del Mariani nel corso del Convegno del 1973.

In occasione del centenario trilussiano, ma con qualche anno di ritardo, Lucio Felici[21] e Cecilia Pericoli Ridolfini[22] pubblicarono due scelte di disegni trilussiani commentati. Com'è noto la più ampia raccolta di disegni si trova nel Fondo Trilussa dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, fondo che è in corso di riordino a cura di Laura Biancini e Alda Spotti; ma la produzione trilussiana è dispersa in mille rivoli e potrebbero anche esistere altre consistenti raccolte private come quella documentata dalla Pericoli Ridolfini negli anni Settanta.

Per esempio si ha notizia di una collezione di novantadue acquarelli di Trilussa che furono battuti da Christie's di Roma in un'asta del gennaio 1989, divisi in dieci lotti (dal 476 al 485) la cui base d'asta variava da ottocentomila lire a nove milioni. Nel relativo catalogo d'asta[23] non solo è riportato il dettaglio dei lotti – che comprendevano in prevalenza acquarelli ma anche disegni di vario formato e soggetto, alcuni firmati, altri accompagnati da "versi inediti", tutti non datati benché per alcuni si ipotizzava come epoca il 1920 – ma sono anche riprodotti fotograficamente tre interi lotti

---

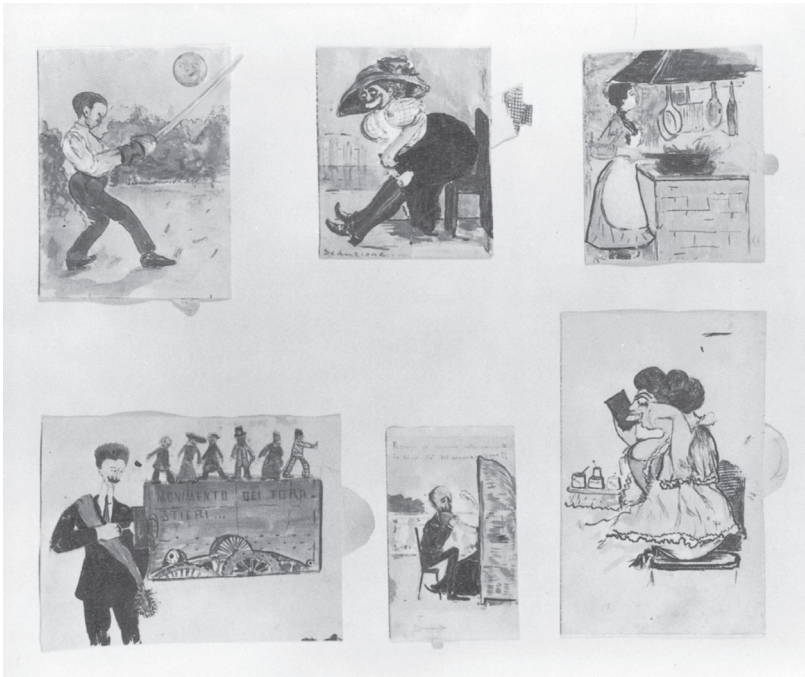
[20] C. Pericoli Ridolfini, *L'opera grafica di Trilussa*, in *Studi trilussiani*, cit., pp. 92-93.

[21] *Disegni di Trilussa*, presentazione di L. Felici, a cura di A. Ravaglioli, Roma, 1974.

[22] *Disegni inediti di Trilussa*, a cura di C. Pericoli Ridolfini, Roma, 1974. Si trattava del catalogo di una mostra da lei allestita alla galleria «L'Agostiniana»con settantasei disegni di Trilussa, quasi tutti acquarellati a colori, che costituivano una raccolta privata.

[23] *Libri e autografi*, Roma, 1989. Catalogo dell'asta 159, Roma, Christie's, 26 gennaio 1989, pp. 59-61.

Le fotoriproduzioni in bianco e nero dei sei acquarelli a colori del lotto 478 (fig. 5) mostrano alcune caricature grottesche nonché altri disegni che non si direbbero propriamente caricaturali, come lo spadaccino e ancor più la cuoca, che rimandano piuttosto al gusto



5. Catalogo dell'asta Christie's, *Libri e autografi,* 26 gennaio 1989.

della rappresentazione "dal vero", caratteristica di tanta produzione grafica trilussiana. Ma la cosa più interessante di questi pezzi è che essi contengono «figure mobili con il sistema della linguetta di carta esterna» (come recita la descrizione del lotto), sono in sostanza dei cartoncini animabili che richiamano l'attitudine e l'interesse di Trilussa da un lato per il teatro dei burattini e dall'altro per il film a cartoni animati.

L'interesse del lotto 484 (fig. 6) sta nel fatto che gli undici acquarelli sono accomunati dal presentare tutti esseri umani zoomorfi, ovvero con volto umano caricaturale e corpo animale (di uccello, di maiale, di scimmia ecc.); bisogna considerare il fatto che, a quel che mi consta, Trilussa non era solito riprodurre animali ma piuttosto persone; la soluzione adottata in questi disegni li rende doppiamente satirici, per la caricatura in sé del volto del personaggio (e sarebbe interessante riconoscerne qualcuno) e per l'abbinamento a un animale. Alcuni sono accompagnati da una scritta ma l'unica che si riesce a leggere è quella apposta alla caricatura scimmiesca ed è «cercopiteco germanus».

6. Catalogo dell'asta Christie's, *Libri e autografi,* 26 gennaio 1989.

Il terzo lotto, il 485 (fig. 7), comprendeva otto acquarelli, alcuni dei quali potrebbero essere delle autocaricature; in particolare una, in cui si legge la scritta «Gli amori di un uomo alto», mostra una donna arrampicata su una scala che tenta di baciare un uomo molto più alto di lei e, come è noto, Trilussa era assai al di sopra della media, tanto che per burla era talvolta apostrofato dagli amici come "l'altissimo poeta", giocando sul valore reale/figurato dell'aggettivo.

5. Catalogo dell'asta Christie's, *Libri e autografi,* 26 gennaio 1989.

La *Strenna* del 1950 vide l'ultimo contributo grafico di Trilussa che si andava a sommare, ma in modo del tutto indipendente, ai due epigrammi italiani che sono stati riportati più sopra; esso rappresentava *Li curzori (dal vero!)*, ossia i messi comunali (fig. 8); i quali negli ultimi tempi dovettero bussare più volte alla porta di Trilussa che aveva uno spaventoso arretrato di tasse non pagate, tanto che nel settembre 1950 avrebbe subito anche una confisca con relativa spiacevole eco sui giornali. Quell'aggiunta tra parentesi col punto esclamativo – (*dal vero!*) – era naturalmente autoironica e

quasi ci sembra mostrare quel «sorisetto pronto» di chi, per lunga e varia esperienza di vita, è ormai in grado di accettare sorridendo qualunque avversità e di non prendere troppo sul serio, fatti e persone, compreso sé stesso.

Quando la *Strenna* uscì nel 1951 a quattro mesi esatti dalla morte del poeta, avvenuta il 21 dicembre 1950, per la prima volta nella sua storia essa ebbe in copertina la fotografia di un personaggio pubblico, Trilussa, a cui dedicò le prime 87 pagine del volume con riproduzione di autografi, di inediti, di disegni, di documenti, di copertine di suoi libri, fotografie, ritratti e articoli di taglio memorialistico o saggistico di Pietro Paolo Trompeo, Silvio d'Amico, Giuseppe Alberti, Ceccarius, Marino Parenti, Ettore Veo, Carlo Tri-

5. Catalogo dell'asta Christie's, *Libri e autografi,* 26 gennaio 1989.

denti, Luciano Folgore, Gigi Huetter, Vittorio Clemente, Marcello Piermattei, Ottorino Morra, Piero Scarpa chiusi con un omaggio alla "fida" Rosa Tomei che buona parte di quei materiali fotoriprodotti doveva aver fornito ai compilatori del volume.

Viene da pensare che, di fronte a questa celebrazione postuma di pochi mesi, come di fronte alla prestigiosa nomina a senatore a vita giuntagli pochi giorni prima della morte, Trilussa, facendo finta di non sentire, avrebbe risposto ancora una volta, con la sua consueta ironia, qualcosa come: «Ma ciò sempre a bon conto un sorisetto pronto».

Il Casino e la *Cona* a Castel Gandolfo: dagli Odam ai Bompiani

Alberto Crielesi

a Idolo e Angelo

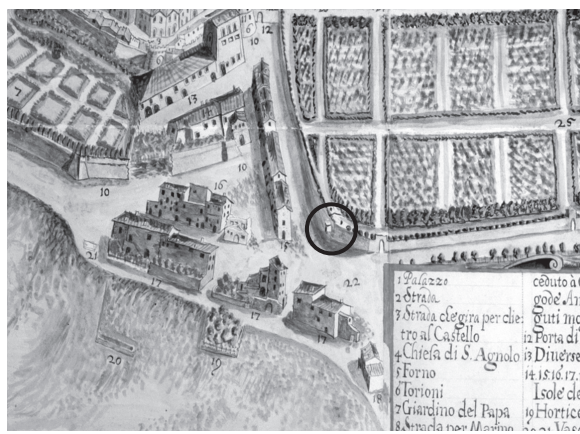
Il visitatore curioso che, assaporate ben più scenografiche visioni della zona, desideri spegnere ogni ricordo di folla ed immergersi in un'atmosfera tanto particolare da ritrovare il senso del tempo passato, potrà raggiungere quest'angolo di case, residuo di ciò che era Castel Gandolfo sino agli anni '60, quando io vi approdai, dopo anni di permanenza nel cuore di Roma, e ritrovai quell'amata aria di paese che mi porto tuttora appresso. Si troverà, così, in questa piazzuola, intitolata a Cesare Battisti, che accoglie la chiesetta della Cona, delimitata, a destra, da ciò che rimane del *Casino piccolo* degli Odam, nel retro, dai giardini di villa Cybo, e a sinistra, da un "moncone" di casa della vecchia *Spina*. La semplice facciata è contraddistinta da un modesto ingresso in peperino, con inciso sull'architrave:

AVE VIRG. SANCT(*issima*).

Il frontoncino che lo sovrasta è illeggiadrito da una testa di cherubino (forse posteriore agli stipiti) e, ai lati della porta, da due finestre basse con davanti agli inginocchiatoi, egualmente in pietra albana, indispensabili in passato per i fedeli che potevano pregare in ogni ora della giornata. Il modesto prospetto, attenuato da un «occhio» ovale, culmina con un timpano, in cui spicca uno stem-

ma raffigurante un cardo in fiore coperto da un cappello prelatizio; emblema, questo, che ci rimanda ad uno dei proprietari che, come vedremo, la restaurò: l'abate monsignor Gaetano Cardoni.

1. Castel Gandolfo. Veduta della Chiesetta della Cona in un'antica fotografia, da notare a destra la *sacrestiola* ed il *casino piccolo degli Odam* (foto A. Molina).



2. D. Jacovacci (attr.), *Veduta di Castel Gandolfo* pergamena acquerellata, particolare dell'edicola della Cona, da *Notizie di Castel Gandolfo, di Albano, della Riccia, di Genzano e di Nemi*, post. 1655. Ariccia. Biblioteca Palazzo Chigi.

La *Spina* e il *Borgo Urbano*

La *Cona* – Icona – ha la sua origine da un'edicola mariana posta ad angolo di una proprietà privata, quasi antistante l'ultimo stabile che costeggiava l'ormai scomparsa via Clementina che, dal *Borgo Urbano*, risaliva a Castel Gandolfo tramite la Porta Romana. Questa via, nota in seguito come *Strada del Ponte*, costeggiava la cosiddetta *Spina*, toponimo derivante dalla forma allungata di tutto un isolato seicentesco, allineato, con una decina di case, lungo la pendenza della strada ed in parallelo al *vicolo della Cona,* a confine dell'odierno giardino di villa Cybo. Descrivo al passato perché, come vedremo, la *Spina* sarà distrutta per realizzare l'odierno viale ombreggiato da pini, dedicato al D'Azeglio.

Riguardo alla cappelletta, l'anno preciso della creazione del suo primo nucleo rimane tuttora incerto; sicuramente una prima edicola fu ricavata da una nicchia di un antico muro romano facente parte della vasta residenza domizianea; resti tuttora presenti osservando la chiesetta dal retro, da parte della villa Cybo. Di certo, il tempietto vero e proprio è da porre in concomitanza alla recinzione del giardino attiguo, quando l'edicola fu incassata lungo il muro della «Vigna de'Bagni già del cardinal Domenico Tosco», all'inizio della *Spina,* come si può notare nell'acquerello dello Jacovacci (post 1655)[1] e in un disegno di Felice della Greca[2].

---

[1] D. Jacovacci, *Notizie di Castel Gandolfo, di Albano, della Riccia, di Genzano e di Nemi. Con una tavola delle cose in esso contenute*, "*Prima e seconda veduta di Castel Gandolfo in prospettiva; terza veduta in pianta*, Pergamena acquerellata, Ariccia, Biblioteca Palazzo Chigi. Cfr. al riguardo: *L'Ariccia del Bernini*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco -F. Petrucci, Roma 1998, pp. 45-49;M. B. Guerrieri Borsoi, *Domenico Jacovacci: Collezionista e Maestro delle strade nella Roma berniniana*, Roma 2017, p. 30.

[2] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, d'ora in poi BAV, F. Della Greca, *Pianta di Castel Gandolfo, Palazzo Pontificio, e Giardino*

Dobbiamo giungere al 1692 quando l'edicola sacra sarà oggetto di un ulteriore ampliamento e di un drastico restauro, ma non da parte dei Bonelli né dei Cybo - succedutisi nella proprietà dell'attiguo giardino - bensì per iniziativa degli Odam, detentori di un casino sulla vicina via della Cona, gli stessi padroni, come vedremo, che, pur succedutisi nei secoli, segneranno tutte le sorti della chiesetta. Qui, per correttezza, dobbiamo chiarire che una proprietà urbana degli Odam a Castel Gandolfo era già stata indicata, nel tracciare il profilo del più famoso di loro, Girolamo, ma senza fornirci né l'ubicazione né la sua entità, ignorando, tra altro, la vicina cappelletta elevata da questi a oratorio di famiglia[3].

La Famiglia Odam (Odan)

Capostipite della famiglia, a Roma, fu un certo Filippo fu Bernardo *senior* sposato con Vittoria Anna Buonamoneta, alla cui morte († 1667), abbandonata la vita secolare, si fece padre somasco. Morì, come riporta nelle sue note il Ruysschaert[4], il 12 settembre del 1687; tra i figli, ebbe Gerolamo *senior*. Quest'ultimo morì nell'ottobre del 1674; aveva sposato Claudia Gruletti († già 1715) da cui: Bernardo Filippo (post †1738), Domenico *junior* (†1727) e due figlie, Ortensia (suor Aurora Celeste) († 1702), e Ortensia Santa (suor Angela Maddalena) († 1715), ambedue monacate nel Monastero di S. Margherita in Trastevere.

---

con due tinte di diversi colori (BAV, Chig. P.VII. 12. pt. B).

[3] Cfr.M. B. Guerrieri Borsoi, *Il cavaliere Girolamo Odam: erudizione e disegni di un arcade romano* [Rome-Paris 2009] d'ora in poi Borsoi 2009, pp. 161-180.

[4] J. Ruysschaert, *La lamelle de bronze apollinienne du médaillier vatican (C.I.L., 6., 3721) et le chevalier Jérome Odam (1681-1741),* Estratto da: «Rendiconti della Pontificia accademia romana di archeologia», 1964 - 1965, vol. 37, pp. 330 - 331.

3. Castel Gandolfo. Veduta della parte posteriore della Cona inserita nelle mura dell'ex giardino del Cardinal Tosco, odierna Villa Cybo, (foto dell'autore).

Il primo dei figli, Domenico, aveva sposato, nel 1675, Anna Maria Perini che gli portò in dote tra i beni romani anche un piccolo casino a Castel Gandolfo, per l'esattezza, la penultima casa della *Spina*, quasi frontistante la Cona.

I Perrini (Perrino o Perini), romani, erano già presenti in Albano agli inizi del Seicento con un medico, Antonio, proprietario di quello stabile in via S. Paolo che diverrà la dimora dei Fattori e poi dei Di Pietro[5], mentre a Castel Gandolfo li troviamo citati con un Giovan Battista Perini; un Martino Perinus; e, per una dote, una Giulia Perini.

[5] A. Crielesi, *Il Casino Fattori-Di Pietro*, in *Le dimore storiche di Albano*, Albano Laziale 2015, d'ora in poi Crielesi 2015, vol. I, p. 211.

Tornando sugli Odam, Domenico fu padre di Giovanni Girolamo, di Angela Teresa, di Vittoria († 1766), di Claudia e di Agnese; riguardo al primogenito, è il già citato Giovanni Girolamo Odam (Roma 1681 - idem 1741) detto l'Antiquario, pittore, scultore, incisore ecc. del quale ora possiamo indicare, con precisione, l'ubicazione del casamento di famiglia a Castel Gandolfo e le commissioni nella chiesuola della Cona da lui apportate. Quest'ultime, per precisione, le dobbiamo all'altro figlio del vecchio Gerolamo, Filippo. Già, perché se al padre, Girolamo, dobbiamo la stabilità economica e le proprietà a Roma, e al figlio di questi, Domenico, la dimora di villeggiatura a Castel Gandolfo, fu proprio a Bernardo Filippo - anzi a padre Filippo - mosso da spirito di grande devozione, che dobbiamo l'ampliamento della modesta edicola sulla strada, al punto di trasformarla in una chiesetta vera e propria.

Personaggio eccezionale, il Cavalier Bernardo Filippo Odam: fu uno dei più esperti numismatici dell'epoca, attività e professione che proseguì anche dopo il mutamento di vita, da laica a religiosa. Aveva sposato Antonia Felice Verni, morta il 21 settembre del 1678. Sventura, questa, che si sommò a quella precedente che aveva visto la perdita dell'unico suo figlio, il ventiquatrenne Gerolamo. Eventi funesti che sono riassunti nella lapide fatta porre alla consorte dall'Odam a S. Martino ai Monti, avanti al secondo altare nella navatella di destra:

D. O. M.
ANTONIAE FELICI VERNI ROMANAE QVAE
NON SOLVM FORMAE VENVSTATE INDOLIS
NOBILITATE MORVM HONESTATE VIRO SVO
CARA NIMIS VERVM ETIAM CHRISTIANA
VIRTVTE RECTA FIDE AC PROBATA CON
STANTIA DEO LONGE CARIOR FVIT NAM
PER OCTO INTEGROS MENSES VARIIS
AFFLICTA MORBIS ET TANDEM VNICI FILII

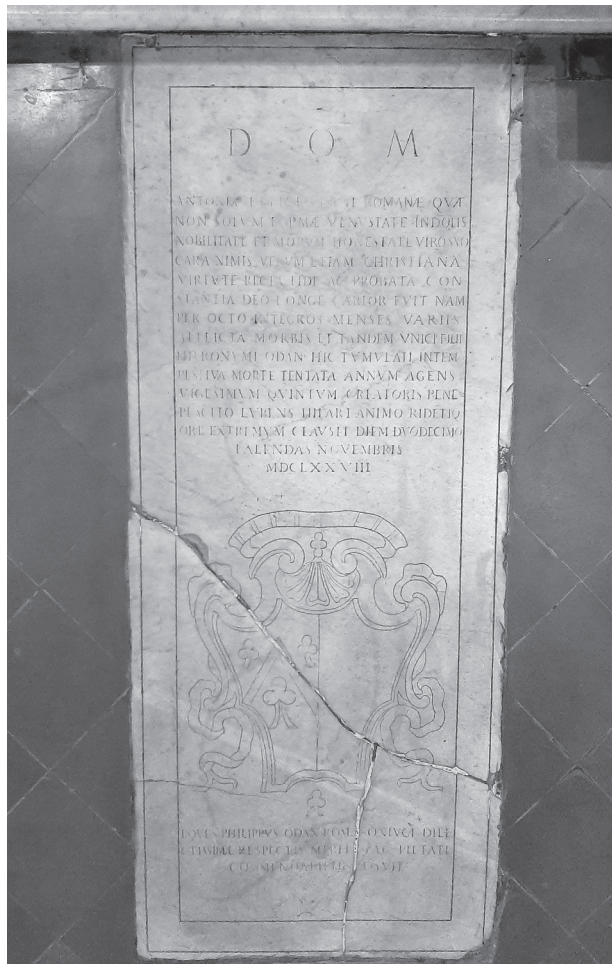
HIERONYMI ODAN HIC TVMVLATI
INTEMPESTIVA MORTE TENTATA ANNVM AGENS
VIGESIMVM QVINTVM CREATORIS BENE
PLACITO LVBENS HILARI ANIMO RIDETIQ.
ORE EXTREMVM CLAVSIT DIEM DVODECIMO
KALENDAS NOVEMBRIS
MDCLXXVIII

EQVES PHILIPPVS ODAN ROM. CONIVGI DILE
CTISSIMAE RESPECTIS MERITIS AC PIETATE
COMMENDABILIB. POSVIT[6]

D.O.M
Ad Antonia Felici Verni di Roma che fu cara
di gran lunga a Dio non solo per la bellezza
d'aspetto e di carattere, per la nobiltà
dei costumi, per la smisurata fedeltà verso
il suo coniuge, ma pure per la cristiana virtù
per la retta fede di provata fermezza
giacché per otto interi mesi fu travagliata da molte
infermità e questo dopo la tumulazione
dell'unico figlio Girolamo Odan per
morte precoce e che chiuse il suo ultimo giorno
con volto sorridente, animo sereno e retta volontà
(avvenuta) nel ventiquattresimo anno di vita

[6] P. L. Galletti, *Inscriptiones Romanae infimi aevi Romae exstantes*, Roma 1760, tomo II, cl. XIII, n. 24, p. 450. Vedi pure V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma 1874, vol. 4, n. 64, «Nel pavimento della navata destra avanti il 2 altare», p. 26.

Il 21 ottobre 1678
il Cavalier Filippo Odam romano eresse
alla consorte amatissima con degno
rispetto e con grande amore.



4. Roma. San Martino ai Monti, secondo altare nella navatella di destra, la lapide terragna apposta dal Cavalier Bernardo Filippo Odam (poi Padre Filippo) in ricordo della moglie Antonia Felice Verni, (foto P. L. M. Zappatore).

Così, Filippo, senza più discendenza e vedovo della Verni, seguì l'esempio dell'omonimo congiunto: abbandonò la vita laicale per farsi sacerdote, per l'esattezza padre Oratoriano. E come tale lo troveremo presente in S. Giovanni dei Fiorentini (1687), ove «tiene studio famoso di medaglie de' Papi»[7], poi «prete in S. Girolamo della Carità», sede, quest'ultima, ove redasse l'importante opera sulla medaglistica pontificia [8].

L'ampliamento della Cona

E proprio nelle vesti di Oratoriano, nel 1692, fu il committente della Cappella dedicandola alla Vergine, «Madre di Dio e Madre di Misericordia», e al fondatore del suo Ordine, S. Filippo Neri.

A Padre Filippo dobbiamo, quindi, l'aggiunta di un avancorpo con copertura a tetto con un unico spiovente, mentre l'interno fu coperto con una falsa volta, incassando nella parte terminale la vecchia edicola ove fu ospitato l'altare. Alla cappellina unì, alla destra, pure una sacrestiola, con volta a padiglione, e un piccolo campanile a vela. L'intervento di Padre Filippo era ricordato, nei secoli passati, da una lapide sull'interno della chiesetta, nella controfacciata, sopra la porta, il cui testo, per la prima volta, è riportato nella *Visita Pastorale* del cardinal Emmanuel Théodose de la Tour d'Auvergne de Bouillon (1689-1698), nel 1693. Mentre una descrizione più dettagliata del suo interno la troviamo nella *Visita Apostolica*, del vescovo di Amelia, Giuseppe Crispino (1702).

---

[7] G. B. Molo, *Roma sacra antica, e moderna*...Roma, 1687, parte III, p. 40.

[8] Cortona, Accademia Etrusca*, Serie di medaglie di pontefici da Martino V a Innocenzo X del Cavaliere Filippo Odam, poi prete di s. Girolamo della carità nell'anno 1738,* ms.

Allora, la chiesa era definita angustissima con l'unico altare che ospitava l'Immagine della Vergine dipinta sul muro, mentre le pareti risultavano completamente affrescate; nella volta, invece, era dipinto *S. Filippo Neri in Gloria sorretto dagli Angeli*[9]. Il relatore si sofferma sul prezioso altare impiallacciato in marmi mischi -un amorevole cofanetto portagioie - tuttora in loco, realizzato con il concorso dei fedeli:

> et habet loco antipendii urnam lapidis pretiosi pietate piorum fidelium facti[10]

Il Casino suburbano degli Odam

Tornando sulle proprietà Odam a Castel Gandolfo, i lavori di sistemazione proseguirono anche successivamente interessando, oltre la chiesuola, anche il vicino Casino, come sembra dimostrare un capitolato di lavori, del 1697, commissionati dai fratelli Odam, Domenico e - nel caso della cappella - Padre Filippo e proseguiti, probabilmente, anche negli anni successivi. In tutti i modi, nel 1708, nelle *Assegne dei Beni Urbani e Rustichi* concomitanti alla stesura del Catasto censuario, riguardante Castel Gandolfo, Domenico Odam - unico proprietario - dichiarava di possedere un Casino, appena terminato, la Cappella, la sacrestia, ecc.:

> Domenico Odam, io infrascritto possiedo in Castel Gandolfo una Casa di valore in circa di scudi Mille e Cinquecento, quale né è stata mai affittata, né stimata.

---

[9] Albano, Archivio Storico Diocesano, d'ora in poi ASDA, *Acta Visitationis Apostolicae Josephi Crispini E.pi Amerini. Visitatoris Ap.lici a S.mo D. N. Clemente PP XI*... (1702), fol. 229 r.

[10] *Ibidem*.

5. A. Sarti, Medaglia commemorativa a Gerolamo Odam, *Cavaliere dell'ordine equestre di Costantino*, bronzo, 1742, (collezione privata).

6. Castel Gandolfo. Interno della Cona con l'odierna pala d'altare (d'ignota provenienza) che ha sostituito l'originale affresco e il successivo quadro settecentesco, (foto dell'autore).

E più una Cappella ed Sacristia mantenute a mie proprie spese di tutte le suppellettili necessarie di valore di scudi cento circa.
E più una stalla e due stanziole né terminate, inabitabili di valore di scudi duecento in circa.
E più un sito contiguo alla stalla circondato di muro di scudi dieci circa.
E più una vignola situata nel territorio di Castel Gandolfo in logo detto il Laghetto, di un rubbio in circa gravata di scudi dieci di canone alla R.C.A. di scudi cento circa.
Domenico Odam.[11]

L'epigrafe greco-cristiana di Ciriaca

Tornando sull'arredo interno della chiesetta, è attribuibile agli Odam la sistemazione e l'affissione, nella parete sinistra, dell'epigrafe di Ciriaca, lapide che troveremo esplicitamente citata e raffigurata, per la prima volta (1720), dal Boldetti nel suo volume[12].

Si tratta di due tavole in marmo bianco con l'iscrizione greco-cristiana, già lastre di chiusura di un loculo in un ipogeo di una omonima della nota martire romana Ciriaca, di cui ci è tuttora ignoto il Cimiterio di origine.

Certo, l'assenza di ogni indicazione precisa, sia sulla provenienza dei resti della defunta che della relativa epigrafe, purtroppo, hanno generato qualche confusione tra gli studiosi, incertezza che perdura tuttora. Si è ipotizzato, così, che la lapide provenisse dal

[11] Roma, Archivio di Stato, d'ora in poi ASR, *Carte dell'Archivio Storico Comune di Castel Gandolfo* (1645-1870), Tabelle censuarie (1688- 1760), b. 6, *Filza d'assegne dei Beni Urbani e Rustichicoll'estimo dell'anno 1708*.

[12] M. A. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiterj de' santi martiri: ed antichi Cristiani di Roma,* Roma 1720, p.402. cfr. Ivi, *Di S. Ciriaca Martire coll'Iscrizione conceduto alla Chiesa o Cappella pubblica de' Signori Odam in Castello Gandolfo*, p. 771.

cimitero scoperto dallo stesso Boldetti nel 1712, sulla Via Appia tra l'XI e XII miglio (presso l'attuale località Due Santi)[13], che, invece, a dire dello stesso autore, era stato trovato «totalmente spogliato»[14].

Sicuramente, l'ipotesi che più affascina è quella che ritiene l'epigrafe di Ciriaca rinvenuta dallo stesso cavaliere Giovanni Girolamo Odam nella «sua Villa» (leggi Vigna) in Castel Gandolfo e da lui conservata nel casino alla Cona. Per la verità, non si trattava dell'epigrafe della Martire, ma di una memoria funebre inerente a un fornaio[15], reperto che, dopo parecchie peripezie, è ora conservato nei Musei Capitolini[16]. Giungiamo, così, ad una serie di deduzioni più o meno plausibili: che la lapide e le reliquie siano state portate da Roma da padre Filippo, il fondatore della cappella, che, da buon Oratoriano, fu grande sostenitore del culto dei Martiri. Ma si potrebbe indicare, con qualche dubbio, nello stesso incisore, Giovanni Girolamo Odam, appassionato e collezionista di antichità, come colui che volle arricchire - alla moda dell'epoca - la chiesetta guarnendo le già presenti reliquie di Ciriaca con un'indiscutibile prova di autenticità.

La proprietà di Gerolamo Odam

Proseguendo sui proprietari della Cona, ossia gli Odam, nel 1727 moriva Domenico *junior* lasciando la vedova, Anna Maria Perini, ed i figli Gerolamo, Angela Teresa, Vittoria, Claudia e Agnese. Titolare degli immobili, sia in Roma sia in Castel Gandolfo, divenne il solo Gerolamo, tant'è che è citato come moroso, nel

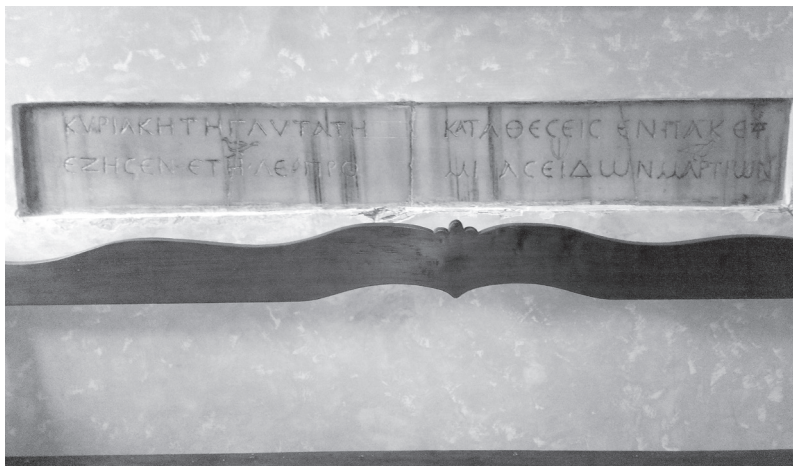
[13] Cfr. C. Casciotti, *Un'iscrizione greca cristiana a Castelgandolfo,* in «Lazio ieri e oggi», 30 1994, n. 11, novembre, p. 429-430.

[14] M. A. Boldetti, *Osservazioni…*, cit., p. 558.

[15] H. Dessau, *Inscriptiones Latii Veteris Latinae,* Vol. 1, apud G. Reimerum, 1887, n. 2302, p. 24.

[16] M. A. Boldetti, *Osservazioni…*,cit…, p. 210.

7. Castel Gandolfo. Interno della Cona, particolare dell'altare impiallacciato in marmi mischi (foto dell'autore).



8. Castel Gandolfo. Interno della Cona, parete sinistra, la *"tabula cimiteriale"* di *"Ciriaca dulcissima"*, marmo, IV sec. d. C., (foto dell'autore).

Bilancio della comunità di Castel Gandolfo del 1727, per alcuni oneri sull'acqua degli anni precedenti rimasti "*inesatti"* ossia non ancora riscossi:

> Il Cavalier Girolamo Odam deve dare per la sua rata delle spese accennate detto ripartimento soprascritto scudi due e bajocchi 23 e 2/3.
> E più altra rata di spese dette sopra ripartitigli dal primo Gennaro 1712 a tutto il primo maggio 1717, bajocchi ottantacinque.
> E più in altri d'altro ripartimento dalli 7 Agosto 1717 a tutto lì 7 Luglio 1720 scudi uno e bajocchi 56 e 2/3
> E per altri d'altro ripartimento di dette spese dal 12 ottobre 1722 tutto lì 6 marzo 1724, scudi quattro e baiocchi 52[17].

Così pure negli anni successivi:

> Il Cavalier Girolamo Odam deve dare li scudi nove, baiocchi 23 e 2/3 ripartitigli in più volte per la sua rata delle spese dell'acqua, di cui gode un Ritorno per il suo Casino nel Borgo Urbano, cioè una rata dal primo Gennaro 1712 a tutto il primo maggio 1717; l'altra dal 7 Agosto 1717 a tutto li 7 Luglio 1720; l'altra, altro delli 12 8bre 1721, a tutto li 6 marzo 1724; e l'ultima delli 29 marzo 1724 a tutto li 12 giugno 1727, come nelli ripartimenti Orig.li esistenti nella Computisteria del S. P. Ap.co, copie de quali si ritrovano nella Cons. Priorale nella filza intitolata ripartimenti di spese delle acque e nelle tabbelle antecedenti[18].

---

[17] ASR, *Carte dell'Archivio Storico Comune di Castel Gandolfo* (1645-1870), *Tabelle censuarie (1688- 1760)*, b. 6, *Tabella della Communità di C. Gandolfo del 1727, ad anno finito*. "*Crediti inesatti*".

[18] Archivio Storico Comunale di Castel Gandolfo, d'ora in poi ASCC, *Tabella della Comunità di Castel Gandolfo nella fine dell'anno 1729 con li debiti e crediti e Notitie necessarie e stato della medesima, Crediti Inesatti*, *Registro Tabelle*, vol. 83. fols 9 v. 10 r.

Ed ancora, nel 1731:

Debiti inesatti nel fine dell'anno 1731[…]

Il Sig. Cavalier Girolamo Odam e per esso il Sacro Palazzo Apostolico a tal pagamento per sentenza di Monsignor Casoni sc. 9.21 in ripartimento delle spese del acqua come nella tabella 1729[19].

Nel 1733, il 6 ottobre, moriva anche la madre dell'Odam, Anna Maria Perini, e con la sua scomparsa si aprì l'immancabile contenzioso per l'eredità tra i figli; fu necessario ricorrere ad una sentenza rotale e ad una concordia notarile che regolasse i loro rapporti. Negli accordi (1734), tra gli eredi Odam si stabiliva che le femmine - Angela Teresa, Vittoria, Claudia e Agnese - avrebbero ricevuto un vitalizio pari alla metà delle rendite paterne, mentre all'unico maschio, ossia a Girolamo, sarebbero rimasti per intero la casa in Roma e lo scrittorato apostolico ereditario. Le donne, poi, dovevano dimostrare di aver speso i 100 scudi già lasciati loro dal padre per i rifacimenti e restauri del Casino e della chiesetta della Cona a Castel Gandolfo.

E, forse, fu proprio in concomitanza di queste disposizioni che venne incaricato di alcuni rifacimenti l'architetto Ferdinando Fuga il quale lasciò un conto firmato per Girolamo e le sue sorelle[20].

Ma la vertenza legale si trascinerà anche dopo la morte del Cavaliere che avvenne il 1° marzo del 1741, dopo aver fatto testamento in favore esclusivamente della moglie, Cecilia Teresa Rota[21]. Per la verità, l'Odam non dimenticò completamente le due sorelle superstiti, Vittoria e Claudia, tant'è che lasciò loro la sua quota d'eredità proveniente esclusivamente dalla dote materna, consistente - nel caso delle proprietà a Castel Gandolfo - nel *Casino grande* in

[19] *Ivi*, fol.45 v.

[20] M. B. Guerrieri Borsoi, *Il cavaliere… cit.,*p. 177, nota 6.

[21] ASR, Notai, Segretari e Cancellieri della Reverenda Camera Apostolica, Cesare Rodolfi, prot. 1642, c 110/163.

via della Cona, e nella *Vigna* nel quarto Laghetto. Quindi, mentre il *Casino grande* sulla via Clementina divenne prerogativa esclusiva delle sorelle, quello *piccolo*, la chiesetta e la relativa sacrestia con il sottostante *Rimessone*, rimasero di pertinenza dell'erede del Cavaliere, ossia la vedova Rota, ma per poco perché tutto tornò alla sola Vittoria.

Questo succedersi di fatti lo troviamo indirettamente confermato proseguendo la lettura delle *Visite Pastorali*, in cui possiamo notare l'evolversi della storia della cappella, a cominciare proprio dal 1741 con l'imposizione da parte dell'Ordinario di un restauro da effettuarsi entro due mesi, previa ammenda di tre scudi.

Il restauro di Donna Vittoria Odam (1758)

Solo negli anni successivi la cappella fu finalmente sottoposta ad un restauro; lo testimonia la relazione della *Visita* del cardinale Carlo Alberto Guidoboni Cavalchini (1759-1763), il quale, nel 1759, visitando la chiesetta, sottolineò che l'altare della Vergine e San Filippo Neri era stato da poco dotato dalla titolare, donna Vittoria Odam. Il rifacimento aveva interessato anche l'affresco che lo sovrastava, sostituito con una pala ad olio; per cui nella relazione non si cita più, come abbiamo letto sin ora, la *Vergine con i Santi Pietro e Paolo con San Giovanni Battista,* ma una tela con la «B. Mariae Virginis e S. Filippo Nerio»[22]. Nella successiva *Visita* del 1767*,* l'allora vescovo di Albano, cardinal Serbelloni, impose a Donna Vittoria di ampliare il bell'altare di marmi mischi, e questo per renderlo più funzionale ai Sacri Uffici.

[22] ASDA, *Sacra Visitatio Civitatis et Dioecesis Albani edita per Eminentis. et Reverendissimum Dominum Carolum Albertum Sacrae Romanae Ecclesiae Cardinalem Guidobonum Cavalchini Episcopum Albanensem anno Domini MDCCLIX…,*fol. 386.

All'abate Don Gaetano Cardoni

Riguardo a donna Vittoria, nel 1762, 5 agosto, già avanti con l'età, volle dettare un suo primo testamento che fu arricchito da un ulteriore codicillo del 18 maggio del 1766. Quest'ultima disposizione fu dettata, come attesta il documento, nella sua casa romana in via Giulia, ove moriva il 24 maggio dello stesso anno; le sue spoglie, rispettando le decisioni testamentarie della Odam, furono sepolte nella vicina chiesa di Santo Spirito dei Napoletani. Erede, secondo il testamento, fu:

> Il Sig. abbate Gaetano Cardone confidente amico, al quale per titolo d'istituzione ed in ogni miglior altro modo che posso e devo, lascio l'universa mia eredità libera e senza alcun vincolo e peso[23].

Divenuto erede di tutti i beni della Odam, sia a Roma, sia a Castel Gandolfo, monsignor Cardoni restaurò il *Casino grande,* che divenne la sua dimora estiva, ed ulteriormente la chiesetta attigua, come testimonia, tra l'altro, lo stemma (cardo fogliato e fiorito) sul frontone coperto di cappello prelatizio di abate beneficiario, come pure gli interni adornati da nuove pitture e stucchi, e l'altare che fu finalmente ampliato. I rifacimenti dovettero essere già terminati nel 1772.

La gestione dell'eredità Cardoni

Il possesso dei beni appartenuti agli Odam durarono pochi anni in mano al Cardoni, perché, già il 21 luglio del 1777, rendendosi conto dell'avvicinarsi dell'ora fatale, volle dettare il suo

[23] ASR, TNC, Francesco Lorenzini, vol. 1052, 8 maggio 1766 fol. 272 (olim 229 r.). fols. 231 r. v.

9. Castel Gandolfo. Esterno della Cona, particolare del timpano con lo stemma (cardo fogliato e fiorito) coperto di cappello prelatizio dell' abate beneficiario Gaetano Cardoni (1772 ca.), (foto dell'autore).

testamento[24]. E fu previdente giacché, il 29 luglio dello stesso anno, moriva nella sua casa romana. Nel testamento, il Cardoni aveva designato «erede usufruttuaria» Caterina Lante fu Vincenzo, vedova del fratello Giovanni, definita dall'abate nelle sue disposizioni testamentarie «mia dilettissima cognata»; mentre «erede proprietaria» era indicata la figlia di quest'ultima, Maria Clementina,«mia carissima nipote».

Tra i beni lasciati alle eredi anche i Casini di Castel Gandolfo, quello «cosiddetto grande» sulla via Clementina, già della Cona, «confinante dalla parte superiore con la casa del canonico Primavera di Frascati, e dalla parte inferiore con la Casetta del Palazzo Apostolico, prima della Villa Cybo», e quello «piccolo» a destra della chiesetta sulla piazzetta.

[24] *Ivi,* 20 luglio 1777, *Aperitio testamenti Gaetani Cardoni*, fols 845 r. 847 (già 452), 873 r. – 874 v.

Il valore di milleottocento scudi, conferito a questi immobili, fu calcolato dall'architetto Eustachio Mazzoni; e questo dopo un suo sopralluogo tenutosi nell'autunno dello stesso anno, succeduto da una relazione dettagliata[25]. Intanto, amministratore dell'eredità era divenuto il marito di Clementina Cardoni, Ludovico Bompiani di Domenico (†1780), il quale, a dire della moglie, dovette accollarsi «molti legati lasciati dal Testatore e vari debiti fruttiferi ed infruttiferi gravanti la detta eredità», compresa la somministrazione dei 30 scudi elargiti mensilmente alla suocera[26].

La proprietà Bompiani

E questa situazione economica fece sì che la Casa Bompiani divenisse creditrice dell'eredità Cardoni al punto da assorbirne le intere proprietà, come attesta il *Catasto* del luglio 1778. Ludovico Bompiani moriva nel 1780, seguito, tre anni dopo (1783), dalla suocera Caterina Lante vedova Cardoni. Amministratore dell'intera eredità Cardoni divenne il cognato di Maria Clementina, l'avvocato Virginio Bompiani, il quale, nell'arco di poco tempo, ne divenne di fatto il titolare.

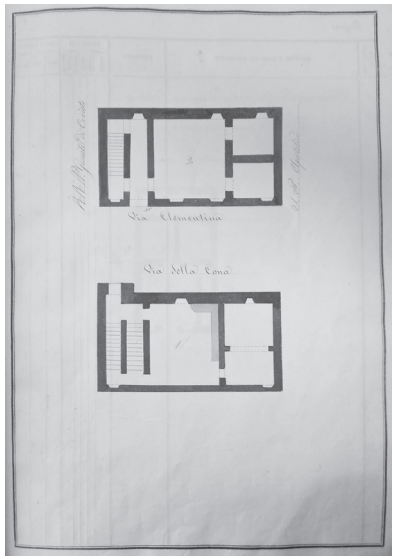
Al riguardo, proprio per supplire ai debiti sulla gestione dell'eredità, Maria Clementina fu costretta a vendere anche tutti i mobili che arredavano il *Casino grande* di Castel Gandolfo, i vestiti e persino la carrozza appartenuti al defunto abate[27].

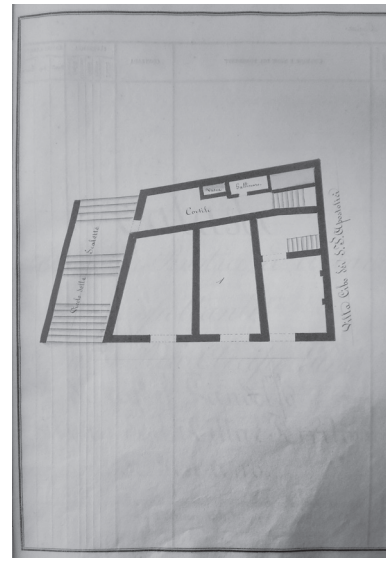
In quegli anni, Maria Clementina Cardoni, sempre per affrontare la crisi economica e finanziaria, tentò, visto il loro scarso ren-

[25] ASR, Curia Cardinal Vicario, Uff. 31, atti Ferri, 8 Marzo 1783, *Concordia et datio in solutum pro 2821.36* […] *pro Virginium Bompiani et Mariam Clementinam Cardoni Bompiani*".

[26] *Ibidem*.

[27] *Ivi*, fol. 14 r.





10a – 10b. ASDA, Planimetrie del Casino grande e piccolo già degli Odam, dal *"Catasto dei Fondi Rustici ed Urbani spettanti alla R.da Arcipretura di Castel Gandolfo, situati nel Territorio e Terra di Castel Gandolfo sud.to formato dal sottoscritto Pubblico Perito Geometra nell'anno 1843*" [Luigi Monetti].

dimento, di disfarsi degli immobili a Castel Gandolfo, come documenta una testimonianza giurata di certi Francesco Mannini e Marcantonio Bonanni.

Tornando sulla chiesetta della Cona, l'Abate Cardoni, nelle sue disposizioni testamentarie, aveva imposto di istituirvi, dopo la morte dell'usufruttuaria, ossia della Lante, una cappellania, con cui sopperire le spese di mantenimento; ma l'erezione dei «luoghi quindici di Monti» destinati al suo mantenimento e farvi celebrare perpetuamente una messa letta quotidiana, non ebbe mai luogo[28].

[28] ASDA, *Bullarium* vol. XIII (1843-1850), fols 180 e sgg.

E non fu l'unica negligenza perché i Bompiani, poco o nulla apportarono nell'interno della chiesa, come si può notare nella relazione della *Visita* del cardinal De Bernis del 1780, in cui, tra l'altro, si evidenzia che sull'altare era ancora la tela «Imago in tela» con la Vergine e San Filippo.

Il *Casino grande* degli Odam (1814) agli Albenzi

Virgilio Bompiani governò questi beni sino al 1800, quando morì, nella sua casa romana, e non avendo avuto prole, lasciò eredi dei suoi beni, i nipoti, figli del defunto fratello Ludovico e di Maria Clementina Cardoni, ossia Domenico e Caterina; a quest'ultima, addirittura, costituì nel testamento una bella dote di 2000 scudi. Sarà proprio Domenico che, stretto dalle solite necessità economiche, rese più impellenti in quei paraggi di tempo, dovette vendere in enfiteusi perpetua, il 26 settembre del 1814, il *Casino grande* sulla via Clementina; stabile che all'epoca mostrava i segni del degrado sviluppatosi per via della «pausa francese» e l'allontanamento dei proprietari. Acquirente, per 24 scudi annuali, fu Filippo Albenzi.

Riguardo al Casino, era:

> composto di tre appartamenti, cucina, pasticceria, e tinello, e per causa o titolo di tal concessione in enfiteusi perpetua concessa gli lo concede ad averlo e goderlo di suo pieno arbitrio trasferendogli l'utile dominio anche con la clausola del costitudo[29].

Tra le clausole imposte, anche quella di potervi villeggiare da parte dei Bompiani, in un eventuale soggiorno a Castel Gandolfo, mettendo l'Albenzi a loro disposizione un appartamento[30]. Imman-

[29] *Ivi*, fol. 14 v.
[30] *Ivi*, fol. 21 r.

11. Castel Gandolfo. Una rara veduta del Palazzetto grande degli Odam, prima della sua completa distruzione (foto A. Viterbini, ante 1950).

cabile un richiamo al mantenimento della Cappella della Cona:

> Che detto enfiteuta non dovrà contribuire al mantenimento della Cappella della Madonna SS della Cona che si conviene debba restare interamente a carico del sig. avvocato Bompiani.

Una nota finale, poi, al mobilio superstite ancora presente nell'appartamento nobile del *Casino grande*:

> circa poi al mobilio amovibile esistente nel detto Casino il Sig. avvocato Bompiani sceglierà quei mobili che vorrà riservare e asportare in Roma, e per gli altri si farà una stima di concerto, ed il sig. Albenzi, ne pagherà l'importo nello spazio di anni quattro ratealmente la rata [31].

[31] *Ivi*, fol. 21 v.

Riguardo all'acquirente, Filippo Albenzi, fu un piccolo possidente locale, impegnato anche nel mestiere di albergatore e affittacamere. Difatti, tra gli ospiti, nel palazzetto, accolse nella primavera del 1819 il noto politico, patriota, pittore e scrittore piemontese, Massimo d'Azeglio. È lo stesso Marchese a ricordarlo nelle sue *Memorie:*

> All'aprirsi della primavera si prese un casino a Castel Gandolfo, villeggiatura del Papa, da certi contadini benestanti del paese, detti gli Albenzi[32].

Per precisione, il D'Azeglio, anzi la famiglia del Marchese, s'insediò nell'appartamento del piano nobile, del palazzetto, restando i rimanenti piani dello stabile a disposizione degli Albenzi, i quali, già nel 1816, vi risiedevano stabilmente con Filippo ed il resto della famiglia, inclusa la cognata Maddalena Marianecci, il cui rapporto con il nuovo padrone di casa aveva scatenato scandalo nel paese.

Da Palazzetto Odam a Casa Gigante

Nel 1843, così, Annibale Bompiani vendette definitivamente i due fondi urbani enfiteutici in Castel Gandolfo, compresa la chiesetta, ma ad esclusione della cappellanìa che rimase a carico dei Bompiani[33]. I fondi venduti si riferiscono al Casino grande, passato come prebenda all'Arcipretura di Castel Gandolfo, e «quello piccolo», composto da un pianoterra di tre stanze, a destra della chiesetta, con il sottostante «Rimessone» prospiciente la via per Marino, ceduto sempre all'Arcipretura, ma tenuto in enfiteusi da certo Giuseppe Costa[34].

---

[32] M. D'Azeglio, *I miei ricordi*, Firenze 1867, Vol. 1, p. 268.

[33] ASDA, *Bullarium XIII,* (1843 - 1850), fols 180 e sgg

[34] ASDA, *Catasto dei Fondi Rustici ed Urbani spettanti alla R.da Arci-*

12. Restituzione grafica del palazzetto Odam poi Bompiani andato completamente distrutto negli anni Cinquanta del secolo passato (architetto Anna Tonelli).

L'acquirente del casamento grande fu, in sostanza, l'arciprete Gio. Battista Gigante, dipinto come «un angelico demiurgo», ossia un ingenuo ordinatore delle cose pubbliche[35]. Per la verità il Gigante fu uno stimato poeta e letterato, vicerettore dell'Università romana della Sapienza, nonché un attento curatore dei propri interessi. Già nel 1852, intenzionato ad ampliare ulteriormente le sue proprietà alla Cona, aveva acquistato una parte di una casa attigua. La stima fu redatta dal capomastro muratore Giuseppe De Rossi sotto la su-

pretura di Castel Gandolfo, situati nel Territorio e Terra di Castel Gandolfo sud.to formato dal sottoscritto Pubblico Perito Geometra nell'anno 1843 [Luigi Monetti].

[35] ASCC, *Deliberazione consigliare dell'11 agosto 1838*.

pervisione dell'architetto Filippo Martinucci, il quale provvederà pure ai rifacimenti dell'ex Casino grande degli Odam, al fine di renderlo una degna dimora di famiglia. I lavori (1866), in quest'ultimo, consistettero nell'ammodernamento dell'intero stabile e nella sua soprelevazione di un piano. Fu risistemato anche il prospetto arricchendolo nel secondo piano di una bella edicoletta incorniciata - forse proveniente dalla stessa chiesuola - posta proprio in asse col portoncino in bugnato e il balconcino del piano nobile.

Nel 1871, il Palazzetto alla Cona doveva essere completato se, come documenta lo *Status Animarum* di quell'anno, lo troviamo abitato dall'arciprete e sorelle, i quali, per sopperire alle esigenze dei tanti villeggianti e visitatori, vi impiantarono un'accogliente pensione, ricordata come Casa Gigante. Fu, così, la residenza di vacanze dello storico dell'antichità ed epigrafista tedesco Hermann Dessau, come testimoniano le sue lettere, ma anche di altri illustri personaggi, come Armand Point (1883)[36]. La Casa delle sorelle Gigante, o semplicemente la Pensione Gigante, ospitò, anche l'archeologo Enrico Stevenson *junior* che, nel 1883, ebbe modo di visitare la vicina chiesetta della Cona e di annotare, così, l'esistenza della «tabula cimiteriale affissa in parete sinistra»[37], ossia la lapide di «Ciriaca dulcissima».

La pensione rimase attiva sino al 1915, quando l'allora titolare, il capitano Achille Gigante, la chiudeva agli ospiti. Qualche decennio dopo l'ex casamento Odam alla Cona, con la morte delle ultime Gigante, rimaneva desolatamente vuoto.

---

[36] G. Marie, *Élémir Bourges: ou l'Éloge de la grandeur, correspondance inédite avec Armand Point,* Paris 1962.

[37] BAV, H. Stevenson, *Codici Vaticani Latini 10547-10587*, f. 13.

Ma una sorte fatale attendeva questo palazzetto, come tutta la Spina: in concomitanza dell'Anno Santo del 1950, il Comune deliberò di abbatterne tutte le case; sacrificati alla modernità, andarono così perduti secoli di storia! Compresa la lapide che ricordava il d'Azeglio fatta apporre sulla facciata dell'ex palazzetto Odam.

Unica supersite, la Cona, la quale, dopo discutibili restauri degli anni passati (in cui andò, tra altro, perduta la tela pala d'altare) e gli ultimi atti vandalici che l'hanno interessata, altro non chiede che un'analisi approfondita del suo interno ed una diversa e più dignitosa destinazione di quella attuale.

Norba, una Pompei dei Lepini

Pier Andrea De Rosa

«Il paese è situato sopra un alto colle, che, dal lato ovest, forma una rupe sorprendente, volgarmente detta *Rava*. Della sua origine poco si sa […]. La via principale è ampia e vi si osservano belle fabbriche; le altre vie sono scoscese ed anguste, ed il fabbricato meschino. Il territorio è fertile in olio, biada, fave, grano, castagne. L'aria è salubre, esteso il panorama[1]» e con possibilità di ricovero per la notte alla beneagurante *Locanda della Fortuna*.

Il "paese" è Norma, oggi raggiungibile da Roma in un'ora di auto in direzione sud. Il sito è superbamente panoramico, su un disteso pianoro, una terrazza naturale che, dalle medie propaggini dei Monti Lepini si affaccia precipite sul territorio già occupato dalle Paludi Pontine, in una fuga incomparabile della linea dell'orizzonte che spazia fino al Circeo e alla più lontana Ponza.

Nel 1860, nel corso di una lunga cavalcata da Genazzano a Segni attraverso i Monti Volsci, vi aveva fatto tappa Ferdinand Gregorovius che viaggiava, o piuttosto dottamente vagabondava, in compagnia di Rudolph Müller, «noto pittore di acquarello» che, portatosi presto a Roma dalla natìa Basilea, finirà col trattenervisi per l'intera esistenza sua con sepoltura al cimitero acattolico di Testaccio. È con palese orgoglio che il padrone dell'albergo di Norma – forse lo stesso esercizio menzionato da Enrico Abbate – spalanca le finestre della stanza destinata ai due ospiti per esibire l'eccezionale vista sottostante con una intensa distesa di fiori campestri a far

Ringrazio Stefania Quilici Gigli, Daniele Baldassarre, Alberto Barsi, Laura Moreschini.

[1] E. Abbate, *Guida della Provincia di Roma*, a cura del Club Alpino Italiano, Roma 1894, II, p. 493.

Fot. Pandimiglio

Donna di Norma.

1. A. Pandimiglio (attivo inizio XX sec.), *Donna di Norba*.

da corona alla loro gemma: il pittoresco laghetto e la torre di Ninfa, ovvero quella che lo stesso Gregorovius avrebbe definito la *Pompei del Medioevo*. In verità la meta dei due qualificati viaggiatori era il vicino ed aereo sito archeologico di Norba. È probabile che l'eminente storico della Roma medioevale, oltre che *civis romanus*, vi giungesse sulla scorta degli studi pubblicati a Roma nel 1829 dal connazionale Johann Michael Knapp, architetto e membro dell'Istituto di corrispondenza archeologica[2]. Nel descriverne le ve-

[2] G. Knapp, *Mura, porte e pianta della città di Norba*, in «Monumenti

stigia, Gregorovius si dichiara «colpito dal non vedere né tombe, né loculi però è possibile che siano sfuggite al mio sguardo» mentre non sa spiegarsi l'origine del nome *Civita La Penna* con il quale i nativi solevano riferirsi a quell'antico sito[3].

Coinvolta nelle guerre tra Mario e Silla e presa, pare per tradimento, dalle armi di quest'ultimo, gli abitanti preferirono uccidersi l'un l'altro piuttosto che cadere nelle mani del nemico, come narra in un suggestivo passo Appiano: «Norba, un'altra città antisillana, resistette ancora aspramente [dopo la caduta di *Praeneste*], finché, penetrato in essa di notte per tradimento Emilio Lepido, degli abitanti, inferociti per il tradimento, alcuni si suicidarono, altri si uccisero tra loro, altri si impiccarono. Un vento, sorto violentissimo, a tal punto alimentò le fiamme, che nessun bottino si ricavò dalla città. Costoro dunque, morirono così, da forti.» Distrutta la città ed estirpatene gli abitanti, su Norba scese un velo di immoto silenzio rotto soltanto dal belare delle greggi, il ringhiare sordo dei cani, e gli striduli, a loro modo incomprensibili, richiami dei pastori.

A partire dall'Età di mezzo si venne formando, poco discosto da quello antico, un nuovo insediamento urbano che prese il nome di Norma, oggi cittadina di circa quattromila abitanti. La scelta del nuovo sito presentava due caratteristiche non casuali: al rilevante profilo panoramico si aggiungeva quello strategico-difensivo contro le scorrerie dal mare. I luoghi lungo le coste, o poco all'interno, potevano essere facile meta di sanguinosi saccheggi e presa di ostaggi, come rischiò di sperimentare, a proprie spese, nel 1534 Giulia Gonzaga, castellana di Fondi, nota per fiorente splendida venustà e dotta passione per lettere ed arti. In specie la prima di queste sue doti, una volta giunta alle orecchie del pirata saraceno

---

antichi inediti pubblicati dall'Istituto di Corrispondenza archeologica per l'anno 1829», I, 1829-1833, tavv. I-II.

[3] F. Gregorovius, *I Monti Volsci (1860)* in *Passeggiate romane*, Roma 1979, pp. 198-201 *passim*.

Khayr ad-din, alias Barbarossa, lo convinse ad assaltare il castello di Fondi per rapire la splendida Giulia e farne gradito omaggio al sultano Solimano II: ma questa volta andò storto al noto corsaro perché l'ambita castellana, messa sull'avviso dai suoi fidi, riuscì in tempo a porsi in salvo.

La diffusa rivalutazione dell'antico che caratterizza il secolo XVIII con la scoperta di Ercolano e Pompei, preceduta da quella di Paestum, giunse a lambire anche le silenti rovine di Norba. Dopo i precoci studi di Volpi (*Vetus Latium*… III), i primi sopralluoghi si collocano agli inizi dell'Ottocento. In questo ruolo si sarebbero distinti gli archeologi John Izard Middleton ed Edward Dodwell che, accomunati da mutuo sentire, ed entrambi a proprio agio anche con pennelli, matite e colori, ci hanno lasciato, ciascuno secondo le proprie inclinazioni, una precoce documentazione grafico-scientifica e topografica su Norba. Sebbene questa non sia la sede più idonea, nulla vieta di evidenziare che se, da un lato, Dodwell sembra essersi unito a Middleton nel corso dei sopralluoghi "pelasgici" degli anni 1808-1809, è pur vero che l'archeologo americano avrebbe pubblicato i risultati delle proprie ricerche, corredate da disegni originali, già nel 1812 a Londra, mentre quelli di Dodwell sarebbero apparsi, postumi di due anni, soltanto nel 1834 e con significativi prestiti da Middleton. Sfortuna volle però che l'uscita dello splendido *in folio* dell'americano, fattasi ora rarità bibliografica, coincidesse con l'apice delle guerre napoleoniche e la pluriennale sospensione del conseguente rito del *Grand Tour*, che avrebbero inevitabilmente negato al suo autore gli indiscussi meriti scientifici, e perché no, anche artistici che gli spettavano, senza contare la non meno importante precedenza cronologica. Nei disegni di Norba, al pari di altri siti nostrani e soprattutto greci da lui visitati, Dodwell privilegia la definizione delle strutture, e dei caratteri costruttivi delle stesse mentre Middleton, «primo archeologo classico americano[4]»,

[4] R. Soria, *Dictionary of Nineteenth-Century American Artists in Italy 1760-1914*, London & Toronto 1982, pp. 199-200.

2. J.I. Middleton (1785-1849), *La Porta Maggiore di Norba*, 1812.

amplia le proprie scelte archeologiche viste per il tramite di acquerelli con scorci delle vestigia o, quel che più conta, veri e propri panorami ripresi, come egli stesso dichiara, con ampi ricorsi alla camera oscura, quindi ritoccati sul posto a meglio evidenziare «la grazia dei dettagli che era impossibile ottenere quando la carta era ancora sotto le lenti» e, da ultimo, colorirli con maggior agio in studio (fig. 2 e 4)[5]. Sotto il mero profilo tecnico-artistico i disegni dei due archeologi si differenziano soprattutto nel ricorso al colore: laddove Dodwell privilegia cromie brune e monocrome, Middleton si distingue per le tinte vivaci e contrastanti tipiche del paesaggismo europeo coevo. Nei commenti alle tavole Middleton rileva che

[5] J.I. Middleton, *Grecian Remains in Italy, A description of Cyclopian Walls and Roman Antiquities with Topographical and Picturesque views of Ancient Latium*, London 1812, p. 3.

«in genere le mura di Norba sono molto ben conservate e costituiscono un ottimo esempio di opera ciclopica, la cui costruzione sembrerebbe essere meno antica di quelle di Alatri e di Segni poiché esse preludono già ad una distribuzione orizzontale delle masse anche se a volte vi si riscontra qualche irregolarità[6].» E, passando al campo delle ipotesi, non parrà illecito immaginare che in quel medesimo torno di anni in cui si muovevano Dodwell e Middleton, a Norba possa aver sostato anche Marianna Candidi Dionigi, che si dedicava a ispezionare i maggiori siti megalitici del Lazio come testimonia l'imprevisto e festoso incontro con Dodwell sulle mura di Ferentino, così come la pubblicazione dell'opera, *Viaggi nelle città che diconsi fondate dal Re Saturno* del 1809 con tavole litografate da calcografi coevi di ben certificata vaglia quali Vincenzo Feoli e Wilhelm Friedrich Gmelin. Alcuni decenni più tardi passerà per questi luoghi Edward Lear, poliedrico ed originale spirito di pittore e di viaggiatore, così tipicamente rappresentativo della sensibilità inglese da farsi anche autore della poesia del *nonsense* o *limericks* che non trova eguali in altre lingue. Di Lear che, tra l'altro, fu anche maestro di acquerello alla regina Vittoria, sono pervenute tre tipiche tavole litografiche a colori che esprimono al meglio la naturale disposizione, così decisamente verticaleggiante, di Norba-Norma, riprese sia in quota che dal piano sottostante con le Paludi Pontine.

Passando d'un tratto agli anni Settanta del Novecento, quando non ci angustiavano le problematiche valetudinarie, si recò a Norma-Norba anche, Livio Jannattoni, eminente sodale del nostro gruppo, romanista tra i maggiori che pure in quegli anni non mancavano di certo, ma al quale, a ragione del temperamento abitualmente "fumantino", era diffuso il vezzo di mutargli il nome di battesimo da Livio a "Livido": che vuole essere soltanto un modo leale ed autentico di ricordarlo. Tra l'altro, nel 1989, presidente Manlio Barberito, egli fu autore, insieme alla compianta Tamara

[6] Ivi, p. 37.

Felicitas Hufschmidt, di quella che resta tuttora la sola monografia, a suo modo datata, sullo storico esercizio che mensilmente ci accoglie ed ospita. Ma Jannattoni aveva già curato un puntuale e documentato saggio sull'argomento, nel 1967. In proposito non mancherei di aggiungere che non sarebbe forse una pessima idea, una volta tornati ad una normale quotidianità, pensare ad una riedizione di quella monografia, aperta soltanto agli interventi dei soci i quali, all'occorrenza, potrebbero farsi disponibili a contribuire anche in solido, in termini beninteso del tutto ragionevoli, oltre che in auspicabile comunione con i gestori in vista di un miglior risultato dell'intrapresa.

Dunque una volta a Norma, a pranzo alla vasta ombra di un albero immenso dove «l'aria è liberatrice, i rumori cittadini sono appena un cattivo ricordo, la cucina casareccia concilia anche lo spirito ed invita al colloquio», Norma apparve a Jannattoni il luogo «per un soggiorno ideale, intessuto di incontri col passato, di vivere sano, di maestoso distacco dalla comune esistenza quotidiana». Ma pure avverte nei suoi interlocutori una sensazione di isolamento alla quale si penserebbe di porre rimedio con l'installazione di una funivia da Ninfa per il trasporto delle persone: impresa codesta che non si saprebbe come commentare e che, per fortuna, non andò in porto. Non manca di visitare *Civita* o *Civita la Penna*, i tredici metri di altezza che le mura poligonali misurano nel bastione *La Loggia*, poi la Porta Maggiore e l'Acropoli Minore[7]. Non aveva certo ignorato Norba Arnaldo Cervesato nella puntuale monografia del 1910 colma di sempre così pertinenti immagini fotografiche e pittoriche coeve: «La preistorica Norba era estesa e occupava l'intero altipiano in cui si ampliava la cima di alto colle rupestre. […] La periferia delle mura, in gran parte conservata, misura circa chilometri due e mezzo. I massi ne sono enormi e misurano in lunghezza da uno a tre metri. Le loro facce sono spianate ad arte,

[7] L. Jannattoni, *Lazio rustico e sconosciuto*, Roma 1979, pp. 343-344 *passim*.

3. Panorama da Norba con l'area non ancora portata alla luce. Archivio L. e S. Quilici.

meno che sopra i dirupi dove, essendo inosservabili, si mantennero rozze. Nessuna delle parti conserva la tettura o serba agli spigoli o nelle facce interne vestigia di fessure per arpioni a reggere imposte. È notevole la tecnica negli angoli di queste entrate, i quali sono resi più saldi contro l'urto dei carri e delle macchine guerresche col sovrapporre gli uni agli altri macigni riquadrati con linee inclinate nel loro piano di posa verso il canto che si incastra nel muro di cinta, in modo che l'angolo più alto sia l'esterno e altresì stringendolo in perfetto collegamento coi poligoni aderenti. La Porta Grande si chiama così perché conserva oggi, meglio di ogni altra, imponenti avanzi. È larga quasi sei metri, alta più di otto ed è difesa, sul lato destro di chi entra, da un torrione rotondo che serviva per opporre resistenza anche di fianco al nemico assalitore, ed è di colossale struttura. Questo torrione è uno dei pochi monumenti ciclopici che, non poggiando sul monte, offrano da tutti e due i lati la vista magnifica della loro costruzione; ed è per questa singolarità della

mancanza di appoggio che esso fu costrutto con massi riquadrati, anziché con massi affatto irregolari[8].»

A sua volta nel 1957 Guido Piovene, nel *Viaggio in Italia*, dove non trascura di visitare anche i borghi più sperduti, ricorda, accingendosi a scrivere di Ninfa, che «questa è una città medioevale alle falde del monte che porta a Norba, distrutta dai romani e mai rifatta[9].» Infine difficile immaginare quante volte Antonio Pennacchi abbia fissato lo sguardo dalla piana pontina verso gli arroccati siti dei Lepini: «Cori, Norma, Sermoneta, Sezze, che quando il cielo è terso pare quasi di poterli toccare con mano[10].»

Eppure qualcosa si era mosso in vista della moderna "fortuna" di Norba, confluita nel suo recupero, circa un decennio prima della visita di Jannattoni, con l'apposizione del vincolo all'intera area da parte della Soprintendenza archeologica per il Lazio, atto questo che Stefania Quilici Gigli non esita a definire «procedura eccezionale per quei tempi»[11]. Ma non era che l'inizio di quello che può configurarsi, se è lecito, come un vero e proprio miracolo laico, ovvero un'epifania lepina: perché alla campagna sistematica di riprese aeree e alla conseguente stesura di una nuova pianta, farà seguito nel 1994, grazie ai finanziamenti della Regione Lazio, l'acquisizione di tutta l'area ad opera della Provincia di Latina e del Comune di Norma.

Ora, venendo a tempi più vicini, l'area dell'antica Norba, la silente Pompei dei Monti Lepini, al cui particolare stato di conservazione hanno contribuito – paradosso soltanto apparente – il plurisecolare abbandono, la distanza dalle grandi vie di comunicazione e l'assenza di antropizzazione con il conseguente libero arbi-

---

[8] A. Cervesato, *Latina Tellus. La Campagna Romana*, Roma 1910, pp. 415-418.

[9] G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano 1957, p. 630.

[10] A. Pennacchi, *Canale Mussolini*, Milano 2010, p. 317.

[11] S. Quilici Gigli, *Scelte culturali per la creazione di un parco archeologico di fatto*, in Eadem, *Comunicazione e fruizione dei beni archeologici. Esperienze tra Lazio e Campania*, Foggia 2014, p. 21.

trio della natura, iniziò ad essere oggetto di ricerche topografiche e scavi fino a quelle intraprese da Lorenzo Quilici e Stefania Quilici Gigli. Sotto il profilo archeologico si è rivelata premiante la loro scelta, frutto di studi e considerazioni scientifiche, di conciliare la singolare tipologia del luogo e il suo stato di conservazione con la fruizione aperta della città antica. Come opportunamente rileva Stefania Quilici Gigli:

«Le tragiche vicende che portano alla distruzione di Norba nell'81 a.C. ci è sembrato potessero renderla un osservatorio privilegiato per la conoscenza dell'architettura e urbanistica di una città in epoca medio e tardo repubblicana: una Pompei più antica che poteva consentire di proporre all'attenzione forme e aspetti di una città romana prima dei grandi cambiamenti che seguirono alla guerra tra Mario e Silla. Un progetto ambizioso, quello di fare leggere e comprendere una città antica sepolta e che normalmente si scontra con i tempi lunghi richiesti da una indagine che per sua natura deve essere quanto più possibile estensiva, procedendo nel pieno rispetto delle esigenze della metodologia lenta e accurata richiesta dallo scavo archeologico[12].» Quindi la soluzione più consona è parsa la creazione di un parco archeologico dove «proprio per la novità che il parco esprime, più forte si deve avvertire l'esigenza di superare i modelli tradizionali con concezioni diverse, rispondenti a una migliore interpretazione con la società. Nel caso di Norba, esigenze avvertite anche più data l'ampiezza dell'area della città antica, 44 ettari, le attività di pascolo e di volo a parapendio che la animano e che è apparso giusto fare proseguire con la scelta coraggiosa di mantenere libero l'accesso al parco e non

[12] S. Quilici Gigli, *Dallo scavo al museo, dal museo allo scavo l'esperienza del Museo Archeologico Virtuale di Norma*, in *Il Museo verso una nuova identità*. II. *Musei e comunità. Strategie comunicative e pratiche educative*, Roma 2011, p. 142.

4. J.I. Middleton (1785-1849),*Veduta panoramica dell'antica Norba*, 1812.

interrompere la consuetudine degli abitanti della vicina Norma di vivere la città antica»[13].

Ma altre novità erano in serbo per Norba: per affiancare ed integrare il discoprimento delle vestigia dell'antico insediamento la cui estensione, come si è appena visto, è ragguardevole, è sorto un museo, affidato alla direzione della professoressa Stefania Quilici Gigli, che tanta parte ha avuto nel presente assetto di Norba, museo che si suole definire non tradizionale perché «non rivolto solo all'esposizione dei materiali rinvenuti, ma che piuttosto valesse a guidare il visitatore alla lettura dell'area archeologica nella sua complessità e nel suo contesto storico, suggerendo con la forza

[13] *Ibidem*, p. 142.

dell'immagine le chiavi per una immediata percezione[14]». Di qui una lineare e semplice interazione tra antica città e museo.

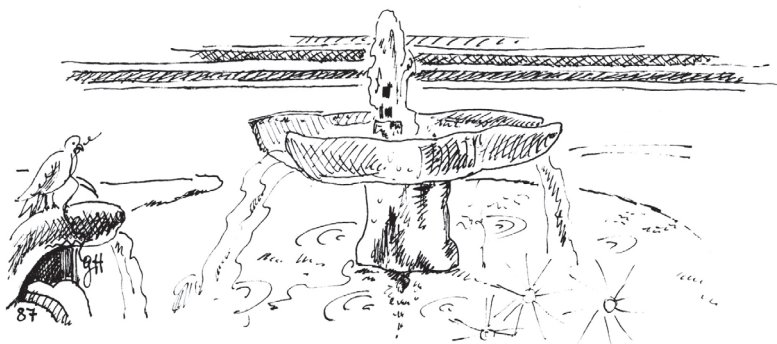
Inutile dire che, al pari di ogni altra realtà del nostro paese, anche quella disvelata dell'antica Norba abbia risentito, oltre tutto per sua stessa natura, della imprevedibile contingenza pandemico-sanitaria attualmente in atto. D'altra parte, la sospensione di un "evento" epocale quale la mostra dei marmi Torlonia sul Colle Capitolino vorrà pure dire qualcosa in questa direzione. Eppure, nella convinta consapevolezza che il museo ed il parco archeologico di Norba si pongano ormai quale realtà insopprimibile e identitaria sul versante pontino dei Lepini, è parso che l'antidoto più qualificato e praticabile fosse il varo del progetto *Espressioni artistiche a Norba e Norma* promosso dalla Compagnia dei Lepini con il sostegno finanziario della Regione Lazio, elaborato da Elisa Ricci, Assessore alla Cultura del Comune di Norma e dalla professoressa Stefania Quilici Gigli, direttore del museo, la cui realizzazione, curata da quest'ultima, ha permesso, pur, come si diceva, nel presente insolito regime esistenziale, di godere, attraverso brevi video a tema, delle bellezze del parco archeologico e del museo: una rimodulazione del progetto originario, Civiltà Lepine, promosso dalla Compagnia dei Monti Lepini e finanziato dalla Regione Lazio, che, grazie alla storia, l'archeologia e le eminenze naturali, miri ad una sempre maggiore divulgazione e consapevolezza di uno dei gioielli della provincia pontina, crogiuolo di un alto messaggio culturale in virtù di quel fascino numinoso che Mario Praz, come già Johann Jakob Bachofen, giudica tratto caratterizzante dell'intero Lazio. Quindi ciascun sabato, a decorrere dal 7 maggio al 5 ottobre 2000 è stato un succedersi di appuntamenti settimanali mirati ad illustrare con qualificata levità aspetti e momenti della cronaca quotidiana

[14] Ivi, p. 143. Per una illustrazione complessiva del Parco e del Museo cfr.: S. Quilici Gigli, *Norba. Guida al Parco archeologico e al Museo*, Foggia 2017.

dell'antica città, quali, la presa di Norba (rievocazione storica), la ricostruzione di una cucina, la ceramica da mensa, i cibi quotidiani delle massaie dell'epoca, il vino e l'olio, quest'ultimo tuttora una delle eccellenze del territorio, ed ancora monumenti della città antica, strade, case, cisterne, templi, affreschi. Senza dimenticare un cenno a quegli artisti che, scapicollandosi su per inagevoli sentieri, senza moderne impensabili, ma pure utilissime diavolerie tecnologiche, in luogo della più tradizionale macchina fotografia, hanno disegnato e dipinto i luoghi a beneficio degli studi oltre che dei visitatori più avvertiti. Iniziativa questa che, a seguire dal 17 ottobre 2020, sta avendo un seguito, ogni sabato, con un video di Stefania Quilici Gigli, direttore del museo di Norba, dedicato all'illustrazione di monumento del parco archeologico.

Per concludere. In un passaggio storico, quale è quello che attraversiamo, così straniante pur nei momenti minimi del quotidiano, è motivo di sincera soddisfazione ed adesione poter segnalare, senza, per altro impensabili, secondi fini, situazioni e attività meritevoli di menzione mentre la cultura, sia essa identificata nei musei, nelle biblioteche, negli archivi, nel teatro, nell'arte, nel cinema, è ridotta a muta cenerentola che non si sa, se e quando potrà ritrovare la propria magica scarpina.

P.S. Non potrei perdonarmi di non segnalare quanti hanno reso possibile con autentico entusiasmo e nei rispettivi ambiti, l'attuazione del progetto *Civiltà Lepine*:
Margherita Bedello, Giovanna Cera, Giuseppina Sartorio Pisani, Lucia di Noto, Margherita di Niola, Alessandro Ciancio, Beatrice Cappelletti, Sabrina Mataluna, Gruppo Archeologico Norma, Caterina Serena Martucci, Giuseppe Onorati, Paola Carfora, Marco Vitelli con Associazione A.S.S.O., Pier Andrea De Rosa, Rosa Vitale.



La scatola dei briganti di Bartolomeo Pinelli

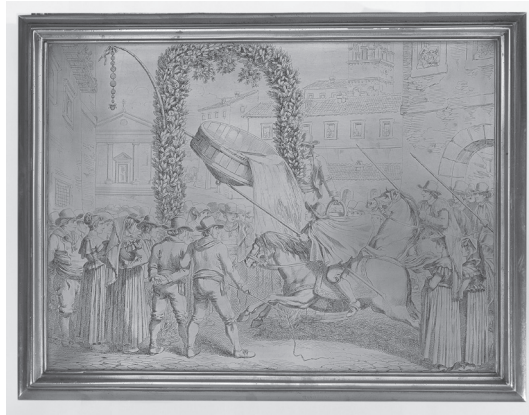
Elisa Debenedetti

Alberto Di Castro custodisce nel suo negozio di antichità in piazza di Spagna una preziosa scatola intelaiata di bronzo con incastonati, nelle fasce laterali, rami raffiguranti vicende di briganti (Fig. 1). La parte esterna del coperchio è composta invece con la matrice della *Corsa dei Barberi a piazza del Popolo nel Carnevale di Roma* e quella interna con *Il gioco dell'anello*, usato nei paesi vicino all'Urbe (Figg. 2, 3 e 4). Tutte scene dunque, tranne quella all'esterno del coperchio, relative alla campagna romana.

Più in particolare, le vicende dei briganti qui raffigurate appartengono alla *Nuova Raccolta dei Cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acqua forte da Bartolomeo Pinelli cominciati l'anno 1819 compiti nel 1822* (Roma 1823 presso Giovanni Scudellari, in via Condotti 19 e 20), vera e propria antologia delle tradizioni popolari romane. La corsa sfrenata dei venti cavalli da piazza del Popolo a piazza Venezia, più volte ripetuta dal Pinelli, è una delle varianti più rare di questo soggetto e risale al 1825. La matrice del gioco dell'anello costituisce la tavola 22 della raccolta *Costumi diversi inventati e incisi*, stampata nel 1822 da Luigi Fabri in via Capo le Case n. 3. La scatola dunque risale al primo lustro del secondo decennio dell'Ottocento; resta da chiedersi chi l'abbia assemblata, a chi fosse destinata, perché si dia più spazio alla campagna romana che a Roma, e soprattutto a chi spetti in definitiva la scelta delle matrici, alcune delle quali fra le più note del "pittor de Roma": come *Briganti sorpresi da un turbine*, *Briganti verso il regno di Napoli* e

1. Bartolomeo Pinelli, *La scatola dei briganti*. Roma, Antichità Alberto Di Castro.

2. Bartolomeo Pinelli, *La corsa dei Barberi e tre scene di brigantaggio*, parte interna del coperchio della scatola, con, al centro della fascia inferiore, *Briganti che contano il denaro rubato.* Roma, Antichità Alberto Di Castro.



3. Bartolomeo Pinelli, *Il gioco dell'anello*, parte esterna del coperchio della scatola dei briganti. Roma, Antichità Alberto Di Castro.

4. Bartolomeo Pinelli, *Il gioco dell'anello* con, nella fascia inferiore, a sinistra di chi guarda, *Briganti sorpresi da un turbine*. Roma, Antichità Alberto Di Castro.

Dama forestiera sorpresa dai briganti (Figg. 4, 5 e 6), dove la rapita, bellissima, elegantissima, è a cavallo, la mano protesa a chiedere aiuto, mentre un brigante la trattiene e un altro, armato di schioppo, regge al morso il cavallo imbizzarrito[1].

Si prediligono dunque nella scatola scene relative al mondo dei briganti, che rappresenta il contropotere plebeo e la forma più avanzata di trasgressione del tempo. Questo mondo interessava soprattutto diplomatici e aristocratici inglesi e russi, tanto che si potrebbe quasi pensare che la scatola sia stata commissionata per il conte Orlov che nel 1821, nelle pagine dell'*Antologia* fiorentina, scriveva:

> Niente può immaginarsi di più esatto, niente di più corretto e di più ardito della sua matita […]. I suoi disegni sono stimati come ben meritano, ed avidamente ricercati, ed un forestiero non ardirebbe abbandonare Roma senza portar seco alcune memorie del Pinelli che sono altrettante memorie della sua patria[2].

---

[1] Di questa si conosce un disegno a matita e acquerello, già a Londra in collezione privata, e uno studio ripreso a penna con acquerellatura nera, ocra e azzurra nella stessa collezione di Alberto Di Castro. Il soggetto del rapimento ricorre più volte nelle scene pinelliane di brigantaggio, e persino nelle terrecotte. In questa stessa scatola è presente la matrice *Frascatana rapita dai briganti*, mm 102x154, il cui disegno, del 1823, si trovava fino al 1982 a Londra, nella Graham Gavin Collection: si veda, *Bartolomeo Pinelli 1781-1835 e il suo tempo,* a cura di Maurizio Fagiolo, M. Marini, Roma, 1983, p. 132, scheda n. 120, e più in particolare p. 114, scheda n. 93.

[2] Maurizio Fagiolo, *Bartolomeo Pinelli tra illuminismo, libertà, libertini*, in *Bartolomeo Pinelli…*, 1983, cit., pp. 43-50, in part. p. 47. S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani Dal Cinquecento all'Ottocento* II *Settecento e Ottocento*, pp. 940-1060, in part. pp. 940 e 964. È noto del resto come il barone russo Basile de Lemmerman donò a Palazzo Braschi, destinato a sede del Museo di Roma nel 1943 e ceduto quindi dal Governo al Comune, la sua *Raccolta di acquerelli pinelliani*, risalenti agli anni 1815-1834: si veda il catalogo di Giovanni Incisa della Rocchetta, con premessa di Ceccarius, Roma 1958.

5. Bartolomeo Pinelli, *Frascatana rapita dai briganti*, a sinistra di chi guarda, in uno dei lati brevi della scatola dei briganti. Roma, Antichità Alberto Di Castro.

6. Bartolomeo Pinelli, l'altro lato breve della scatola dei briganti con, a destra di chi guarda, *I due briganti verso il regno di Napoli*. Roma, Antichità Alberto Di Castro.

Le storie dei briganti sono del resto connaturate alla biografia stessa dell'autore che, essendosi nel 1799 arruolato come volontario nella legione romana per domare la sollevazione di Civitavecchia contro i francesi, abbandona il campo di battaglia e con rocamboleschi travestimenti ripara presso i briganti di Maccarese, fra i quali vive per due mesi[3]. La vita di questa gente lo affascina particolarmente, tanto da ritrarla in numerosi disegni che successivamente svilupperà in due raccolte sistematiche, oltre a quella citata, la prima del 1810 e la seconda del 1815, che sono forse tra le sue cose migliori[4]. Pinelli cercava in questi personaggi una dignità antica e incrollabile; così facendo, imboccava una strada diametralmente opposta a quella di Antonio Canova: il quale aveva cercato di recuperare nella classicità l'etimo popolare, mentre Pinelli si mise alla ricerca nel mondo popolare dell'etimo classico[5]. E rifiutò altresì, per l'ambiente urbano, la formula visionaria indicata nel Settecento da Giovanni Battista Piranesi (anche questo un artista che doveva ben conoscere, collaborando con le sue "macchiette" alle incisioni di Luigi Rossini, che tenta di proseguire l'opera del grande grafico-architetto veneto-romano), concentrandosi invece totalmente su un'umanità tanto contemplata quanto amata[6].

Pinelli faceva in realtà parte di una colonia di artisti eccentrici e geniali, impegnati in discussioni radicali sulle scelte di linguaggio, che condividevano uno sguardo anticanonico rispetto al Neoclassico nei confronti dell'Antico, assoggettandolo semmai a coloriture

---

[3] Sul periodo in cui Pinelli vive tra i briganti, si cfr. soprattutto R. Pacini, *Bartolomeo Pinelli e la Roma del tempo suo*, Milano 1935, pp. 71-83.

[4] *Nuova Raccolta di Cinquanta motivi Pittoreschi e Costumi di Roma, incisi all'acqua forte da Bartolomeo Pinelli Romano*; *Raccolta di Costumi di Roma e suoi contorni/ primi pensieri/ di Bartolomeo Pinelli/ da lui inventati e incisi*.

[5] C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960, p. 74.

[6] Si veda di chi scrive *Una nota su Angelo Uggeri*, in *Curiosa Itinera: scritti per Daniela Gallavotti* a cura di E. Parlato, Roma 2015, pp. 501-514.

prossime all'estetica del Sublime[7]. Ne era animatore soprattutto Felice Giani che, pur differenziandosi completamente dall'allievo Bartolomeo nella sua illusione di poter unificare il proprio impegno culturale con il proprio impegno politico e di realizzare così la massima aspirazione della sinistra neoclassica (il Nostro nutriva invece una totale sfiducia nelle idee rivoluzionarie giacobine), gli aveva tuttavia indicato l'unica strada percorribile per far rivivere una classicità che cessava di essere fonte di fedi certe e assolute, trasformandosi in un vasto repertorio da cui si poteva trarre un racconto. Racconto anche vero, ma non necessariamente tale, dal quale scaturiva una morale universale: era questo l'unico modo in cui potesse ancora svolgersi la divulgazione della classicità, in un'interpretazione di essa nettamente opposta a quella ufficiale[8].

---

[7] G. Briganti, *I pittori dell'immaginario Arte e rivoluzione psicologica*, Milano 1989, p. 181. Si veda anche, di E. Debenedetti, *Bartolomeo Pinelli*, in *La veduta in collezione Lanciani*, in *Roma e la Campagna romana nella Raccolta Lanciani* a cura di EADEM, «RiASA», XL, 72, (2017), pp. 101-104: i disegni pubblicati in questa sede sono stati riprodotti anche ai numeri 23 e 25 del catalogo, a cura di Marco Pupillo, *Aspettando l'Imperatore Monumenti, Archeologia e Urbanistica nella Roma di Napoleone 1809-1814* (Roma, Museo Napoleonico, 19 dicembre 2019-31 maggio 2020), Roma 2019, pp. 88 e 90. E soprattutto G. Raimondi, *Giani o del Romanticismo*,in «Paragone», I, 1950, n.11, pp. 17-25; S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico dei Pensieri a Madonnero*, in «Storia dell'Arte», 30-31, (1977), pp. 175-186 e A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano 2004.

[8] A. Pinelli, *La rivoluzione imposta o della natura dell'entusiasmo Fenomenologia della festa nella Roma giacobina*, in *Miscellanea* a cura di E. Debenedetti (Quaderni sul Neoclassico, 4), Roma 1978, pp. 97-146, in part. p. 102. M. Marini, *Bartolomeo Pinelli concetti romantici tra barocco e neoclassicismo*, in Fagiolo dell'Arco, Idem (a cura di), 1983, cit., pp. 53-62, in part. p. 55. Maltese, 1960, cit., pp. 72-73. Lo stesso Giulio Carlo Argan ricorda ironicamente come «l'albero della libertà non si addiceva ai romani ed ecco quindi che i temi classici a cui si ispiravano con grande rispetto quasi tutti i pittori lombardi a Roma venivano trattati con grande disinvoltura facendo sì che il salotto venisse affrescato con *Le tre Grazie,*

Aiutato dalla sua naturale disposizione plastica, Pinelli racconta le storie dei briganti per i quali nutriva una segreta predilezione, mentre contemporaneamente ritrae la *Mossa dei Berberi* in un'animatissima scena, dove raggiunge un'efficacia che anticipa le ricerche dei romantici francesi e maggiormente si sente la vicinanza di Giani, soprattutto negli effetti chiaroscurali. Gli stessi che ritroviamo ne *Il gioco dell'anello*, con quell'improvviso balenare di luci contro l'ombra della folla e del polverone sollevato dalla corsa del cavallo[9].

È proprio nel passaggio dal disegno alla stampa che si manifesta con maggiore evidenza la dialettica che più fortemente segna la poetica pinelliana, e cioè quella fra sentimento romantico e forma neoclassica. Due sono tuttavia le matrici presenti nella scatola sulle quali vale ai nostri fini la pena di soffermarsi: i due briganti della campagna romana "verso il regno di Napoli" in agguato sotto il grande albero fronzuto (Figg. 6 e 7); e i tre briganti in piedi avvolti in un unico mantello mosso dal vento, mentre dietro di loro sono una donna con un bimbo in grembo e un altro giovane, seduti, anche qui all'ombra di un albero centenario, mentre tentano di resistere alla furia della tramontana (Figg. 4 e 8)[10]. Si nota infatti in

---

la stanza da letto con *Amore che bacia Psiche* e quella del bagno con *La nascita di Venere* emergente ignuda dalle acque tanto per rendere l'idea»: il brano è riportato da R. Mammuccari, *Ottocento romano*, Roma 1997, p. 60.

[9] Si potrebbe pensare a Émile Jean Horace Vernet (1789-1863), di cui sono presenti due dipinti nel catalogo *La Campagna Romana dai Bamboccianti alla Scuola romana*, a cura di C.Marigliani, Roma 2010: Id., *Briganti che assaltano un calesse*, scheda n. 64, p. 294 e F. Petrucci, *Giovani donne in costume di Ariccia e di Nettuno presso una edicola sullo sfondo di Ariccia*, scheda n. 68, pp. 296-297.

[10] V. Mariani, *Bartolomeo Pinelli*, Roma 1948, pp. 53-55 e soprattutto p. 69. Nelle altre scene di briganti incastonate nella scatola e non citate nel testo, si riconoscono: *Briganti assaliti dalla forza armata,* soggetto ripetuto in due matrici, *Lite di briganti*, anche questo soggetto ripetuto due volte, *Briganti* mm101x139 e *Briganti di Sonnino* mm 102x154.

Briganti nella provincia romana (Roma 1818)

7. Bartolomeo Pinelli, I *due briganti della campagna romana «verso il regno di Napoli» in agguato sotto un albero fronzuto* (da V. Mariani, *Bartolomeo Pinelli*, Roma 1948, tav. XVIII): nella scatola alla fig. 6.

Briganti sorpresi da un turbine (Roma 1818)

8. Bartolomeo Pinelli, *Tre briganti in piedi avvolti da un unico mantello e, dietro di loro, una donna con un bimbo in grembo e un altro giovane, mentre tentano di resistere alla furia della tramontana* (da V. Mariani, *Bartolomeo Pinelli*, Roma 1948, tav XIX): nella scatola alla fig. 4.

entrambe, proprio nella differenza tra i gruppi plastici delle figure e gli sfondi a semplice contorno, trattati in modo dissimile dai vedutisti e paesisti contemporanei, che Pinelli sente ancora una volta la classicità come qualcosa di suscettibile ad essere tradotto in fatto popolare, riuscendo a porre fine, proprio a Roma, alla coscienza e al mondo dell'età neoclassica. Ed è questa la vera essenza della sua arte[11].

[11] Maltese, 1960, cit., p. 76. Mammuccari, 1997, cit., p. 67, scrive giustamente che «sia Pinelli nelle sue acqueforti, sia Gioacchino Belli con i suoi sonetti, furono gli artisti del popolo del quale interpretarono le aspirazioni di giustizia, la rabbia per le prevaricazioni, il risentimento per le disuguaglianze, ma soprattutto la fantasia, l'improvvisazione e la rassegnazione nella vita e nella morte». Sul Belli, G. Vigolo, *Il genio del Belli*, Milano 1963.

Amleto Cataldi: «La bellezza è una!»

Francesca Di Castro

Entrando nello studio di Amleto Cataldi, in via Margutta 54, al primo piano dell'edificio principale degli Studi Patrizi, il critico e giornalista Remigio Strinati rimase colpito dai bellissimi tappeti che accoglievano il visitatore e non poté fare a meno di esclamare: «Che splendidi tappeti persiani!». Una *gaffe*, come lui stesso ammette, che fece reagire Cataldi, stupito dal fatto che la prima cosa degna di nota fossero i tappeti e non il resto dello studio, due grandi camere completamente ingombre di opere in via di esecuzione e di moltissimi gessi di sculture già eseguite. Parte da questo episodio l'articolo di Remigio Strinati *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, pubblicato sulla rivista «Emporium» nel 1923[1], che riesce a tratteggiare nitidamente il ritratto di un artista, in quel momento già assai conosciuto e ben quotato, innamorato della propria arte e dedito solo a quella, coerente con la propria linea artistica, tutta votata all'esaltazione del bello classico e allo studio del corpo umano. «Ama così tanto le sue opere», riferisce Strinati, che «compiuta che egli abbia una statua, quando specialmente l'abbia collocata in una sala di un'esposizione, non può non esserle attorno, quasi non persuaso d'averla realmente tradotta in materia. […] E si preoccupa della sorte delle sue opere come fossero creature vive nate dal

Si ringrazia il prof. Michele Santulli, studioso dell'opera di Amleto Cataldi, che cerca da anni di rintracciare e rivalutare, per avermi permesso di visionare la stesura originale della monografia sullo scultore, prossima alla pubblicazione, dalla quale ho tratto molte delle notizie qui riportate.

[1] R. Strinati, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in «Emporium», vol. 58 (1923), n. 343, pp. 22-36.

suo sangue; e transige volentieri nei prezzi quando crede una destinazione preferibile a un'altra per facilità di accesso e per bontà di collocazione»[2].

1. Amleto Cataldi nel 1914. Sullo sfondo è visibile il gesso della Ciociara.

Un artista vero, che arde del sacro fuoco dell'intuito creativo, del tormento dell'idea da tradurre e rendere con la materia. E mai pienamente soddisfatto della sua creatura.

Riguardo alla sua *Madonna con Bambino* esposta alla XC Mostra degli Amatori e Cultori di Belle Arti al Palazzo delle Esposizioni di Roma, e largamente oggetto di commenti dei critici perché d'ispirazione religiosa e «interpretazione stilistica di schietto sapore toscano quattrocentesco»[3], Cataldi spiega che ogni sua opera è preceduta da un desiderio violento di esecuzione e «in quanto alla Madonna, pur non potendo stabilire la data di nascita entro di me, posso dire che v'ebbe una elaborazione lenta ma inesorabile; che, prima di schiudersi, mi visse a lungo nel cuore, informe e palpitante come una fiammella nelle tenebre».

La *Madonna con Bambino*, destinata poi ad ornare una chiesina del Veneto riedificata dopo la prima Guerra Mondiale, considerata da Augusto Carelli[4] la scultura più importante di quell'esposizione, corrisponde pienamente al concetto di bellezza piena di grazia e di

[2] Ivi, p.22.

[3] Ivi, p.28.

[4] A. Carelli, *La 90a Esposizione della Società Amatori e Cultori di Roma*, in «Emporium», vol. 55 (1922), n. 329, p. 298.

dolcezza propria del misticismo quattrocentesco, alla quale l'autore ha voluto donare un più significativo fascino rivestendo l'opera di una efficace patina antica.

«Per me la bellezza è una e universale e non fu realizzata che dai greci»[5].

Questa è la vocazione di Amleto Cataldi, la perfezione a cui tendere costantemente durante tutto il periodo della sua fertile vita artistica. Tuttavia in lui la classicità non produce la fredda rigidità statuaria, ma sa coniugare il concetto di purezza estetica e di ordine antico con la dolce plasticità degli incarnati quattrocenteschi o con la morbida carnalità di un'opulenza rinascimentale. Il neo-classicismo di Cataldi – se così si può chiamare – non è mai fine a sé stesso, ma sempre latore di chiavi di lettura diverse, degne di essere approfondite. Non è neppure un eclettico, che attinge al passato e contamina con il presente. Troppo facile interpretazione per un artista che nella sua eccezionale produzione in una vita così breve, ha dimostrato di saper ottenere non solo il plauso e il successo, fin da giovanissimo, ma anche di saper entrare nel cuore della gente: il pubblico lo ama, forse proprio perché «da lui si sente accostato a un'arte che si incardina sovra canoni immortali»[6].

Lontano dai temi delle avanguardie artistiche e dalla politica in genere, Cataldi conduce una ricerca tutta personale e il suo modellato che unisce grazia e corposità, elementi liberty e déco, robusta eloquenza tragica a linearità classica, è espressione dell'evoluzione in continuo divenire dell'opera dello scultore, fino a giungere alla produzione degli ultimi anni che lo vede spesso impegnato in committenze architettoniche dalle quali scaturisce un nuovo linguaggio della sua statuaria in funzione dell'edificio e della sua finalità.

Cataldi è uomo riservato e schietto, fortemente determinato, un artista di indubbio talento che si è fatto da sé, di grande cultura, di

[5] R. Strinati, *Artisti contemporanei…* cit., p.28.
[6] Ivi, p.36.

eccezionale memoria tanto da far dichiarare allo Strinati che era capace «di sgranar citazioni come un fuoco di fila, in lingue vive e in lingue morte»[7]. Buon affabulatore, amabile conversatore al bisogno, nonostante l'aspetto composto e molto serio che mostra nell'unica foto a me conosciuta apparsa su «Emporium» del 1917[8], non disdiceva l'esuberante compagnia degli amici artisti, insieme ai quali frequentava assiduamente l'Associazione Artistica Internazionale, che aveva sede accanto al suo studio, e gli altri ritrovi marguttiani, oltre al bar Ambrosini, che si trovava proprio davanti al Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale.

Nato il 2 novembre 1882 a Castrocielo (FR) da Angelo, intagliatore in legno, e da Giuditta Alessandroni, trascorse i primissimi anni a Napoli per poi trasferirsi con la famiglia a Roma. Apprese l'arte dell'intaglio dal padre che aveva aperto un piccolo negozio, ma rimasto presto orfano, dovette affrontare serie difficoltà, le quali tuttavia non gli impedirono di seguire la chiara vocazione artistica. Riuscì ad iscriversi alla Scuola del Nudo di via Ripetta, distinguendosi subito per il naturale talento che in breve l'avrebbe portato ai primi successi.

Nel 1904 partecipa all'esposizione di Milano e nel 1905, a soli 23 anni, si classifica primo su ventisei concorrenti in gara quale insegnante di scultura all'Istituto S. Michele. Nel 1907 vince il secondo premio all'Esposizione degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma con una statua di grandi dimensioni, *L'ultimo gesto di Socrate*, che, insieme al bozzetto della *Cieca*, colpisce talmente il giornalista Arturo Jan Rusconi da fargli dedicare gran parte del suo articolo riguardante la mostra all'opera del giovane Cataldi[9].

---

[7] Ivi, p. 28.

[8] F. Geraci, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in «Emporium», vol. 45 (1917), n. 267, p.163.

[9] A. J. Rusconi, *L'esposizione di Belle Arti in Roma*, in «Emporium», vol. 25 (1907), n.150, pp.405-420.

Nel 1908 espone alla mostra degli Amatori e Cultori di quell'anno, il delizioso bozzetto de *La pensosa*, poi chiamata *La lettrice*: una svelta figurina immersa nella lettura, il volto nel libro, le lunghe dita intorno al volto a nascondere un'emozione troppo forte, un'onda di commozione forse per un ricordo legato ad un'attesa o ad un abbandono. Ne esistono due copie: una fu acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma, l'altra fu realizzata per un compositore collezionista del Cataldi abitante a Buenos Aires e andò all'asta presso la Bertolami Fine Art di Roma il 29 maggio 2019[10].

Cataldi viaggia molto, espone a Parigi e Bruxelles, Monaco, Buenos Aires. Dal 1909 fino al 1930, anno della sua morte, è invitato e presente a tutte le esposizioni di Venezia. Nel 1910 vince il concorso per una delle *Vittorie alate* per il ponte dedicato a Vittorio Emanuele II. All'esposizione di Roma degli Amatori e Cultori di Belle Arti nel 1911 vengono premiate, da una giuria internazionale composta da trenta membri, solo due opere della sezione italiana: *Gli animali* di Rembrandt Bugatti e *Il risveglio* di Amleto Cataldi, oggi – non visibile – nei magazzini della Galleria Nazionale di Arte Moderna. Nello stesso anno lo troviamo a Saint-Louis con *A rimbalzello*.

Il successo dello scultore ormai è in piena ascesa e diverrà esponenziale. La sua sensibilità artistica nell'interpretazione delle peculiarità fisionomiche dei suoi committenti, lo vedrà subissato di commissioni: suoi sono i busti della principessa Giovannelli, del conte Arnaboldi, della bambina Blunt, del principe di Civitella Cesi, di Francesca Bertini, della signora Mengarini Rossetti, ma anche di Pascarella e di Carducci, quest'ultimo commissionato dal Governatorato di Roma e collocato alla Protomoteca del Campidoglio, ma oggi – o almeno fino a qualche tempo fa – risulta non più visibile.

[10] https://auctions.bertolamifinearts.com/it/lot/51212/amleto-cataldina-poli-1882-roma-1930la-/ (13/09/2020).

Per le stesse motivazioni riceverà incarichi ovunque per decorare tombe di famiglia: quella dei Crespi a Crespi d'Adda, dei Cando a Bucarest, dei Raggio a Genova, fino al monumento funebre della famiglia Fraccacreta a San Severo presso Foggia, per il deputato Raffaele Fraccacreta che nel 1918 aveva perduto moglie e tre figli a causa dell'epidemia di "spagnola".

Cataldi è presente in tutta Italia anche con i suoi monumenti pubblici, in particolare con quelli dedicati ai Caduti della Grande Guerra, il rigore celebrativo dei quali ha spesso sollevato critiche negative che hanno contribuito ad alimentare quell'opinione sfavorevole nei confronti dell'arte dello scultore, non considerando le peculiari motivazioni storiche e popolari di quel periodo. Non entrando nel merito di un'analisi stilistica della scultorea funebre e celebrativa dell'artista, ricordiamo qui solo due monumenti entrambi presenti a Roma: quello dedicato agli Studenti Caduti in guerra, realizzato nel 1920 nel cortile di S. Ivo alla Sapienza e poi spostato nella Città Universitaria presso la Facoltà di Scienze geologiche; e l'ultimo, quello dedicato ai Caduti delle Fiamme Gialle, in largo XXI Aprile, inaugurato l'8 dicembre 1930 dal re Vittorio Emanuele III. Purtroppo Amleto Cataldi non poté assistere all'inaugurazione perché era deceduto per malattia il 10 settembre di quell'anno.

Molte sono state le opere acquistate da musei e collezioni, a cominciare da *L'anfora* o *Ciociara*, esposta per la prima volta nel 1912 alla Biennale di Venezia e acquistata dal Comune di Roma nella persona dell'illuminato sindaco Ernesto Nathan per ornare la fontana del Pincio presso la Casina Valadier[11].

---

[11] F. Di Castro, *Amleto Cataldi, leggero come il bronzo*, in «Voce Romana», 2014, n.28, luglio - agosto, pp.28-29. Una replica della fontana dell'Anfora era stata presentata già nel 2015 alla Biennale Internazionale di Firenze, 29a edizione, a Palazzo Corsini, dallo "Studiolo" di Stefano e Guido Cribiori di Milano. Proveniva dalla Villa Lugarna di Menaggio, costruita nel 1910 dall'architetto Giacomo Mantegazza per l'inglese Alfred Wyatt, un

Il 9 maggio 2014, grazie all'interessamento e alla tenacia del prof. Michele Santulli che da sempre ha a cuore la rivalutazione dell'opera di Amleto Cataldi, al termine di un completo restauro del bellissimo bronzo della *Ciociara* da parte della Sovrintendenza Capitolina, che aveva tra l'altro ricostruito le dita della statua deturpate da un vandalo, con una pubblica cerimonia sul posto e alla presenza dell'allora Assessore alla Cultura Flavia Barca, dell'on. Federico Mollicone, del Sindaco di Castrocielo e della dottoressa Anna Maria Cerioni della Sovrintendenza, venne scoperta una targa toponomastica che dedicava quel piccolo spazio verde con la sua fontana, ad Amleto Cataldi[12].

2. La fontana dell'*Anfora* o della *Ciociara* nel 2013 con la targa che dedica l'area a Amleto Cataldi, oggi distrutta.

ricco commerciante di seta che aveva fatto la sua fortuna in India. Sul catalogo era specificata la data della posa della fontana:1916. Un'altra replica della statua viene segnalata nella Villa Cornetto Bourlot alla Camilluccia in anni passati, oggi scomparsa (fonte: prof. Michele Santulli).

[12] Video dell'inaugurazione di Largo Amleto Cataldi: www.dailymotion.com/video/x1truse (4/10/2020).

Durante la cerimonia, il prof. Santulli aveva evidenziato l'inesattezza di continuare a chiamarla *fontana dell'anfora*, quando è evidente che la fanciulla tiene in mano una conca ciociara, non certo un'anfora, per cui suggeriva a ragione di denominarla *fontana della Ciociara*, anche per distinguerla dall'altra omonima alla Piramide[13].

Purtroppo l'area che comprende la fontana è stata nel frattempo inglobata nella zona data in concessione per 18 anni – poi diventati 24 – a «La Grande Cucina S.p.A» in cambio del generale restauro della Casina Valadier con il giardino circostante, permettendo di circoscrivere l'area con una recinzione che di fatto non consente più di avvicinarsi alla fontana, né tanto meno di sedersi in quell'angolo pieno di poesia e di pace, che tutti noi romani conosciamo bene. Da un paio d'anni inoltre la targa dedicatoria è caduta andando in pezzi e a nulla sono valsi finora i tentativi del prof. Santulli per un suo ripristino[14].

Tornando a quel 9 maggio 2014, bisogna ricordare che in quella occasione venne presentata anche la monografia di Francesco Cianfarani, *Amleto Cataldi, artista di Roma*, pubblicata per il Comune di Castrocielo, una guida che ha il grandissimo merito di aver individuato e segnalato su mappa quasi tutte le opere presenti a Roma, in totale circa 40[15]. Tra le tante vogliamo ricordare in particolare

---

[13] M. Santulli, *Roma celebra e onora Amleto Cataldi*, in «Voce Romana», 2014, n.28, luglio - agosto, p.28.

[14] F. Di Castro, *La Casina Valadier è dei Romani*, in «Voce Romana», 2012, n. 18, novembre - dicembre, p.7.

[15] Vale la pena di segnalare qui le opere più importanti: *Pagina triste*, Museo Boncompagni Ludovisi (bronzo, 1907); *La spiga*, Galleria d'Arte Moderna di Roma (bronzo, 1909); busto di *Giosuè Carducci*, Protomoteca del Campidoglio (marmo, 1909); *Risveglio*, GNAM (marmo, 1911); busto di *Carlo Cattaneo*, Pincio, viale dell'Orologio (marmo, 1911); *Fontana dell'Anfora*, largo Cataldi, Pincio (bronzo, 1913); *Acquaiola*, Museo Boncompagni Ludovisi (bronzo, 1915); *Statuetta*, Galleria d'Arte Moderna (bronzo, 1916); busto di *Costantino Nigra*, Palazzo Madama (marmo,

le quattro coppie di atleti che rappresentano la *Corsa*, la *Lotta*, il *Pugilato* e il *Calcio*, oggi visibili al Villaggio Olimpico – disposte in vari punti senza alcuna logica e senza alcun riferimento all'originaria collocazione – per evidenziare il mutamento dello stile della produzione artistica di Cataldi negli ultimi tempi e per mettere in evidenza la loro sorte. I quattro gruppi erano stati ideati e realizzati per essere posti a coronamento della facciata dello Stadio Nazionale costruito dall'architetto Marcello Piacentini nel 1911 e ristrutturato dallo stesso nel 1927: la monumentalità delle sculture era quindi necessaria e funzionale per una prospettiva dal basso e per essere vista da lontano, esempio di quella collaborazione tra architetto e artista finalizzata alla comunicazione immediata della funzione e del carattere del costruito. Gli *Atleti* di Cataldi si inseriscono pienamente in quel classicismo novecentesco che in quegli anni aveva raggiunto la massima diffusione in tutta Europa con autori come Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà o Mario Sironi e vengono definiti veri capolavori della sua produzione artistica. Ciò nonostante, quando lo stadio verrà abbattuto nel 1957 per essere sostituito dallo Stadio Flaminio dell'architetto Pierluigi Nervi, le statue verranno vergognosamente fatte precipitare a terra e i resti portati in un deposito comunale. Il difficile recupero delle

---

1920); *Portatrice d'acqua*, GNAM, Caffè delle Arti (bronzo, 1921); *Fontana della Portatrice d'acqua*, sede della Protezione Civile di via Ulpiano (bronzo, 1921); *Arciere*, Palazzo del Quirinale (bronzo, 1923); *Arciere*, Banca d'Italia, Centro Menichella (bronzo, 1923); *Ekate*, Associazione Argentina di Cultura (marmo, 1925); busto di *Anton Giulio Barrili*, Passeggiata del Gianicolo (marmo, 1925); *Galatea*, Galleria d'Arte Moderna (bronzo, 1925); *Ritratto di donna*, GNAM (marmo); busto del *tenente colonnello Goffredo Cionni*, villino in via Giuseppe Mangili (marmo, 1926); *Figura di fanciulla*, Jumeirah Grand Hotel, via Vittorio Veneto 155 (gesso, 1928); monumento al poeta *Giggi Zanazzo*, via dei Delfini (bronzo e pietra, 1929). Per l'elenco completo delle opere presenti a Roma, si veda: *Amleto Cataldi, artista di Roma*, a cura di F. Cianfarani, 2014. Inoltre: https://archiwatch.it/2014/05/11/amleto-cataldi-artista-di-roma-finalmente/

statue e il loro complesso restauro si devono ad un sodale del Gruppo dei Romanisti, Giulio Tirincanti, come lui stesso racconta nella Strenna del 1982[16].

Con lo stesso obiettivo di valorizzazione e interazione con il costruito, nel 1929 Amleto Cataldi collaborò con l'architetto Alessandro Limongelli per il Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Tripoli, realizzando la statua di bronzo della *Dea Roma* cinta dell'elmo di Scipio, scultura che rendeva esplicita la natura istituzionale dell'edificio[17]. Sempre per Limongelli, Cataldi scolpì la *Donna in corsa* per il portale di accesso della seconda Esposizione dell'Automobile in via Parma, rendendo evidente il riferimento al movimento e alla velocità, ma aggiungendo – come per gli atleti dello Stadio Nazionale – quella deformazione del corpo capace di rendere la statua monumentale e significativa[18].

Molte altre opere sono sparse nei musei e in collezioni private in varie città d'Italia e del mondo e sono apparse più volte sul mercato antiquario e nelle grandi case d'asta. È il caso per esempio di una replica della *Portatrice d'acqua* – la scultura che nel 1921 fece vincere a Cataldi la I Biennale d'Arte di Roma, attualmente presente nella Galleria d'Arte Moderna di Roma – che è stata venduta all'asta presso la Sotheby's di Londra il 4 dicembre 2013 per 74.500 sterline[19], mentre la *Danzatrice velata*, esposta alla Biennale di Venezia, già nel *foyer* del Teatro Politeama, è a Palermo nella Galleria d'Arte Moderna.

---

[16] G. Tirincanti, *Dallo Stadio Nazionale al quartiere Olimpico*, in «Strenna dei Romanisti», 43 (1982), pp.524-529.

[17] S. Ricci, *Alessandro Limongelli alla Fiera di Tripoli*, in *Il segno delle esposizioni nazionali nella memoria storica delle città*, Roma 2014, pp.440-441 (Storia dell'Urbanistica, 6).

[18] Nella *Donna in corsa* si può scorgere un chiaro riferimento alle *Deux femmes courantsur la plage* di Pablo Picasso, 1922, Musée National Picasso, Paris.

[19] www.sothebys.com/it/auctions/ecatalogue/2013/european-sculpture-works-of-art-l13231/lot.166.html

Di particolare valore estetico e monumentale è la *Danzatrice* del 1920, esposta alla I Biennale di Venezia, acquistata da Pio Crespi, della nota famiglia di industriali, che commissionerà allo scultore il monumento dedicato ai 64 operai caduti in guerra, eretto in quello stesso anno a Crespi d'Adda in provincia di Bergamo. Trasferitosi negli Stati Uniti, Pio Crespi si stabilì a Dallas in una tenuta di dieci ettari dove si fece costruire dall'architetto Maurice Fatio una villa di eccezionale ed esclusivo fascino, tanto da essere considerata al tempo la casa più bella d'America. Nel suo curatissimo parco venne collocata anche la monumentale (2,36 mt) statua della *Danzatrice*, che rimase lì indisturbata finché tutta la proprietà fu venduta dalla casa d'aste Christie's di New York per l'eccezionale cifra di 135 milioni di dollari. Anche la statua di Cataldi fu messa all'incanto a New York, una prima volta nel 1995[20], e di nuovo nel 2009, quando, grazie all'interessamento di Michele Santulli che coinvolse intenditori e appassionati d'arte al fine di aggiudicarsi l'opera, la statua venne riportata non solo in Italia, ma in Ciociaria, a Frosinone, dove è stata posta nell'atrio del Palazzo della Provincia, rinominandola *Ninfa del Liri*[21].

La grande fortuna delle opere di Amleto Cataldi sul mercato internazionale degli anni Venti si ampliò ulteriormente con la mostra personale alla Galerie Devambez di Parigi nel 1923, che ne determinò il successo di fronte alla critica e al pubblico francese. Diverse opere verranno acquistate in quella circostanza: la *Femme a sa toilette* che andrà al Musée du Luxembourg; l'*Arciere* (o *La Freccia*, già esposto nel 1920 alla XII Mostra d'Arte a Venezia) destinato dal Municipio di Parigi al Petit Palais; un gruppo di putti in bronzo acquistati dall'Ambasciatore d'Italia; e la *Medusa* comprata da un gruppo di italiani per offrirla alla Ville de Paris che la

[20] Asta Christie's, vendita 8282, 1-2 novembre 1995, lotto n.29.

[21] www.ilpuntoamezzogiorno.it/2010/07/la-danzatrice-o-ninfa-del-liri-del-cataldi-in-esposizione-al-palazzo-della-provincia/

collocherà dieci anni dopo in un parco della cittadina di Vanves. A questa positiva esperienza seguirà la partecipazione ad altre importanti esposizioni, come il Salon des artistes français nel 1924, il Salon des Tuileries nel 1929 e 1930, e all'Exposition des artes decoratifs del 1925, dove abbellirà con quattro statue in bronzo, rappresentanti divinità fluviali, poste a completamento delle imponenti colonne d'ingresso, il Padiglione progettato da Armando Brasini. Nel 1935 il nome di Cataldi sarebbe ritornato sulle cronache dei giornali francesi per la sua statua dedicata a Leonardo da Vinci che la Repubblica di San Marino, che a suo tempo aveva commissionato l'opera allo scultore, donava alla Francia in segno di gratitudine: un bronzo di oltre quattro metri che mostra Leonardo disteso in sembianze di divinità fluviale e per questo collocato su un'isoletta che la Loira forma proprio davanti al castello di Francesco I, grande protettore di Leonardo, dove riposano le sue ceneri[22].

In questo lungo elenco, assolutamente abbozzato e incompleto, di esposizioni e di opere vendute, ho volutamente tralasciato di segnalare gli *Arcieri* di Cataldi, perché vale la pena di raccontare dettagliatamente la loro storia.

Ho già accennato solo al piccolo *Arciere* dell'esposizione del 1920 a Venezia, che sarà acquistato per il Petit Palais alla "personale" del 1923, ma una replica dello stesso verrà donata da Cataldi alla città di Foggia mentre realizzava il Monumento ai Caduti, inaugurato dal Re Vittorio Emanuele III il 4 giugno 1928. Il piccolo *Arciere* è ancora oggi conservato presso il Museo Civico della città.

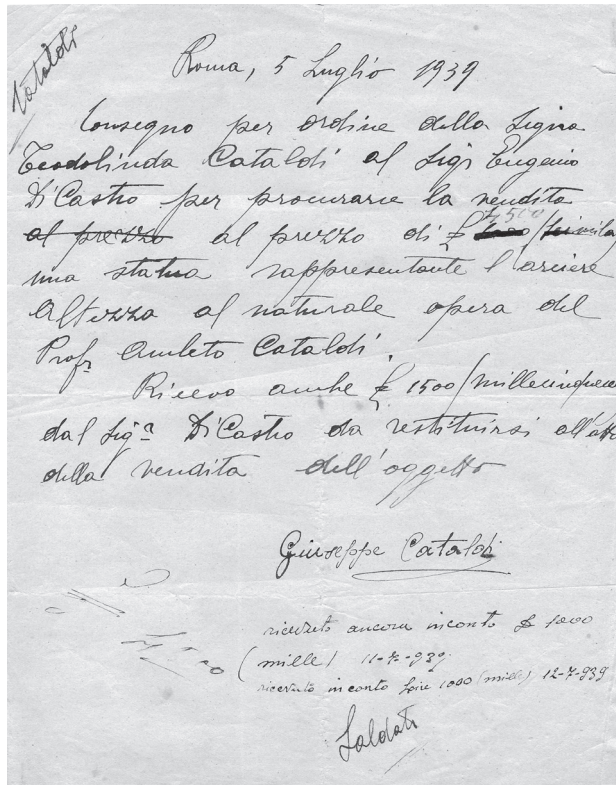
Più complesse le vicende dei due grandi *Arcieri*, in tutto simili ai "bozzetti", due bronzi a grandezza naturale più le basi e l'ingombro del grande arco teso, bellissima espressione di forza e di po-

[22] M. B. Giorio, *Gli scultori italiani e la Francia. Influenze e modelli francesi nella prima metà del Novecento*, dottorato di ricerca Università degli Studi di Trieste - Università Paris x Nanterre, 2011, pp. 112-114.

3. A. Cataldi, *Arciere*, bronzo, Palazzo del Quirinale

tenza, ricostruzione della perfezione estetica virile e della tensione per l'atto appena compiuto del tiro: il braccio è ancora proteso, i tendini evidenti, i muscoli contratti, ma la mano che ha scoccato la freccia si è già allontanata dall'arco e sta rilassando le dita. La realtà emerge potente, connubio tra la maestosità d'un corpo e l'ideale della Bellezza, ma non perde la sua umanità, quella fragilità dovuta al senso del tempo, quella frazione di secondo che ferma le dita e blocca il tremore dell'arco.

Il primo *Arciere* appare alla Biennale Romana nel 1923, già identificato come appartenente alla collezione della Banca d'Italia, la quale è ancora oggi proprietaria dello splendido bronzo (cm.174 di altezza, non considerando l'arco, più 12 di base), che ha collocato nella nuova sede presso Frascati (Vermicino), nel parco del



Cataldi

Roma, 5 Luglio 1939

Consegno per ordine della Signa Teodolinda Cataldi al Sig. Eugenio Di Castro per procurarne la vendita ~~al prezzo~~ al prezzo di £ ~~1000~~ 1500 (~~seimila~~) una statua rappresentante l'arciere altezza al naturale opera del Prof. Amleto Cataldi.

Ricevo anche £ 1500 (millecinquecento) dal Sig.r Di Castro da restituirsi all'atto della vendita dell'oggetto

Giuseppe Cataldi

ricevuto ancora in conto £ 1000 (mille) 11-7-939

ricevuto in conto lire 1000 (mille) 12-7-939

Saldato

4. Ricevuta datata 5 luglio 1939, firmata da Giuseppe Cataldi, pronipote dello scultore, che a nome della vedova Teodolinda Cataldi consegna la statua dell'*Arciere* a Eugenio Di Castro per tentarne la vendita. Archivio Eredi Di Castro.

Centro Donato Menichella, centro di elaborazione dati realizzato dallo Studio Valle e inaugurato nel 1999. Ultima destinazione questa, dopo un lungo peregrinare: dal dopolavoro della banca in via Tuscolana, ai sotterranei in via dei Serpenti dove era stato collocato nel periodo bellico, e in seguito in altro deposito. Michele Santulli, che insistentemente si è adoperato per un recupero e restauro della statua, è riuscito a prendere visione del bronzo solo recentemente, quando, appena restaurato, già si trovava nei magazzini della banca

nella nuova sede a Vermicino. Tuttavia non è riuscito ad ottenere nessuna documentazione in merito, né foto dell'attuale collocazione. Sarebbe cosa magnifica se davvero ne fosse accertata la presenza nel parco del Centro Donato Menichella, destinato, come nelle finalità progettistiche e come si evince dalle dichiarazioni dell'inaugurazione, ad essere un parco pubblico di Arte e Tecnologia[23].

Se per il primo *Arciere* si ha una data certa di "nascita", per l'altro abbiamo solo delle ipotesi che scaturiscono dal mio rinvenimento nei Registri dell'antiquario Romanista Eugenio Di Castro di un documento datato 5 luglio 1939 con il quale Teodolinda Cataldi consegna in conto vendita a Eugenio Di Castro un arciere in bronzo a grandezza naturale perché venga venduto al prezzo di 4500 lire, più un anticipo di lire 1500 consegnate nelle mani del pronipote Giuseppe Cataldi, che agisce a nome della vedova[24].

Teodolinda Kappel era nata a Pola nel 1895 e da giovane era stata attrice del cinema muto a Milano, aveva avuto nel 1922 una figlia, Eleonora, affidata poi a una persona di sua fiducia a Vienna. Conosciuto Cataldi in circostanze non documentate, lo sposò nel 1927 e venne a Roma andando ad abitare nell'appartamento di lui al quarto piano di via del Babuino 135, ad angolo con via Vittoria. Amleto legittimerà Eleonora due anni dopo, nel 1929, ma Teodolinda solo nel 1938 si farà raggiungere dalla figlia, che dopo la morte della madre, avvenuta nel 1951, si trasferirà negli Stati Uniti. Sempre nel 1951 Eleonora collaborò attivamente alla realizzazione della mostra dedicata ad Amleto Cataldi, organizzata da Piero Scarpa, stimato critico d'arte e collezionista, per riportare l'attenzione sullo scultore scomparso e cercare di rivalutarne l'opera. L'esposizione ebbe luogo dal 20 marzo al 2 aprile nei locali dell'Associazione Artistica Internazionale, dove era stato lo studio

[23] https://www.bancaditalia.it/pubblicazioni/interventi-vari/int-var-2020/Donato_20022020.pdf (23/10/2020).

[24] Archivio eredi Angelo Di Castro.

dello scultore dal 1912 alla sua morte[25].

In quell'occasione venne esposta anche la statua dell'*Arciere*, come è provato da una ricevuta dei trasportatori che il prof. Santulli ha ritrovato, scoprendo che il possessore dell'imponente bronzo era l'ingegnere Giuseppe Cornetto Bourlot, abitante in via della Camilluccia. Non è da escludere che la statua sia stata venduta direttamente da Eugenio Di Castro all'ingegnere, in quanto, dai ricordi della famiglia, risulterebbe che i Cornetto Bourlot fossero clienti del negozio di via del Babuino.

L'ingegnere Giuseppe Cornetto Bourlot, nato il 12 maggio 1897 a Verrone (Brescia), capitano del Genio e comandante di una banda di partigiani da lui costituita, ricevette la Medaglia d'argento dal Presidente Luigi Einaudi per aver messo in salvo «il notevole e prezioso materiale di una importante industria bellica dello Stato» tra il settembre 1943 e giugno 1944[26].

L'importante industria bellica alla quale la motivazione fa riferimento è descritta dal Generale di Corpo d'Armata Alberto Pariani. Nel Fondo che raccoglie i documenti personali del generale, donato all'Archivio della Guerra e ivi conservato, si rinviene anche un album fotografico regalato dall'ing. Cornetto, che reca il titolo *S.A. Industrie chimiche nazionali riunite. Cesano di Roma*. Vi sono contenute numerose fotografie che documentano tutte le fasi di costruzione degli impianti di Cesano Romano per la realizzazione di una "Città della Chimica" nella tenuta di S. Maria di proprietà del Capitano Cornetto[27].

Ritroviamo la statua dell'*Arciere* nel 1966, quando l'ingegner Cornetto la offrì in dono a nome della "Banda Cornetto", al Presi-

---

[25] P .Scarpa, *Catalogo della mostra postuma dello scultore Amleto Cataldi nella Galleria dell'Associazione Artistica Internazionale*, Roma 1951.

[26] www.storia900bivc.it/pagine/resistenza/argento.html

[27] www.civicheraccoltestoriche.mi.it/fileadmin/civiche/Archivi/Archivio_della_Guerra_Fondi_personali_II.pdf Fondo Carte Alberto Pariani, Scheda 218, p.125.

dente Giuseppe Saragat con una dedica che il prof. Santulli ebbe modo di vedere prima che scomparisse. Di tale donazione, tuttavia, parrebbe non esistere traccia documentaria negli archivi del Quirinale, né è possibile oggi prendere visione della statua, che nel frattempo è finita presso le cucine del palazzo.

Celebrato nella sua epoca, Amleto Cataldi fu presto dimenticato e le sue opere, già accolte nelle maggiori collezioni e musei in Italia e all'estero, vennero sovente accantonate o abbandonate nei magazzini. Persino il suo nome scomparve dai cataloghi e dai libri d'arte. Come se non fosse mai esistito: così è accaduto alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, che ha ben cinque opere di Cataldi, una delle quali, *La portatrice d'acqua*, ben evidente e maestosa nel Caffè del Museo, ma una ricerca *online* sul

5. A. Cataldi, *La portatrice d'acqua*, bronzo, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

sito relativo, non solo non ci dice il titolo e l'autore di quell'opera, ma non trova neppure il nome di Amleto Cataldi. Eppure una più approfondita ricerca attraverso l'OPAC (Online Public Access Catalog) ci introduce al patrimonio archivistico della Galleria dove è conservato il Fondo Adolfo De Carolis, in cui troviamo una lettera datata 16 luglio 1921 che informa dell'esito della votazione degli espositori della I Biennale Romana, che hanno scelto l'opera di Amleto Cataldi, *La portatrice d'acqua*, insieme ad altre due, per quanto riguarda la scultura. E cercando nell'archivio fotografico, emerge anche la foto d'epoca della statua[28].

Non è questo l'unico caso di "dimenticanza", ma forse è il più eclatante. La stessa cosa accade alla Galleria Comunale d'arte Moderna, che di opere di Cataldi ne ha tre, ma almeno queste sono esposte al pubblico: tuttavia anche qui sul sito *internet* il nome dello scultore non esiste.

Per non parlare dell'assoluta assenza dell'artista nelle esposizioni organizzate, almeno nell'ultimo ventennio, per la scultura tra Ottocento e Novecento. All'estero invece l'attenzione per Cataldi non è scemata, anzi: basti pensare che nel 2010-2011, il Guggenheim di New York ospitava un bronzo dell'artista nell'esposizione *Chaos & Classicism: Art in France, Italy and Germany 1918-1936*. All'estero Cataldi continua ad essere stimato e le sue opere ben quotate, come dimostrano gli esiti delle aggiudicazioni d'asta.

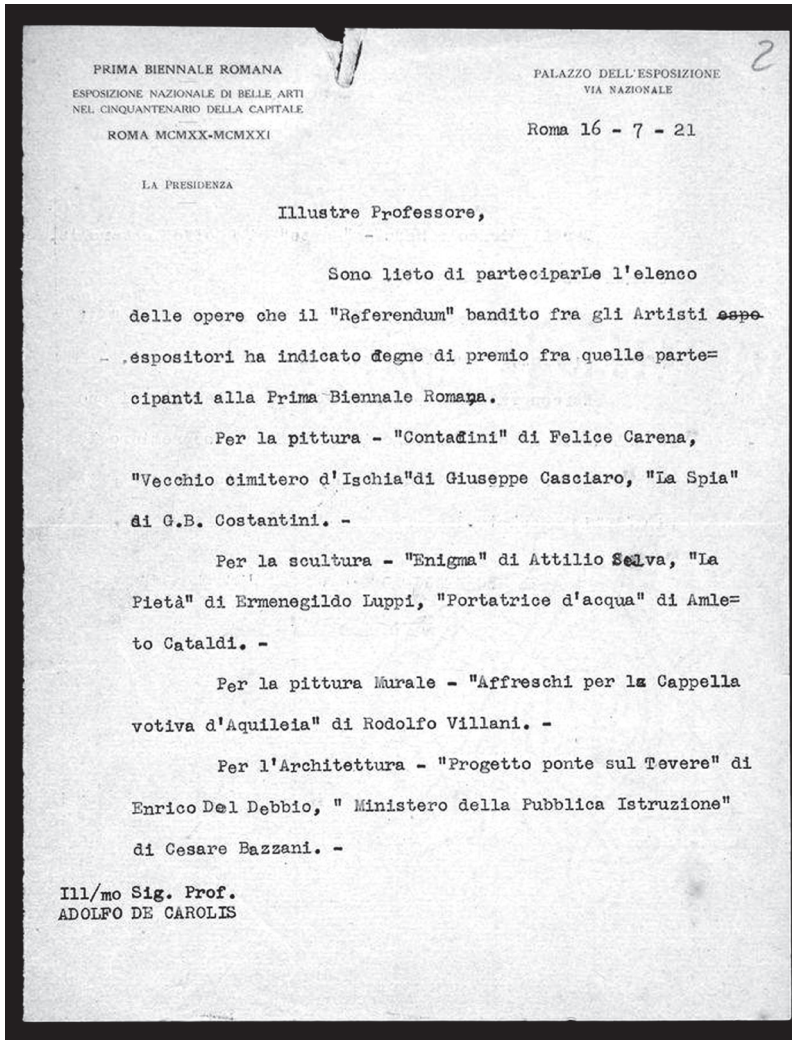
Purtroppo l'uso indiscriminato di riprendere opinioni altrui, senza verificare e approfondire per giungere a valutazioni proprie, ha diffuso giudizi limitanti e fuorvianti nati probabilmente dal considerare la produzione artistica celebrativa di Cataldi quale caratteristica dominante della sua arte, condannandola come "retorica nazionalistica", e non riuscendo a comprendere la sensibilità

[28] https://opac.lagallerianazionale.com/gnam-web/fondi/detail/IT-GNAM-ST0001-000365/esposizione-roma-prima-biennale-romana.html[…]

dell'uomo, si arriva a paragonare le sue vigorose figure muliebri a certa arte popolare e i suoi eleganti bozzetti a statuine di *bisquit*. Mi riferisco in particolar modo alla voce *Amleto Cataldi* come appare sul *Dizionario biografico degli Italiani* della Treccani, ripreso poi alla lettera da giornalisti e studiosi superficiali: le considerazioni finali dell'autore del commento sono assolutamente di parte e – a mio avviso – prive di ogni fondamento.

Ma qualcosa forse sta cambiando e noi speriamo sinceramente che inizi una nuova stagione di successi per Amleto Cataldi. Scriveva Francesco Geraci nel 1917: «Avviene così che egli porti nel lavoro un senso di scrupolosa responsabilità e una nota singolare di religioso fervore. E Rodin elogiava appunto quella *espressione viva della sua arte*, mai disgiunta da *una ritmica armonia»*[29].

[29] F. Geraci, *Artisti contemporanei…,*cit., p.172.



PRIMA BIENNALE ROMANA
ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI
NEL CINQUANTENARIO DELLA CAPITALE
ROMA MCMXX-MCMXXI

PALAZZO DELL'ESPOSIZIONE
VIA NAZIONALE

Roma 16 - 7 - 21

LA PRESIDENZA

Illustre Professore,

Sono lieto di parteciparLe l'elenco delle opere che il "Referendum" bandito fra gli Artisti ~~espo~~ espositori ha indicato degne di premio fra quelle partecipanti alla Prima Biennale Romana.

Per la pittura - "Contadini" di Felice Carena, "Vecchio cimitero d'Ischia"di Giuseppe Casciaro, "La Spia" di G.B. Costantini. -

Per la scultura - "Enigma" di Attilio Selva, "La Pietà" di Ermenegildo Luppi, "Portatrice d'acqua" di Amleto Cataldi. -

Per la pittura Murale - "Affreschi per la Cappella votiva d'Aquileia" di Rodolfo Villani. -

Per l'Architettura - "Progetto ponte sul Tevere" di Enrico Del Debbio, " Ministero della Pubblica Istruzione" di Cesare Bazzani. -

Ill/mo Sig. Prof.
ADOLFO DE CAROLIS

6. Comunicazione degli esiti della votazione tra gli espositori della Prima Biennale Romana, datata 16 luglio 1921 e indirizzata a Adolfo De Carolis, Fondo De Carolis, Archivio GNAM.

Nel nome di Roma passato e futuro del mondo globalizzato: Il Club di Roma

Girolamo Digilio

Il Club di Roma, fondato nel 1968 da Aurelio Peccei, economista e manager illuminato, e dal chimico e scienziato scozzese Alexander King, è stato il primo forum internazionale ad affrontare in modo sistematico e su basi scientifiche i limiti e gli effetti negativi di una crescita incontrollata della produzione e dei consumi sull'ambiente naturale, sulle risorse del pianeta Terra e sulla evoluzione demografica. I suoi componenti, personalità del mondo scientifico, economico e industriale e persone della società civile impegnate e sensibili agli sconvolgenti cambiamenti della società nel XX secolo, si autodefiniscono «individualmente preoccupati della crescente minaccia implicita nei molti e interdipendenti problemi che si prospettano per il genere umano».

Si chiama Club di Roma perché la prima riunione del gruppo, nell'aprile 1968, avvenne nella sede dell'Accademia dei Lincei alla Farnesina.

Uno dei primi atti del Club, il più significativo, fu quello di commissionare al Massachusetts Institut of Technology (MIT), finanziandolo, un rapporto scientifico, diventato poi celebre, su *I limiti dello sviluppo* e sui *Dilemmi dell'umanità*. La ricerca fu affidata a un gruppo di giovani ricercatori, coordinati da Dennis Meadows, appartenenti al System Dynamics Group della Sloan School of Management del MIT diretta da Jay Forrester (1918-2016) fondatore della dinamica dei sistemi e all'epoca grande esperto di computer. I risultati furono presentati il 2 marzo 1972 presso la prestigiosa

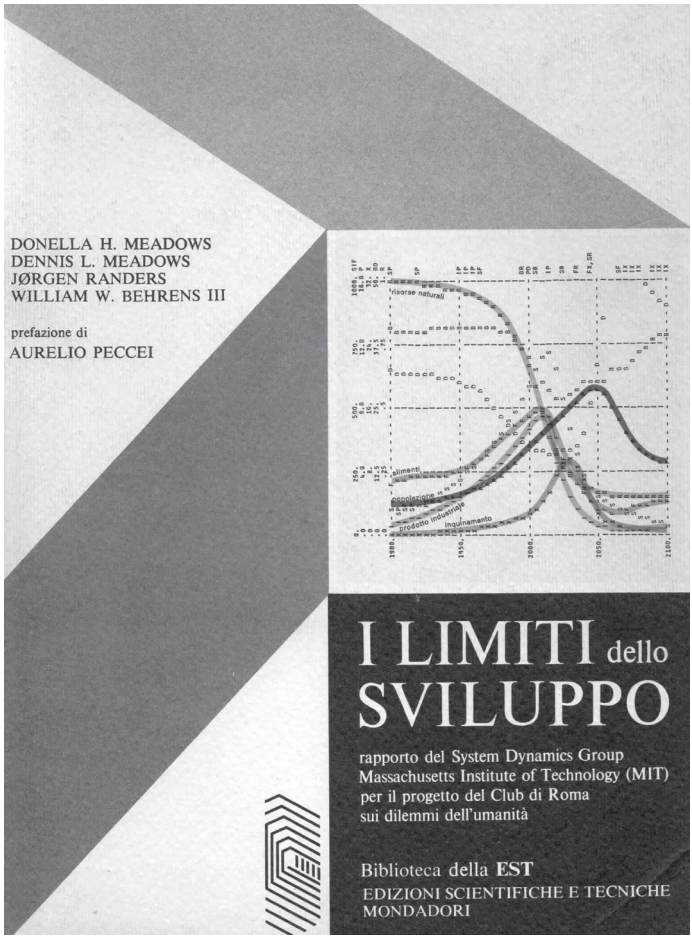
Smithsonian Institution di Washington con il titolo *The limits to growth* e pubblicati in Italia nello stesso anno[1].

Nella ricerca, basata sul metodo della dinamica dei sistemi, vennero impiegati per la prima volta calcolatori elettronici per la costruzione di modelli di simulazione matematica. Furono elaborate 12 diverse ipotesi di sviluppo futuro a medio e lungo termine e furono studiate le possibili conseguenze dei comportamenti dell'umanità e dell'impatto della rivoluzione tecnologica sul pianeta Terra nei successivi 130 anni (dal 1970 al 2100) con particolare riguardo alle interazioni e all'interdipendenza di cinque fattori o variabili fondamentali del sistema-mondo dalle quali dipende la sorte delle società umane: lo sfruttamento delle risorse, la produzione di cibo, l'inquinamento, l'aumento della popolazione, il tasso di industrializzazione.

I dati raccolti dagli scienziati del System Dynamics Group dimostravano in maniera inequivocabile le negative conseguenze di una crescita incontrollata su un pianeta dalle risorse non infinite In particolare, il rapporto prevedeva che, se i tassi di crescita si fossero mantenuti allo stesso livello di quello degli anni 1900-1972 (Business As Usual, Bau), i limiti naturali della crescita del pianeta sarebbero stati raggiunti nella seconda metà del ventunesimo secolo e si sarebbe assistito, entro il 2072, ad un forte collasso delle risorse, degli alimenti e del prodotto industriale insieme ad un più lento declino della popolazione (Fig. 1).

Le conclusioni del rapporto ebbero, anche per l'autorevolezza di chi le aveva elaborate, una enorme risonanza internazionale e suscitarono un dibattito mondiale che perdura tuttora e che ha con-

[1] D. H. Meadows, D. L. Meadows - G. Randers, W. Behrens, *I limiti dello sviluppo. Rapporto del System Dynamics Group Massachusetts Institut of Technology (MIT) per il progetto del Club di Roma sui dilemmi dell'umanità*, Milano 1972.



1. Copertina del volume D. H. Meadows, D. L. Meadows, G. Randers, W. Behrens, *I limiti dello sviluppo. Rapporto del System Dynamics Group Massachusettes Institut of Technology (MIT) per il progetto del Club di Roma sui dilemmi dell'umanità*, Milano, 1972. Nel grafico in alto a destra l'andamento delle grandezze più significative del sistema mondiale tra il 1900 e il 2100 nell'ipotesi che tutte le variabili seguano l'andamento del periodo 1900-1970. Il grafico dimostra un forte collasso delle risorse, degli alimenti e del prodotto industriale nella seconda metà del ventunesimo secolo insieme a un più lento declino della popolazione.

tribuito in modo decisivo alla conoscenza delle contraddizioni e degli effetti negativi di una crescita illimitata non solo sugli equilibri dell'ambiente naturale, ma anche sugli assetti sociali e sulla qualità della vita dell'uomo.

Il *Rapporto* del Club di Roma ricevette una attenzione particolare nei circoli intellettuali e in ambito politico ed ebbe una importanza determinante nella formazione di una cultura ecologica diffusa nell'opinione pubblica mondiale.

Il documento conteneva evidentemente una critica radicale al paradigma, culturalmente dominante in quegli anni, della possibilità di uno sviluppo tecnologico senza limiti nel mondo globalizzato e di un consumismo sfrenato basati sul mito di un aumento infinito del prodotto interno lordo o PIL quale condizione primaria per il mantenimento del progresso economico e tecnologico e del benessere della collettività.

E non mancò di suscitare dissensi ed aspre critiche da parte della maggior parte degli economisti "tradizionali", i quali insistevano, e insistono tuttora, sulla necessità di assicurare a qualsiasi costo una crescita veloce e costante del PIL.

I risultati dello studio, anche se ottenuti sulla base di conoscenze all'epoca relativamente limitate sulla dinamica del sistema Terra e con strumenti di simulazione elettronica ancora piuttosto primordiali, furono tuttavia sostanzialmente confermati nei successivi aggiornamenti del rapporto e nelle ricerche di numerosi altri autori.

Nei cinquanta anni trascorsi il Club di Roma, la cui sede internazionale si trasferiva, nel frattempo, prima a Parigi, poi ad Amburgo ed infine a Winterthur dove si trova tuttora, ha continuato a svolgere il suo ruolo di avanguardia nello studio e nella divulgazione dei problemi legati allo sviluppo globale e alle sue ripercussioni sullo stato del pianeta ed ha pubblicato (oltre a numerosi documenti e *pamphlets policy-oriented* sul controllo del clima e delle emergenze planetarie*)* oltre quaranta *Reports al Club di*

Roma, studi *peer-reviewed* commissionati dal Comitato Esecutivo del Club, costantemente aggiornati allo stato delle ricerche. In occasione del quarantesimo anniversario della pubblicazione del primo rapparto, il 1 marzo 2012 si è svolto, presso la prestigiosa Smithsonian Institution di Washington, un Seminario del Club di Roma con la partecipazione di Dennis Meadows e Jorgen Rangers, autori del primo rapporto.

Nel settembre 2018 il Club ha celebrato a Roma il cinquantesimo anniversario della sua nascita.

Nel frattempo il grande progresso nelle conoscenze scientifiche sulla situazione ambientale, sulle dinamiche della Terra e sugli effetti dell'intervento dell'uomo sull'intero sistema del pianeta, ha messo bene in chiaro le sfide di fronte alle quali si trova l'umanità all'inizio del terzo millennio.

Decisivi sono stati i rilievi e le straordinarie scoperte effettuate da un sistema di osservazione satellitare che a partire dal 27 luglio 1972, quando fu lanciato dalla Nasa il primo satellite Landsat 1 con lo scopo ufficiale di monitorare la situazione ambientale della Terra, controlla incessantemente e documenta anche i più piccoli cambiamenti che avvengono sulla superficie terrestre. Oltre alla NASA, che, nell'ambito del programma avviato in collaborazione con l'United States Geological Survey (USGS) ha messo in orbita, nel febbraio 2013, il suo Landsat 8, partecipano a questa attività anche una serie di altri enti (satelliti GeoEye, RapidEye, Envisat, Oceansat, Seasat, Envisat, SPOT, Nimbus, Itor, ERS).

La enorme mole di dati ottenuti da questo imponente sistema di sorveglianza sullo stato degli ambienti naturali, sui fenomeni metereologici, sugli andamenti climatici, sulle dinamiche degli oceani e delle sfere ghiacciate (i poli, i ghiacciai), sono raccolti dalla comunità scientifica internazionale nel Global Earth Observation System of Systems (GEOSS), il Sistema dei Sistemi Globali di Osservazione della Terra.

Nei successivi rapporti del Club[2] realizzati con sistemi di analisi assai più sofisticati e con una più ricca mole di dati vengono confermate le previsioni del *Rapporto 1972* e vengono introdotti due concetti fondamentali affermatisi solo dopo la prima edizione del rapporto: il concetto dell'esigenza di uno sviluppo sostenibile (Gro Harlem Brundtland[3], Coordinatrice della World Commission on Environment and Development, WCED, 1987) e quello dell'esigenza della misurazione dell'impatto dell'uomo sulla Terra mediante "l'impronta ecologica" (Mathis Wackernagel e Williams Rees 1996[4]). Nella definizione di G.H. Brundtland «lo sviluppo sostenibile è uno sviluppo che soddisfi i bisogni del presente senza compromettere la possibilità delle generazioni future di soddisfare i propri» mentre "l'impronta ecologica" misura l'area biologicamente produttiva di mare e di terra necessaria a rigenerare le risorse consumate da una popolazione umana e ad assorbire i rifiuti prodotti. Utilizzando "l'impronta ecologica" è possibile stimare quanti "pianeta Terra" servirebbero per sostenere l'umanità, qualora tutti vivessero secondo un determinato stile di vita. A partire dal 1999 il WWF aggiorna periodicamente nel suo Living Planet Report il calcolo dell'impronta ecologica.

Nel 2008 Graham Turner[5], del Commonwealth Scientific and Industrial Research Organisation (CSIRO) australiano, dimostrò che

---

[2] D. H. Meadows - D. L. Meadows - J. Randers, *Beyond the limits: Confronting Global Collapse, Envisioning a Sustainable Future,* Post Mills, 1992; D. H. Meadows - J. Randers*, I nuovi limiti dello sviluppo,* Milano, 2006; J. Randers, *2052. Scenari globali per i prossimi quarant'anni. Rapporto al Club di Roma,* Milano 2013

[3] G. H. Brundtland, *Our common future,* Brundtland Report, 1987, PDF; 1MB, (14/03/2013)

[4] M. Wackernagel - W. Rees, *Our Ecological Footprint: Reducing Human Impact on the Earth,* Gabriola Island BC 1996.

[5] G. Turner, *A comparison of "Limits to Growth" whit 30 Years of Reality,* in «Global Environmental Changes», 18 (2008), pp. 379-411.

i mutamenti nella produzione industriale ed agricola, nella popolazione e nell'inquinamento effettivamente avvenuti nei trent'anni trascorsi dalla pubblicazione del primo rapporto al Club di Roma erano stati coerenti con la previsione dei ricercatori del MIT (1972) di un collasso demografico ed economico nel XXI secolo.

L'ultimo rapporto del Club di Roma[6] affronta gli aspetti sociali e antropologici della globalizzazione della società dei consumi e si concentra su tre sfide, la disuguaglianza, la disoccupazione ed il cambiamento climatico e propone ai paesi industrializzati 13 soluzioni politiche radicali per affrontare questi problemi senza ricorrere all'aumento della crescita economica. Alcune di queste proposte sono di grande attualità e sono oggetto di un intenso dibattito: una nuova definizione del lavoro retribuito, una tassazione più equa per le imprese e le risorse, una restrizione degli scambi, l'introduzione, se necessario, di un reddito retribuito per il terzo più povero della popolazione, l'aumento delle ferie retribuite, ecc..

Non sfuggivano, già alla fine degli anni Sessanta, i contenuti politici delle nuove, preoccupanti conoscenze tanto che il 3/12/1968, l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite (NU), presieduta dal birmano U Thant, approvò, nella sua 23ª seduta, la convocazione di una conferenza mondiale sull'ambiente umano da tenersi a Stoccolma nel 1972 (Risoluzione 2398).

Già nel 1969 lo stesso U Thant segnalava la sua preoccupazione sul futuro della società umana:

> Non vorrei essere troppo catastrofico, ma dalle informazioni di cui posso disporre come segretario generale si trae una sola conclusione: i paesi membri dell'ONU hanno a disposizione a mala-

[6] G. Maxton - J. Randers, *Reinventing Prosperity. Managing Economic Growth to Reduce Unemployment, Inequality, and Climate Change,* Vancouver 2016.

pena dieci anni per accantonare le proprie dispute ed impegnarsi in un programma globale di arresto della corsa agli armamenti, di risanamento dell'ambiente, di controllo dell'esplosione demografica, orientando i loro sforzi verso la problematica dello sviluppo. In caso contrario, c'è da temere che i problemi menzionati avranno raggiunto, entro il prossimo decennio, dimensioni tali da porli al di fuori di ogni nostra capacità di controllo.

La prima Conferenza delle Nazioni Unite sull'ambiente umano (il rapporto indipendente preparatorio fu scritto da Barbara Ward e René Dubos con la collaborazione di Aurelio Peccei ed altri), giustamente considerata la pietra miliare per le politiche di protezione dell'ambiente, ebbe luogo a Stoccolma il 5-16 giugno 1972 e si concluse con l'approvazione della *Dichiarazione di Stoccolma.* e con l'istituzione di un'agenzia, l'UNEP (United Nations Environment Programme), con funzioni di coordinamento per l'azione ambientale, con sede a Nairobi.

Nel preambolo della *Dichiarazione* si afferma che:

1. L'uomo è al tempo stesso creatura e artefice del suo ambiente, che gli assicura la sussistenza fisica e gli offre la possibilità di uno sviluppo intellettuale, morale, sociale e spirituale. Nella lunga e laboriosa evoluzione della razza umana sulla terra, è arrivato il momento in cui, attraverso il rapido sviluppo della scienza e della tecnologia l'uomo ha acquisito la capacità di trasformare il suo ambiente in innumerevoli modi e in misura senza precedenti. I due elementi del suo ambiente, l'elemento naturale e quello da lui stesso creato, sono essenziali al suo benessere e al pieno godimento dei suoi fondamentali diritti, ivi compreso il diritto alla vita.
2. La protezione ed il miglioramento dell'ambiente è una questione di capitale importanza che riguarda il benessere dei popoli e lo sviluppo economico del mondo intero; essa risponde all'urgente

desiderio dei popoli di tutto il mondo e costituisce un dovere per tutti i governi.

3. L'uomo deve costantemente fare il punto della sua esperienza e continuare a scoprire, inventare, creare e progredire. Al presente, la capacità dell'uomo di trasformare il suo ambiente, se adoperata con discernimento, può apportare a tutti i popoli i benefici dello sviluppo e la possibilità di migliorare la qualità della vita. Applicato erroneamente o avventatamente, lo stesso potere può provocare un danno incalcolabile agli esseri umani ed all'ambiente. Vediamo intorno a noi con crescente evidenza i danni causati dall'uomo in molte regioni della terra: pericolosi livelli d'inquinamento delle acque, dell'aria, della terra e degli esseri viventi; notevoli ed indesiderabili.

La *Dichiarazione* enuncia 26 principi su diritti e responsabilità umane sull'ambiente, ai quali si sono ancorati accordi, trattati, protocolli, convenzioni ecc., che hanno segnato altrettante tappe verso la definizione di sviluppo sostenibile e l'individuazione delle strategie per il suo conseguimento.

Come è ben noto, la Conferenza, è stato il primo di una serie di importanti eventi internazionali, conferenze, summit, incontri promossi dalle Nazioni Unite che hanno coinvolto i governi del mondo sui temi dell'ambiente ed hanno tracciato le linee direttive per una politica in sua difesa. Nonostante le difficoltà nella realizzazione dei cosiddetti "Piani di attuazione" i primi, piccoli passi sono stati compiuti, ma si deve riconoscere che il principale risultato di questa importante attività è stato quello di definire in maniera sempre più chiara gli obiettivi concreti di uno sviluppo sostenibile e di fornire strumenti di indirizzo politico e di azione ai Paesi e alle organizzazioni impegnate nella difesa dell'ambiente. Siamo però ancora ben lontani dal raggiungimento degli obiettivi indicati dal Segretario Generale U Tant nell'invito (1969) ai paesi membri dell'ONU ad accantonare le proprie dispute e ad impegnarsi in un

programma globale di arresto della corsa agli armamenti, di risanamento dell'ambiente, di controllo dell'esplosione demografica, orientando i loro sforzi verso le problematiche dello sviluppo. Hanno prevalso ancora gli interessi economici di singole nazioni, di gruppi internazionali o di singole persone e la inarrestabile marcia del mercato selvaggio, della società dei consumi e di un aberrante sviluppo tecnologico con tutti i loro effetti negativi sugli equilibri ecologici del pianeta e sulla qualità della vita dell'uomo ha conferito al sistema globale le dimensioni di un molosso economico-politico-culturale con gli intollerabili caratteri di un inedito totalitarismo spesso governato da organismi al di fuori e al di sopra delle istituzioni.

Non si può tuttavia disconoscere che in questo tempo è notevolmente cresciuta, soprattutto nelle nuove generazioni, la conoscenza dei problemi legati alla crescita globale, la sensibilità alle conseguenze dei comportamenti dell'uomo sull'ambiente e sulla qualità della vita e la consapevolezza della necessità di un modello di sviluppo fondato sulla salvaguardia della salute globale del pianeta e delle fondamentali esigenze esistenziali dell'uomo.

Si è diffusa la cultura del rispetto della Terra Madre ed è nata la scienza della sostenibilità basata su solide ricerche ecologiche e di economia ecologica.

Un'altra più autorevole voce si è unita a quelle dei fautori della necessità e dell'urgenza del cambiamento: la predicazione lucida e martellante di papa Francesco il cui pensiero, espresso in maniera compiuta nelle encicliche *Laudato sì'* (2018)[7] e *Fratelli tutti* (2020)[8], nell'assumere in proprio le conoscenze scientifiche, le esperienze quotidiane e le sofferenze dell'uomo comune supera

[7] Papa Francesco, *Lettera enciclica del santo padre Francesco sulla cura della casa comune*, Città del Vaticano 2015.

[8] ID., *Lettera enciclica del santo padre Francesco sulla fraternità e l'amicizia sociale*, Città del Vaticano, 2020.

la dimensione politica e ci richiama alle radici morali del rispetto della natura e della persona, al rifiuto della "cultura dello scarto" e dello "sfruttamento dell'uomo sull'uomo" e ai concetti della ecologia integrale.

Il messaggio che, all'alba del terzo millennio e nel pieno di un travaglio mondiale di dimensioni storiche, viene da Roma, Città universale, ci fa riflettere, ancora una volta, sulla urgenza di scelte decisive per il futuro dell'umanità.

Louise von Salomè da Roma al mondo
(e spigolature romane di varia umanità)

Luigi Domacavalli

Ma questa è la patria di tutti i barattoli di colore!
(F. Nietzsche: *Zarathustra*, parte. II: *Del Paese della cultura*)

- Roma, 13 marzo 1882 -

Nel salotto all'ultimo piano di un palazzo oggi scomparso di via della Polveriera 6, abitato da Malwida von Meysenbug[1], un'amicizia divampò tra una sua benestante e coltissima ospite di 20 anni, Louise von Salomè da Pietroburgo (12-2-1861 / 3-2-1937) ed il figlio di un feudatario di Pomerania, Paul Rée (21-11-1849 / 28-10-1901). La loro attrazione fu così intensa che i due da quella sera presero ad incontrarsi per girovagare fino a notte inoltrata, tra i luoghi archeologici di Roma. Si confidarono aspirazioni, fantasie, progetti, pensieri e segreti tali da far esprimere alla ragazza (che stava scrivendo un saggio: *Alla ricerca di Dio*) il desiderio di poter convivere con Paul alla singolare ma ferma condizione di un'amicizia totalmente di spirito, pensiero e cultura, che escludesse qualsiasi tipo di rapporto fisico.

[1] Nobile di Kassel, (Assia). Dal 1877 risiedeva a Roma ove è sepolta al cimitero di Testaccio (1816-1903). *Cfr* M. Barberito, *Malwida von Meysenbug, ovvero la storia dell'800 in un salotto romano*, «Strenna dei Romanisti», a.32, 1971, pp. 22-28; L. P. Lemme, *Il salotto culturale a Roma tra '800 e '900*, Roma 1995; M. von Meysenbug, *Malwida, le memorie*…, a cura di G. Zavatti, Milano 2003; Ead. *Il mio quarantotto: emancipazione della donna e libero pensiero*… a cura di M. Baar, S. Maria Capua Vetere 2006.

1. Louise von Salomè nel 1882.

Una certa propensione omofila di Paul gli consentì di assentire all'idea intellettualmente entusiasmante e stimolante, ma per illimpidire questa insolita convivenza sembrò loro opportuno coinvolgere un'altra persona. Paul propose un suo carissimo ed intimo amico tedesco di idee molto aperte che si trovava a Messina (al quale all'inizio della loro amicizia aveva scritto: «Era un amore

infelice quello che avevo per Lei: non avremmo dovuto separarci. Vi era un favorevole magnetismo tra i nostri 'corpora'. Vietato dire oltre!»): Frederick Nietzsche detto Fritz, di 38 anni.[2]

Fritz, il 23 aprile si presentò a Roma, e, per incontrare il suo amico e la ragazza, si recò all'interno della Basilica di S. Pietro,

[2] Nietzsche, fuggito da R. Wagner e da Bayreuth, era venuto in Italia per uscire da complesse vicende emotive, sentimentali e morali. Nel 1868, a 24 anni, era già prof. di Filologia all'Università di Basilea, ed aveva creduto – dopo la delusione affettiva subita prima dal suo professore Ritsche, poi da Jacob Burckhardt (1818 – 1897), di 27 anni maggiore, che lo terrà sempre a distanza (cfr.: *Carteggio J. Burckhardt, F. Nietzsche* a cura di M. Ghelardi, Torino, 2002), di aver trovato in Wagner, di 59 anni, il padre mancatogli, e si era lasciato affascinare dalla sua musica sin da quell'opera lirica *Rienzi* del 1842, che lo portava alla città di Roma. Quando poi lo conobbe, nel 1869, tanta fu la sua devozione per l'artista e per l'uomo, da scrivergli che vicino a lui si sentiva vicino alla Divinità, e gli offrì un'amicizia con tutte le vibrazioni sentimentali dell'amore. Nietzsche fu subito ricambiato, in quanto Wagner ritenne di poter effettuare su di lui forse la più intellettuale delle sue conquiste. L'idillio terminò, anni dopo, nel clima della ostile, avversa cultura cattolica di Roma. Nietzsche afferma infatti (*Al di là del bene e del male*, Cap. 8: *Popoli e patrie*, del 1886) che, con *Parsifal*, Wagner comincia a predicare la via verso Roma, ed avverte: «Riflettete, perché ciò che udite è Roma, è fede di Roma senza parole.» In seguito definirà il suo rapporto amoroso con Wagner: «Una malattia necessaria e feconda, ma che doveva essere superata!» Quando infine una sua nascosta malattia che lo aveva insidiato tutta la vita si sviluppò in pieno (si suppone sia stata lue; nel 1934 Sigmund Freud, rispondendo ad Arnold Zweig che progettava un libro sul decadimento morale di Nietzsche, afferma: «Vi è perfino una leggenda secondo la quale era un omosessuale passivo ed aveva contratto la sifilide in un bordello maschile in Italia») e nel 1883 si manifestò con il delirio di grandezza e onnipotenza, ancora Roma è presente nella sua mente. Scrive a tutti: al critico italiano Ruggero Bonghi (abitava in Roma, via Vicenza 5 – oggi Albergo delle Rose) diresse la rivista *Cultura*, alla quale – nel tempo – collaborarono tra gli altri Mario Praz e P. P. Trompeo e fu soppressa nel 1935 dalla censura fascista; al suo amato figlio Umberto I°, Re d'Italia: «Martedì sarò a Roma e voglio vederti insieme a S.S. il Papa»; al suo amico drammaturgo svedese J. A. Strindberg (1869 – 1912) che avverte di aver convocato un congresso di Principi per far deporre l'Imperatore e far fucilare il Kaiser… dove? A Roma, ed il proprio indirizzo non potrà essere che il Quirinale. E con questa fantasia su Roma, la sua vita terminò il 25-8-1900.

ove Paul si tratteneva a scrivere in una delle cappelle laterali assai luminosa, un trattato: *Origini della coscienza morale* che intendeva affermare la non esistenza di Dio. Si entusiasmò tanto a Louise da chiederle subitamente e sorprendentemente di sposarlo (anche se già nel 1877 aveva scritto alla propria sorella Elizabeth sull'argomento: «Il matrimonio, certo assai auspicabile è però la cosa più improbabile, e lo so molto bene!»).

Al possesso psicologico di Lou aspirò quindi anche Nietzsche che, pur se rifiutato come coniuge, s'era illuso di conquistare il suo posto nel *ménage à trois* in bianco, e vi collaborò col legger loro brani da *La gaia scienza* che stava scrivendo,[3] ma il suo dichiarato amore per Lou gli allontanò così dolorosamente Paul da influire, forse, anche sulla sua decisa critica alla predicazione dell'apostolo Paolo che – asserirà nell'*Anticristo*, 43/47 del 1895: «riduce a niente la potenza del mondo, ed ha alterato il centro di gravità della vita, ponendolo nell'al-di-là, cioè nel nulla.»

Affermava però esplicitamente (in *Genealogia della morale* I, 416 del 1887) che: «I Romani erano forti e nobili (nel senso di elevati spiritualmente), i più nobili di quanti mai siano esistiti e nemmeno sognati sulla terra, ed ogni orma della loro dominazione – fino alla più breve iscrizione – esercita un fascino.»

A causa del suo amore verso Lou, per Nietzsche sorsero contrasti aspri e decisi anche con la propria sorella Elizabeth, tanto che Malwida li invitò, nel 1883, a tornare a Roma per riconciliarsi, ed alloggiò Fritz dal 4 maggio a metà giugno in affitto presso una famiglia svizzera al 2° piano di piazza Barberini 56; ma l'incontro generò altri malintesi.[4]

---

[3] Questo, che lui stesso definisce «il più personale e mediterraneo dei miei libri» ed ove utilizzò per la prima volta il termine 'nichilismo', e vi si parla di una ragione libera da ogni dovere sacro o profano, sorretta e guidata dalla conoscenza sperimentale.

[4] A questo periodo può risalire il fastidio di Nietzsche per Roma, che «Come

Dal 1883, in attesa di vivere in tre a Vienna o a Parigi, Paul Rée visse in effetti per anni con la sola Lou a Berlino, tormentato dalla 'fratellanza' impostagli da quella che definisce 'imperiosissima' Lou, che ad ogni suo tentativo di approccio lo respingeva ricordandogli che «lo era già stato a Roma» il che costituiva un peggiorativo.

Quando poi, nel 1887, dopo aver comunicato a Paul di aver conosciuto l'orientalista F. C. Andreas, di 41 anni, Lou gli annunciò che – per aver quello tentato il suicidio in sua presenza – lo avrebbe addirittura sposato (alle solite imposte condizioni di castità, fratellanza ed assoluta libertà), Lou rileva come Paul - non avendo compreso come essa voleva mantenere la propria indipendenza, e che sentendosi tradito nel profondo, la abbandonerà lasciandole un biglietto: «Sii pietosa, non cercarmi», - non era più come lo aveva conosciuto quelle sere a Roma!

Rée, che non si sposò mai, fu trovato nel 1901 annegato nel fiume Inn.

Il "libero" matrimonio con Andreas consentì a Lou, a 36 anni, di piegarsi ad una relazione con uno straordinario poeta di 22 anni dalla sessualità problematica: Rainer Maria Rilke (4-2-1875 / 29-12-1920), affascinato dal saggio di Lou: *Gesù l'ebreo* e da quello stimolato a scrivere: *Visioni di Cristo*.[5]

Firenze – afferma – non mi si confà: è rumorosa, mal lastricata e piena di pericoli per via delle carrozze», anche se scrive alla madre il 10-7-1883: «Il soggiorno romano mi ha profondamente rilassato.» Mentre Elizabeth le comunica: «Qui a Roma spira sempre, anche a mezzogiorno, un delizioso venticello che viene dal mare.»

[5] Nel 1901, interrotto il suo rapporto (che definì "intermedio") con Lou, tentò il matrimonio con Clara Westhoff, venne in viaggio a Roma nel 1903 e fu ospite a villa Strohl-Fern dove iniziò a scrivere *I quaderni di M.L. Brigge*. A dire di Lou, anche la comprensione del mondo psicologico ed intellettuale di Rilke, essa la dovette a Roma, e ne fu causa una lettera di lui del 15-8-1904, ove Rilke le parlava della propria mamma (che egli odiava come pure la propria origine austriaca), la quale, giunta a Roma, si sarebbe trattenuta qualche giorno.

Superati i 30 anni, Lou volle infatti sperimentare quella che per lei fu sempre la sgradevole realtà del corpo, effettuando quel comportamento da ierodulìa che Sigmund Freud avrebbe definito, tra il 1918 e il 1922, "coazione a ripetere", la tendenza cioè a voler rivivere un trauma provato (angosce per pericoli scampati, delusioni morali o sentimentali, ripugnanze) al solo scopo, ma imperioso, di vincerlo comprendendolo e superandolo.

Un turbine di uomini innamorati e disiosi - che essa considerava sempre come fratelli - entrò così nella sua vita,[6] senza però appagare il suo bisogno di conoscenza, ed ella restò impossibilitata ad amare sentimentalmente, manifestando indifferenza e crudeltà tanto che Peter Gast (pseudonimo di Heinrich Koselitz (186-1918), la definisce: «fredda osservatrice, macchina registratrice.» Durante gli anni di matrimonio con Andreas che nel 1903 fu nominato cattedratico di Iranistica all'Università di Gottinga, Lou scrisse – per superare le crisi finanziarie della loro unione – ben otto libri, intrisi di episodi autobiografici ed illustrati elaborando riflessioni ed analisi sui più nascosti e profondi comportamenti umani, che la portarono alle soglie della psicoanalisi.

Recatasi poi a Monaco nel 1911, conobbe S. Freud, e nel 1912 volle seguire le sue lezioni e quelle del suo allievo ed antagonista Alfred Adler (specialista del "complesso d'inferiorità"). Invitata, nel 1914, a collaborare alla rivista *Imago* di S. Freud[7], la guerra, i suoi traumatizzati reduci e gli abissi dell'animo umano di cui venne a conoscenza con la nuova terapia, svegliarono in lei quella femminile "volontà di creazione" che è bisogno insito in ogni donna e la

[6] Lo scrittore Franz Wedekind (1864-1918); il romanziere norvegese Knut Hamsun, bello come un dio greco (1864-1952); il Dr. Saawely, russo, forte e sano come un albero; Friederick Pineless (detto Zamek = uomo di terra), medico viennese di 27 anni; Victor Tausk di 35 anni, primario neurologo, che da lei respinto, ad una settimana dal suo stabilito matrimonio con un'altra giovine, si suicidò evirandosi.

[7] Decisivo il suo intervento nel n. IV del 1916: *Anal und sexual* su l'erotismo anale degli infanti.

indussero alla indagine ed all'elaborazione sul suo stesso comportamento e sulle forze che lo muovevano o lo bloccavano. Malgrado le plurime divagazioni fisiche e morali (che lei stessa definisce "esperienze umane"), Lou rimase accanto ad Andreas (che morì ad 85 anni nell'ottobre 1930), incurante delle ostili reazioni della società colta ma mentalmente ristretta di Gottinga che, per la di lei ritrosia a socializzare borghesemente, l'aveva definita: "la strega di Hainberg" (la collina su cui sorgeva la loro casa). Con nuova emotività considerò la fine forse volontaria del suo primo "fratello" e compagno di spirito col quale l'unione era stata intesa "per sempre" – Paul Rée – e rievocando quelle passeggiate nelle notti di Roma dalle quali la sua determinazione di vita riuscì rafforzata, le commentò con una frase rivelatrice: «Quanto sole in quelle conversazioni romane!»

Con gli anni raggiunti (70), quando si concretizzò per lei una necessaria operazione al seno, Lou avvertì come tutti quegli esseri da lei affascinati fossero ancora vibranti nella sua mente e nelle loro lettere, da lei conservate con una sensibilità che potremmo dire "di sorella", e quella corrispondenza che chiariva il loro ed il suo pensiero non dovesse andare smarrito.

Certo operò in lei anche la certezza che la sorella di Fritz, ormai fanatica nazista ed agguerrita anti-ebrea[8], per sfrenata ambizione personale deformava la prosa intellettuale del fratello – sempre tesa alla pura ricerca di un libero progredire dell'Uomo, (tanto da citare come guida per liberarsi dalla morale un dialogo di Heinrich von Stein: *Santa Caterina a Roma*) - e la asserviva all'ideologia nazista. Lou volle preservare quella consapevolezza raggiunta, e destinò

[8] Si congratulò con Mussolini per la marcia su Roma, ed avendo saputo da d'Annunzio che il Duce era un lettore delle opere del fratello, lo definì: «Il genio che ha riscoperto i valori dello spirito di Nietzsche» e scrisse al Duce perché presenziasse alla I[a] della di lui opera *Campo di Maggio* in tedesco a Weimar nel febbraio 1932. Mussolini declinò l'invito, ma fu presente A. Hitler che le inviò un grande mazzo di rose rosse.

pertanto ad un recente amico, Ernst Pfeiffer, tutta la sua produzione letteraria[9]. Lou morì il 5-2-1937 e le sue ceneri sono poste accanto a quelle del marito-fratello nel cimitero di Gottinga.

2. 1903 – La Berliner Illustrierte Zeitung propaganda “Il super uomo”.

Nello stesso anno, sulla *Internationale Zeitscrift fur Psycoanalyse* vol. 123, Sigmund Freud (che aveva donato a Lou uno degli anelli che donava ai suoi più stimati e fedeli seguaci), la ricordò così: «Gli ultimi anni di questa donna eccezionale furono destinati alla psicoanalisi. Non esagero nel dire che tutti noi consideriamo un onore il fatto che venisse a far parte dei nostri collaboratori e lottatori.»

[9] Tra i suoi tanti scritti: *Alla ricerca di Dio* (1885); *Figure femminili nell’opera di H. Ibsen* (1892); *Friederick Nietzsche nelle sue opere* (1894); *Ruth / Da un’anima ignota* (1896); *Fenitscka / Dissolutezza (1898)*; *Creature degli uomini (1899)*; *L’erotismo (1910*); *Tre lettere ad un fanciullo (1917)*; *Rodinka* (1923); *Rainer Maria Rilke* (1928); *La mia gratitudine a Freud*, scritto per i 75 anni di Freud (1931); Innumerevoli articoli su riviste e giornali dal 1890 al 1933.

3. Prima dell'affermazione della Psicoanalisi (circa il 1920), persone che soffrivano di turbe psichiche venivano definite - come in questo manifesto di propaganda (di G. M. Mataloni, 1869 - 1944) - affette da "malattie acute".

Il mistero dell'*Incarnazione* nel dipinto del Cavalier d'Arpino per il soffitto del presbiterio della Basilica di San Crisogono

Laura Gigli

L'antica basilica di San Crisogono fu ricostruita dalle fondamenta a tre navate divise da 22 spettacolari colonne di granito di recupero da Giovanni da Crema, cardinale titolare dell'edificio negli anni 1116-1137, a una quota sopraelevata rispetto a quella dell'originaria costruzione paleocristiana e alto medievale e spostata rispetto ad essa di circa 18 m. a Nord[1]. Si presenta oggi nell'aspetto conferitole dai restauri fatti eseguire negli anni 1620-27 da Scipione Borghese - subentrato nel titolo allo zio Camillo divenuto papa nel 1605 con il nome di Paolo V - che si avvalse dell'opera di Giovanni Battista Soria (1581-1651).

Solo una committenza di tale rango poteva essere in grado di ideare, programmare e supportare le iniziative necessarie alla conservazione e alla trasformazione del monumento sulla base degli orientamenti culturali affermatisi dopo il concilio di Trento e fissati,

---

[*] *I disegni di rilievo che accompagnano questo testo sono stati realizzati, come di consueto, dall'amico arch. Marco Setti, con il quale sono state condivise le osservazioni che hanno accompagnato lo sviluppo progressivo del lavoro.*

[1] L'antica basilica di San Crisogono è stata rimessa in luce a partire dagli scavi iniziati nel 1907 e più volte ripresi in periodi successivi. Sul primitivo monumento, oggetto di continui studi anche recenti, cfr. M. Mesnard, *La basilique de Saint Chrysogone a Rome*, Città del Vaticano 1935 e C. Piccolini, *San Crisogono in Roma,* Roma 1953.

per quanto riguarda l'architettura religiosa e le suppellettili sacre, dai dettami di Carlo Borromeo fin dal 1577[2] e ancora profondamente sentiti agli inizi del nuovo secolo.

La basilica, che in queste vesti rinnovate è giunta sino a noi, costituisce il primo esempio compiutamente realizzato di restauro seicentesco che innova l'edificio medievale configurato nel sec. XII senza snaturarlo, ma ricollegando a principi conoscitivi formalizzati già in epoca paleocristiana.

Come a dire che quando tali principi, sostanzialmente immutabili, sottesi alla realizzazione di questo come di ogni altro monumento, prendono forma nell'architettura – che non è la manifestazione esoterica di un'idea, ma rende visibile ciò che lo è già in natura pur esprimendosi di volta in volta con un determinato stile che conferma il divenire delle cose – e vengono poi ripresi nell'opera di restauro, sono in grado di esprimere la contemporaneità dell'evento realizzato.

Questo in estrema sintesi ci sembra il senso della trasformazione subìta dalla basilica, nella quale l'esaltazione della famiglia principesca attraverso la ridondante simbologia araldica e la profusa ricchezza delle decorazioni con ornati e girali in oro, specie nei soffitti della navata e del transetto (adombrano in qualche modo l'etimo del nome del santo eponimo: nato nell'oro?), va di pari passo con la rinnovata continuità con il passato più antico, che aveva trovato compiuta ripresa nel pensiero del Borromeo[3].

---

[2] C. Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, a cura di S. Della Torre e M. Marinelli, Città del Vaticano 2000.

[3] Si rimanda per l'analisi dei lavori intrapresi nella basilica allo studio di L. Bartolini Salimbeni, *Giovan Battista Soria e il cardinale Borghese, restauri a Roma 1618-1633*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura… », N.S. 1/10 (1983/87), pp. 399-406 per il quale «Il restauro di S. Crisogono nel sostanziale equilibrio fra esigenze conservative e innovative si configura non come espressione di una singola personalità ma come il risultato di molteplici apporti e competenze, in cui la coerenza dell'imma-

Prendiamo in esame in questa sede il dipinto inserito al centro del prezioso soffitto ligneo a lacunari dorati a 5 assi del transetto, che, con quello della navata principale, a 7 assi, stabilisce un inedito confronto con lo spettacolare pavimento cosmatesco[4] (fig.1).

Il Soria, figlio di Martino "falegname romano", alla morte del padre (1610) lavorava nella bottega di Vittorio Roncone, impegnato nelle fabbriche borghesiane, dal quale rilevò la bottega e le prestigiose committenze del papa e del cardinal nipote Scipione nei palazzi vaticani e nelle principali basiliche, ove fu sovente a fianco del Cavalier d'Arpino.

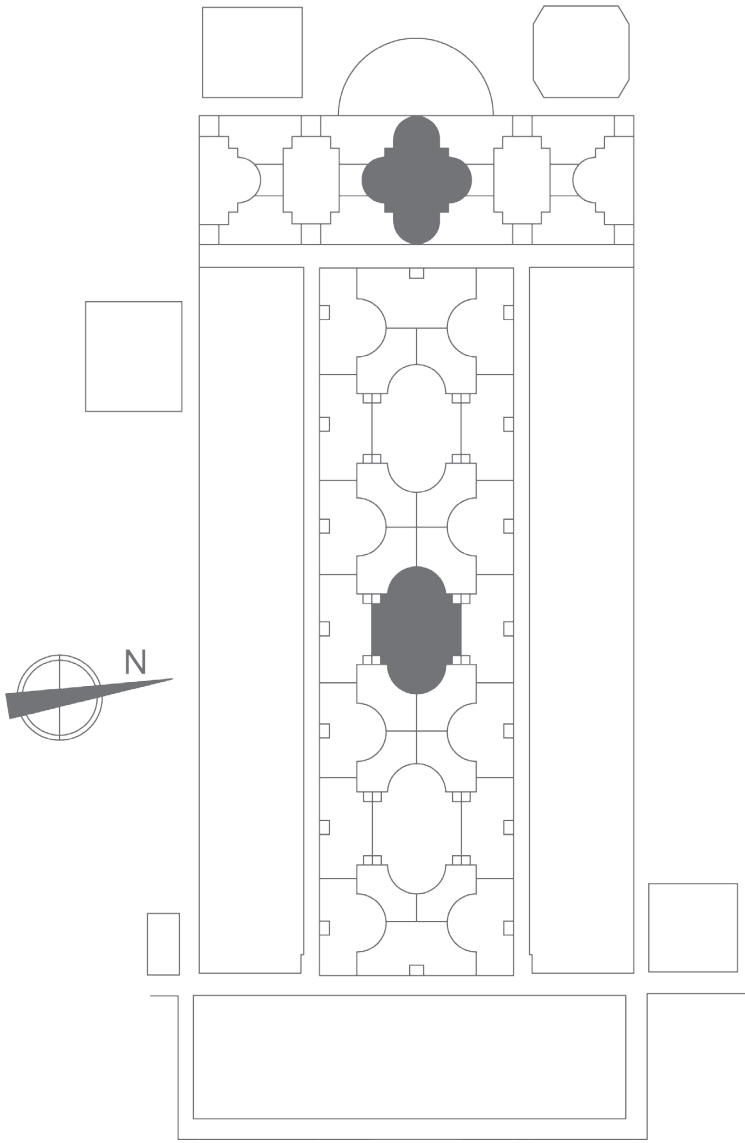
A San Crisogono intervenne anche in molte altre parti del monumento[5] e dell'area presbiteriale.

---

gine finale è garantita dall'appartenenza allo stesso filone culturale». Giudizio che condividiamo. Si vedano inoltre M. Hill, *The Patronage of a Disenfranchised Nephew: Cardinal Scipione Borghese and the Restoration of San Crisogono in Rome, 1618-1628*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 60, (2001), 4, pp. 432-449, che sottolinea come Scipione avesse riaffermato con il soffitto di San Crisogono la sua preminenza nei confronti di Pietro Aldobrandini, cardinale nipote di Clemente VII, che aveva fatto costruire pochi anni prima quello di Santa Maria in Trastevere, e A. Roca De Amicis, *Rinnovare le basiliche romane, prima e dopo San Giovanni in Laterano,* in *Alla moderna*, a cura di A. Roca De Amicis, C. Varagnoli, Roma 2015, pp. 45-67.

[4] Per il soffitto della navata il Soria (sul quale si veda C. Marchegiani, *Soria, Giovanni Battista,* in «Dizionario biografico degli italiani», 93, 2018) presentò il 6 ottobre 1622 un conto di 3923 scudi e di 1509,20 per quello del transetto. L'artista ne fu probabilmente l'esecutore materiale mentre il progettista, secondo quanto riportato da un Anonimo del 1660 (citato da L. Bartolini Salimbeni, *Giovan Battista Soria*, cit. nota 41) potrebbe essere il Lanfranco.

[5] Il Soria intervenne nella facciata e nel campanile; all'interno aprì grandi finestre architravate al posto di quelle centinate medievali e coprì con volte a botte le navate laterali; la trabeazione fu decorata con girali e draghi araldici, il pavimento in parte rimaneggiato specie verso l'abside inserendo al posto di alcune ruote marmoree i draghi Borghese. Furono inoltre realizzati i dipinti ad olio su muro, pure fatti restaurare dalla Scrivente nella prima campagna di lavori di restauro condotta nella basilica nel 1993; il programma ad essi sotteso sarà analizzato nel prossimo studio.



1. Eidotipo del soffitto del transetto e della navata della basilica. Arch. Marco Setti

Ivi, al centro dell'abside fu collocato il mosaico cavalliniano raffigurante la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Crisogono e Giacomo maggiore* (il primo perché titolare della basilica, il secondo perché in essa si conservano le sue reliquie), datato intorno al 1290; il catino absidale fu ornato con tre *scene della vita di San Crisogono*, in stucco dorato, in sostituzione di dipinti più antichi mentre il ciborio a forma di baldacchino su 4 colonne di alabastro fu rifatto stabilendo una perfetta corrispondenza architettonica, iconografica e iconologica con l'immagine sovrastante, posta nel lacunare centrale del soffitto.

La basilica al tempo di questi lavori era officiata dai Carmelitani calzati, che l'avevano ottenuta con bolla del 4-6-1489 da Innocenzo VIII; dal 1847 fu affidata ai Trinitari, che tuttora ne detengono la cura.

La composizione del soffitto del presbitero, che prende luce dalle due finestre a O (schermate come quella a S) e dalla finestra a N, è strutturata su 25 lacunari di cui 9 sull'asse mediano e 8+8 su quelli laterali, e si articola specularmente intorno a tre grandi riquadri intervallati da 4 più piccoli.

Il lacunare centrale è costruito come una formella quadrilobata con due semicirconferenze sull'asse NS e due a ferro di cavallo su quello EO, che ne accentuano l'effetto di verticalità ed ha anche la funzione di cornice del dipinto oggetto di questo studio, riprendendone la configurazione geometrica, anche se in modo non perfettamente collimante, come si può verificare dal disegno di rilievo che ne individua la sovrapposizione a piccoli segmenti curvilinei della tela (cfr. oltre, la foto 5C1).

Lo stesso schema si ripropone nei cassettoni laterali (privi però delle quattro lunette) con lo stemma del cardinale e in quelli estremi N e S, in cui la cornice centrale è sdoppiata esattamente in due metà, private delle semicirconferenze a ferro di cavallo sull'asse E e O, ornata con una figura richiamante un erote (ma privo di ali) nelle lunette sull'asse NS. Nei cassettoni che completano il soffitto,

evoluti come quello centrale verso forme geometriche più complesse, l'aquila dell'emblema araldico e girali dorati[6].

Il dipinto al centro del soffitto fu realizzato da Giuseppe Cesari (1568-1640) nel 1622 (figg. 2,3). Nonostante l'opera sia ben conosciuta e studiata[7], l'opportunità unica e insostituibile consen-

[6] Lo schema architettonico e decorativo del soffitto del presbiterio si corrisponde con quello del soffitto della navata della basilica, composto di 31 lacunari, di cui 17 sull'asse mediano e 7+7 su quelli laterali. Anche qui la composizione si organizza simmetricamente intorno ai tre grandi riquadri centrali curvilinei lungo l'asse EO (con base a tempera a fondo azzurro) serrati ciascuno da altri quattro di forma più complessa: al centro del cassettonato centrale il dipinto con la *Gloria di san Crisogono*, in quelli ai lati E e O gli elementi araldici dello stemma di Scipione, nei rimanenti 12 angeli alati e girali; all'inizio della navata e prima dell'arco trionfale l'aquila Borghese fiancheggiata da figure alate interconnesse da girali. Il lato N e quello S del soffitto alternano in modo speculare lacunari a linee rette (3 per lato) e curvilinee (4 per lato) con al centro angeli alati interconnessi tramite girali dorati ai draghi. Tutta la decorazione aurea vibra per la luce che riceve dalle 6 finestre per lato della navata e da quella sulla controfacciata.

[7] Cfr. H. Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna,* Roma 2002, p. 431. Lo studio riporta i documenti di pagamento al Cesari per l'opera, conservati nel Fondo Borghese dell'ASV: un pagamento in data 30-7-1622 *ad Antinoro Bertucci di s. 14 m(one)ta per il prezzo d'un Telaro di tela imprimito consegnato al…Cesari… per dipingervi il quadro che va posto sopra la soffitta dell'Altar Maggiore di San Crisogono*…, che fa seguito ad un acconto versato 3 giorni prima al Cesari, di *sc(udi) 100 m(one)ta a conto del quadro di pittura che deve fare per la soffitta sopra l'altar maggiore*… L'ultimo pagamento all'artista di *sc(udi) 200* fu effettuato l'11 novembre 1622. L'Autore dà inoltre notizia di un restauro effettuato nel 1801 al quadro nel soffitto del transetto e a quello nella navata, opera del Guercino. Entrambe le tele furono portate alla bottega di Felice Africani, foderatore di quadri, che propose la vendita di quella del Guercino per ricevere il suo pagamento. Il quadro del Cesari fu poi ricollocato in situ; l'altro, tramite Pietro Camuccini passò a Londra (Lancaster House) e fu sostituito nella navata da una copia posta in opera prima del 1808.

tita dall'osservazione ravvicinata resa possibile dall'impianto di cantiere installato in occasione dell'ultimo restauro, conclusosi nel 2009[8], che ne ha permesso lo spostamento a terra, suscita sempre nuove riflessioni in cui le osservazioni di natura tecnica che si possono fare diventano la verifica dell'impianto conoscitivo che ne sottende la realizzazione[9].

Si tratta di un quadro a olio su tela[10] su telaio ligneo originale, di forma, come si è detto, polilobata, che misura m. 3,46 (altezza)

[8] Il restauro del dipinto, inserito all'interno di un progetto più ampio che ha riguardato il risanamento delle coperture del transetto, finanziato dal Fondo Edifici Culto (FEC) del Ministero dell'Interno, proprietario del monumento, progettato e diretto per quanto concerne il dipinto stesso dalla Scrivente per conto della Soprintendenza di appartenenza, è iniziato il 30 ottobre 2008 e si è concluso il 15 aprile 2009. Il lavoro è stato affidato in ATI alle restauratrici Stefania Zucconi, Barbara Marzetti, Francesca Scirpa. Dalla loro relazione, agli atti della Soprintendenza, sono sintetizzati nelle note che seguono i principali dati relativi alla tecnica di esecuzione, stato di conservazione e intervento di restauro.

[9] Non sono state rilevate tracce del disegno preparatorio sul dipinto ma solo la presenza di un'incisione effettuata sulla preparazione ancora fresca nella parte superiore, sul fondo, a sin. dell'ala della colomba. Durante la pulitura dell'opera sono emersi pentimenti in corrispondenza delle mani della Vergine (il dito medio e l'anulare della sinistra più lunghi e l'indice della destra più piccolo e arretrato rispetto all'esecuzione finale) e delle ali della colomba (la sin. più lunga e appuntita) (fig. 6abcd). Un'indagine con filtri all'infrarosso eseguita dall'arch. Marco Setti ha individuato un altro ripensamento in corrispondenza della mano del bambino poggiata sulla sfera del mondo che, in una prima stesura, era più bassa e leggermente spostata verso il centro del globo terrestre.

[10] Il dipinto, già foderato in un precedente restauro (c. metà secolo scorso) con un tessuto di lino fissato alla struttura di sostegno non tramite chiodatura ma mediante incollaggio sul *recto* lungo il perimetro e in corrispondenza dell'incrocio delle traverse centrali, era danneggiato da infiltrazioni d'acqua provenienti dal tetto e da attacchi biologici. La rimozione della vecchia tela ha rimesso in luce la grossa toppa in coincidenza di una lacuna del supporto originale corrispondente sul recto al braccio destro della Vergine che, prima di essere di nuovo foderata, è stata pulita e impermeabilizzata. L'applicazione del supporto ausiliario (tela di lino pattina) e la stiratura del dipinto hanno restituito planarità, tensione e adesione all'opera.

2. *L'Incarnazione*, dipinto di Giuseppe Cesari per il soffitto del transetto della basilica

3. Eidotipo dell'immagine dell'*Incarnazione*. Arch. Marco Setti

per 3,02; il riquadro centrale di m. 1,86 x 1,76, geometricamente un rettangolo, è assimilabile a un quadrato stante la differenza di soli 10 cm. fra i due lati contigui, difficilmente percepibile dal basso[11].

A coronamento dell'asse verticale dell'opera, orientata con asse EO (quello della pianta della chiesa, che riceve la forza del sole nascente), la colomba dello Spirito Santo ad ali spiegate irraggia la sua luce dorata in cerchi concentrici sempre più ampi e sfumati fino al capo della monumentale figura della Madonna seduta su un trono immateriale alluso da un indistinto cromatismo ocra, i piedi poggianti su un suppedaneo costituito da uno spesso strato di nuvole. La Vergine indossa l'ampio mantello azzurro di lapislazzulo sulla veste rosso alizarina chiaro (sostanza colorante cremisi presente nelle radici della robbia, già usata dagli antichi[12]). In grembo, come

[11] Le due traverse centrali ortogonali e gli angoli del riquadro centrale del telaio sono in castagno, duro e resistente, le quattro centine in pioppo, ognuna costituita da tre assi giuntate tra loro con incastro a tenone e mortasa. In corrispondenza dell'incrocio delle traverse centrali e a ¾ di ciascuna, avvitati sul retro, cinque anelli di ferro servivano per movimentare il quadro. Un lamierato di ferro, inchiodato sul perimetro del telaio e in corrispondenza delle traverse proteggeva il retro del dipinto (fig. 7ab). Il telaio originale polilobato, non espandibile, posto ad incastro nel soffitto cassettonato, con poco margine di scarto, non è stato sostituito perché non presentava danni rilevanti. È stato sottoposto alle consuete operazioni di pulitura, reintegrazione di parti mancanti, levigatura degli spigoli interni delle traverse e del perimetro interno e smussatura a scivolo per evitarne il contatto con la tela e l'eventuale impressione sugli strati preparatori e sulla pellicola pittorica. Effettuato il trattamento biocida a pennello, la parte esterna della struttura di sostegno è stata trattata con mordente e finitura a gommalacca.

[12] La preparazione del dipinto è costituita da una mestica oleosa di colore bruno scuro, differenziata a seconda delle zone: bruno scuro, quasi nero, in corrispondenza degli incarnati; marrone scuro per le vesti degli angeli; marrone chiaro per la veste carminio della Vergine. Il manto azzurro-blu della Vergine ha una base corposa, bianca (a base di biacca) per le zone in luce rifinite poi con blu di lapislazzuli e una preparazione marrone chiaro per gli scuri. Il colore è stato applicato per velature successive; poche

nella scena della "pietà", è adagiato il figlio, grandicello e nudo, la guancia poggiata sul braccio che trattiene il mondo, di cui il Bambino è Signore; la divina Creatura è immersa in un sonno che ne prefigura la morte, allusa dalla corona di spine che la Madre tiene sospesa con la mano destra sulla sua testa bionda e ricciuta e dallo stesso velo bianco che, mentre ne cela il sesso, adombra il sudario col quale sarà rivestito.

Ai lati del gruppo santorale, nel braccio trasversale di questa sorta di croce due angeli alati pure biondi e dai capelli inanellati, con veste bianca e mantello aureo, mani incrociate sul petto: il primo è in assorta adorazione dell'Infante, il secondo è orientato verso

---

pennellate leggermente corpose in corrispondenza del manto della Vergine e dello sfondo ocra, per il resto l'artista usa effetti di trasparenze con il priming sottostante differenziato a seconda delle zone: grigio per le vesti degli angeli e per la colomba, ocra per la veste della Vergine, bianco per il manto azzurro. La gamma dei colori impiegati: ocra gialla, ocra rossa, terre, bianco di piombo con pigmenti pregiati come la lacca carminio per la veste della Vergine e alcune velature sulle vesti degli angeli e il blu di lapislazzuli per il manto della Madonna. I pigmenti davano alla pellicola pittorica uno spessore medio, con pennellate fluide e pennellate più corpose, in corrispondenza dei bianchi e dei colori chiari. Lo stato di conservazione degli strati preparatori era discreto, ad eccezione delle zone interessate dalle infiltrazioni di acqua e di quelle perimetrali del dipinto già restaurate; diffuse piccole abrasioni e cadute di colore. Una vernice ossidata e spessa aveva alterato i rapporti cromatici e così le pesanti ridipinture, spesso sovrastanti la pellicola pittorica originale. Presenti vecchi ritocchi alterati soprattutto sulle zone scure del manto della Vergine. Alcune parti erano state rielaborate, pur conservando, al di sotto delle ridipinture, la pellicola pittorica originale (mano sin. del bambino, capelli dell'angelo di sin., manto della Vergine). Rifacimenti (il più esteso interessava il braccio d. della Madonna), vecchi ritocchi e vernici alterate sono stati rimossi. Il pesante drappo che copriva la nudità del Bambino è stato sostituito da un velo leggero. La reintegrazione, prima ad acquarello e poi a vernice, di stuccature e abrasioni della pellicola pittorica è stata effettuata in modo mimetico. La verniciatura finale è stata eseguita a spruzzo. Sul retro del dipinto è stato fissato al telaio un telo di tessuto non tessuto (grammatura 100) come protezione antipolvere.

la Madonna, che gli si rivolge col gesto della mano, dialogando con lui in muto colloquio percepibile tramite l'intensità reciproca degli sguardi.

La collocazione del dipinto in speculare corrispondenza con il ciborio dell'altare maggiore della basilica (fig. 4) – dove il pane diventa corpo di Cristo – e la sua stessa iconografia con la presenza della colomba dello Spirito Santo e i due angeli, è indice della natura teofanica della scena raffigurata, consona all'area presbiteriale, luogo misterico per eccellenza della basilica. Un'immagine che, proprio per questo motivo assume forte valore catechetico, come tale non confacente all'aula e non riconducibile *tout court* al soggetto della Vergine con il Bambino, ma a quello dell'*Incarnazione,* coincidente nei vangeli con il concepimento di Cristo avvenuto al

4. Particolare del soffitto del transetto e del baldacchino

momento dell'annuncio dell'angelo (in corrispondenza con l'equinozio di primavera e in relazione alla nascita di Gesù nel solstizio d'inverno).

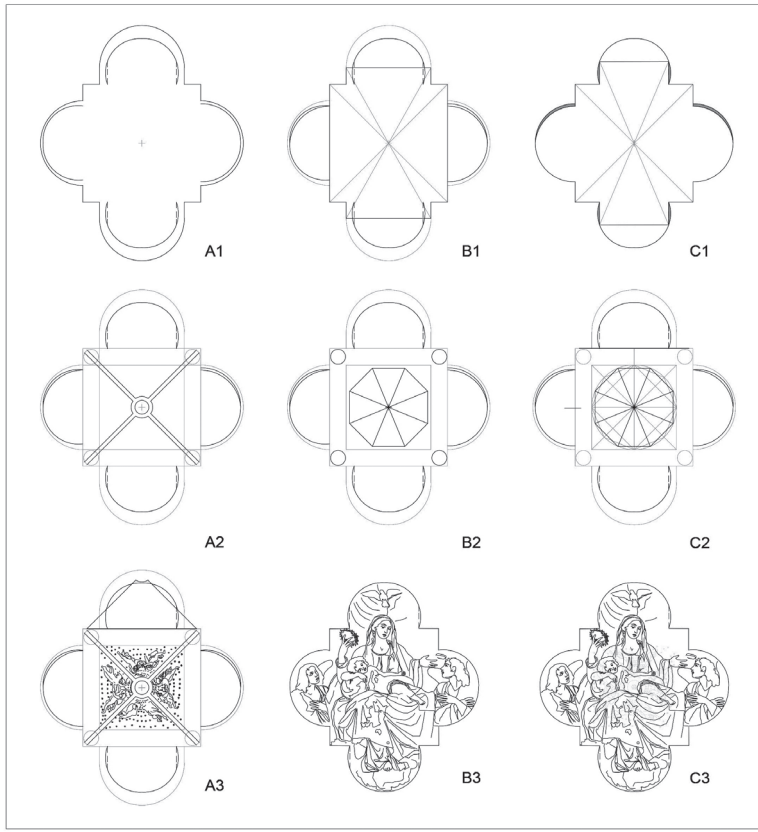
La dottrina cattolica sull'incarnazione è stata così fissata nella formula di fede del Credo niceno costantinopolitano: «… Per noi uomini e per la nostra salvezza discese dal cielo e per opera dello Spirito Santo si è incarnato nel seno della Vergine Maria e si è fatto uomo…».

E il fulcro della composizione è esattamente il grembo di Maria e quello di Gesù al centro della croce che ripartisce specularmente la composizione, in perfetta correlazione architettonica con l'asse centrale del monumentale ciborio sottostante a pianta quadrata su colonne, coperto a cupola a 8 costoloni e inglobante l'altare maggiore: reinterpretazione in chiave seicentesca di quelli medievali.

Il rapporto compositivo esistente fra il dipinto dell'*Incarnazione* e la struttura del ciborio stesso è esemplificato nei disegni di rilievo (fig.5A1,2,3; B1,2,3; C1,2,3) che mostrano, oltre alla geometria di lacunare e tela, la proiezione in trasparenza della seconda sul primo, la costruzione primaria del disegno del quadro tramite le diagonali e quella del cerchio della cupola, dalla progressiva rotazione del quadrato di base, fino al ribaltamento degli angeli ottocenteschi della cupola sulla parte centrale del dipinto, realizzati insieme con lo stemma trinitario in occasione del passaggio della basilica a questo Ordine.

A tale proposito, in previsione dell'imminente restauro del ciborio stesso, sarà interessante verificare la possibilità di riuscire a individuare, se inizialmente previsto e ancora rintracciabile, il soggetto della precedente decorazione.

Ma qual è il motivo per la scelta del tema sul quale converge naturalmente lo sguardo di coloro che percorrono il secondo tratto della navata della basilica?



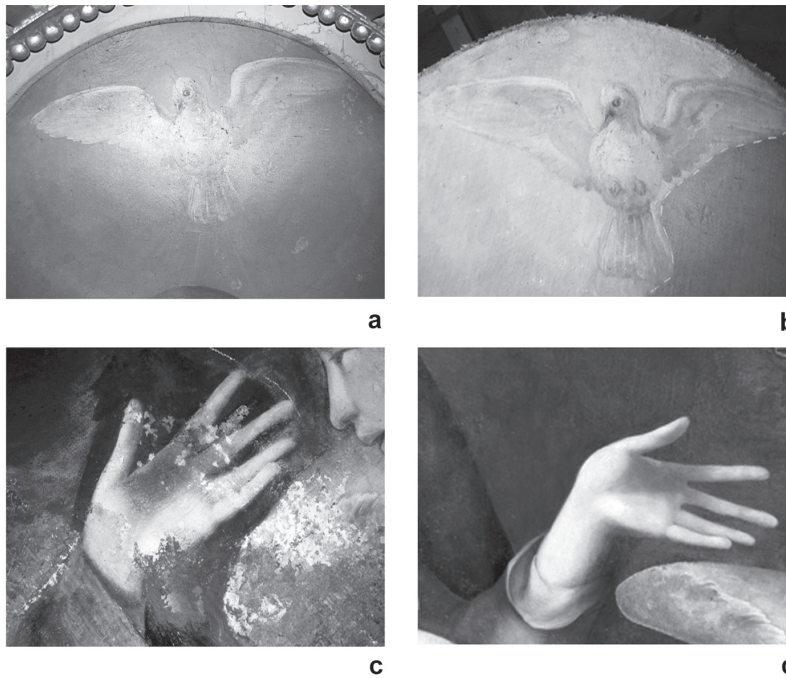
5. Eidotipo del lacunare, del dipinto e del ciborio. Arch. Marco Setti
   A1. individua la geometria esterna di cassettonato e tela dipinta;
   A2. la pianta del ciborio è proiettata sul dipinto come se fosse trasparente;
   A3. il ciborio con la decorazione ottocentesca;
   B1. costruzione primaria del dipinto tramite le diagonali;
   B2. la cupola del ciborio individuata attraverso la prima rotazione del quadrato di base;
   B3. eidotipo dell'immagine dell'*Incarnazione*;
   C1. individuazione delle parti della superficie dipinta nascoste dal lacunare di cornice;
   C2. trasformazione progressiva dell'ottagono in cerchio;
   C3. proiezione degli angeli (sec. XIX) nella cupola del ciborio sulla parte centrale del dipinto.

Il tema dell'Incarnazione, che mai era stato messo in discussione dai riformatori luterani, diversamente da altri dogmi (come l'immacolato concepimento, la verginità *ante, in* e *post partum*, il ruolo nell'opera della redenzione), non fu affrontato in sede conciliare a Trento, ma è indubbio che a seguito delle decisioni e dei decreti emanati a conclusione dei lavori l'iconografia mariana ne uscì progressivamente e straordinariamente arricchita al punto che tutti gli ordini religiosi promossero, senza eccezione, un loro specifico programma per glorificare la Vergine avvalendosi dell'arte per dare forma visibile alla dottrina.

La devozione per la Madonna, ritenuta madre e patrona dell'Ordine, che le aveva dedicato la chiesa madre sul Monte Carmelo nell'alta Galilea, costituisce un cardine del pensiero carmelitano. Nel 1543 nella basilica trasteverina era stata eretta la confraternita del Carmine, che fu unita a quella del Ss.mo Sacramento e le venne data come oratorio la cappella "a mano dritta della tribuna"[13] nella quale fu posta in venerazione l'immagine musiva della *Vergine Madre di Dio col bambino*, che da quel momento prese l'appellativo di Madonna del Carmelo, e lo conservò fino al trasferimento nell'abside al tempo dei restauri del Soria. Il titolo di ΜήτηρΘεοῦ apposto sulla composizione, nella sua forma abbreviata MP ΘΥ nella lunetta sul dossale del trono, identifica nella Vergine Colei che ha dato i natali a Colui che era Dio.

Paolo V, che, malgrado l'eccezionale impegno profuso nei lavori delle principali basiliche romane, riteneva di non avere mai fatto abbastanza per onorare e glorificare la Regina del cielo, ebbe sempre a cuore la chiesa di cui era stato titolare: il 16 febbraio 1608 aveva emanato la bolla *Romanus Pontifex* nella quale riconosceva il nuovo Ordine della Beata Vergine del Carmelo, fuso il 31 ottobre di quello stesso anno con quello di San Lazzaro, dando vita

[13] P. Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma*…Roma 1588, p. 282 v. Si tratta dell'odierna cappella Poli.

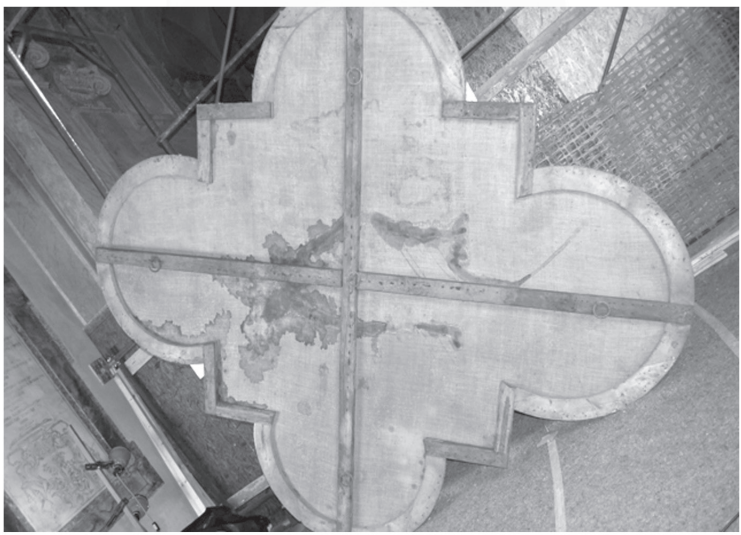


6. La colomba prima (a) e durante (b) la pulitura. La mano sin. della Vergine durante la pulitura (c) rivela il pentimento; la stessa mano (d) dopo il restauro.

all'Ordine di San Lazzaro e di Nostra Signora di Monte Carmelo; nel 1614 beatificava Teresa d'Avila (che nel convento dell'Incarnazione era entrata nel 1535, a 20 anni, rimanendovi fino al momento in cui lo avrebbe abbandonato per fondare l'Ordine delle carmelitane scalze), canonizzata poi dal suo successore Gregorio XV con altri 3 santi: l'oratoriano Filippo Neri, i due gesuiti Ignazio di Loyola e Francesco Saverio e Isidoro l'agricoltore, il 12 marzo 1622, momento clou dei lavori nel transetto.

In quello stesso anno doveva iniziare altresì la causa di beatificazione di Maria dell'Incarnazione (al secolo Barbara Avrillot

a



b

7. Il lamierato in ferro a protezione della tela (a); il retro della tela con gore di umidità (b).

a

b

8. Danni della pellicola pittorica (a); particolare durante la pulitura (b)

Acarie, + 1618), fondatrice del Carmelo in Francia dove aveva contributo a diffondere la riforma di Teresa d'Ávila[14].

In tale clima diventa particolarmente significativa la scelta di Scipione Borghese di far dipingere a Giuseppe Cesari il quadro per il soffitto del transetto nel quale si pone l'accento sul tema dell'Incarnazione, così rilevante per l'Ordine. Si tratta infatti del pittore che ha espresso più e forse meglio degli altri del suo tempo il pensiero della chiesa post tridentina rinnovata, pensiero che si è formalizzato nei cicli decorativi delle grandi basiliche: San Giovanni in Laterano (al tempo di Clemente VIII), San Pietro, Santa Maria Maggiore.

Malgrado il legame del Cavalier d'Arpino con i Borghese si fosse temporaneamente appannato alla morte di papa Aldobrandini, allorché l'artista venne imprigionato e privato dei beni con l'infondata accusa di possedere armi (in realtà una collezione di archibugi[15]) poi rivelatasi un pretesto e risolta con l'"*acquisizione*"da parte di Scipione della collezione dei quadri del Cesari, la sua carriera, in virtù di questa importante protezione, non subì in seguito ulteriori scossoni; da quel momento, anche il suo stile, chiamato a conformarsi alle istanze del tempo esemplificate nel restauro della basilica, declina in direzione più severa, con richiami a Sebastiano del Piombo – ripetutamente sottolineati negli studi – e a modi paleocristiani in cui la sua "ascetica alienazione" si somma a "sofisticata raffinatezza"[16].

---

[14] La causa fu rinviata a seguito dello smarrimento della documentazione di supporto, avvenuta durante il viaggio verso Roma.

[15] G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*... [1621], a cura di A. Marucchi-L. Salerno, I-II, Roma 1956, *ad Indicem;* H.Röttgen, *Cesari Giuseppe, detto il Cavalier d'Arpino*, in «Dizionario Biografico degli Italiani », 24 (1980). L'artista fece battezzare il primo figlio Muzio nella basilica di San Crisogono, a tre giorni dalla nascita avvenuta il 19 maggio del 1619.

[16] *Ibidem.*La carriera dell'artista proseguì sotto Gregorio XV e Urbano VIII.

Pochi anni dopo la fine dei lavori, il cardinale Scipione Borghese, avrebbe fatto costruire dallo stesso Giovanni Battista Soria, quasi di fronte alla facciata della basilica l'Oratorio in onore della Madonna del Carmine, demolito nel 1909 per l'apertura del viale del Re, oggi di Trastevere.

Quando Gogol' parla in dialetto romanesco… in teatro

Rita Giuliani

Tra le opere di Nikolàj Vasìlevič Gògol' (1809-1852) il racconto *Il naso* (*Nos,* 1836) è una delle più celebri. Grande e universale è stata ed è tuttora la sua fortuna critica, che ha visto formulare le interpretazioni più disparate dell'opera, ma grande è stata anche la sua fortuna scenica, dal momento che il racconto è stato fatto oggetto di adattamenti teatrali (anche per il teatro dei burattini), operistici (si ricordi la celebre omonima opera lirica di Dmitrij Šostakòvič), e per balletti. *Il naso* è stato 'tradotto' in molte altre forme artistiche: film, telefilm, cartoni animati, illustrazioni, riscritture in prosa e perfino in forme scultoree[1]. Tra le riscritture in prosa è da ricordare quella, recente, di Andrea Camilleri (2017)[2]. Della fortuna mondiale del *Naso* ha scritto

---

[*] Il carattere corsivo seguito da asterisco (*) indica parole scritte in italiano nel testo russo. Le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono dell'autrice - *R. G.*

[1] A Napoli, vicino all'ingresso della stazione Toledo della metropolitana è collocato un monumento equestre dell'artista sudafricano William Kentridge, *Il Cavaliere di Toledo* (2012). L'opera, in acciaio, alta circa sei metri, si presenta come un grande naso a cavallo, questo perché l'artista ha tratto ispirazione dal racconto gogoliano. A Roma nel 2016 l'artista ha realizzato lungo i muraglioni del Tevere il wall drawing *Triumphs and Laments*, cfr. https://luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it/triumphs-and-laments (consultato il 24.2.2021).

[2] *La storia de "Il naso" raccontata da Andrea Camilleri,* Roma, 2017.

recentemente lo studioso russo Jurij Mann[3]. Finora non esisteva una riscrittura teatrale del *Naso* in una lingua dialettale, ma ora esiste, e proprio in quella «lingua romanesca» (*rimskoe narečie*) di cui Gogol' scriveva alla giovane amica Marìja Petròvna Balàbina nell'aprile 1838:

> Conoscevate i trasteverini, cioè gli abitanti dell'altra sponda del Tevere, che tanto sono fieri della loro ascendenza romana? Si considerano i soli veri romani. Un trasteverino non si sposa mai con una straniera (chiamano straniera chiunque non sia della loro città) e mai una trasteverina è andata in moglie a uno straniero. Vi è mai capitato di ascoltare la loro lingua e di leggere il loro celebre poema *Il meo Patacca**, illustrato da *Pinelli**? Sicuramente non vi è capitato di leggere i sonetti del poeta romano contemporaneo *Belli** che, del resto, vanno ascoltati dalla voce dell'autore. In essi, nei sonetti, c'è tanta sapidità e tanta arguzia, assolutamente inattesa, e così fedelmente vi si riflette la vita dei trasteverini di oggi che vi metterete a ridere e quella pesante nuvola che spesso aleggia sopra la vostra testa si dileguerà insieme col vostro noioso e insopportabile mal di testa. Sono scritti *in Lingua romanesca**, non sono pubblicati, ma poi ve li manderò[4].

---

[3] Ju. Mann, *Putešestvie "Nosa" prodolžaetsja* [Il viaggio del "Naso" prosegue], in «Russica Romana», 26 (2019), pp. 43-53. Mann ricorda che *Il naso,* insieme con le *Anime morte,* è stato annoverato nel volume *1001 Book to Read Before You Die,* e presentato con queste parole: «essendo una delle opere gogoliane più famose, con tutta evidenza, è anche la più assurda, e come tale quest'opera appare precorritrice di una tendenza che un secolo dopo prenderà fortemente piede non solo in Russia, ma anche in tutta Europa», ivi, p. 53. Si veda anche https://1001bookreviews.com/2013/06/03/the-nose-nikolai-gogol/ (consultato il 24.02.2020).

[4] N. V. Gogol', lettera a M. P. Balabina [aprile 1838], in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 14 t.* [L'opera completa in 14 voll.], vol. XI, *Pis'ma 1836-1841* [Lettere 1836-1841], Leningrad, 1952, p. 144. Il testo della lette-

Gogol' quindi non solo comprendeva la «lingua romanesca» al punto da poter apprezzare i sonetti del Belli alla sola lettura orale, ma, vivendo a Roma, probabilmente anche la parlava[5]. Sarebbe stato quindi in grado di capire l'audace e felice operazione fatta dal drammaturgo, regista teatrale e attore Pierpaolo Palladino, che nel 2018 ha pubblicato una riscrittura teatrale del *Naso* e del *Cappotto* (*Šinel'*): *Gogolle. Er Naso più Er Cappotto. Dittico romanesco da Nikolaj Gogol*[6].

Er Naso de Gogolle è stato rappresentato per la prima volta nel 2010 al teatro Cometa Off, a Testaccio, nella rassegna L.E.T. (Liberi Esperimenti Teatrali), con la regia di Francesco Branchetti e con Palladino unico attore in scena. Lo spettacolo è stato poi allestito con una nuova regia dello stesso Palladino al Teatro La Cometa nel gennaio 2019, interprete Francesco Acquaroli.

Pierpaolo Palladino, nato a Napoli nel 1967, ma romano d'adozione, in un'intervista che mi ha rilasciato, ha raccontato la genesi di questa riscrittura: dalla metà degli anni Novanta iniziò coltivare il progetto di ambientare i personaggi di alcuni suoi testi nella sua città di crescita e d'elezione, esprimendosi in un 'romanesco colto', per dare anima e spessore a personaggi della Città eterna. Questo perché – ha affermato Palladino – il dialetto romanesco è stato generalmente sottovalutato e ingiustamente relegato dai mass-media ad un bozzettismo e ad un livello di volgarità e superficialità lingui-

---

ra è pubblicato in traduzione italiana in N. Gogol', *Dall'Italia. Autobiografia attraverso le lettere,* introduzione di C. De Lotto, traduzione di G. M. Cavallo, Roma, 1995, pp. 47-52. Alla Balabina Gogol' scrisse anche lettere in italiano.

[5] Sulla conoscenza dell'italiano e del romanesco da parte di Gogol', cfr. A. Romano, *Ital'janskie detali v povesti N. V. Gogolja "Rim"* [Dettagli italiani nel racconto "Roma" di N. V. Gogol'], in «Russica Romana», 6 (1999), pp. 100-103.

[6] P. Palladino, *Gogolle. Er Naso più Er Cappotto. Dittico romanesco da Nikolaj Gogol.* Con scritti di M. Teodonio e G. Manfridi, Roma, 2018.

stica, nonostante nella produzione poetica del Novecento esso abbia avuto grandi autori, come Trilussa e, più recentemente, Mauro Marè ed Elia Marcelli col suo magistrale poema *Li Romani in Russia*.

Palladino iniziò così a scrivere e ad allestire commedie, drammi e racconti teatrali in romanesco: *Il cappello del Papa*[7] (premio IDI 1995), *Il Pellegrino*[8], *La battaglia di Roma*[9], (premio Dante Cappelletti 2007), *L'albergo Rosso*[10]. Poi un giorno Mario Moretti, fondatore e direttore artistico del Teatro dell'Orologio, a Roma, gli propose di lavorare ad una riscrittura in romanesco di un suo adattamento teatrale del *Naso*[11]. L'autore ricorda:

> Suggestionato dall'invito, ho indagato sui rapporti tra Gogol' e Roma e, appurato che il legame forte con questa città poteva in qualche modo giustificare l'azzardo di tradurre in romanesco un suo racconto, ho accettato la sfida. Ho preferito però non limitarmi ad una traduzione di un adattamento teatrale, bensì optare per una più radicale riscrittura che rispettasse fedelmente l'arco narrativo del racconto originale, pur se letto in traduzione italiana. Un azzardo, ma anche un'occasione per alzare il tiro e riproporre personaggi della grande letteratura mondiale, che affrontassero temi e figure universali[12].

Sulla copertina del volumetto *Gogolle. Er Naso più Er Cappotto. Dittico romanesco da Nikolaj Gogol*, un collage di imma-

---

[7] Id., *Il cappello del papa*, in «Ridotto. Rivista mensile di cultura e di vita teatrale», 10/11 (1999), pp. 40-54.

[8] Id., *Il Pellegrino*, s. l., 2015.

[9] L'opera è ancora inedita.

[10] Id., *L'albergo Rosso-Garbatella 1936,* in «Ridotto. Rivista mensile di cultura e di vita teatrale», 3 (2012), pp. 9-29.

[11] M. Moretti, *"Il naso": dramma comico, tratto liberamente dall'omonimo racconto di Nicolaj Vasilevic Gogol*, in «Ridotto. Rivista mensile di cultura e di vita teatrale», 2 (1979), pp. 37-49.

[12] Dall'intervista che mi ha concesso Pierpaolo Palladino - *R.G.*

gini anticipa e sintetizza l'ambientazione dell'opera: la silhouette della chiesa russa detta 'Il Salvatore sul sangue'[13], simbolo di Pietroburgo, è sovrastata dalla cupola di San Pietro, a simboleggiare la Roma clericale, capitale dello Stato Pontificio, mentre, di lato, il monumento a Vittorio Emanuele II, inaugurato nel 1911, sta a indicare la Roma d'inizio Novecento. Nel libro di Palladino Gogol' si 'sdoppia': il celebrato autore del racconto fornisce trama e intreccio, mentre «Gogolle» diventa l'autore fittizio della pièce: Gogol' quindi come fonte di ispirazione, «Gogolle» come risultato della riscrittura.

Per affrontare la sfida, Palladino, che non conosce il russo, si è sì informato su Gogol', ma si è affidato soprattutto al suo 'naso' di artista, che ha immerso nella lettura delle opere gogoliane. E le ha scandagliate nel profondo, capite, oserei dire (ammesso che qualcuno possa sostenere di aver 'capito' un'opera così enigmatica come *Il naso*), e con la sua sensibilità di scrittore e di drammaturgo è riuscito a trasfonderne lo spirito nelle due sceneggiature e, per quel che riguarda *Il naso*, anche nella resa scenica. *Il Cappotto*, infatti, attende ancora di essere portato in scena.

Er Naso è ambientato nella Roma del 1836, regnante papa Gregorio XVI. L'azione inizia il 29 marzo. Protagonista è Cesare Casimiro Corvallone, un abate al servizio di un potente cardinale. Il cognome è di fantasia, un accrescitivo che denota la personalità spocchiosa del personaggio. Come il protagonista gogoliano − il maggiore Kovalëv −, anche Corvallone ricopre un grado intermedio nei ranghi della classe dirigente, nel suo caso, della gerarchia vaticana. Da autentico eroe gogoliano, tiene al vestiario («acchit-

[13] Con questa denominazione è generalmente indicata la basilica della 'Resurrezione di Cristo sul sangue', a San Pietroburgo, eretta sul luogo dell'attentato in cui nel 1881 venne ferito a morte l'imperatore russo Alessandro II.

tato come un francesino», p. 20[14]) ed ostenta uno spocchioso sussiego. È l'unico personaggio presente sulla scena, mentre una voce narrante fuori campo racconta gli episodi in cui egli non figura: è la voce dell'autore «Gogolle», il quale intesse anche una sorta di dialogo tra il protagonista, che riflette anche ad alta voce, e gli altri personaggi.

L'azione segue fedelmente lo sviluppo dell'intreccio del racconto, con l'unica eccezione del rinvenimento del naso nella pagnotta del barbiere, che è preceduto da un breve prologo in cui viene presentata la figura del protagonista. Il barbiere romano si chiama Oreste, e la moglie-megera, Prospera. Il fiume che accoglie il naso è ora il Tevere, ma la guardia papalina che osserva e rimbrotta Oreste ha la stessa severità e sospettosità della guardia che su un ponte di Pietroburgo ferma e interroga il barbiere gogoliano. L'atmosfera della Roma clericale del tempo è ricreata anche grazie ai frequenti riferimenti alla religione e alla devozione: Corvallone pensa che la perdita del naso sia opera del maleficio di una «fattucchiera zozza e dispettosa» (p. 40), la «sora» Ersilia, che vorrebbe dargli in moglie la figlia Iside; attribuisce al diavolo la causa del mancato 'attecchimento' del naso al suo posto; il frate che raccoglie la sua inserzione su un giornale cittadino gli chiede se è un peccatore, e così via. Palladino indugia sui calembour nasologici, numerosi tanto in russo quanto in italiano e nel dialetto romanesco: 'far saltare la mosca al naso' (p. 27, 38), 'arricciare il naso' (p. 27), 'pigliare per il naso' (p. 27, 47), 'lasciare con un palmo di naso' (p. 33, 48). L'incontro di Corvallone col Naso è ambientato davanti alla basilica di Sant'Andrea della Valle: il Naso scende da una carrozza vestito da cardinale, altezzoso e sprezzante come il suo originale russo, parla con voce nasale e accento francese e intercala termini francesi a una corretta parlata italiana, rivelando l'appartenenza a una classe

[14] Qui e nel prosieguo, i numeri che seguono le citazioni si riferiscono alla paginazione di P. Palladino, *Gogolle. Er Naso più Er Cappotto...*

superiore (come in Gogol', così nella Roma dell'epoca i francesi avevano fama di elegantoni azzimati). Al cospetto del Naso e dei suoi vari interlocutori il povero Corvallone vanta conoscenze altolocate nella gerarchia ecclesiastica pontificia. La polizia blocca il Naso, mentre in carrozza sta per partire per Civitavecchia, il porto dello Stato Pontificio (cui approdava anche Gogol' provenendo da Marsiglia), coi documenti «de un certo ambasciator de Russia» (p. 42). Per ridargli il naso, però, la guardia esige una bustarella, dettaglio questo non presente nel *Naso* gogoliano, allusione a una pratica sociale diffusa allora come ora. Nella pièce trova spazio anche il meccanismo delle dicerie, delle voci che si rincorrono, diventando sempre più iperboliche. Infine, il naso ricompare all'improvviso sulla faccia del suo proprietario non il 7 aprile, come avviene nel racconto, bensì il 1° aprile, giorno delle burle tanto in Italia quanto in Russia. Riacquistata tutta la sua baldanza, Corvallone si presenta al Caffè Greco col naso addirittura incipriato, a rischio di passare per omosessuale («a rischio de passà pe' froscio», p. 52), con un'espressione, questa, tipica dello spirito mordace del popolo romano, una di quelle «espressioni indecorose che non a tutti si può permettere di leggere»[15], di cui Gogol' parlava nella citata lettera alla Balàbina. La pièce si chiude sulla ritrovata baldanza di Corvallone, che, dopo la brutta avventura, «restò sempre romano, timorato e farfallon nasuto» (p. 53).

A differenza di Gogol', «Gogolle» non enfatizza la stranezza della vicenda, né trasferisce su Roma la 'stranezza'di Pietroburgo, la«città più astratta e premeditata del mondo», per usare la felice, nota definizione di Dostoevskij. Forse perché storicamente Roma è una città che ha visto tante di quelle 'stranezze' da essercisi abituata e da non stupirsi più di nulla: anche agli occhi di «Gogolle», tutto è possibile a Roma. Nel suo testo, il grottesco è più bonario, meno graffiante di quello dell'autore russo. Nella ricordata lettera

[15] N. V. Gogol', lettera a M. P. Balabina, cit. p. 143.

alla Balàbina, Gogol' scriveva: «Figuratevi che la raccolta *Autori burleschi italiani** consta di quaranta grossi volumi. In molti di essi brilla un tale umorismo, un umorismo così originale che ti meravigli che nessuno ne parli»[16]. Lo stesso humour brilla nel testo di Palladino.

Del resto, nella memoria genetica della letteratura italiana il naso è da sempre un soggetto di straordinario rilievo e di infinite potenzialità umoristiche. Già all'inizio del '600, Giovan Battista Marino, massimo esponente della poesia barocca, famoso in tutta Europa, celebrò l'organo olfattivo nella prosa umoristica *Al Padre Naso* (1605)[17], né nel corso di quel secolo mancarono le composizioni in versi, come il poemetto *Il Cavalier del Naso* (1674) di Francesco Melosio. Nell'Ottocento la nasologia, divenuta una moda dopo il successo del *Tristam Shandy* di Sterne e il prodigioso avvento della rinoplastica, dilagò tanto in Russia quanto in Italia, dove furono innumerevoli i versi, i componimenti drammatici, gli scherzi comici, le conferenze umoristiche, addirittura i giornali intitolati *Il Naso*[18].

---

[16] *Ibid.*

[17] G. Marino,*Epistolario, seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari, 1912, vol. II, pp. 85-93.

[18] Ricordiamo, senza alcuna pretesa di completezza, il melodramma giocoso *Il naso in pericolo* di Giovanni Gherardini (1818), lo scherzo comico in un atto *Il naso del padrone* (1822) di Pio Galassi Gregoretti, *Il naso*, sestine di Antonio Guadagnoli d'Arezzo (1822), la poesia giocosa *Il naso del mio amico dottor Antonio Vecchi* (dopo il 1845) di Cesare Masini, *Il naso: monologo in versi martelliani* (189?) di Carlo Sierra, *Il naso dell'uomo. Monologo in versi martelliani* (1892) di Federico Giardina; e i numerosi giornali: il periodico «Il naso antico di Fozio diviso in cento fiuti curiosi, critici, letterarii» (1820), «Il naso. Giornaletto di occasione» (1874), «Il naso. Giornale popolare» (1892), «Il Naso. Periodico settimanale di Reggio e Scandiano» (1886), e infine la conferenza umoristica *Il naso* di Antonio Messeri, tenuta a Firenze nel 1892, e la canzone, di anno imprecisato (18??), *Il mio naso*, di Eduardo Galgani, su versi di Antonio Barbieri.

Anche il *Naso* di Gogol' a sua volta è stato oggetto in Italia di riscritture e adattamenti: oltre al dramma comico di Mario Moretti e alla riscrittura in prosa di Andrea Camilleri, c'è da ricordare anche l'atto unico per burattini ed attori *Pulcinella ha perso il naso* (1990)[19] di Fioravante Rea.

«Gogolle» si è cimentato anche nella riscrittura teatrale del *Cappotto*, ugualmente ambientata a Roma e in dialetto romanesco. La vicenda è collocata nel 1896: Roma è ormai capitale del Regno d'Italia, su cui regna Umberto I di Savoia, e in cui − per usare la folgorante espressione usata dallo scrittore russo Pàvel Muràtov nel libro *Immagini dell'Italia*, − «sulle ceneri dei giardini di Le Nôtre, ha fatto il suo scomodo nido la classe dirigente dell'Italia unita»[20], ovvero la classe dirigente torinese. Questa classe impone alla città il suo stile, i suoi riti e la sua ferrea burocrazia. Il tempo dell'azione si deduce dal fatto che questa si svolge in concomitanza coi festeggiamenti per il matrimonio (1896) del principe ereditario, il futuro Vittorio Emanuele III, con la principessa Elena del Montenegro. Il testo rivela un accurato studio della Roma dell'epoca, città in rapida trasformazione dal punto di vista sociale e urbanistico: viene abbattuta parte della vecchia città ed edificati nuovi quartieri − che in quello stesso 1896 Emile Zola definirà «rioni babilonesi»[21]−, su modello degli schemi urbanistici e dei caseggiati torinesi.

---

[19] F. Rea*, Pulcinella ha perso il naso, atto unico per burattini ed attori, l'idea è tratta dal racconto "Il naso" di Gogol*, Napoli, 1990. L'opera vinse il Premio Teatrale Pulcinella 1990.

[20] Cit. in R. Giuliani, *La Roma umbertina nelle "Immagini d'Italia" di Pavel Muratov*, in *Siamo come eravamo? L'immagine Italia nel tempo*, vol. III, a cura di E. Kanceff, Moncalieri, 2015, p. 1200. Il libro di Muratov (titolo originale: *Obrazy Italii*)), la cui prima edizione risale al 1911-1912, è stato finalmente tradotto in italiano, si veda: P. Muratov, *Immagini dell'Italia*, traduzione di A. Romano, a cura di R. Giuliani, con un saggio di K. Petrowskaja, vol. I., Milano, 2019. L'uscita del secondo volume, contenente la parte − splendida − su Roma, è prevista per la primavera del 2021.

[21] E. Zola, *Roma,* Torino, 1923, [I ed. 1896], p. 246.

Quell'epoca della vita italiana, la Roma del tempo, l'architettura e la foggia stessa dei baffi sarebbero passati alla storia con la definizione di 'umbertini', dal nome del sovrano regnante.

In questa città umbertina, costretta a cercarsi una nuova identità, lavora come copista in un grande ministero Cosimo Ciabatta, detto Cocchio, alter ego romano dell'Akakij Akakievič, 'eroe' del racconto gogoliano. Il cognome Ciabatta è in smaccata analogia con quello del protagonista del *Cappotto* − Bašmàčkin (*grosso modo*: Stivalini) − mentre il soprannome Cocchio, dall'evidente assonanza col nome e patronimico di Akàkij Akàkievič, risulta comico, prestandosi a calembour «indecorosi». Il sarto Petrovič si chiama ora Pietrone, detto «Er Toppa», e il «personaggio considerevole» del racconto, cui inutilmente si rivolge il protagonista per avere giustizia del furto del cappotto, con un felice richiamo intertestuale, è ora un Ispettore generale, cioè un Revisore (il titolo della commedia di Gogol' *Revizor* (1836) è generalmente reso in italiano come *L'ispettore generale*).

La Roma dell'epoca è rievocata attraverso le novità introdotte dal nuovo corso governativo, come la rigida burocrazia importata da Torino, che apparenta la città alla Pietroburgo gogoliana, e le molte opere pubbliche di recente costruzione: sono infatti nominati il 'Palazzaccio' (il Palazzo di Giustizia), l'Altare della Patria, il Caffè Aragno, il Circolo Nazionale, la Banca d'Italia, la stazione Termini; i nuovi teatri come il Salone Margherita, la Sala Umberto, l'Ambra Jovinelli, il teatro Costanzi; le nuove arterie cittadine: Corso Vittorio, Piazza Esedra, Via Nazionale, Via Cavour, Via XX Settembre, Via Vittorio Veneto[22]; i ponti Garibaldi e Umberto, la Rinascente.Nel linguaggio del Vice Direttore e dell'Ispettore generale, vengono anche prefigurati i toni perentori e la magniloquenza

[22] All'epoca la strada si chiamava Via Veneto, il nome fu cambiato nel 1919 in ricordo della battaglia di Vittorio Veneto, nella Prima guerra mondiale.

del linguaggio politico e burocratico d'epoca fascista. Non manca il riferimento alla Roma clericale, spodestata dal nuovo potere politico, ma ancora influente: alle apparizioni del fantasma per le vie della città, un giornale ecclesiastico commenta: «ecco le Anime Dannate de l'Italia usurpatrice che gireno pe' Roma Sconsacrata» (p. 85). Nel testo balugina il ricordo della Russia: l'inverno è freddo anche a Roma, benché «nun sarà l'inverno russo…» (p. 62), e il nuovo cappotto di Cocchio risulta «così tosto che poteva annà in Sibberia» (p. 69).

Il copione segue l'intreccio del racconto gogoliano con grande fedeltà, grazie anche a *realia* romani, come la presenza dei ponti su cui appare il fantasma di Cocchio, e come il vento di tramontana, il freddo vento da nord che soffia nell'inverno romano: il gogoliano «c'è a Pietroburgo un potente nemico di coloro che tirano quattrocento rubli l'anno di stipendio o giù di lì. Questo nemico altri non è che il nostro freddo nordico […]»[23] diventa: «C'è a Roma un nemico brutto assai pe' chi se guadagna da vive onestamente, se chiama tramontana…» (p. 62). Le differenze rispetto all'originale russo sono davvero poche, e anche queste determinate dalla specificità della vita romana: reso autorevole dal nuovo cappotto, Cocchio entra in ufficio dal portone principale, facendosi notare dal portiere, non potendo, a differenza di Akakij, lasciare a questi il cappotto, perché l'uso del guardaroba a Roma era limitatissimo. Viene poi depredato del cappotto in un buio vicolo del quartiere Monti: a Roma c'è grande abbondanza di vicoli, ma dove trovare invece l'equivalente della scena pietroburghese del delitto, «una sconfinata piazza, colle case dall'altra parte appena visibili, la quale si presentava come uno spaventoso deserto»[24]?

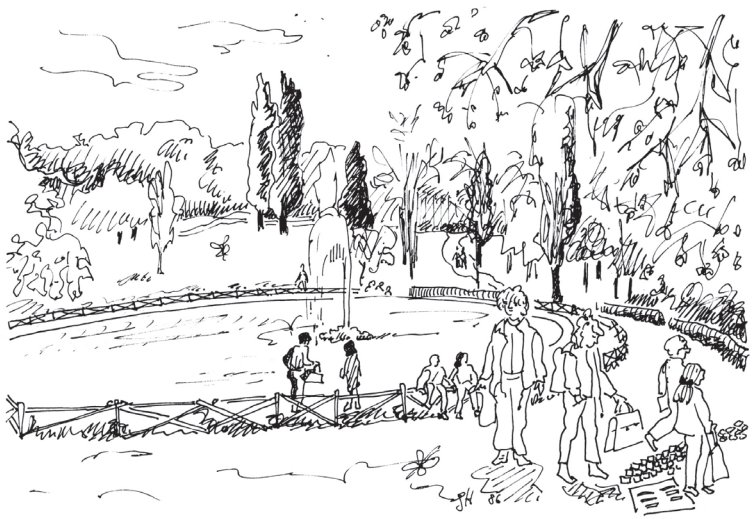
[23] N. V. Gogol', *Il mantello*, in Id., *Racconti di Pietroburgo*, introduzione e traduzione di T. Landolfi, Milano, 1990, p. 172.

[24] Ivi, p. 186.

Tra i due testi corre una piccola, ma significativa differenza, riguardante proprio il protagonista: dopo il furto del cappotto, per essere ascoltato al commissariato, Cocchio ha un felice guizzo alla Chlestakòv (lo smargiasso protagonista dell'*Ispettore generale*) e millanta: «so' un Funzionario Ministeriale, Consigliere der Vice Direttore Generale, sto qua pe' una Missione de Stato e si poco poco me fate aspettà ancora casca er Governo e la corpa è solo vostra!» (p. 76). Inaspettatamente, durante il suo funerale, il carro funebre incrocia la parata militare che si sta svolgendo in onore delle nozze reali: i reggimenti si fermano, la gente istintivamente si toglie il cappello e, preso alla sprovvista, il capitano della guardia dà ordine di sguainare la spada in segno di rispetto verso quel morto sconosciuto. Quest'episodio di fantasia è una citazione-omaggio al magistrale adattamento cinematografico italiano del *Cappotto*, diretto da Alberto Lattuada, con Renato Rascel nel ruolo del protagonista (1952). Infine, il fantasma non si limita a rubare il cappotto all'Ispettore generale, ma lo insolentisce pure, urlandogli dietro: «'sto pezzente!» perché il cappotto non è nuovo (p. 87). Da quella notte finisce l'apparizione, ma «la leggenda de li fantasmi continuò a vive sotto li tetti de le case, tra li marmi de li palazzi antichi e infrà le luci elettricate de l'allegra Rinascente, come ogni artra favola, tra le mille e mille storie de sta città de Roma» (pp. 87-88). E con queste parole si chiude il testo.

In conclusione, a differenza di molti adattamenti teatrali dei classici, talvolta arditi ed estrosi al punto di snaturare i testi di partenza, l'operazione compiuta da Palladino si rivela molto rispettosa e aderente ai due testi gogoliani, le due pièce rimangono infatti profondamente 'gogoliane', nonostante l'ambientazione romana e l'inusuale strumento linguistico della «lingua romanesca». L'esperimento di riscrittura scenica del *Naso* e del *Cappotto* operato da

Palladino è risultato felice, come pure felice si è rivelata l'audace ambientazione romana dei due testi, diversificata su due diversi periodi storici: la Roma del 1836 e quella del 1896. Che il romano «Gogolle» sia riuscito a restituire intatto lo spirito dei due capolavori russi, può trovare una spiegazione nella capacità di Pierpaolo Palladino di entrare in relazione empatica coi testi gogoliani, e ciò anche a dimostrazione del fatto che il rapporto di amore e di profonda sintonia che legava Gogol'alla Città eterna rimane reciproco anche ai nostri giorni.



Il cantore Ercole Ferruzzi e i suoi quadri di Lanfranco, Tassi, Domenichino

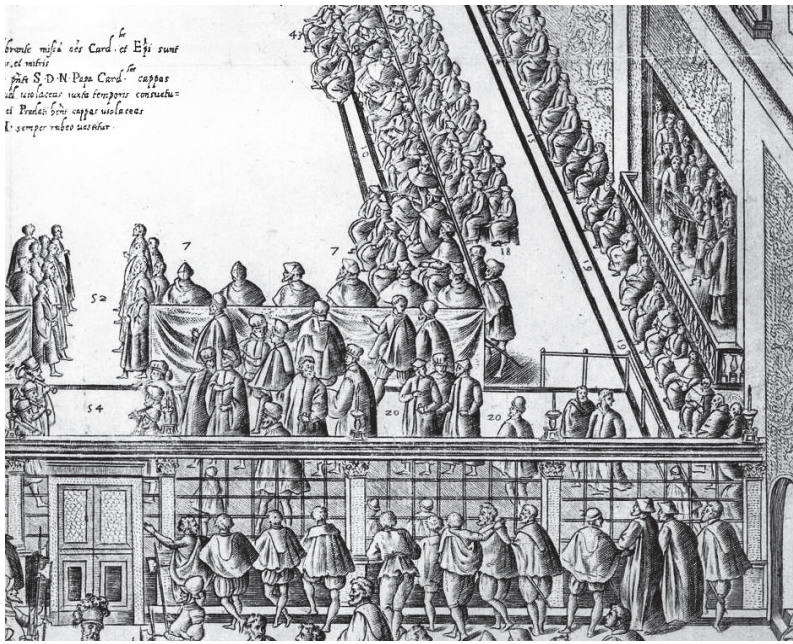
Maria Barbara Guerrieri Borsoi

Ci sono documenti che chiariscono molti problemi ed altri che suscitano soprattutto interrogativi. Quello presentato qui appartiene al secondo gruppo, ma è così particolare da renderne opportuna la pubblicazione nella speranza che altri rinvenimenti aiutino a comprenderlo meglio.

Ercole Ferruzzi fu un cantore e maestro di cappella attivo a Roma dal pontificato di Sisto V (1585-1590) sino al 1626, anno della propria morte[1]. Le sue vicende professionali sono sunteggiate negli studi di musicologia: nel 1588 entrò nella Cappella Giulia, quindi dal 1591 al 1594 fece parte di quella di S. Luigi dei Francesi, ove lavorò anche in anni successivi. Più importante fu il lungo servizio prestato presso la Cappella Sistina (fig. 1), dal 1594 al 1619, allorché fu messo in pensione. Qui, nel 1616 e 1617 fu anche maestro di cappella, un incarico di particolare prestigio. Era considerato un *basso* molto bravo e con una solida formazione musicale[2].

[1] Il cognome è variamente riportato: Ferrucci, Ferruccio, ecc., ma il cantore firma chiaramente il suo testamento come Ferruzzi.

[2] G. Rostirolla, *Musica e musicisti nella Basilica di S. Pietro. Cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, Città del Vaticano 2014, Appendice VII pp. 156-157; Id., *Universa Roma cantat. Dizionario dei "musici" attivi a Roma nella Basilica Vaticana dal 1513 al 1979*, Roma 2016, pp. 156-157; J. Lionnet, *La musique a Saint-Louis des Français de Rome au XVIe siecle (première partie)*, in «Note d'archivio per la storia musicale», 4, (1985) (Supplemento), sopr. pp. 15-16. Nel sito http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/5f9scvgh9rigtvxdp0pi/not-230207 è citato il testamento senza riferimento agli argomenti qui analizzati.



1. *Maiestatis Pontificiae dum in Capella Xisti Sacra Peraguntur Accurata Delineatio*, incisione 1582. Sulla destra, da notare il vano della Cappella Sistina contenente *Chorus et cantores*.

Dal nostro punto di vista è particolarmente rilevante che sia stato nei "ruoli" di un grande protettore di musicisti, il cardinale Alessandro Peretti Montalto presso il quale potrebbe aver incontrato alcuni degli artisti di cui parleremo[3].

Al momento di fare testamento dichiarò che la sua eredità era modesta e quindi non dovrebbe essere stato ricco, eppure possede-

[3] A. Morelli, *Il tempio armonico: musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber 1991, pp. 22-24; B. Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623*), Roma 2012, p. 41.

va alcune opere d'arte importanti[4] e per questo sarebbe molto interessante sapere quanto poteva aver guadagnato con il suo lavoro. In termini generali sappiamo che un musicista al servizio dei Barberini prendeva da 3 a 15 scudi al mese e naturalmente non si trattava di un impegno a pieno servizio[5]. I cantanti della cappella papale, forse perché costantemente coinvolti, ricevevano di più, circa 200 scudi l'anno[6], cifra assai significativa, che li qualificava come appartenenti al ristretto "ceto medio" del mondo antico, tra i lavoratori manuali e i grandi signori. Potevano inoltre operare privatamente, sia in ambito sacro sia in quello profano, previa autorizzazione, incrementando così le rendite ricordate.

Non tutti i cantori furono benestanti, ma certamente a un discreto tenore di vita giunsero i migliori, tra i quali è annoverabile il Ferruzzi, cosicché non stupisce il fatto che siano stati collezionisti, o almeno proprietari, di opere d'arte come vari studi recenti stanno evidenziando[7].

---

[4] Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi A.S.R.), *Trenta notai capitolini, uff. 9, B. Gargarius*, t. 1039, f. 180 apertura del testamento in data 7 gennaio 1626, ff. 181-182, 191-192, redatto il 5 gennaio; cfr. la trascrizione parziale in Appendice documentaria, 1.

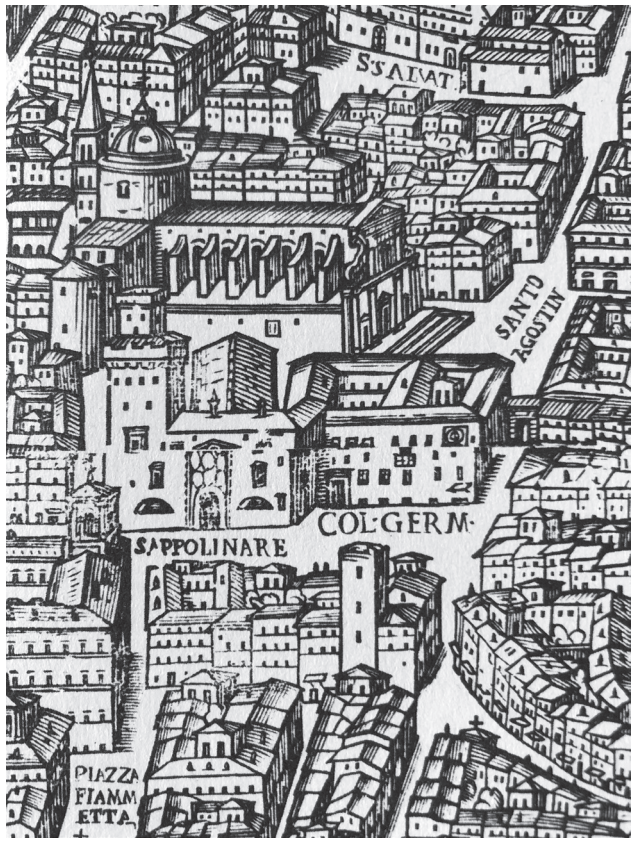
[5] R. Spear, *Dipingere per profitto: le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Roma 2016, p. 19.

[6] Questa cifra, relativamente al 1591, è data da C. Annibaldi, *La Cappella Musicale Pontificia nel Seicento. Da Urbano VII a Urbano VIII (1590-1644)*, Palestrina 2011, p. 58. Spear, *Dipingere per profitto* … cit., p. 19, parla invece di 25 scudi al mese.

[7] Ne ricordo solo alcuni, relativi a personaggi vicini al nostro per ambiente ed epoca: F. Gaspari, *La musica e i quadri: Bonaventura Argenti*, in «Bollettino d'arte», 93 (2008), 143, pp. 129-142; L. Carboni, *Su il donatore della* Lapidazione di S. Stefano *di Giulio Romano alla Congregazione dell'Oratorio: Bartolomeo Nicolini da Calvi, "basso eccellente", chierico e cantore pontificio*, in «Annales Oratorii», 16 (2018), pp. 11-26; E. Frullini, *Il cavalier Loreto Vittori "musico famoso": mecenatismo, raccolte ed eredità di un grande cantante del Seicento*, in «Spoletium» Annuario 56, 12, 2019, pp. 33-67.

Ferruzzi si spense il 7 gennaio 1626 e nella registrazione del decesso il parroco gli attribuì 57 anni - sarebbe quindi nato nel 1568 circa - e lo definì sacerdote di grande integrità[8].

Aveva dettato il suo testamento soli due giorni prima di morire, nel Collegio Germanico ove viveva (fig. 2), e chiese di essere



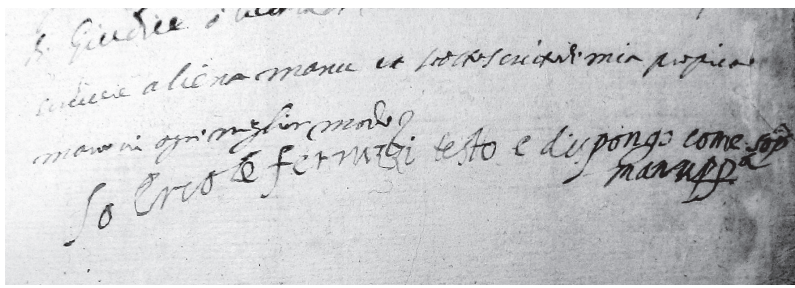
2. Giovanni Maggi, Pianta di Roma, incisione del 1625, particolare: il Collegio Germanico, ultima residenza di Ercole Ferruzzi, come si presentava ai suoi tempi.

[8] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *S. Apollinare, Morti 1619-1641*, f. 121 n. 208.

tumulato nella sepoltura degli Oratoriani a S. Maria in Vallicella, chiesa per la quale aveva anche lavorato. Il *Diario* dei cantori della cappella Sistina ricorda le esequie accompagnate dal canto dei suoi colleghi[9]. La 'Chiesa Nuova' esercitò grande attrazione sui cantori, certamente anche per l'importanza che la musica aveva nella vita dei Filippini, tanto che nel 1639 i membri della Cappella Pontificia crearono qui la loro sepoltura "ufficiale", per rimanere uniti anche nella morte, loro che avevano cantato concordi in vita[10].

Ferruzzi aveva abitato vicino a questa basilica anche vari anni prima (1613), in una zona dove dimoravano vari altri musicisti[11], ma soprattutto il legame con gli Oratoriani si era stretto grazie al suo confessore ed il lascito tutt'altro che modesto di cento scudi alla cappella di san Filippo Neri ne è una testimonianza.

Nel testamento (fig. 3) il cantore stabilì di essere sepolto senza alcuna «pompa», lasciò disposizioni per le messe in suffragio ed alcuni piccoli legati. Uno al nipote, frate Giovan Battista, in denaro,



3. La firma del cantore Ercole Ferruzzi sul suo testamento. Archivio di Stato di Roma, *Trenta notai capitolini, uff. 9, B. Gargarius*, t. 1039, f. 191.

[9] Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cappella Sistina, Diari*, vol. 45, ff. 2v-3, alla data 7 gennaio 1626.

[10] R. Casimiri, *Il sepolcro dei Cantori Pontifici nella Chiesa Nuova di Roma*, in «Note d'archivio per la storia musicale», 3 (1926), 4, pp. 221-232.

[11] A. Cametti, *Musicisti celebri del Seicento in Roma, M.A. Pasqualini*, in «Musica d'oggi: rassegna di vita e cultura musicale», 3-4 (1921), pp. 69-71, p. 69.

e due dipinti al maestro di cappella Martino ed al padre Girolamo Rosino dell'Oratorio, anch'egli cantore della Cappella Pontificia, di cui si diceva che la sua musica inducesse ad aver fede non meno dei sermoni[12].

Ferruzzi ricordò poi di dover incassare dei piccoli crediti da tre diversi pittori, per soldi a loro prestati e per altri motivi legati alla loro attività.

Giovanni Lanfranco, residente a piazza San Pietro, gli era debitore di sei scudi «per tanti imprestategli», e soprattutto gli doveva restituire «un quadro di un Christo grande di cinque palmi con sua cornice pagato che è stimato di prezzo circa quaranta scudi». Il fatto che il testatore ricordi di aver pagato l'opera fa pensare che il quadro stesso fosse stato realizzato da Lanfranco, forse presso il pittore per un ritocco, visto che si dice che doveva essere restituito e non dato. Il soggetto indicato è molto diffuso e presentato in modo vago, senza specificare in quale azione o momento Gesù fosse stato rappresentato. Cinque palmi sono un po' meno della misura canonica per una tela d'imperatore (6x4, cioè 130x90 cm circa) e la cifra non è molto elevata, cosicché potrebbe essersi trattato di una sola figura o addirittura mezza figura, come spesso si riscontrava nei dipinti destinati alle quadrerie. Come esempio di tele con solo una mezza figura di Gesù, per altro più grandi e più tarde di quella qui ricordata, si possono citare le due versioni del *Cristo portacroce*, rese note da Erich Schleier, certamente un soggetto che si prestava bene per un quadro non troppo costoso[13].

---

[12] D. Alaleona, *Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia*, Torino 1908, p. 70.

[13] *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, a cura di E. Schleier, Milano 2001. Catalogo della mostra (ultima sede Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo – 16 giugno 2002), scheda 94 pp. 302-303 anche con riferimento alla seconda versione. Lo studioso, che ringrazio, mi ha comunicato di non aver mai trovato il nome di Ercole Ferruzzi associato a quello di Lanfranco.

Per meglio valutare il valore monetario indicato, però, si può ricordare che una pala d'altare di un pittore non di primaria importanza poteva essere pagata anche solo trenta scudi. È il caso della piccola serie di tele che Scipione Borghese fece eseguire per la chiesa di S. Crisogono, suo titolo cardinalizio, nel 1624[14].

Naturalmente trarre indicazioni dai valori monetari di un'opera è molto complesso, né va sottovalutata la probabile differenza intercorrente tra le stime e i soldi effettivamente versati agli artisti. Le prime potevano essere alterate per mille motivi, sia a ribasso sia al rialzo, in un mercato molto vivace, ma anche difficile, come era Roma[15].

L'indicazione che Ferruzzi doveva riavere denaro prestato non ricorre sempre nelle successive menzioni di crediti, ma resta il ragionevole sospetto che il cantore facesse piccole concessioni di denaro a persone che conosceva e con le quali gli interessava stabilire un rapporto.

Da Agostino Tassi doveva avere quattordici scudi, ma soprattutto «un quadro d'una fortuna ceniore (?) di lunghezza di circa quattro palmi». È verosimile che il termine fortuna voglia indicare una burrasca, e negli inventari antichi sono infatti citate le «fortune di mare», soggetti che il pittore trattò ripetutamente, ma l'impossibilità di comprendere la parola successiva lascia un forte margine di incertezza[16].

È notorio che Tassi era un cattivo pagatore ed artista molto richiesto. Certamente gli anni Venti furono per lui di intensissima

---

[14] R. Spear, *Dipingere per profitto* … cit., pp. 129-135. Sono le pale d'altare più economiche censite in questa tabella.

[15] Molte notizie e comparazioni di valori, compresa una valutazione dei costi delle opere per figure o per superficie, si trova in R. Spear, *Dipingere per profitto* … cit., pp. 57 e ss.

[16] *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, a cura di P. Cavazzini, Roma, 2008. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 19 giugno – 21 settembre 2008), pp. 70, 95 nota 254, 196.

attività, al servizio di mecenati di primo piano, come i Lancellotti, i Patrizi, i Ludovisi, gli Aldobrandini, nonché di importante produzione per il mercato con particolare predilezione proprio per i soggetti marini e fluviali.

Da un pittore di nome Battista il cantore Ferruzzi doveva riavere altri sei scudi e due quadri che gli aveva dato per venderli – rappresentanti una *Galera* e un *Monte* – o il denaro ricavato dalla cessione.

Il termine "galera" indica qui una nave con carcerati legati ai remi, comuni nella marineria dell'epoca, mentre la seconda tela era un paesaggio, a dimostrazione di un'apertura da parte di Ferruzzi verso i generi moderni della pittura seicentesca. Colpisce anche l'indicazione che il cantore avesse dato quadri in vendita, infatti potrebbe trattarsi sia di una cessione per necessità di denaro, ma anche un indizio che, in qualche modo, commerciasse con le opere d'arte.

Per certi versi la registrazione più interessante dell'inventario è quella che riguarda Domenichino, dal quale Ferruzzi doveva avere «un quadro con Abram che va a sacrificare il figliolo su il monte, di grandezza di palmi quattro in circa al quale Domenico si doveva pagare quelle figure che ci aveva fatte».

Questa volta il soggetto è descritto in modo assai chiaro ed il pensiero va immediatamente a un dipinto oggi conservato nel Kimbell Art Museum di Fort Worth che mostra esattamente il Patriarca e Isacco mentre salgono su un monte. Naturalmente il quadro di Ferruzzi non può essere quello, un piccolo rame di 32x44 centimetri, ben descritto nell'inventario dei beni del cardinale Pietro Aldobrandini redatto nel 1603[17]. Anzi, non è neanche affermabile

[17] Tra i molti studi sul quadro si veda R. Spear, in *Domenichino (1581-1641)*, a cura di A. Tantillo, Milano, 1996. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996 – 14 gennaio 1997), scheda n. 2 pp. 372-373.

che l'intero dipinto di Ferruzzi fosse di Domenichino perché il documento attesta solo il pagamento, assai modesto, delle figure che potrebbero anche essere state inserite in un paesaggio altrui, cosicché il dipinto è da considerarsi ancora non identificato.

Ferruzzi lasciò erede un personaggio inaspettato, il suo confessore, che aveva più che altro il ruolo di esecutore testamentario. Doveva disimpegnare i beni nelle mani dei mercanti ebrei, vendere tutto, pagare i debiti e i legati e distribuire tutto ciò che avanzava secondo disposizioni che gli erano state date «a bocca», cioè oralmente.

L'uomo che si doveva assumere questo ruolo era il padre vallicelliano Giovanni Severano che le fonti ci descrivono tanto colto quanto impegnato nell'attività sacerdotale di confessore[18].

Benché Ferruzzi non avesse chiesto l' inventario dei suoi beni, esso fu fatto, ma si tratta di un atto poco illuminante[19], un tipico esempio degli inventari del primo Seicento, poverissimi di dati e non redatti da periti preparati come nel periodo successivo[20]. Vi figurano pochi effetti personali, alcuni testi sacri, «diversi libri et libretti di musica» e quarantacinque dipinti, tutti senza attribuzione, né misure, né stime, e dall'analisi di questo atto non si sarebbe potuto sospettare che il musicista avesse contatti con pittori di rango.

---

[18] C. Cecalupo, *Giovanni Severano da Sanseverino prete dell'Oratorio e le catacombe romane*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 95 (2019), pp. 207-229, p. 209. Il Severano costituì un suo procuratore per occuparsi del lascito e fece l'*adhitio ereditatis*: A.S.R., *Trenta notai capitolini, uff. 9, B. Gargarius*, t. 172, f. 163, in data 9 gennaio 1626; ff. 196-199 in data 12 gennaio.

[19] A.S.R., *Trenta notai capitolini, uff. 9, B. Gargarius*, t. 172, ff. 143-145, 153-155; cfr. la trascrizione parziale del testo assai mal scritto in Appendice documentaria, 2.

[20] Lo sottolinea P. Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park, Pennsylvania, 2008, p. 81; nel volume vi sono anche molte considerazioni interessanti sulla diffusione dei dipinti, i valori, i soggetti prevalenti.

Il numero di quadri non è di per sé di particolare rilievo, né indizio certo di ricchezza poiché esistevano opere anche di valore molto modesto. Nella piccola raccolta di Ferruzzi i soggetti sacri erano la quasi totalità, salvo una tela con *Galere*, qualche paesaggio, e una «Caccia della tempesta» che potrebbe essere del pittore Tempesta. Numerose tele rappresentano una singola figura di santo, ma vi sono anche composizioni più complesse come l'*Attraversamento del Mar Rosso*, il *Sacrificio di Caino e Abele*, *l'Assunzione della Madonna*, il *Ritrovamento di Mosè nel fiume*, lo *Sposalizio di santa Caterina*, il *Giudizio di Salomone*, l'*Ubriachezza di Lot*, la *Conversione di Saul*.

In vari dipinti compare Gesù, ma è difficile credere che si tratti dell'opera richiesta a Lanfranco soli pochi giorni prima della redazione di questo scarno elenco.

Moto probabilmente i quadri del cantore entrarono presto nel variegato mercato romano dell'arte.

1. Estratto dal testamento di Ercole Ferruzzi
Archivio di Stato di Roma, *Trenta notai capitolini, uff. 9, B. Gargarius*, t. 1039, ff. 181-182, 191-192.

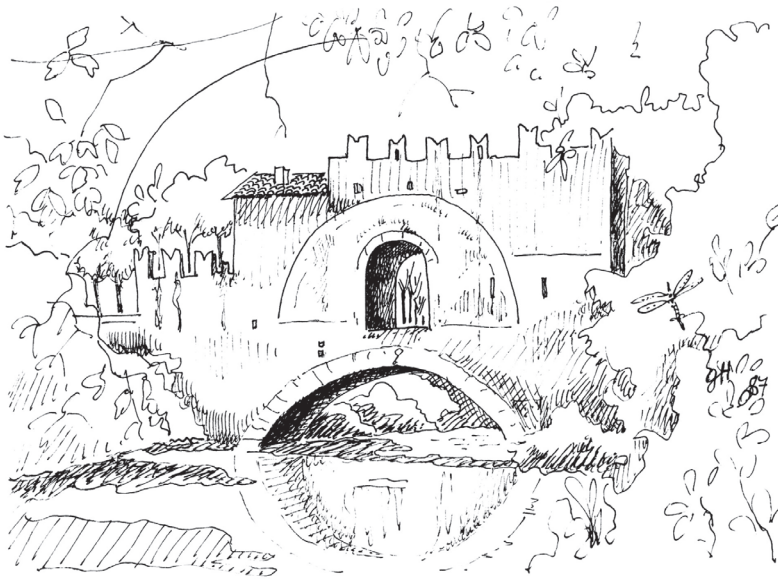
(f. 181) «Io Hercole Ferruci figliolo del quondam Bernard.o Romano [… dispongo]
(f. 181v) Lascio alla Capella di S. Filippo nella Chiesa Nova scudi cento di moneta per una sol volta. […].
Item lascio per ragione di legato al Sig.r Martino et maestro di Cappella Mutio Ceciliano il Salvatore in quadretto piccolino, et la Madona legati in ebano con il suo cristallo.
Item lascio al Padre Geronimo Rosino la Mad.a con il Christarello S. Gioseppe et S. Giovannino.
Item lascio un reliquiario crocetta d'elbano a sor Angela Paula monacha nel Monasterio della Purificazione.
Item lascio l'altri reliquiarij miei secondo quanto ho detto a bocca all'infrascritto mio herede. […]
(f. 182) Item dichiaro essere creditore del Sig.r Giovanni Lanfranchi habitante nella piazza di S. Pietro di scudi sei di moneta per tanti imprestategli, et anco mi deve restituire un quadro d'un Christo grande di cinque palmi con la sua cornice pagato che è stimato in prezzo circa quaranta scudi.
Item dichiaro essere creditore d'Agostino Tassi di scudi quattordici di moneta et d'un quadro d'una fortuna ceniore (?) di lunghezza circa quattro palmi.
Item dichiaro essere parimente creditore di Batta [Battista] pictor (?) habitante in Roma di scudi sei di moneta imprestategli et a detto Batta haver mandato dui quadri cioè una Galera et un monte per vendere che ne deve dar conto del esito o restituirli.
Item dichiaro di haver rihavere dal S.r Domenichino pictore (c. 182v) un quadro con Abram che va a sacrificare il figliolo su il

monte di grandezza di palmi quattro in circa al quale Domenico si doverà pagare quelle figure che ci haverà fatte.
Item tutti l'altri miei beni […] instituisco et di mia propria bocca nomino mio herede universale il Padre Giovanni Severano mio confessore per la confidenza che tengo seco che senza interesse alcuno suo proprio detratti i debiti et legati come sopra, et pagati distribuisca tutto il resto della heredità secondo che io gli ho ordinato a bocca, in quel modo, et tempo che li parerà et li dettarà la sua Charità non volendo per questo che dia conto a nessuno della medema distribuzione […]
Io Ercole Ferruzzi testo e dispongo come sopra mano propria»

2. Estratto dall'inventario dei beni di Ercole Ferruzzi
ARCHIVIO, *Trenta notai capitolini, uff. 9, B. Gargarius*, t. 172, ff. 143-145, 153-155 (sono trascritti solo i dipinti).

(f. 154) «Un'altra Croce di legno con un Crucifisso dipinto/ Un Christo et una Madonna in quadro con cornice d'hebbano/ Un Ritratto del Volto santo in tela senza cornice/ Un S. Pietro et un S. Francesco con cornici d'hebbano a guisa di libretto / Cinque altri quadrucci di mezzo palmo con cornice di pero et hebbano (?) et miniatura/ Un S. Carlo et una madonna di Venetia/ Un S. Filippo con presepio con cornici bianche/ Un S. Giovanni et un apostolo con cornici indorate/ Un S. Francesco con cornice miniate/ Un Giona con cornici indorata/ Dui altri quadretti di desegni con cornnici/ Un quadro di Nostro Signore che domanda la benedittione dalla Madonna (f. 154v) con cornice bianca/ Un Moisé quando sommorse faraone con cornici miniate/ Un Sacrificio di Abell e Caini con cornici indorata/ Una Caccia della tempesta con cornici indorata/ L'Assuntione della Madonna con cornici indorate/ Una Madalena simile/ Un quadro del Battesimo di Nostro Signore con cornici indorate/ Una Madonna che va in Egitto cornice medema ovata/ Un

quadro di Galere con cornici bianche/ Moisè quando fu messo nel fiume cornice indorata negra/ S. Giovanni che predica con cornice indorata/ Il sepolcro di Nostro Signore con cornice bianca/ Un S. Sebastiano in tondo cornice bianca/ Un quadro d'una S. Monica senza cornice/ Il Giuditio di Salamone con cornice tonda bianca/ Lotto [Lot] imbriaco con cornice tonda bianca/ S. Pietro con cornice indorata/ L'oratione all'orto con cornice di pero/ La Conversione di S. Paulo cornice tonda bianca/ Uno Sposalitio di S. Catherina con cornice indorata/ S. Maria Madalena con cornice bianca tonda/ S. Maria Madalena che volavare (sic) Nostro Signore con cornice indorata/ (f. 155) Una S. Maritana [samaritana] con cornice simile/ Tre quadri ovati con cornice intagliate indorate diverse picture/ Tre quadretti di paesi piccoli indorati simili».
[sciolte le abbreviazioni sicure]



I cento anni del Circolo Canottieri Lazio

Marco Impiglia

La "doppia fondazione"

Visto che abbiamo un papa che di cognome fa Bergoglio, ci sovviene che Alessandria sorse nel XII secolo allargando un villaggio celtico, e, se non erriamo con la memoria, Umberto Eco, allorché nei suoi libri prendeva in giro quei tipi di galli col loro San Baudolino, citava Bergoglio e l'accampamento romano sul Tanaro da cui tutto aveva originato, per una sorta di doppia fondazione. Scava che ti riscava, quasi ogni cosa civile, in Europa, parte con Roma.

A volte, le storie hanno una striscia lunga e scivolosa come la bava di una lumaca; si intrecciano e si confondono. Per cui gli storiografi non ci si raccapezzano un gran che, e sopraffatti dall'orgasmo dell'imperio della committenza, cuciono e uniscono leggenda e archeologia, auspicando giudizi benevoli. Qualcosa del genere ci è capitato quando, un paio di decadi fa, i dirigenti del Circolo Canottieri Lazio ci chiesero d'imbastire un volume sui loro cento anni di vita. *Siamo nati il 9 gennaio 1900* – dicevano sicuri – identificando i natali con quelli della SS Lazio che a sua volta si riporta alla Società Podistica Lazio nata in quella data. Controllammo e, in effetti, la lista dei presidenti con le targhette in ottone sul pannello di legno pregiato, giù nella Sala di Lettura, quella data del 1900 riportava: tutto principiava dal Padre Fondatore, il bersagliere Luigi Bigiarelli, il Romolo della situazione. Ma furono sufficienti poche ricerche per capire che non era così che era andata: la *leggenda*

della "Pippa Nera" (la Lazio sarebbe sorta da un conciliabolo tra ragazzi tenuto sul barcone-capanna di Toto Bigio, il traghettatore d'epoca papalina eternato da Cesare Pascarella e citato dal Belli) veniva superata di slancio da un evento più prosaico, occorso nel 1919: una passeggiata di tre signori "laziali" a Fiume (non in Istria) lungo la Riva dell'Albero Bello, luogo che ritennero ideale per piantare i pali dello "chalet svizzero" della Società Podistica 'Lazio' di Roma.

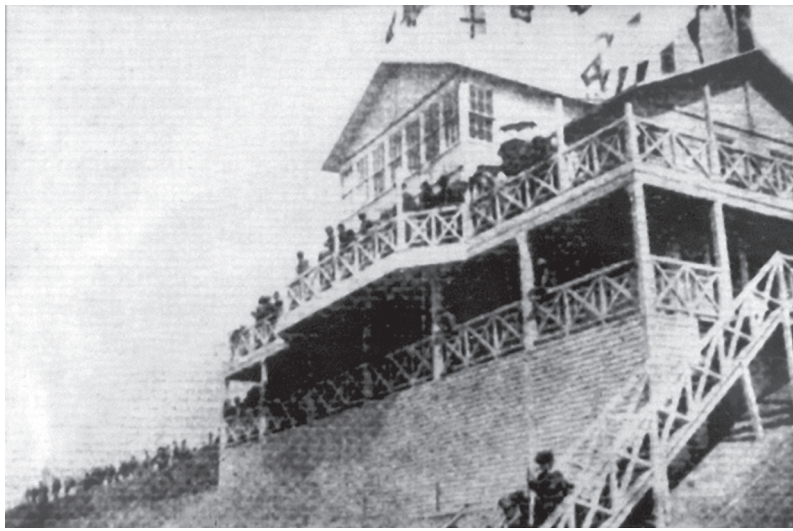
Un angoletto bello, situato a due passi dalla chiesa di Sant'Andrea al Flaminio. Un tratto spoglio di galleggianti e stabilimenti: c'era solo la baracca della defunta Rari Nantes Ostia, occupata da un ex guardiano. Ma la malandata casina di legno, indicata nelle mappe al civico 25 del Lungotevere Flaminio, distava trecento metri dal ponte del Risorgimento, per cui rimaneva spazio demaniale non ancora concesso. L'Albero Bello era anch'esso intriso di letteratura, per via che vi aveva abitato a lungo il Lorenese e poi, un inverno, Gabriele d'Annunzio, infatuato della "Barbarella" ricordata nella poesia *La sera mistica. Sul Tevere, all'Albero Bello*. Prima dei lavori per l'Esposizione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia, ancora si notavano i resti di un albero vetusto: due maestosi e ben formati tronchi che, caduti nel basso fondale, affioravano, e dagli assidui venivano identificati per "Romolo e Remo". Un luogo adattissimo a una "fondazione", insomma.

Accompagniamoci con questo trio di signori che, all'abbrivio dell'estate del '19 – il giorno esatto non lo si conosce – dopo un *rendez-vous* a piazza del Popolo "uscirono" dall'Urbe, scesero una scaletta nel folto tra le canne ed entrarono nel Paradiso basso, panico, sinestetico e vegetale (un minimo anche ipnotico) del Fiume. I loro nomi? Fortunato Ballerini, Olindo Bitetti e Romeo Tofini.

Il primo, il cavalier Ballerini, era il presidente della Società Podistica Lazio: alto funzionario del Ministero di Grazia e Giustizia, già segretario della Federazione ginnastica, nonché del CONI. A quasi settant'anni, il nostro marciava e nuotava regolarmente, si ar-

rampicava sul Soratte come un alpinista provetto, si dilettava a guidare "escursioni archeologiche" nella Campagna romana, suonava il violino, giocava a tamburello, mangiava patate pochissimo cotte e frutta di stagione, alzandosi e coricandosi con le galline perché era un "crudista" *ante litteram*. Tipo invero originale, fondatore di tante cose, di cui magari un giorno racconteremo. Il secondo, Bitetti, discendeva per parte materna dai de' Sivo, schiatta di ministri del re Francesco II di Borbone Due Sicilie. Famiglia trapiantata dal Casertano nella Capitale, un immigrato di seconda generazione dunque, come molti del resto. L'Olindo era stato giornalista inviato di guerra nei Balcani per il *Corriere della Sera*, campione di triathlon, aviatore con Francesco Baracca, amico di d'Annunzio e di Ferdinando di Savoia duca di Genova, di tantissima gente importante che vedeva al Club Aniene, giù a ponte Margherita, di cui pure era socio canottiere. Il terzo personaggio, Tofini, era un nuotatore agonista, netturbino al Comune ma, soprattutto, un "fiumarolo" incallito; di una stirpe di "capannari" che si allargava in una tribù spaventosa per ignoranza congenita e forza vitale, tutta roba ereditata da innumeri ibridazioni latino-barbare.

In verità, fu lui, il semplice Romeo, a convincere gli altri due sulla questione della sede fluviale all'Albero Bello. Circa duecentocinquanta metri di riva, fino al ponte, erano rimasti liberi, ma non per molto. La perlustrazione diede esiti soddisfacenti. Appariva dal nulla una golena di sabbia scura, dove un "rigiro" rendeva calma l'acqua, e la prospettica sulla curva lunga, verso la piana dei Prati, aveva dello spettacolare. In lontananza, "cantavano" i cipressi a pettine di Monte Mario, quelli stessi descritti dal Carducci nelle sue *Odi Barbare*. Di fronte, sull'altra sponda, si ergevano le caserme messe là per intimidire il papa prigioniero, e un reticolo di slarghi e vie dai nomi egualmente ammonitori (Mazzini, Risorgimento, Cola di Rienzo…). Immediatamente oltre, si apriva una teoria di vigne, ciminiere, villini, strade ghiaiose e piazze d'Armi immense. La Po-



1. Il primo chalet edificato sulla Riva dell'Albero Bello, nel giorno della sua inaugurazione il 26 settembre 1920.

distica inaugurò lo chalet l'anno dopo, il 26 settembre del 1920. Una gran baldoria fiumarola, con gare di nuoto e la presenza del senatore Rodolfo Lanciani e del sindaco di Roma, Adolfo Apolloni, entrambi soci della Lazio. Due campetti di bocce e tennis, tre jole giunte dai cantieri nautici livornesi, crearono subito l'atmosfera perfetta per il *loisir* biancoceleste.

Ed ecco spiegato il piccolo mistero della doppia fondazione del CC Lazio al Flaminio: 1900 e 1920. C'è stato il compleanno del centenario nel gennaio del 2000; si è fatto un altro brindisi, più contenuto per via dell'epidemia virale, nell'autunno del 2020. La prima bottiglia di champagne la spezzò invece, cento anni fa, la principessa Colonna, vale a dire Isabelle Sursock, figlia unica di banchieri libanesi che aveva sposato Marcantonio VII Colonna, diciassettesimo principe di Paliano e capo della Casata. Non ci meravigliamo, noi "Romanisti": quelli della 'Lazio' sono un po' provinciali e un po' snob, si sa.

Remando nel Ventennio

Gli storici, ormai, si sono fatti un'idea di quel che accadde in Italia negli anni Venti e Trenta in materia di diffusione dello sport. Esso fu incanalato in un duplice corso simile a un binario, ma non perfettamente parallelo: per un verso, agiva il richiamo ossessivo all'iper-nazionalismo, che pretendeva vittorie propagandistiche oltre confine e l'impianto di un modello di sport-spettacolo (ciclismo, calcio, boxe professionali) ammannito al popolo secondo gli standard capitalisti; per un altro verso, si cercò di abituare alla ginnastica gli italiani molto di più di quanto già fatto in epoca liberale, creando un lievito ricreativo-sportivo a carattere amatoriale al sud come al nord, nel microcosmo e nel macrocosmo territoriale, quindi nelle grandi città e in provincia, nei paesi rurali, marittimi e montani. In questo senso, operarono su grandi numeri potentissimi enti parastatali quali il Dopolavoro e la Gioventù Italiana del Littorio (GIL).

Già molti anni fa, preparando una tesi di laurea sul rapporto tra sport e Fascismo, ci siamo accorti, tuttavia, che l'ultima "tentazione" ideologica del regime mussoliniano, quella inerente al cosiddetto Corporativismo, fece partire un processo di re-indirizzamento sul paradigma pan-statalista, in fondo non molto distante, nella prassi per lo meno, da quello sovietico. Per dire, se non ci fosse stata la guerra mondiale a rovinare i piani dell'ex socialista Mussolini, probabilmente le società sportive avrebbero perduto il residuo di libertà loro rimasto, costrette a riporre ogni autonomia nelle burocratiche mani dello Stato fascista. Ergo, un club nato in piena epoca liberale come la Lazio si sarebbe salvato dall'eliminazione solo se blindato in modo adeguato. In realtà, lasciando perdere la fantastoria, la SS Lazio ebbe il suo nume tutelare in Giorgio Vaccaro, un miliziano che ricoprì ruoli di presidente della Federcalcio (sue le vittorie azzurre del 1934 e 1938) e segretario del CONI. La "sezione canottieri", cioè la sede fluviale, non essendo frequentata da personalità del *gotha* politico o dall'*entourage* di Casa Savoia,

2. Una gita a Grottarossa nel 1926. Il primo a sinistra è Alberto Giannini, direttore del giornale satirico *Il Becco Giallo*. La ragazza è Ottavia Chinzari, campionessa di scherma con i colori della SS Lazio.

godette di una tranquilla *routine* scevra di traguardi da raggiungeree neppure subì l'incomodo di doversi confrontare a un livello agonistico, giacché il Circolo si limitò alle passeggiate sul Tevere, alle bocciate tra amici ed a un po' di "tennis del commendatore".

Il suo tesserato e frequentatore più illustre, il commediografo Guglielmo Giannini – volendo credere ai ricordi dei più vecchi soci –, dava il giusto tono leggero e ironico alle conversazioni. E però, l'avvenuta "fascistizzazione" del Circolo biancazzurro la possiamo riscontrare in due eventi sintomatici. In primo luogo, l'ascesa alla presidenza dell'ingegner Giuseppe Furmanik, uno degli eroi spor-

tivi degli anni '30, inventore di modelli di paracadute e detentore di record di velocità su automobili super-carenate. In seconda istanza, l'obbedienza dei "circolisti" all'ordine categorico, proveniente dalla Casa Madre, di estirpare dal consesso sociale ogni elemento incapace di dimostrare, carte alla mano, la purezza dei propri italici geni. Il comunicato è del novembre 1938 e, nella sua laconicità, non lascia spazio a dubbi o illazioni di sorta: «La Società Sportiva Lazio, in seguito alle disposizioni impartite dal Presidente del C.O.N.I., sta provvedendo in questi giorni alla radiazione dei soci non di razza ariana».

Nell'aprile del 2002, il decano del CCL, Tullio Della Seta, in un colloquio registrato ci rivelò la maniera "discreta" con la quale i dirigenti ottemperarono all'istruzione ricevuta:

> Successe che avevamo un esattore che ogni tre mesi passava a riscuotere le quote mensili: due lire e cinquanta. Attivate da Mussolini le odiose leggi, nessuno mi disse niente, ma da quel giorno l'esattore non passò più da me. Di ebrei saremmo stati una ventina, meno del 10% cento dei soci, e tutti subimmo quel trattamento. Al momento in cui rientrai, fui considerato "socio assente".

Il dopoguerra e la dolce vita, le ristrutturazioni, il calcetto e il derby di canottaggio

Racchiudere in un cesto di parole 75 anni di vita di un circolo sportivo, con tutto il suo carico umano di vicende, non è cosa semplice; il rischio è un minimalismo descrittivo alla Eric Rohmer, ma senza il supporto di immagini poetiche. Comunque, qui ci mettiamo alla prova.

Gli anni dal 1945 ai Giochi Olimpici del '60 possono essere rappresentati per *sketches*. Alberto Rabagliati che canta *Ba-ba-baciami piccina* nel salottino gozzaniano della seconda casina edificata nel 1929, sempre in legno ma in stile Lego e non Liberty. Tavolate

notturne all'aperto nei mesi caldi, con un filo di lampadine colorate che penzola dal tetto; sulla mensa, piatti di frittate e il profumino delle "ciriole" (le anguille) fritte dorate in padella. E poi le uscite in barca il sabato o la domenica, a piccoli gruppi con i familiari; la meta agognata è la sosta sul greto a ponte Milvio, in quel preciso punto dove l'acqua, quando il Tevere è in magra, sembra filtrata tant'è limpida e invitante. Vicino, un pescatore munito di canna (il reporter de *Il Messaggero* lo riconosce: è il calciatore Janich della Lazio con la moglie) sta in sosta fidente. Ed ecco i commercianti e gli avvocati provenienti dai loro uffici nel Centro Storico che s'industriano a stiracchiare una *volée* alla Beppe Merlo, ma, essendo alti un metro e settanta scarsi, col braccino poco muscolato non riescono a spedire la Pirelli al di là del nastro bianco: un *match point* fallito degno di Woody Allen.

Abbiamo infine Scarlett Johansson, o meglio Abbe Lane, che sorride in bikini in mezzo a soci uomini molto felici, nei giorni in

3. La *starlette* e ballerina americana Abbe Lane fa visita al Circolo biancoceleste.

cui Cinecittà le sorride di rimando. Dulcis in fundo, in questi anni Cinquanta di ritrovata speranza, il pugile Tiberio Mitri in visita, pronto il pazzo triestino a sfidare Jake La Motta al Madison Square Garden di New York.

Scattered photos, davvero. Le abbiamo spagliate sul *desk* a *pixel*, più luminose se clicchiamo sul *mouse*. L'album contiene un altro personaggio dello sport nazionale dell'epoca, l'avvocato Giulio Onesti, invitato, il sabato dell'11 settembre 1954, all'inaugurazione della piscina sociale, desideroso lui di sincerarsi che i 22 milioni di

4. Fine estate del 1954. La sede ristrutturata e la piscina appena costruita.

lire donati alla SS Lazio siano stati usati bene. La piscina l'ha progettata, non senza qualche perplessità per la vicinanza del Fiume onnivoro, Renzo Nostini, lo schermidore nonché valente ingegnere. Sandro Bari ci diceva di quando si provò, ragazzino, in una leva di nuoto in quel minuscolo occhio 25x12 affacciato sul "Bionno".

Gli stavano davanti tritoni e allenatori che rispondevano ai nomi di Paolo Pucci, Angelo Romani, Fritz Dennerlein, Carlo Pedersoli, Enzo Zabberoni e Franco Baccini.

In un'altra schermata, scintillanti come le Perseidi, sfilano volti e "barche" (equipaggi di agonisti) resi vincenti dal lavoro appassionato di Paolo d'Aloja, futuro presidente della Federcanottaggio, e del *coach* Antonio Ghiardello. Quest'ultimo un ligure tutto nervi, sale marino e rughe, capace di snocciolarti storie inverosimili: «Una volta, stavo nella baia di Santa Margherita ad allenarmi per le Olimpiadi di Los Angeles, schiuma fuori dall'acqua, proprio davanti a me, la torretta di un sommergibile, e chi ti vedo? Benito Mussolini, che mi riconosce e grida: "*Veh*, Ghiardello, come va?"»

Una foto di dame del Circolo, ognuna delle quali sembra apparentata con Jacqueline Kennedy, riunite per preparare i costumi del carnevale 1959, ci rammenta che, negli anni del *boom*, il registro degli ospiti del Circolo Canottieri e Tennis 'Lazio'(dal 4 febbraio 1963, per via dell'autonomia amministrativa concessa dalla Casa Madre) presenta autografi di stelle dell'arte e dello spettacolo venute ad esibirsi o a divertirsi. Ad esempio la cantante Mina, che con le sue lunghe gambe provoca gallismi alla Buzzanca. Tra i soci illustri del periodo, spiccano lo scultore Aldo Caron, lo sceneggiatore del cinema e della Tv Antonio Verde, il cantautore Edoardo Vianello. Si stampa un giornalino, "*I 500*", sul quale si rende conto di ogni avvenimento che concerne il club, inclusa la Festa d'Estate *clou* mondano della *season*.

Nel pieno della Dolce Vita, un ex re, regale nel modo di porsi, frequenta la casina di fresco ristrutturata. Stiamo parlando di Farouk, l'ex sovrano d'Egitto primula rossa dei rotocalchi. Arriva la sera tardi, in *limousine* con al fianco una sedicente contessa, a cimentarsi con il mortale chemin-de-fer, il baccarat, il poker e la roulette; alla sua entrata, si spengono per un attimo le luci per avvisare: la *cagnotte* che ne deriva serve a pagare gli stipendi ad un parco servitori di molto aumentato. La polizia, un bel giorno, fa cucù e dà

un taglio a quel tipo particolare di "festa": la festa ai "polli".

Dall'esplosivo Sessantotto inoltriamoci negli anni '80 del sollievo, con i pesanti "anni di piombo" in mezzo. Il CCT Lazio conosce una scia di successi nel remo maschile e nella canoa femminile. La pluri-campionessa italiana Letizia Milani diviene la prima azzurra nella storia ad essere ammessa ad un Mondiale di specialità, sovrastata la piccola romana dalle *jötnar* nordiche dell'est Europa. Si conseguono con regolarità vittorie juniores, scaturite dal vivaio creato dal *coach* Orlando Parmiggiani. Le immagini, ancora in bianco e nero, ci mostrano i capelli lunghi di "figli-di-papà" dei quartieri Prati, Flaminio, Collina Fleming e Parioli, tutti intruppati sul pulmino guidato dal maestro d'ascia veneziano Fabio Bellotti e dal

5. Un'altra attrice degli anni '50 e '60, Gabriella Pallotta, socia del Circolo, mostra le sue doti di tennista amatoriale.

veterano canottiere Bruno Calvia. La banda del CCT Lazio se ne va allegra in trasferta nei *week-end* ai laghi di Castel Gandolfo, Bolsena, Vico. A "casa", nella sede ora moderna negli arredi e ampia nella metratura articolata su più livelli – dal Lungotevere al piano piscina fin giù al Fiume, dove galleggiano due zatterini con gli *skiff* in legno o fibra – i loro padri cinquantenni leggono i quotidiani sulla terrazza con la vista lodevole; oppure si affrontano in singolar tenzone sulla "terra rossa". Qualche sera, può capitare di udire, piegato sui tasti d'avorio del pianoforte a muro, Claudio Baglioni che intona *Porta Portese*.

Nel frattempo, accanto al canottaggio, al tennis e all'intellettuale bridge (tra gli *habitué* dei tornei più speciali, l'attore Omar Sharif e il professionista Giorgio Belladonna), un'altra disciplina è cresciuta, rubando spazi: è il calcetto, gioco a cinque proposto al Tennis Parioli da Nicola Pietrangeli. La Coppa dei Canottieri, *kermesse* di luglio, di questa nuova disciplina, governata da Gustavo "Babbo" Valiani, impolvera di traffico il lungotevere della borghesia, la sera che vanno in scena le finali nella temuta "Fossa". Il Derby dei

6. La mitica "Fossa" durante le finali della Coppa dei Canottieri 2002.

Canottieri, invece, si disputa con i malnati vicini del CC Roma, ed è la versione "*on-and-off*" (s'infila la pala, esce la pala) della stracittadina di campionato giocata tra lupi e aquile. Nata come sorella povera della regata Oxford-Cambridge, ne diviene presto una parodia, con dispetti da Palio di Siena, imbrogli e "cene dei perdenti" condite di regalini velenosi, tipo miniature in ceramica di cessi smaltati di giallorosso; il tutto allo scopo d'impossessarsi della "insalatiera" d'argento. Protagonista di infinite bischerate, in queste regate annuali che si consumano il mattino di una domenica di primavera e hanno a cornice i tifosi stessi del calcio, è il mastodontico master-canottiere Gianfranco Perugini. L'ubiquo segretario che allestisce avventurosi "raid" in laghi svizzeri e isole tirreniche.

7. Il CC Lazio pavesato per la premiazione del derby remiero col CC Roma, disputato il 1° marzo 1992.

Si fa politica con Cesare Previti. I successi degli anni Novanta-Duemila e poi… la crisi

Entriamo a vele spiegate nell'era "berlusconiana". La fine della Prima Repubblica, travolta da un paio di peccati capitali e l'avvento della Seconda Repubblica, col suo gioioso auriga Silvio: il Grande Comunicatore. Per una di quelle coincidenze che capitano nella parabola terrena di uomini ed istituzioni, il Circolo Canottieri e Tennis Lazio si ritrova alla guida l'avvocato Cesare Previti, l'amico più fidato del Presidente del Consiglio. Dal suo lussuoso studio in pelle e *boiserie* marinara in Prati, Previti, dirigente della SS Lazio Generale, accetta due mandati presidenziali.

8. Marzo 1982: la squadra tecnica di canottaggio col presidente Cesare Previti.

L'uomo – *nomen omen* – è più che ambizioso, ama visceralmente il Circolo biancoceleste di cui è socio dall'età della ragione. Nella prima metà degli anni '90, sotto la sua azione coinvolgente,

la sede subisce un radicale mutamento: non è più il luogo familiare con le suppellettili logore, bensì una bomboniera *trés chic* foderata di pelle trapuntata, ottoni splendenti e legno di ciliegio. I cimeli preziosi stanno appesi alle pareti; le coppe sfolgorano di arcobaleni dinanzi alle vetrate; i servizi da tè Richard Ginori, le saune e gli spogliatoi, la Sala del Caminetto e le sale da gioco, il ristorante con la cucina che è un arsenale: ogni dettaglio recita la preghiera dell'agiatezza di una urbanissima quanto solida classe borghese. A ben vedere, il senatore Previti fa del Circolo, al civico 25 del Lungotevere Flaminio, il suo *pied-à-terre*. Lo *Smultronstället* dove gioca la tradizionale partitella meridiana di calcetto, utile a smaltire il carico di veleni procurati dal ruolo di Ministro della Difesa. E parimenti la "tana" dove chiama riunioni d'affari, espone agli amici le fini trame del Governo, in un ambiente al riparo dagli spifferi del Palazzo. La strada dirimpetto al CC Lazio (ha cambiato il titolo) nel biennio 1993-94 è un via vai di auto blu, *chauffeur*, gorilla e faccendieri in sosta libera. Qualcuno tra i soci più anziani poco gradisce l'intrusione di tanti coordinati di sartoria nel piccolo mondo antico e tuttavia l'era previtiana dura la vampa di un fiammifero svedese. Il lascito è duplice: una sede più signorile, nell'*upgrade* immaginato-compiuto dall'uomo di potere, e l'impianto di una "squadra" capace di programmare una durevole scia di successi in campo agonistico.

È una naumachia di grandi proporzioni ed effetti, quella che, lungo un intero ventennio dal 1992 al 2011, sotto le presidenze di Previti, Adolfo Cucinella, Alfonso Golia, Antonio Buccioni e Alfonso Rossi, il Canottieri conduce. Portandosi a contatto con le potenze militari e civili del panorama remiero nazionale, soverchiandole anche, in specie nel settore femminile. Lo stratega dei 50 titoli tricolori, molti dei quali ottenuti nella categoria "assoluti", è il veneziano Dario Naccari. Nella sua qualità di *coach* inserito nello *staff* federale, Naccari stabilisce un canale privilegiato tra il Circolo e il Centro tecnico di Piediluco, dove si allenano gli equi-

paggi “internazionali”. Ha la fortuna di scoprire Gabriella Bascelli, italo-sudafricana di stazza boera, che diventa la testa di ariete di un *team* femminile strapotente. La Bascelli gareggia in due Olimpiadi: Atene 2004 e Pechino 2008.

9. Un equipaggio vincitore di un titolo nazionale nel 2003. La prima a destra è Gabriella Bascelli, azzurra alle Olimpiadi del 2004 e 2008.

Altri elementi, uomini e donne in egual misura, entrano in equipaggi conquistatori di titoli iridati. Nel settembre 2005, all’Idro Park di Milano, un “quattro di coppia” si laurea campione senior assoluto. *Chapeau*!

Ma la dispendiosa politica di “acquisti” (non basta il vivaio, occorre “convincere” atleti esterni a gareggiare per i tuoi colori) viene pagata caramente, allorché il Canottieri si trova risucchiato nel *maelström* innescato dal crollo del sistema borsistico-capitalistico. Arrivano al dunque errori ed esagerazioni. Le banche vantano forti crediti. Il risultato è la devitalizzazione del comparto remiero che gradualmente, stagione dopo stagione, perde in competitività.

Ad un certo punto, rimane solo la “base” della scuola di canottaggio. Si dimezza anche il numero dei soci, che sotto la presidenza Buccioni aveva toccato quota 900. La rapida turnazione di presidenti e consigli direttivi, ben cinque dal 2011 al 2020, è la cartina di tornasole di una crisi giammai risolta, con il Covid 19 che ha messo il suo carico da undici.

Oggi come oggi, il cielo sopra il Circolo Canottieri Lazio non è celeste, bensì molto simile al «coperchio» che «pesa grave e basso» dello *Spleen*. Non di meno, la forza vitale di questo glorioso club nautico capitolino, guidato dall'attuale presidente Raffaele Condemi, giace intatta sotto la cenere. Essa è legata al titolo “SS Lazio” ed a tutto ciò che questo illustre nome rappresenta: tradizione di ideali olimpici, polivalenza, cultura dello sport e presenza lunga 120 anni nella realtà sociale cittadina; in specie sotto il profilo dell’educazione dei giovani ad una sana e compartecipe attività ricreativa ed atletica.

La difesa dell'Aventino
Speculazione urbanistica vs impegno sociale

Pierluigi Lotti

Pochi luoghi di Roma posseggono una identità definita come l'Aventino: una dimensione urbanistica che coincide quasi perfettamente con la morfologia del colle; un tessuto viario per lo più ortogonale e ricco di verde, un'edilizia nata attorno alle sue chiese storiche e costituita da edifici con giardino di 2-3 piani.

Per l'Aventino viene utilizzata una aggettivazione che ne sottolinea il carattere sereno, appartato, quieto, mistico e che risulta appropriata ancor oggi, pur se il quartiere è circondato da strade larghe e rumorose ed è contaminato all'interno da qualche architettura moderna anomala, per quanto interessante.

L'attuale Aventino è il prodotto di vicende e personaggi che si sono susseguiti nel corso di molti secoli e sui quali molto si è scritto. Queste note si soffermeranno a considerare le vicissitudini del quartiere alla metà del secolo scorso, allorché rischiò di essere stravolto, ed a ricordare quanti hanno contribuito alla sua conservazione, primo fra tutti Ceccarius, l'autorevole romanista che ne fu testimone e attore.

Ceccarius è il noto pseudonimo col quale era solito firmare Giuseppe Ceccarelli (Roma, 1889 - 1972), utilizzandolo nell'attività giornalistica o per contrassegnare la vasta produzione d'interesse storico e culturale su Roma. Sin dal primo dopoguerra aveva intrapreso una lunga collaborazione sulle pagine della *Tribuna*, della *Illustrazione Italiana*, della *Nuova Antologia*, di *Capitolium* ed

infine de *Il Tempo*, dove siglò oltre duemila articoli, sia pertinenti a specifici argomenti d'interesse storico, sia connessi all'attualità, vigilando sulle controversie relative allo sviluppo urbano e alla salvaguardia delle tradizioni e dello spirito della città. Oltre che per il lungo impegno quotidiano, Ceccarius è ricordato per la partecipazione a importanti iniziative, quali la creazione dell'Istituto di Studi Romani e la rivista *L'Urbe*, nonché per una cospicua produzione che va dagli argomenti romanistici (*La Spina dei Borghi*, *Strada Giulia*), all'araldica romana (*I Sacchetti*, *I Massimo*, *I Braschi*), alla redazione della *Bibliografia Romana* in dodici volumi. Fu anche Accademico di San Luca ed insignito del premio Cultori di Roma. Al di là di tutto questo è però qui particolarmente ricordato per essere stato il promotore di un cenacolo di appassionati di Roma, definito prima i Romani della Cisterna e poi Gruppo dei Romanisti (del quale fu anche Presidente) e l'anima della nascita della *Strenna dei Romanisti*.

Ceccarius è stato un esempio di romanista non solo dedito agli studi ma anche testimone della vita quotidiana della città. Appassionata fu la difesa di quel colle Aventino, sua diletta residenza, che alla metà del secolo scorso rischiava di essere coinvolto nel grande processo di trasformazione urbana e speculazione edilizia allora in atto in Italia. Il fenomeno, studiato dalla letteratura specialistica, ha registrato numerose denuncie da parte del mondo culturale dell'epoca; basterebbe ricordare film come *Le mani sulla città*. Ci piace qui riportare la testimonianza letteraria di Alberto Arbasino che, nel suo romanzo *Fratelli d'Italia*, ricorda come Roma avesse a quel tempo due realtà urbane: da una parte un centro storico con il suo statico carattere di nobile decaduta, dall'altra una periferia mutante che inquinava quella che era stata la fascinosa Campagna Romana:

Di Roma ... si hanno specialmente due serie d'immagini. Palazzi, arazzi, terrazze, scaloni, soffitti a cassettoni, busti d'imperatori romani, gerani, Guercini, biblioteche, argenti, champagne: il lato Rinascimento. O il palazzo barocco dove tutte le decorazioni sono intatte, stucchi, soffitti, affreschi, lampadari, bronzi, porte dorate, e questi enormi saloni in fila.
Oppure il lato tutto-plastica, da miracolo economico: moquettes ... materiali sintetici lucidissimi, l'alluminio, i cristalli, il finto-mogano di formica. ... Ci si addentra in vallate lunghe chilometri. Corsi d'acqua deviati e monticelli che cambiano forma ogni giorno inseguiti dalla scavatrice; fossi nominati da Tito Livio e popolati d'accampamenti di baracche ... orizzonti tumultuosi dove sorgono da un giorno all'altro interi quartieri, fragorosi e sovrapopolati: ... neon rossi e cha-cha da luna park che avvolgono cupole colonnate in forma di pappagalliere dedicate a Santi dell'Ottocento e a Beate del Nove. ... Per chilometri e chilometri di queste distese ci si imbatte in aeroporti militari abbandonati, gallerie cominciate dai Severi e continuate da Mussolini, torri di guardia medioevali diroccate, improvvisi crepacci dove scorrono i rifiuti dei cavernicoli insieme agli scarichi ... parchi cardinalizi, spiazzi aperti adesso per la sosta dei camion, ville dei Colonna fracassate e casini degli Orsini tagliati a fette da un binario di tram; e al di là, ancora quartieri e quartieri di case a otto piani costruite da sei mesi e frananti, una addosso all'altra.[1]

Il quadro può sembrare alquanto eccessivo ed espressione di un intellettuale snob. Rispecchia tuttavia una realtà del secondo dopoguerra che vide a Roma uno sviluppo urbano a volte caotico e condizionato dalla speculazione edilizia, ma anche segnato da una politica della casa che riuscì a soddisfare l'enorme incremento de-

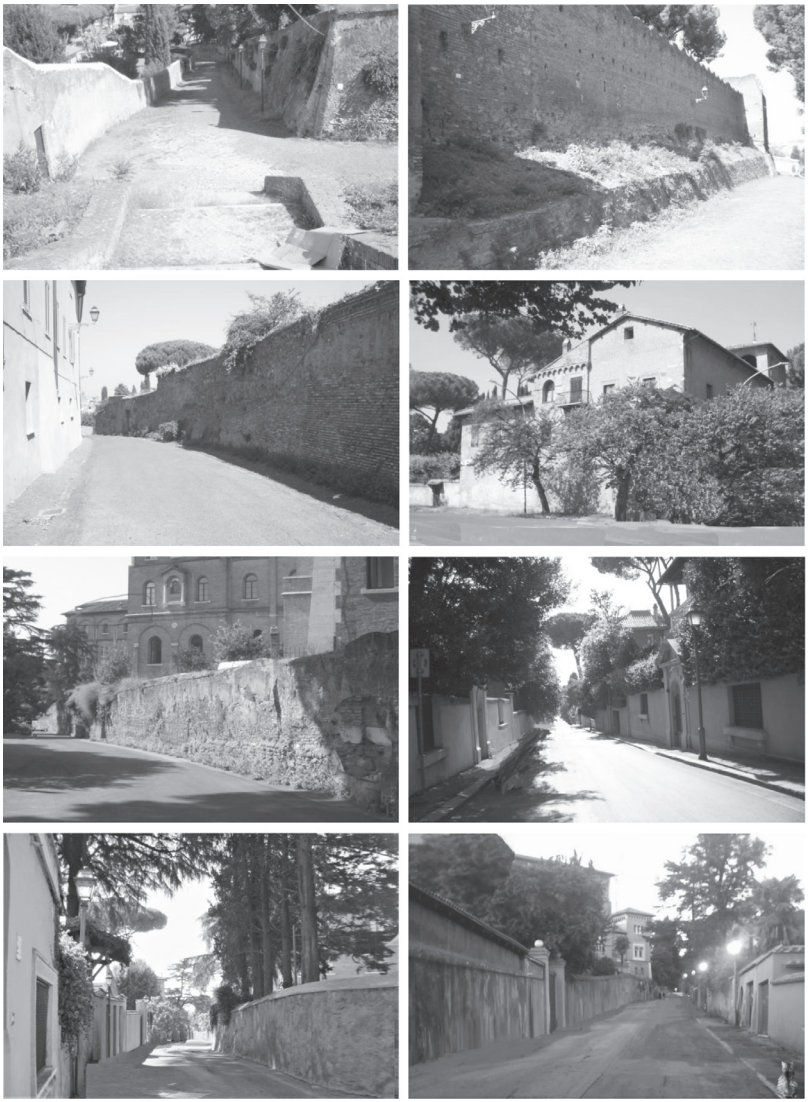
[1] Arbasino ha scritto il suo romanzo nel 1963 e quindi lo ha sottoposto a successive revisioni. Le citazioni sono tratte da: A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Torino 1976, pp. 325-331, *passim*.

mografico. È stato calcolato che il decennio 1951-1960 corrisponde in assoluto al periodo con il più forte incremento di popolazione (da 1.155.722 a 2.188.160 abitanti), in quanto ai nuovi nati (il *baby boom*) si sommarono circa 800.000 immigrati: è come se una seconda città di Roma si fosse addizionata alla precedente. La risposta della politica edilizia fu notevole: rimane il rammarico per una inadeguata pianificazione urbanistica e per alcuni fenomeni di corruzione.

Tra le due realtà urbane, descritte da Arbasino, vi era anche una "città intermedia" posta tra centro e periferia: costituita dai quartieri borghesi nati dopo il 1870, caratterizzata da una struttura urbanistica consolidata e connotata da una dignitosa qualità architettonica. Si trattava di zone fortemente appetibili - ed appetite - dalla speculazione edilizia in quanto pienamente vivibili per la loro posizione a ridosso del centro storico e per la presenza di infrastrutture e servizi. Questa città intermedia, presentando spesso aree ancora edificabili e una edilizia non intensiva (ma non protetta dalla legislazione e quindi facilmente trasformabile in intensivi ad alto reddito), diventa oggetto di un'aggressiva serie di interventi che finisce per alterarne la specifica conformazione. La minaccia gravò anche sul quartiere Aventino ed ebbe in Ceccarius un attento osservatore (e quindi strenuo difensore) attraverso numerosi articoli pubblicati negli anni '50 sulle pagine del quotidiano *Il Tempo*.

Il Piano Regolatore del 1883 già aveva pianificato per l'Aventino un insediamento residenziale, rimasto sulla carta. Ancora all'inizio del '900 il colle appariva quasi immutato dai secoli del medioevo: un insieme di orti e vigne, antiche chiese paleocristiane, il fatiscente casale Torlonia, qualche rudere romano. Ceccarius lo rappresenta attraverso le suggestive parole di Diego Angeli:

> Si lascia la carrozza dinanzi al tempio di Vesta e si comincia a piedi la salita. Una salita chiusa fra due muraglie da cui sorgono in estate



1. *Lungo le antiche strade del colle*. Dopo secoli di storia e vicissitudini che ne segnano l'edilizia, l'Aventino conserva ancora spazi e percorsi di grande suggestione.

> le ciocche rosse degli oleandri e in inverno le rame cariche di frutti d'oro degli aranci; una piazzetta dove alcuni uomini del fiume intrecciano le nasse per la pesca, mentre intorno razzolano le galline, una strada serpeggiante tra gli orti e le osterie che si intravedono dalla porta socchiusa e invitano tacitamente con l'ombra delle pergole verdi... In questo luogo il silenzio è sempre grande perché Roma vanisce in lontananza, perché l'erba germoglia lungo quelle strade che nessuno frequenta[2].

L'edificazione del colle inizia negli anni venti del '900 allorché sul cosiddetto "piccolo Aventino", per iniziativa dell'Istituto Case Popolari, nasce il quartiere operaio di San Saba progettato da Quadrio Pirani; sull'Aventino maggiore invece la lottizzazione a villini è promossa da una cooperativa di giornalisti.

Ricorda Ceccarius che tra i primi soci e residenti vi fu Alessandro Bacchiani, un giornalista che scriveva sul *Giornale d'Italia* con lo pseudonimo « Bac », incaricato dal Campidoglio di curare la toponomastica ufficiale per il nuovo quartiere. Persona erudita e colto umanista, egli scelse toponimi quanto mai attinenti al territorio: l'antico *vicolo di Santa Sabina* che ascendeva all'Aventino provenendo da S. Maria in Cosmedin ebbe il nome di *Clivo di Rocca Savella* in omaggio alla storica casata. Ceccarius ricorda inoltre come la via, che costeggiava il muro della Casa generalizia delle Suore di Carità di S. Vincenzo de Paoli, assunse in breve la popolaresca denominazione di "Clivo degli innamorati", essendo un luogo prediletto dalle coppie che sostavano sulle sue numerose panchine di legno; le suore, contrariate per il traffico, promossero la chiusura del cancello sulla via di Santa Sabina, mentre le panchine sparirono durante l'ultima guerra per farne legna da ardere.

---

[2] Ceccarius, *Una zona che cambia caratteristiche. Il colle Aventino muta il suo aspetto*, «Il Tempo», 12 febbraio 1951.

Altra invenzione toponomastica fu la via che ascendeva al colle dal lato del Testaccio verso S. Maria del Priorato, denominata via di Porta Lavernale in memoria di una porta del recinto serviano qui localizzata. Per quanto riguarda gli altri toponimi, alcuni rimandano a riferimenti classici come Gens romane residenti (Publicii, Decii, Licini, Surii) o monumenti locali (Ara di Conso, Fonte di Fauno, tempio di Diana), altri rinviano agli edifici religiosi, sia in forma esplicita (via di S. Alessio) che come colta citazione. Via Eufemiano ricorda il senatore e padre di S. Alessio, via Felice Nerini cita l'autore di uno studio del 1752 su S. Alessio. Anche Santa Sabina ha un riferimento diretto nella via omonima ed un richiamo erudito nella piazza Pietro d'Illiria, ovvero colui che costruì la chiesa sulla casa della matrona Sabina. La stessa chiesa nel 1219 venne concessa da Papa Onorio III a Domenico di Guzman, fondatore dell'Ordine dei Domenicani e per tale motivo un cospicuo gruppo di vie assunse toponimi di illustri domenicani: oltre allo stesso San Domenico viene ricordato Raimondo Da Capua (Maestro generale e riformatore dell'Ordine domenicano), Alberto Magno (vescovo, filosofo, teologo, dottore della Chiesa e santo protettore degli scienziati), Latino Malabranca (nipote di Niccolò III Orsini, che fu inquisitore, cardinale, teologo e priore del convento romano di S. Sabina).

Le prime costruzioni furono destinate, come detto, a giornalisti e ad alti funzionari del Comune: cominciò allora a svanire l'antico aspetto pittoresco (residua ancora in taluni percorsi come il Clivo di Rocca Savella, o il Clivo dei Publicii, o la via di Porta Lavernale) e a prender forma l'attuale struttura costituita da villette cinte da giardini e poste attorno a conventi, monasteri, edifici sacri. Tale configurazione fu poi sancita dal Piano Regolatore del 1931 (e quindi confermata nel Piano del 1962) che indica per l'Aventino *zona a villini o parchi pubblici*. In seguito vennero creati nuovi spazi verdi - come il Giardino degli aranci nell'ex orto dei domenicani (o Rocca Savella) o il Roseto comunale - e nuove costruzioni che, con poche eccezioni, mantennero la tradizionale tipologia estensiva.

Modifiche più significative, a metà degli anni Trenta del secolo scorso, interessarono i margini del colle. Nel 1935 viene aperto il viale del Circo Massimo, allorché si rimossero oltre 5.000 tombe del cimitero ebraico ma si conservarono i secolari cipressi che bordano la via; nello stesso periodo fu realizzata la sistemazione del lungotevere Aventino e di via Marmorata, con il palazzo delle Poste di Roma Ostiense (di Adalberto Libera e Mario de Renzi) che ne costituì quasi il suggello. Poco dopo, nel 1937, è inaugurato Viale Aventino, allora denominato Viale Africa, dove, nel 1938, viene edificato il Ministero dell'Africa Orientale Italiana (ora sede della FAO). Furono in tal modo delimitati confini del colle prossimi alla precisione geometrica di un quadrato: quasi a fissare, nel tempo e nello spazio, la coerente configurazione architettonica del quartiere.

Nel secondo dopoguerra questo raggiunto equilibrio manifesta i primi segni di crisi. La prima area soggetta a modifiche è quella posta lungo il viale del Circo Massimo. Qui doveva essere ospitata l'Esposizione delle attività italiane nel mondo e successivamente realizzata una sistemazione a parco; l'Esposizione viene invece allestita nel 1951, ma al Foro Italico. L'area appare ora a Ceccarius, abbattute le recinzioni provvisorie, incolta e desolata ed anche la destinazione del sito incerta (con proposte che variano tra il pubblico giardino ed uno stadio per l'atletica leggera). Ancora più spinosa la prospettiva per le aree private sulle pendici del colle (come via delle Terme Deciane, dietro il Monumento a Mazzini o via della Fonte di Fauno, alle spalle di S. Prisca) o per alcune aree all'interno del quartiere.

Ceccarius denuncia le minacce all'Aventino in una serie di articoli che, ripetuti nel tempo, assumono il valore di una campagna di stampa. Il suo era certamente un osservatorio privilegiato; risiedeva infatti sulla sommità del colle in un edificio contrassegnato

2. *Un tranquillo quartiere borghese*. Negli anni ’20 del ‘900 nasce il quartiere Aventino con una tipologia edilizia misurata ed una forte dignità formale il cui esito è un insieme urbanistico omogeneo e pregevole.

da una semplice iscrizione che ha la forma, e la icastica sintesi, di una lapide romana: CECCARIUS. Non si deve però pensare ad una banale perorazione *pro domo sua*; certo vi sarà stato anche questo, ma la sua era la difesa di valori estetici e storici e l'adesione ad un sincero impegno civile.

Il primo articolo risale al 1951[3]. Ceccarius vi ripercorre le vicende del colle, lodandone il carattere sobrio e signorile, ma nello stesso tempo lanciando un allarme sui rischi incombenti:

> Ma da qualche tempo le aree disponibili, malgrado l'alto valore del terreno, si coprono di edifici che infittiscono, alterando, specie dalla parte che sovrasta il viale Aventino, il tradizionale carattere della zona. Si ripete insomma quel che si è verificato ai Parioli, con le conseguenze edilizie ed urbanistiche che tutti deplorano lungo la via Archimede. Chi percorra la via Sant'Anselmo, da via Icilio a via dei Deci, vedrà case strette una all'altra, constaterà occlusa la visuale panoramica, trasformato in una banale località un delizioso angolo di Roma, nel quale olezzava un tempo il più bel roseto d'Europa.

L'allarme era oltremodo giustificato: in via S. Anselmo la nuova edilizia si era sovrapposta ed aveva inglobato il muro serviano. La vigilanza di Ceccarius proseguì sempre attenta e puntuale. La protesta poteva riguardare un villino trasformato in clinica in piazza del Tempio di Diana; le demolizioni-ricostruzioni in via di santa Prisca; le aree lasciate libere alla cupidigia speculativa in via delle Terme Deciane; il vasto comprensorio delle monache camaldolesi privo di vincolo.

Il tema viene ripreso in un altro articolo :

> La suggestiva zona, che il Piano Regolatore di ventidue anni fa aveva sistemato in gran parte a villini, a parco pubblico e a zone di

[3] Ceccarius , *Una zona che cambia* … cit.

rispetto, si sta rapidamente trasformando. La speculazione edilizia trionfa imperterrita sull'indifferenza capitolina e sull'insensibilità di coloro che dovrebbero essere i gelosi custodi degli angoli che ancora rimangono caratteristici in questa notra povera Roma.
Eppure quante volte su quotidiani e su periodici in questi ultimi tempi si è scritto richiamando l'attenzione degli uffici competenti sull'incombente scempio ... su cotesta violazione dei limiti stabiliti da un Piano Regolatore, dalle norme edilizie e dai diritti dei terzi.
Il così detto colle plebeo, ricco di storia affascinante un tempo di bellezze naturali ma che ora sta perdendo quel carattere che lo distingueva come una zona di eccezione. Infatti, si va trasformando, come è avvenuto per i Parioli, e specie per il settore di via Archimede.
Si abbattono le mura delle villette, i rigogliosi alberi che inverdivano pittorescamente la zona corrono serio pericolo e in luogo delle graziose costruzioni modeste nelle loro proporzioni vedremo tra breve prepotenti ben più vasti e ingombranti edifici. ... e a questo punto l'Aventino andrebbe ramengo e si *archimederebbe*. Mi si perdoni l'orribile neologismo. [4]

Impressionano nelle sue parole i ripetuti richiami alla contemporanea urbanizzazione di via Archimede, della quale era pure spettatore. Sono parole per noi incomprensibili se non immaginando come, con una diversa gestione urbanistica, avremmo potuto avere oggi sull'Aventino una strada simile a via Archimede: segnata cioè non da sobri villini, ma da due quinte ininterrotte di palazzine incombenti.

Sull'Aventino, al contrario, il controllo di Ceccarius fu attento, puntuale e continuo. Ancora alla metà degli anni Cinquanta, con il colle storicizzato nella sua configurazione, la sua vigilanza si rivolge alle pendici meridionali che presentavano terreni ancora liberi

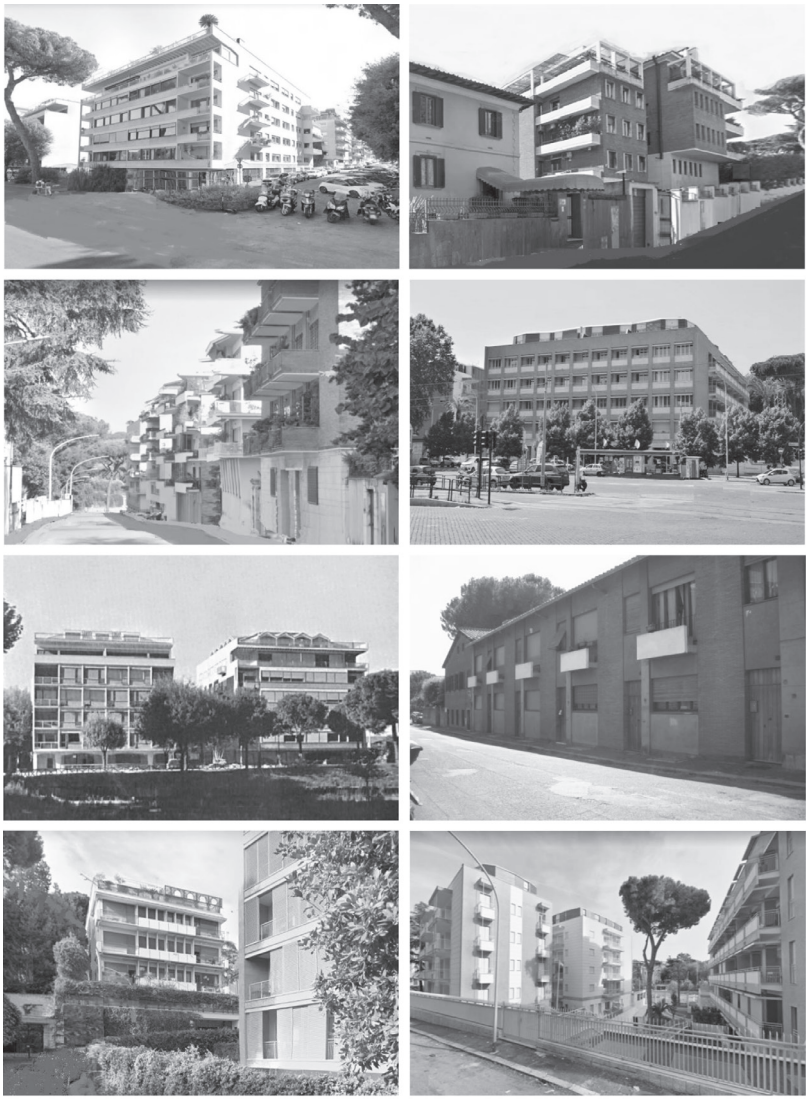
[4] Ceccarius, *Vincolate alcune zone dell'Aventino in base alle norme sulle bellezze naturali*, «Il Tempo», 19 ottobre 1953.

ed attiravano l'interesse dei costruttori. Si trattava di terreni, acquisiti dai Torlonia sin dai primi dell'800, che il Piano regolatore destinava ad edilizia estensiva ed a verde. Qui, per edificare i suoi uffici, la Banca Nazionale del Lavoro aveva acquistato un'ampia fascia di terreno tra viale Aventino e via dei Deci ed aveva ottenuto dal Comune una licenza per costruire un ingente edificio che arrivava a 23 metri di altezza ed a 90 di larghezza.

Immediata fu la protesta di Ceccarius contro un progetto al di fuori della normativa vigente nella zona: denuncia l'abuso ed inizia su *Il Tempo* una battaglia contro il declino dell'originario carattere del colle. In un articolo[5] ricorda che, per quel quartiere a villini, era ammessa un'altezza massima di 19 metri e solo per il viale. Tale eccezione nasceva da una norma degli anni '30 che assegnava una funzione di rappresentanza al «viale Africa» quale arteria d'accesso alla città provenendo dalla via Ostiense e dalla omonima stazione ferroviaria (fu tra l'altro il percorso di Hitler nella sua visita a Roma in *Una giornata particolare* del 6 maggio 1938). L'intervenuta licenza di costruzione comunale consentiva invece una ulteriore deroga fino a 23 metri, una altezza che avrebbe coperto le visuali e sarebbe stata in contrasto con la « tipologia edilizia » dell'Aventino.

La campagna di stampa si sviluppò con proteste di vario segno. L'iter di approvazione del progetto si fece più complesso ed intrecciato: ordinanze di sospensione, pareri delle Belle Arti, commissioni dei Lavori Pubblici, interrogazioni in Consiglio Comunale, ricorsi al Consiglio di Stato, vincoli esercitati dal Ministero della Pubblica Istruzione ... Dopo varie udienze, ricorsi, notifiche, una vittoria parziale: gli uffici della Banca Nazionale del Lavoro in piazza Albania vennero realizzati, ma in formato ridotto e come

[5] Ceccarius, *Quale sarà la futura sorte delle pendici dell'Aventino? Storia di una variante al Piano Regolatore del 1931*, «Il Tempo», 20 marzo 1955.



3. *Mutamenti e contaminazioni*. Negli anni ’50 il quartiere rischia di essere snaturato dal processo di rinnovamento e sostituzione della sua edilizia consolidata. Inevitabili inserimenti architettonici eterogenei, ma talora di qualità e limitati ai margini del colle.

edifici discontinui di più modesto sviluppo, tali da non occludere la vista dell'insieme arboreo del colle. L'area destinata a parco fu tuttavia edificata a palazzine e del verde originario residuarono solo i giardinetti in piazza Albinia.

Il risultato delle tante contestazioni sembrerebbe agrodolce. Tracciando però un bilancio del suo impegno sociale, Ceccarius poteva mettere all'attivo il D. M. del 18 gennaio 1955 che dichiarava il colle di notevole interesse pubblico, « riconoscendolo ricco di monumentali zone archeologiche, di chiese e di meravigliose ville e villini caratteristici anche per la circostante rigogliosa vegetazione arborea, formando un attraente quadro naturale tra i più singolari di Roma godibile da vari punti di vista della città, costituendo un caratteristico aspetto di valore estetico e tradizionale per la spontanea concordanza e fusione dell'espressione della natura con quella del lavoro umano ».

Nello stesso tempo Ceccarius osservava con rammarico che, nei due anni del lungo iter burocratico, erano stati commessi danni irreparabili: abbattuti numerosi alberi, villini divenuti palazzine e case a sei o sette piani, mutata la destinazione d'uso di zone a parco pubblico.

Qualche tempo dopo, in un articolo del 1957, la sua visione si fa più ottimistica. Riconosce che l'Aventino ha mantenuto l'aspetto ridente nei superstiti edifici del cosiddetto Villaggio dei giornalisti e nei villini tra la *piranesiana* piazza dei Cavalieri di Malta, la via di Santa Sabina, le vie di Sant'Alessio, Sant'Anselmo e Santa Melania. Ammette altresì che sono sorte alcune accettabili palazzine ed anche il restauro del Casale Torlonia, pur discutibile in alcuni particolari, ha dato sulla via un aspetto confacente. Trova criticabile il cosiddetto Castello dei Cesari, mentre le due palazzine Lucchichenti (dagli autori Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti) sul Circo Massimo "hanno portato una nota di modernismo, cui si è ormai fatto l'occhio".

A suo avviso sono ancora incombenti i mali della speculazione e la vigilanza deve essere sempre attiva. Certo sono andate perdute tante bellezze e l'Aventino di cinquant'anni prima, patetico sfondo ad una «passeggiata d'amore», caro alla poesia crepuscolare di Sergio Corazzini, ora non esiste più.

«Però, come non confessarlo? Anche oggi, malgrado inconvenienti e deficienze rimane uno dei più belli e suggestivi luoghi di Roma»[6].

Nel rievocare le vicende dell'Aventino alla metà del secolo scorso – pochi anni nella sua storia millenaria, ma significativi per l'urbanistica di Roma nel secondo dopoguerra – è emersa l'azione decisiva di Ceccarius in difesa dell'immagine del colle. Si trattò di impegno sociale contro speculazione urbanistica. Fu la sua, come abbiamo visto, una vigilanza costante e tale da poter riprendere per lui il classico appellativo di *curator.* Nel prossimo anno, in occasione del cinquantenario della scomparsa, sarà opportuno ricordare anche questo aspetto dello studioso.

Referenze Fotografiche

Le tavole sono un'elaborazione del rilievo fotografico eseguito dall'autore nell'ottobre 2019 in occasione di un sopralluogo dell'Associazione Culturale Alma Roma.

[6] Ceccarius, *L'Aventino com'è e quale dovrebbe essere*, «Il Tempo», 10 agosto 1957.

“L’ebrea in oggetto”: storia di una *famiglia mista* tra Roma e Verona

Carolina Marconi

«*Ricordo poi come si scambiarono uno sguardo, guardarono gli ascoltatori, si dissero qualcosa e poi cominciarono. Lei fece il primo accordo, lui aveva un volto serio, severo, simpatico e, ascoltando i primi suoni, con mani esperte pizzicò le corde e rispose al pianoforte. Suonarono* La sonata a Kreutzer *di Beethoven. Conoscete il primo* presto*? Lo conoscete? – gridò*».
L. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*, 1889

Nella (Antonella) Levi, fu Clemente e fu Emilia Bianchini, tutto si aspettava dalla vita a settant’anni, tranne dover ricorrere alla Regia Prefettura di Verona. Eppure il decreto del novembre 1938 parlava chiaro: «Agli effetti di legge è di razza ebraica colui che è nato da genitori entrambi di razza ebraica, anche se appartenga a religione diversa da quella ebraica… Gli appartenenti alla razza ebraica non possono avere alle proprie dipendenze, in qualità di domestici, cittadini italiani di razza ariana. I trasgressori sono puniti con l’ammenda da lire mille a lire cinquemila»[1]. Non era tanto la sanzione minacciata a farle paura, quanto l’ordine molto più perentorio e cogente di dover denunciare ed annotare la sua

[1] Nel settembre 1938 l’Ufficio demografico centrale presso il Ministero dell’Interno costituì la Direzione Generale per la demografia e la razza (“Demorazza”), che effettuò il censimento degli ebrei presenti nel Regno. Secondo il censimento, vi erano in Italia 58.412 persone con almeno un genitore ebreo. Di 35 provvedimenti legislativi il più organico sul piano generale è rappresentato dal R.D. 17 novembre 1938 n.1728, che dettava le norme per la difesa della razza italiana.

appartenenza alla razza ebraica «nei registri dello stato civile e della popolazione».

L'altro problema era quello della domestica: le era stato detto che il modo per ovviare alla situazione consisteva nella domanda di discriminazione per meriti particolari. Le leggi razziali, che mese per mese aggiustavano il tiro con sempre nuovi decreti, resero ancor più crudele lo scenario della presentazione dell'istanza: l'omissione poteva comportare l'arresto.

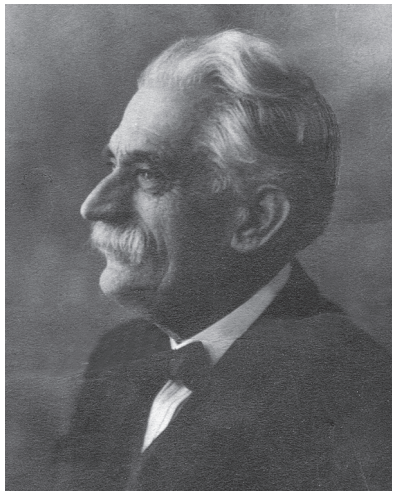
Residente ormai da quattro anni (per metà dell'anno) a Roma, in una casa di sua proprietà, affronta in pieno inverno il viaggio per Verona, verso la casa in cui aveva trascorso i suoi anni più felici, il palazzetto in Rigaste San Zeno che l'aveva vista sposa e madre di sette figli nati nel giro di undici anni.

Quel viaggio di tristezza la costringeva al ricordo straziante e mai sopito di un figlio morto da eroe nella prima Guerra mondiale e degli altri due che parteciparono ma riuscirono a tornare, sfiniti nello spirito e colmi di medaglie e di croci al merito. Proprio quelle medaglie e le croci avrebbero sistemato la sua situazione e quella della sua numerosa famiglia. Era scritto, era stato promesso. I meriti dei tre figli che avevano combattuto per la Patria le avrebbero permesso una vita tranquilla, lontana dal clamore dei decreti e delle questure.

Nata a Rovigo nel 1868 da una famiglia benestante, trascorre l'infanzia tra la città e la tenuta di Lendinara col suo grande allevamento di cavalli. Sua madre è un'ottima pittrice, i due fratelli sono molto più grandi di lei e li vede di rado. Il più grande, Giacomo, sarebbe diventato un noto avvocato e attivissimo socialista, amico e corrispondente di Filippo Turati[2].

Presto la famiglia si trasferisce a Verona, lei frequenta la scuola Normale con ottimi risultati, ma ciò che la appassiona oltre ogni

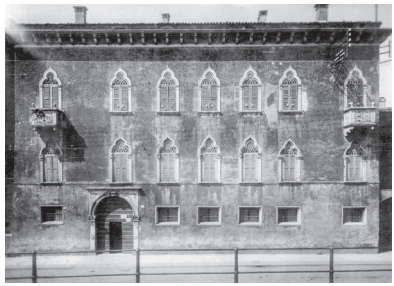
[2] Molte delle notizie sulla famiglia sono ricavate dal libro di Adriana Casotti Sarafopoulou (figlia di Paola Marconi), *I ricordi della nonna*, Atene 1997.



1-2. Nella e Pietro Marconi.

cosa, fin da piccola, è la musica. Per assecondare il suo desiderio di perfezionarsi nello studio del pianoforte, che padroneggia con eleganza, i genitori cercano per lei un maestro del locale Conservatorio. Risponde all'appello un professore di violino, Pietro Marconi. Nella ha 22 anni, il timido e affascinante insegnante dieci più di lei.

Nato a Conegliano nel 1858, Pietro era figlio di Tommaso, un ingegnere che aveva costruito gran parte della città. Dopo aver studiato al Conservatorio di Milano, fonda il Conservatorio di Conegliano e in seguito dirige la scuola di strumenti d'arco di Verona. Fervente wagneriano, scrisse in una lettera che «la musica è l'unica cosa che si impossessa degli uomini nello spirito e nella materia». Quante volte in famiglia, negli anni a venire, si sarebbe parlato del loro incontro e ricordati i duetti impreziositi dalla difficoltà di esecuzione del primo *presto* della *Sonata a Kreutzer* che, secondo la memoria collettiva, aveva rappresentato la scintilla del loro amore. Si sposano nell'anno in cui Tolstoj pubblica il suo libretto dedicato alla Sonata di Beethoven.



3-4. Il palazzo di Rigaste San Zeno e la famiglia Marconi.

Acquistano, grazie all'ampia disponibilità economica della famiglia di Nella, il palazzo Del Bene in riva all'Adige, proprio di fronte al ponte medievale di Castelvecchio. Caratterizzato da finestre in stile gotico frutto di un rifacimento del tardo Settecento[3], per molti anni a venire fu chiamato "palazzo Marconi".

Nel 1892 nasce la prima figlia Pia (†1975); a seguire Plinio (1893-1974), Paolo (1895-1916), Pirro (1897-1938), Polinnia (1899-1960), Paola (1901-1970) e Pico (1903-1997). Ai sette fratelli vengono date tutte le opportunità per crescere in un ambiente ricco di cultura, di amore per le lettere, l'arte e la filosofia. Il comune denominatore, anche nel corso del tempo e nella differenziazione degli ambiti frequentati, rimase sempre la musica. A ognuno di loro viene insegnato uno strumento e insieme ai genitori formano una sorta di orchestra da camera per allietare le serate veronesi. Nel 1896 Nella viene battezzata e insieme a Pietro rinnova la promessa di matrimonio nella cattedrale di Verona con una cerimonia religiosa voluta, più che altro, «per una questione di ordine morale ed equilibrio nella famiglia»[4]. Lo "strano caso"

[3] C. Bismara, *La contrada della Beverara di Verona dal 1408 al 1433: aspetti economici e sociali*, in Studi veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese, Vago di Lavagno (Verona) 2016, v. 1, pp. 81-108.

[4] A. Casotti Sarafopoulou, cit., p. 17.

dei figli con le sette iniziali "P" approda sull'«Illustrazione Italiana» dei primi anni del secolo.

Dopo il liceo Maffei tutti i figli frequentano l'Università. Nel 1914 Plinio e Paolo, che studiano ingegneria al Politecnico di Torino, insieme agli amici fraterni Damiano Chiesa e Camillo Pasti si dedicano alla causa dell'intervento in guerra: fermamente convinti della necessità per il governo italiano di abbandonare la neutralità, partecipano alle iniziative tese a obbligare Salandra a prendere una posizione. Con altri universitari fondano il periodico *L'Ora presente*. Interventista convinto e visionario, Paolo si trasferisce a Roma per curare la redazione del giornale e si iscrive all'Università La Sapienza. Partecipa alla sommossa del 14 maggio 1915 presso la Camera dei deputati, che vedeva un tentennante Giolitti tornare sui suoi passi rispetto alle posizioni da adottare nei confronti dell'Austria.

«Non rimase in piedi né un vetro intatto né una sedia intera… I deputati scapparono pallidi pallidi nei piani superiori. I pochi sconsigliati che vollero opporsi furono bastonati e sputacchiati. Ed eravamo tutti non teppisti, ma studenti. Infine vincemmo e con noi vinse l'onestà, con noi vinsero tutte le migliori virtù umane. Fra qualche giorno la guerra!».Così scrive in una lettera ai genitori. Per lui Roma è

> nel cielo ampio, nel sole lucido, nell'aria piena e densa: essa è nei vapori che la terra sprigiona caldi, vibranti, vissuti già nel loro nascere, è nel fuoco dei mattoni rossi, o della sabbia dorata, o dei campi ondulati: Roma è un'anima. Si può sentire, non vedere. Molti luoghi hanno un'anima: Roma è un'anima che ha il suo luogo. Il sole che scende in seno alla notte illumina d'una luce rossa, gialla aurea tutto il cielo, cristallino: e quella luce viene fino a me illuminandomi di strana luce il volto… Sul fondo si delinea violaceo il Gianicolo, e tutta la terra fuma in vapori canori…

. . . . . .

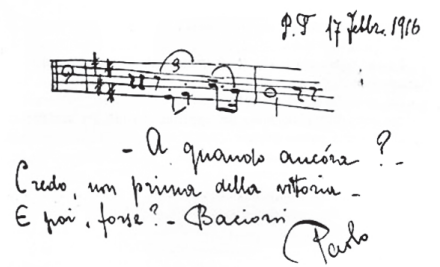
Io non vedo che l'operare. L'operare audace, sprezzante dei pericoli. Con intelligenza ed audacia egualmente distribuite. Ma fare.

Perchè ho vent' anni.

Perchè ho un corpo forte e sano.

Perchè ho una madre animosa.

Mai sì completi doni convennero in alcuno a comandare che si operasse. Io udii il comandamento . . . . . .



5-6. Paolo Marconi e una sua lettera dal fronte.

I genitori condividono il "sacro furore" del figlio Paolo, ma la madre gli scrive: «*Adelante, Paolo, con judicio*: nella tua ultima lettera mi facevi l'impressione di un uccellino cui pulsa troppo frequentemente il cuore e quasi manca il respiro per aver volato troppo alto».

Allo scoppio della guerra Plinio, Paolo e Pirro si arruolano come alpini e vengono inviati in diversi fronti. Le lettere ai genitori restano a testimoniare l'ardore di Paolo:

> Sento come un grande trionfo. Trionfo mio soltanto, o trionfo di tutti, di tutti voi, o miei forti compagni? Trionfo di me solo, o trionfo tuo, o Italia, o mia terra, o instancabile dominatrice di cose meravigliose? Dirà a chi sopravviverà agli eventi, a questo duello di Titani. Io non vedo che l'operare. L'operare audace, sprezzante dei pericoli. Con intelligenza ed audacia ugualmente distribuite. Ma fare. Perché ho vent'anni. Perché ho un corpo forte e sano. Perché ho una madre animosa. Mai sì completi doni convennero in alcuno a comandare che si operasse. Io udii il comandamento…

Orgogliosa ed entusiasta Nella, che si è data molto da fare come crocerossina, scrive ai figli, il 18 giugno 1916:

> Grazie a voi tutti cari e bravi figliuoli che mantenete viva la nostra fede - malgrado l'insipienza di chi sta in alto e la vigliaccheria di chi si rimpiatta e colpisce a tradimento. Per voi si compirà la vittoria - ma per voi si compirà anche l'Italia nuova - anzi si rifarà codesta Italia che mostra continue manchevolezze e mali da sanare. L'entusiasmo vostro ci fa sperare nell'avvenire. Camillo Pasti ha dato la sua vita sugli altipiani e noi l'abbiamo pianto quasi uno di voi e ancora sentiamo l'angoscia della sua perdita. Guai se tutti quelli che son come lui dovessero soccombere, chi formerà la nuova coscienza della più grande Italia?

Nella ancora non sa, a quella data, che il suo Paolo è morto due giorni prima in una azione eroica presso i Laghi dei Lasteati, trafitto da una pallottola nemica, caduto per proteggere i suoi soldati[5]. Il telegramma rosa, giunto nella casa di Verona, deve attendere l'atto di coraggio del padre per essere aperto: di quale dei tre figli annuncia la morte? Nella si chiude in camera sua, non parla né mangia per tre giorni, non versa una lacrima, impietrita dal dolore. Paolo viene sepolto presso il cimitero di Malga Sorgazza. Le lettere alla famiglia, con gli articoli sull'*Ora Presente* vengono raccolti e pubblicati nel 1919 in un libretto dal titolo *Io udii il Comandamento*, per le edizioni «La Voce».

[5] La motivazione per la medaglia d'argento al valor militare così recita: «Marconi Paolo, da Verona, sottotenente 6° Reggimento Alpini. Comandante di un plotone, alla testa dei suoi uomini, li conduceva con mirabile calma e perizia attraverso terreno battuto da due mitragliatrici e dal nemico appostato in trincea fra le rocce fino a portarsi a pochi metri dalla posizione ove, caduto mortalmente ferito, disdegnava ogni aiuto, incitando i suoi a proseguire nella lotta. Laghi dei Lasteati, 16 giugno 1916».

Plinio e Pirro[6] proseguono la guerra. Plinio entra a Trento liberata il 3 novembre 1918 insieme all'amico compagno d'armi, il pittore Felice Carena.

Dopo la guerra, raggiunti intorno ai primi anni Venti dai fratelli Polinnia, Paola e Pico, si stabiliscono a Roma per terminare gli studi. Plinio si laurea in ingegneria ed è assistente di Gustavo Giovannoni; la sua attività professionale si svolge tra l'Istituto per le case popolari (progetti di abitazioni alla Garbatella) e il lavoro di caporedattore della rivista *Architettura e arti decorative* fondata da Marcello Piacentini. Più tardi diviene urbanista e durante la carriera accademica progetta molti piani regolatori per le città devastate dalla guerra. Sposa la pittrice bulgara Dimka Kovaceva, allieva del suo amico Carena. Pirro si laurea in Lettere e in seguito in Filosofia; frequenta la Scuola archeologica italiana di Atene; è qui che conosce la futura moglie, Jole Bovio, e intraprende una importante carriera di archeologo, operando tra la Sicilia, Ancona e Napoli. Polinnia, laureata in medicina, con specializzazione in malattie polmonari, dopo aver lavorato a Bologna e a Cannobio sul Lago Maggiore ottiene la cattedra di Tisiologia presso l'ospedale Monaldi di Napoli. Ancora oggi, per i suoi studi e le scoperte, il suo nome è legato all'Associazione italiana donne medico della sezione di Napoli. Paola si laurea in lettere e ottiene la prima nomina per l'insegnamento a Sassari: in Sardegna conosce il marito, Marino Casotti, futuro preside dei licei Mamiani e Tasso a Roma. Pico si laurea in ingegneria civile e si trasferisce a Milano presso la società Innocenti; per la Società condotte a Roma partecipa alla progettazione e costruzione del traforo del Monte Bianco e della diga sul Flumendosa in Sardegna; sposa Elvira Liccardi. L'unica sorella che non ha vissuto stabilmente a Roma è Pia, la più grande: sposa

[6] Nel 1923 Pirro pubblica il libro *Il battaglione Monte Berico. Dicembre 1915-agosto 1919*, col racconto dettagliato dei suoi anni di guerra.

7. Nella nel ritratto della nuora Dimka.

un violinista-scultore allievo di suo padre, Giuseppe Nori, e va a vivere a Torino. Con sua figlia Nora che sposa Cesare Ferraresi, il celebre violinista del Trio di Milano, si perpetua la tradizione musicale familiare.

Una volta compreso che la vita dei figli gravita ormai su Roma, Nella si rimbocca le maniche e sceglie una casa che possa ospitarli tutti. Dapprima ne acquista una in via Forlì, ma in seguito compra due appartamenti in un palazzo di via Verona, uno per i figli e uno per lei e Pietro quando vanno a trovarli.

La famiglia si ingrandisce, i nipoti allietano la vita di Pietro e Nella. La vita relativamente tranquilla, tra le case di Verona e Roma, prosegue con le spensierate parentesi vacanziere, quando si ritrovano tutti a Trodena, e in seguito a Riofreddo, vicino al confine abruzzese, ospiti dell'architetto Mario Paniconi, amico di Plinio, insieme alla famiglia di Fausto Pirandello.

Nei primi mesi del 1938 Dimka ritrae la suocera Nella in un dipinto che le dona uno sguardo sorridente e trasognato[7]. Sullo sfondo, un palazzo ideale, forse una architettura romana di fantasia oppure della sua città, Verona. Ben presto quel sogno felice viene turbato dalla seconda tragedia della sua vita coniugale. Il 30 aprile l'aereo sul quale viaggia il figlio Pirro, di ritorno da una missione archeologica in Albania, si schianta presso Formia. Plinio mette in macchina i due figli, Emilia e Paolo, e parte per compiere uno straziante pellegrinaggio sul luogo del disastro.

[7] Il quadro fu esposto insieme ad altri due alla X Mostra del Sindacato laziale fascista del 1942.

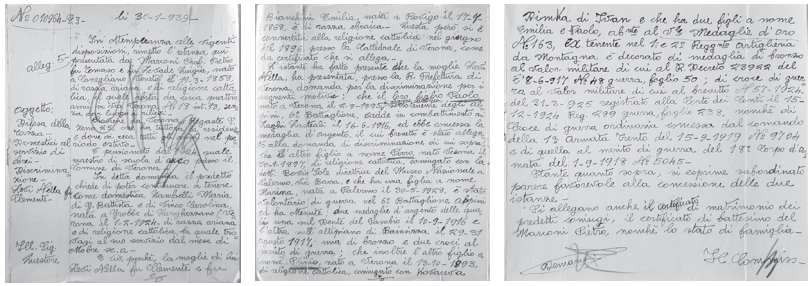
Neppure il tempo di elaborare il lutto, che su Pietro e Nella si abbattono i tempi cupi delle leggi razziali. Classificati come "famiglia mista" devono sottostare ai decreti che si succedono a partire dal settembre 1938. Dell'incubo in cui vengono catapultati insieme ai figli rimane traccia in un fascicolo conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, facente parte di una busta intitolata al Fondo Questura Ebrei (1938-1945)[8]. Ventisei fogli sciolti, con minute scritte su carta da riciclo e lettere ufficiali, contengono il carteggio d'ufficio tra i Commissariati di P.S. Porta Pia, Trionfale e la Regia Questura di Roma, riguardante le pratiche relative alla discriminazione di Nella Levi, il mantenimento di domestici ariani al servizio di famiglie miste, l'accertamento della razza dei figli.

Nella è in viaggio verso la Prefettura di Verona: come accompagnamento, ha con sé un elenco vergato a mano da Plinio su carta listata a lutto; si tratta dei riconoscimenti ottenuti durante la Prima Guerra mondiale: medaglie d'argento (Paolo e Pirro), di bronzo e croci al valor militare e al merito di guerra. Il commissario Demarchis[9], compilatore di tutte le relazioni del fascicolo, con fare scrupoloso interviene sulla minuta esigendo di indicare i motivi e la data di concessione delle onorificenze, nonché lo stato di famiglia e il certificato di battesimo di Plinio e sua moglie Dimka (che dovette scrivere al padre in Bulgaria per farsi inviare i documenti).

Plinio sottolinea il termine "volontario" (per Pirro), perché sa

[8] Il Fondo si trova presso la sede succursale di Galla Placidia ed è costituito da 51 buste, disposte negli scaffali della colonna 29A. Riordinato e studiato da E. Montanini per la sua tesi di laurea dal titolo *Fondo Questura di Roma - Ebrei (1938-1945). Inventario analitico*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma A.A. 2013-14, pubblicato su Internet. La busta relativa alla famiglia Marconi-Levi è la numero 8, fascicolo 15.

[9] Del commissariato di Porta Pia, indicato con l'indirizzo via dei Villini 28.

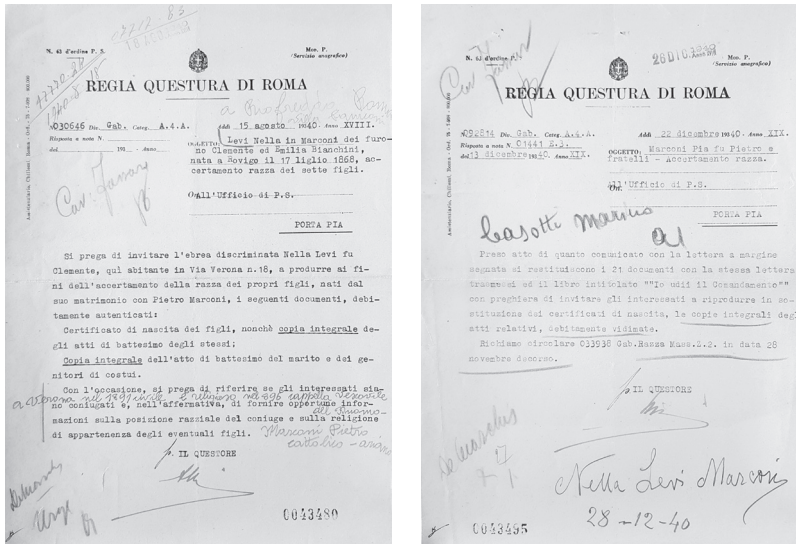


8-10. Il commissario Demarchis invia la domanda di discriminazione alla Regia Questura.

che le norme per la difesa della razza italiana del Regio Decreto del 17 novembre 1938 consentono un'agevolazione in più, ai fini della discriminazione, per i «mutilati, invalidi, feriti, volontari di guerra o decorati al valore nelle guerre libica, mondiale, etiopica e spagnola», oltre a quella per i «combattenti nelle guerre libica, mondiale, etiopica, spagnola che abbiano conseguito almeno la croce al merito di guerra».

Il commissario, che da questo momento in poi fa da tramite con la famiglia per le comunicazioni ufficiali, inoltra la richiesta, a nome di Pietro, alla Regia Questura di Roma il 30 gennaio 1939, riportando con diligenza tutte le annotazioni di Plinio. Demarchis ricorda che Nella ha presentato istanza alla Prefettura di Verona. Di fatto, a suo parere, possono continuare a tenere come domestica Maria Zambelli, che si trovava a servizio presso di loro dal mese di ottobre di quell'anno. Maria resterà con la famiglia Marconi per molti anni. La missiva si conclude con la frase «Stante quanto sopra, si esprime subordinato parere favorevole alla concessione delle due istanze». Non resta che attendere il parere ufficiale.

Trascorre un anno esatto, e il 31 gennaio 1940 dalla Regia Questura giunge la richiesta di «conoscere con cortese sollecitudine e previ accurati accertamenti se le persone in oggetto appartengono o meno alla razza ariana». Si tratta, come si legge nell'intestazione,



REGIA QUESTURA DI ROMA

Div. Gab. Categ. A.4.A. Addì 15 agosto 1940 - Anno XVIII.

OGGETTO: Levi Nella in Marconi del fu Clemente ed Emilia Bianchini, nata a Sovigo il 17 luglio 1868, accertamento razza dei sette figli.

All'Ufficio di P.S.

PORTA PIA

Si prega di invitare l'ebrea discriminata Nella Levi fu Clemente, qui abitante in Via Verona n.18, a produrre ai fini dell'accertamento della razza dei propri figli, nati dal suo matrimonio con Pietro Marconi, i seguenti documenti, debitamente autenticati:

Certificato di nascita dei figli, nonchè copia integrale degli atti di battesimo degli stessi;

Copia integrale dell'atto di battesimo del marito e dei genitori di costui.

Con l'occasione, si prega di riferire se gli interessati siano coniugati e, nell'affermativa, di fornire opportune informazioni sulla posizione razziale del coniuge e sulla religione di appartenenza degli eventuali figli.

IL QUESTORE

0043480

REGIA QUESTURA DI ROMA

Addì 22 dicembre 1940 - Anno XIX.

OGGETTO: Marconi Pia fu Pietro e fratelli - Accertamento razza.

All'Ufficio di P.S.

PORTA PIA

Preso atto di quanto comunicato con la lettera a margine segnata si restituiscono i 21 documenti con la stessa lettera trasmessi ed il libro intitolato ""Io udii il Comandamento"" con preghiera di invitare gli interessati a riprodurre in sostituzione dei certificati di nascita, le copie integrali degli atti relativi, debitamente vidimate.

Richiamo circolare 033936 Gab.Razza Mass.2.2. in data 26 novembre decorso.

IL QUESTORE

Nella Levi Marconi

28-12-40

0043455

11-12. Le imposizioni della Regia Questura.

dei figli domiciliati in via Verona: Plinio (che in realtà a quella data abita altrove), Polinnia e Paola.

Il commissario, in applicazione al Regio Decreto del 9 febbraio 1939, convoca i soggetti interessati (col tramite di Plinio) e compila la lista con luogo e data dei battesimi. Il 29 marzo con una lettera intestata della Regia Questura giunge la comunicazione tanto attesa: Nella è autorizzata a mantenere in servizio una domestica ariana. Demarchis assicura di averne dato comunicazione alla famiglia.

La sua minuta è scritta sul retro di un foglio ciclostilato che riporta l'indirizzo della pensione Fiume e l'elenco delle persone alloggiate che sono partite: una prassi, quella del controllo delle pensioni, che si ripete in questo come in tutti i fascicoli del Fondo Questura.

Il 15 agosto 1940, totalmente inaspettata, giunge dalla Regia Questura una lettera che richiede all'Ufficio di Pubblica sicurezza di Porta Pia di accertare la razza di tutti i figli di Nella, invitandoli a

13. I sette fratelli Marconi.

produrre i certificati di nascita e le copie integrali degli atti di battesimo, pregando inoltre di riferire «se gli interessati siano coniugati e, nell'affermativa, di fornire opportune informazioni sulla posizione razziale del coniuge e sulla religione di appartenenza degli eventuali figli».

Demarchis risponde, il 19 agosto, che «non ho potuto far dare comunicazione del contenuto della nota a margine all'ebrea Levi Nella, perché è partita in villeggiatura per Riofreddo (Roma, villa Paniconi) e farebbe qui ritorno per la fine del corrente mese». Il 26 settembre giunge dalla Questura un ulteriore sollecito, al quale il solerte commissario risponde con queste parole:

> Assicuro di aver invitato l'ebrea in oggetto a produrre i documenti richiesti con la nota cui rispondo. La predetta, nel 1891, contrasse matrimonio civile a Verona, e nel 1896 quello religioso nella cappella vescovile del Duomo di quella città (…). Sul conto della predetta

richiamo precedente corrispondenza e segnatamente la mia lettera del 30 gennaio 1939, avente per oggetto: difesa della razza, domestici al servizio di ebrei.

Una rinnovata richiesta viene inviata il 20 novembre. Demarchis annota sul documento «Marconi Pietro deceduto a Roma il 23.11.1940».

Il vecchio e ormai cieco Pietro si era ammalato di polmonite. Avvilito per non poter più suonare il violino, prostrato dalla morte di Pirro, aveva appena fatto in tempo a conoscere i due nuovi nipoti, Marcella e Pio, nati in quei giorni. Nella resta sola, ma circondata da figli e nipoti.

Il 30 novembre il commissario Demarchis prende carta e penna e verga l'interminabile sequela delle nascite e dei battesimi dei sette figli e dei loro discendenti, copiando gli appunti di Plinio. Fa un solo errore: esclude Paolo, e dà Pirro per morto ai Laghi Lasteati.

La successiva lettera dell'8 dicembre si tinge di un atroce paradosso: dalla Regia Questura vogliono sapere se il defunto fratello Paolo Marconi «era coniugato, ed in tal caso le generalità e la razza di appartenenza della moglie e le generalità ed il luogo e la data di battesimo degli eventuali figli». Un figlio morto in guerra a vent'anni… È chiaro che il precedente errore di Demarchis ha prodotto un po' di confusione nelle menti dei commissari e dei questori, alle prese con una famiglia composta, in origine, da nove persone…

Oggi potrei dire che, pur deprecando il metodo barbaro attuato dalla "Demorazza", questi documenti di estremo interesse si sono rivelati utili per ricostruire la genealogia della famiglia.

Il 13 dicembre il commissario informa di aver allegato le copie integrali degli atti di nascita e di battesimo di tutti i fratelli, dei genitori e persino dei genitori di Pietro e Nella, dei quali si conoscono in modo esatto, per la prima volta, le generalità. Lo stesso giorno, seccamente e con evidente fastidio, Demarchis scrive con altra mis-

siva che Paolo, caduto in Val Brenta, era celibe, e chiosa «richiamo precedente corrispondenza».

Ma non basta. Il 22 dicembre la Regia Questura produce il suo "capolavoro":

> Preso atto di quanto comunicato con la lettera al margine segnata si restituiscono i 21 documenti con la stessa lettera trasmessi ed il libro intitolato «Io udii il Comandamento» con preghiera di invitare gli interessati a riprodurre in sostituzione dei certificati di nascita, le copie integrali degli atti relativi, debitamente vidimate.

Questa nota a margine, insieme ai documenti, viene consegnata ai fratelli Marconi in via Verona, «con preghiera di riprodurli nelle forme dovute» (Demarchis). Possiamo immaginare quanto trambusto abbia provocato la richiesta, che peraltro non ebbe alcun seguito. Il 30 aprile 1941 dalla Regia Questura parte un richiamo alla produzione dei documenti. Puntualmente, il commissario assicura di aver fatto invitare «i germani in oggetto» a consegnarli. Con quest'ultima lettera inviata al questore l'8 maggio, il carteggio si conclude, senza ulteriori contromosse. Viene da pensare che qualcuno (forse un amico "altolocato" della famiglia) sia intervenuto per far cessare la persecuzione.

Gli anni di guerra sono difficili: per via delle leggi razziali Pico viene allontanato dal suo lavoro a Milano e si trasferisce a Roma con la moglie Elvira e i due figli, Piero e Anna Maria; Marina, la figlia di Pirro, nell'inverno del 1943-44 vive da sola in via Verona, non potendo raggiungere la madre in Sicilia; in casa vengono nascosti alcuni amici ebrei.

Dopo l'8 settembre 1943 Nella, che per una sorta di orgoglio irrazionale non è mai voluta scendere nel rifugio antiaereo, esce di casa con una valigia in mano e si allontana dicendo che va a nascondersi in un istituto religioso. Non dice a nessuno quale sarà il suo rifugio per mesi. Ritornerà nel giugno 1944, raccontando di

aver vissuto travestita da monaca all'interno di un convento di clausura. A guerra conclusa, si impegna nel sociale. Si iscrive all'Unione Donne Italiane e frequenta assiduamente le riunioni nella sede sotto casa.

Il 19 settembre 1951, di ritorno da una felice vacanza in montagna con figli e nipoti, nella sua casa di Verona si assopisce per il sonnellino pomeridiano.

Non si sveglierà più.

Quando, del tutto casualmente circa un anno fa, ho scoperto il Fondo Questura-Ebrei non ho potuto trattenere un moto di orgoglio per la mia appartenenza a una "famiglia mista". Ho voluto studiarlo per tramandarne la memoria ai miei figli e ai nipoti che verranno, e nel ricordo dei miei nonni Plinio e Dimka e di mio padre, Paolo, che fu chiamato come lo zio morto in guerra. Oggi la famiglia ha tante diramazioni, in Italia, in Bulgaria, in Grecia, e alcuni nipoti di Nella ancora oggi vivono e hanno rivissuto con me questa ricerca così dolorosa: Marina, figlia di Pirro; Pio, figlio di Plinio; Adriana e Marcella, figlie di Paola; Nicoletta, nipote di Pico, figlia di Piero; Clemente, mio fratello, che da Pirro e Jole ha ereditato la passione per l'archeologia e il loro archivio. Li ringrazio per avermi aiutata coi ricordi, che fanno parte della loro e della mia generazione, in omaggio alla straordinaria famiglia di Pietro e Nella Levi Marconi.

L'affascinante e strana storia del dirigibile *Roma*, dal suo volo inaugurale al disastro americano

Andrea Marini di Subiaco

Talvolta le valigie riservano sorprese. Frammenti di ricordi che magari possono essere vere schegge di storia. Così è stato per un piccolo fascicolo in una valigia piena di carte e fotografie che il fratello di mio nonno, Piero Marini (1895-1988), a differenza di altri suoi documenti di interesse storico o documentaristico, non aveva lasciato nell'archivio di famiglia. "zio Pierino", così era chiamato familiarmente perché scapolo e nono di undici figli, era un personaggio particolare, che recentemente, anche a distanza di tanti anni, ho scoperto aver lasciato un ricordo profondo sia al Circolo

Tevere-Remo, di cui era storico socio vitalizio dal 1919 (fig. 1) e sul quale scrisse due diverse monografie[1] con la prima vera storia documentata del sodalizio[2], ma pure nel Circolo di San Pietro dove

1. Piero Marini, nel 90° della Fondazione del Circolo Canottieri Tevere Remo, tra il presidente, principe Sigismondo Chigi e l'ing. Gaetano Rebecchini, presidente dei Canottieri di S. Giorgio (Arch. Casa Marini).

fu a lungo alla guida della Commissione per l'Obolo, quell'Obolo di San Pietro, fatto delle offerte per la carità del Papa raccolte dal Circolo nella Diocesi di Roma ed ogni anno consegnate materialmente nelle mani del Pontefice (fig. 2). Personalmente, al di là degli incontri di famiglia, vista la differenza di età purtroppo non l'ho conosciuto in maniera approfondita, anche perchè essendo mio nonno morto prima della mia nascita, non frequentissime erano le occasioni di dialogo con lui, scapolo con una vita in età matura incentrata sulle sue passioni, i suoi viaggi ed il suo volontariato. Ogni

[1] Ceccarius, «Il Tempo», 31 maggio 1962, Pag. 4.

[2] Per il Centenario del Circolo: *I cento anni di vita del Circolo Canottieri Tevere-Remo: 1872-1972* a cura di P. Marini, Roma 1972.

volta, però, che mi capitava di vederlo mi colpiva questa figura piuttosto alta, dal portamento elegante, ma con l'orlo dei pantaloni sopra la caviglia, la cosiddetta lunghezza alla "zompafosso". Era, infatti, Terziario francescano ed avendo fatto voto di povertà, in segno di penitenza e per mortificare l'ego indossava così i pantaloni e non usava titoli accademici od onorifici, se non le decorazioni solo quando si recava dal Papa, perché lo riteneva un segno di rispetto. Nella vita la sua passione era lo scrivere e la pubblicistica, di cui ne aveva fatto quasi una professione. Dopo la sua morte questa valigia rimase a mio padre, praticamente inesplorata, per poi giungere a me sempre indicata verbalmente come "la valigia di documenti e ricordi di zio Pierino". Tale prologo credo che sia funzionale a capire il personaggio.

Un paio d'anni fa mi ricapitò per le mani quella valigia. Tra tanti album di fotografie dello zio Pierino con i diversi Papi e con altri personaggi, mi colpì una busta grigia piuttosto grande con lo stemma sabaudo accostato dai fasci e la dicitura «Istituto Luce».

2. Piero Marini con papa Paolo VI alla consegna annuale dell'Obolo di San Pietro nel giugno 1968 (Arch. Casa Marini).

L'aprii con curiosità e vi trovai ordinate, con una serie di annotazioni e ritagli di giornale, delle belle e grandi foto ai sali d'argento, con quell'azzurro cangiante che al nero incisivo dell'immagine dona un sapore veramente d'altri tempi. Era la documentazione di uno dei primi voli del dirigibile *Roma*, volo del 1920 senza sosta, tra Aeroscalo di Ciampino - che era luogo di assemblaggio e base dei dirigibili - e Palermo e successivo ritorno, viaggio al quale questo zio di mio padre, un po' avventuroso, partecipò come invitato. Tali documenti, dunque, mi hanno fatto via via conoscere ed appassionare alla storia di questo "pallone" che poi ho approfondito, devo dire con difficoltà visto che soprattutto per il periodo italiano non esiste nulla di pubblicato, scoprendo una vicenda incredibile e piena di fascino, che mi ero ripromesso di raccontare in queste pagine lo scorso anno, nel centenario di quel volo, ma che poi la necessità di lasciare testimonianza della pandemia sulla *Strenna dei Romanisti* 2020, mi ha fatto spostare a quest'anno, comunque altro centenario, quello della vendita del *Roma* all'esercito americano.

Siamo, dunque, al 6 agosto 1920 quando l'aeronave *Roma* compì, in 17 ore, il percorso senza sosta Roma - Palermo - Roma. Erano anni di forte espansione dei dirigibili, inventati – per quello che oggi lo concepiamo – nel 1900 dal tedesco Ferdinand von Zeppelin, nella iniziale versione rigida. "Dirigibili", ovvero palloni che, a differenza dei precedenti "aerostatici" a zavorra, usati anche nella Grande Guerra pure dal nostro Paese con compiti di osservazione e talvolta di bombardamento, potevano essere "diretti", guidati verso una data direzione, poichè meno condizionati dalle variazioni atmosferiche e dal pericolo in azioni belliche con forte contrasto nemico. Anni di veloce pionierismo aeronautico, se si pensa che il primo volo in assoluto di un mezzo motorizzato, quello dei fratelli Orville e Wilbur Wright, era stato meno di 17 anni prima (a Kitty Hawk il 17 dicembre 1903), ed appena 11 anni prima (15 aprile 1909) a Centocelle lo stesso Wilbur Wright si era reso protagonista, lanciato da una catapulta, del primo volo a Roma.

In Italia il grande sviluppo di questo mezzo fu dovuto all'ing. Umberto Nobile (Lauro,1885 - Roma, 1978), che poi venne "militarizzato" dopo la nascita della Regia Aeronautica (28 marzo 1923), prima col grado di colonnello e poi di generale, il quale aveva allestito gli stabilimenti di produzione nella struttura demaniale (oggi l'ultimo complesso ex militare sulla sinistra di viale Giulio Cesare prima del Tevere), come sede dello S.C.A, lo Stabilimento Costruzioni Aeronautiche, mentre l'assemblaggio avveniva nell'aeroscalo di Ciampino (fig. 3). Così anche il *Roma*, contrassegnato prima dalla sigla 18 M (M o P indicavano i dirigibili militari) e poi modificato in T 34 per la capacità di sollevamento che era di circa 34 tonnellate, ebbe questa genesi. Il progetto fu sviluppato in collaborazione tra Celestino Usuelli, pioniere del volo e rampollo della famiglia proprietaria del marchio *Borsalino*, Eugenio Prassone, Gaetano Arturo Crocco ingegnere del Genio e pioniere dei dirigibili italiani e dallo stesso Nobile, il quale 6 ed 8 anni dopo sarà protagonista al

3. L'ispezione interna e la riparazione dei compartimenti destinati a contenere l'idrogeno del dirigibile *Roma*.

Polo Nord rispettivamente dell'epopea del dirigibile *Norge* e poi dell'*Italia* con la sua tragica avventura della Tenda Rossa. Si trattava di una innovativa versione di pallone semirigido, ovvero incentrato su un'unica, lunga, travatura reticolare di chiglia, alla quale erano fissati i motori, la cabina ed il pallone vero e proprio, con i timoni dall'aspetto cruciforme mutuati dagli Zeppelin.

Il *Roma* aveva una lunghezza di 125 metri, un diametro di 25 ed un volume di 33.810 m^3 riempito di idrogeno ed era spinto da 6 motori Ansaldo San Giorgio da 400 hp ciascuno, montati a coppie, il primo dei quali era collocato all'altezza della cabina, che potevano essere ispezionati durante il volo grazie a delle passerelle di collegamento con il pallone. La cabina era in grado di ospitare fino a 25 passeggeri.

Il primo volo il *Roma* lo effettuò il 19 marzo del 1920 e nei successivi voli di prova l'aeronave non manifestò significativi problemi di natura tecnica.

Abbiamo detto che era il 6 agosto 1920 quando il dirigibile *Roma* compì questo volo tra Roma e Palermo. Già alle 3 di notte fervevano i preparativi. Il gigante imbrigliato, venne portato fuori dall'hangar, trattenuto da cento uomini alle corde. Dall'equipaggio vennero poi fatte salire a bordo le altre 12 persone che parteciperanno al viaggio: il comandante il maggiore Biffi che fino allora aveva collaudato tutti i dirigibili italiani; il comandante in seconda capitano Senzadenari; gli ufficiali di rotta il tenente Flavi e l'ing. Zeri. Viaggiano come passeggeri: Celestino Usuelli e l'ing. Nobile progettisti di questo nuovo transatlantico del cielo; il maggiore Grillo comandante dell'Aeroscalo di Ciampino; il prof. Palazzo, direttore dell'Osservatorio di Roma, che a bordo eseguirà alcuni esperimenti scientifici coadiuvato dal prof. Taffara; il conte Piero Marini invitato dall'ing. Nobile ed i giornalisti Morandi del quotidiano conservatore cattolico *Corriere d'Italia* e quel Geppi Cipriani che questa esperienza racconterà in un dettagliato articolo sul quotidiano

La Tribuna[3], dal quale, insieme ad alcuni appunti manoscritti dello zio Pierino, ricostruiamo la cronologia dei fatti (fig. 4).

Alle 4 e 15, un uomo dell'equipaggio ritira la scaletta, mentre viene mollato l'ormeggio che vincola il pallone all'alto traliccio metallico. L'aeronave utilizza solo tre dei suoi sei motori. È ancora notte e la sagoma illuminata dalla luna si riflette alla sua sinistra sul paesaggio dei Colli Albani. La velocità è di 70 km/h, calcolata dall'ing. Zeri osservando proprio il movimento dell'ombra.

4. I Passeggeri a bordo del dirigibile *Roma* nel volo del 6 Agosto 1920. Il primo a sinistra è il conte Piero Marini mentre l'ultimo a destra il maggiore Grillo comandante dell'Aeroscalo di Ciampino.

[3] *Il Transatlantico "Roma" compie in 17 ore il volo Roma-Palermo-Roma*, in «La Tribuna», 7 agosto 1920, p. 3 (Arch. Casa Marini).

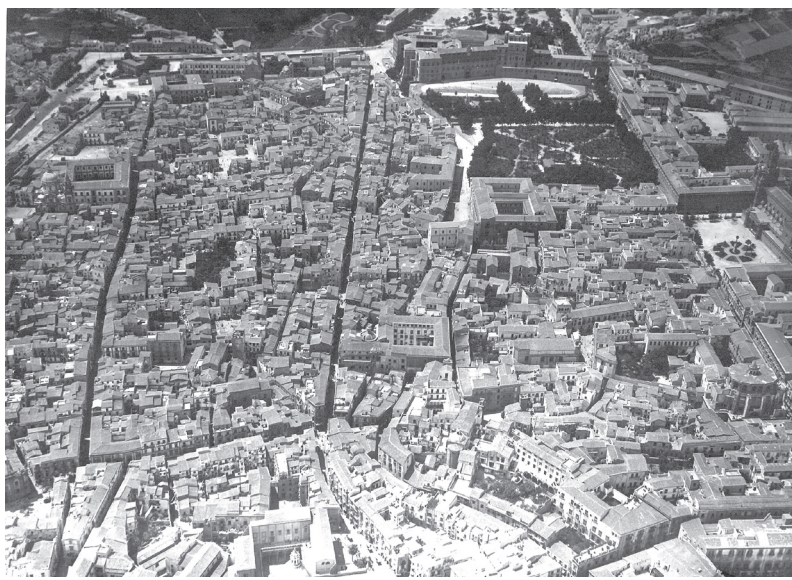
All'altezza dei Monti Lepini comincia ad albeggiare, mentre la nebbia avvolge ancora le campagne sottostanti. Il pilota punta sul Circeo e poi a Terracina il *Roma* lascia la terraferma. Si comincia a sorvolare l'acqua. Il sole esce dai Volsci quando il dirigibile è davanti Gaeta. Gli uomini a bordo, divisi tra attrezzatori e motoristi, corrono da prua a poppa: i primi si occupano dell'equilibrio del pallone, gli altri curano tutto ciò che è legato al movimento ed alla velocità. Il dirigibile torna sulla terra e punta su Capua e Mondragone, paese che, visto una delle prime volte dall'alto, Cipriani definisce «un paese strano che a me appare senza cuore» per quel suo rincorrersi già allora di case: «Si distende, pigro ed incerto, con mucchi di case allineate senza un ordine ed il paese non ha centro». Nella sua cronaca, lo stupore dell'inusuale osservazione dall'alto continua su Napoli «costà dal campo di Marte, dalla zona delle caserme e dei grossi casoni popolari. In uno stesso edificio (qui è curioso lo stupore, n.d.r.) vediamo cinque, sei piccoli e stretti imbuti: sono i cortili caratteristici delle vecchie case napoletane». L'aeronave ritorna sul mare e punta verso Palermo. Il passaggio fra punta Campanella e Capri non riserva paesaggi, poiché a sinistra c'è il sole ed a destra le nuvole che costringono a navigare con la bussola. Tra i passeggeri il professor Palazzo è alle prese col suo inclinometro per stabilire le varie posizioni del pallone. «Durante la traversata, mancando i riferimenti geografici, Usuelli e Nobile – annota Piero Marini – hanno gettato in mare, con tempi scanditi dal cronometro, degli oggetti galleggianti che fungono da punti di riferimento per stabilire la velocità, l'angolo di rotta ed, osservati all'orizzonte, forniranno l'andamento effettivo, in presenza di vento traverso». A mezzogiorno il velivolo è in pieno mare, avendo da poco passato l'isola di Alicudi. Il dirigibile, però, deve fermare in aria il suo viaggio per una ventina di minuti, a causa di un piccolo incidente ad un rivestimento esterno del travone a fianco ad uno dei motori, rivestimento rimosso dall'equipaggio. Tra i passeggeri qualcuno, affacciato sul mare, chiede che profondità abbia il mare.

«Più di 2000 metri», risponde il comandante, mentre il curioso si ritira dal finestrino quasi di scatto. Il viaggio riprende ed è circa l'una quando, dopo poco più di 400 chilometri, il volo si distende nella meravigliosa Conca d'Oro, dove è adagiata Palermo. La Città è affacciata sul mare, in un anfiteatro naturale definito dalle montagne tutt'intorno, che la visione dall'alto rende ancor più evidente (fig. 5). «Le banchine ampie ci indicano il porto, che è nel cuore della città», sottolinea Cipriani nel suo reportage. «I vapori sono allineati lì ordinati nel porto (fig. 6), mentre la Città ci scorre sotto in questo moto fluido e leggero, un moto quasi impalpabile come la seta che scorre tra le dita», annota invece lo zio Pierino, che continua: «Palermo è un rincorresi di tetti illuminati dal sole» (fig. 7).

Dopo due lenti sorvoli della Città, senza mai atterrare, il *Roma* alle 13 e 15 si mette sulla via del ritorno, sorvolando Mondello e la sua spiaggia. Il viaggio è tranquillo ed esattamente quattro ore dopo la silhouette dell'aeronave è su Capri, tenendola sulla sua destra. Finalmente i passeggeri la possono ammirare nella sua spettacolare

5. Palermo adagiata nel suo catino naturale vista dal dirigibile *Roma* (Arch. Casa Marini).

6. Il porto di Palermo in una foto scattata nel volo del 6 Agosto 1920 (Arch. Casa Marini).



7. Il centro storico di Palermo visto dal dirigibile *Roma* (Arch. Casa Marini).

bellezza, adagiata sulla rupe. Si punta su Terracina dove si dovrebbe tornare a sorvolare la terraferma, ma all'altezza di Gaeta, come racconta Cipriani nel suo reportage, « un piccolo incidente turba la calma che regna a bordo. Grosse fiamme investono l'aria a destra dell'involucro e scoppi irregolari del motore danno l'impressione, almeno a noi, che succeda qualcosa di grave. Ma il comandante ci rassicura subito: si tratta di qualche fiammata allo scarico dovuta a valvole rimaste aperte in posizione di avviamento. Si spegne quel motore ed è tutto finito». Si può capire l'ansia dei passeggeri, inesperti e consci dell'infiammabilità dell'idrogeno con cui è gonfiato il pallone, che non permetteva neppure di fumare a bordo di questi mezzi. Il volo continua, così, a velocità ridotta, non più con tre motori alternati agli altri tre, ma con due soltanto. Sulle Pontine i passeggeri assistono ad «un tramonto infuocato», prima dell'arrivo alle 21,30 su Ciampino. Mezz'ora per le manovre ed alle 22 i passeggeri sono a terra, dopo 17 ore di navigazione aerea senza sosta, percorrendo circa 1400 chilometri. Tutti si congratulano con Usuelli e Nobile per quell'esperienza spettacolare e pionieristica, per molti il battesimo dell'aria. Per appagare le varie curiosità degli ospiti, viene detto che il *Roma*, con un solo motore potrebbe viaggiare a 65 km/h, con due motori a circa 80 /h, ma se funzionassero tutti e sei insieme si potrebbero sfiorare i 120. Ma tutti, con parole diverse, nelle esperienze del viaggio annotano quello che Cipriani scrive: «non abbiamo avuto la percezione del movimento, tanta è la stabilità dell'aeronave». Insomma, quel moto «come seta tra le mani» di cui parlava lo zio Pierino avendo sotto, come riferimento, i tetti di Palermo.

Evidentemente già si parlava, in quello stesso volo, dei particolari sulla vendita del *Roma* al Servizio Aereo dell'Esercito Statunitense (antesignano dell'Aeronautica, l'United States Air Force, nata solo il 18 settembre 1947), viste le righe di Cipriani: «L'apparecchio è stato costruito per traversare l'Atlantico e per mantenere l'Italia al posto eminente che le spetta nella navigazione, così aerea che marinara. Esso rappresenta il primo perfetto tipo di transat-

lantico e noi abbiamo già veduto che la distanza non esiste per un siffatto dirigibile». «Ci siamo meravigliati di sapere – continua – che il Governo non è troppo favorevole al "raid" della traversata oceanica. Se ne potrà ben fare una in nave per trasporto di merci e di passeggeri, dicono». E così, infatti, sarà.

Per il *Roma,* il primo dirigibile che batterà bandiera americana, il Governo italiano inizialmente chiese un prezzo di 475.000 dollari[4], ma a seguito della trattativa con le autorità statunitensi, si arrivò a 184.000 dollari.

Il 4 marzo 1921 una commissione statunitense, guidata dall'ambasciatore americano in Italia Robert Underwood Johnson, fece una ispezione all'Aeronave presso l'hangar dell'aeroscalo di Ciampino, accolta dall'ing. Umberto Nobile (fig. 8), allora 35enne. A questo "inspection flight" erano presenti molti dei protagonisti del volo Roma-Palermo-Roma che abbiamo raccontato, ovvero,

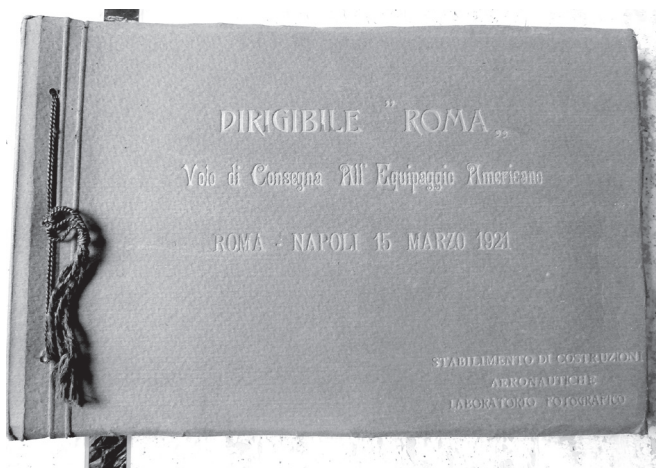
8. L'ambasciatore americano in Italia Rovert Underwood Johnoson (a sinistra) ed il progettista del *Roma*, l'ing. Umberto Nobile (a destra), prima del volo d'ispezione a Ciampino.

[4] Contratto N° 7105-B, Air Service Order N° 900023-B - Air Service, United States Army, 1921.

a parte Nobile, Celestino Usuelli ed il col. Arturo Crocco, oltre a tutti i membri dell'equipaggio. Alla fine del collaudo si brinderà con una bottiglia di vino d' Orvieto bianco, un *Est! Est!, Est!*. Dopo aver bevuto con gusto, il maggiore Thornell scrisse un breve telegramma al Servizio Aereo statunitense:

> A bordo dell'aeronave *Roma* durante un sopralluogo: Considero *Roma* una nave davvero meravigliosa, maneggevole, affidabile, molto confortevole e completa. Il viaggio di ispezione ha superato le aspettative. La nave ha una buona velocità ed ha tutte le caratteristiche per avere un grande futuro come aereo commerciale sopra la terra e l'acqua. Sono molto impressionato dal tipo semirigido dell'aeronave e reputo che avrà grandi possibilità. Gli ingegneri italiani che hanno progettato e costruito il *Roma*, meritano grande ammirazione per il risultato di questa prodezza di ingegneria.

Il *Roma* effettuerà l'ultimo volo italiano, quello di consegna all'equipaggio americano, il 15 marzo 1921 tra Roma a Napoli, le cui immagini sono raccolte in un album (fig. 9) realizzato allora dal Laboratorio Fotografico dello Stabilimento di Costruzioni



9. L'album ricordo sul volo di consegna del dirigibile *Roma* all'equipaggio americano (Coll. Monti).

Aeronautiche in pochissime copie (ora quasi tutte disperse) per le autorità presenti[5]. A bordo parte dell'equipaggio era americano con il maggiore Thornell, il capitano Mabry e il sottotenente Reed ed ospiti furono l'ambasciatore statunitense Robert Underwood Johnson ed il principe Vigo di Danimarca. Per l'occasione ai passeggeri fu servita una colazione semplice, ma presentata da un menù (fig. 10): «Tartine assortite; Aspic di pesce; Filetto di vitello; Caffè; Pasticceria.» Il tutto innaffiato da Chianti vecchio, Capri bianco e Marsala, sapori della tradizione italiana, che risultarono molto graditi agli ospiti americani.

10. Menù della colazione a bordo del dirigibile *Roma* nel volo del 15 marzo 1921 tra Roma e Napoli.

[5] Stabilimento Costruzioni Aeronautiche, Laboratorio fotografico - Dirigibile ROMA. Volo di Consegna all'equipaggio americano - Roma-Napoli 15 marzo 1921. (Coll. Paolo Monti).

In Italia, tra il 19 marzo 1920, giorno del suo battesimo dell'aria ed il 15 marzo del 1921 quando fu consegnato agli americani, il *Roma* effettuò in totale 22 voli, tra collaudi tecnici e viaggi di rappresentanza. Da segnalare in particolare quello del 24 settembre 1920 (quattro giorni dopo la ricorrenza del Cinquantenario dell'assalto a Roma attraverso Porta Pia), con il re Vittorio Emanuele III in qualità di ospite d'onore, in un volo che collegò Roma con Napoli e Palermo (fig. 11).

11. Il Re Vittorio Emanuele III a bordo del dirigibile *Roma*, nel volo del 24 settembre 1920. Alle sue spalle, in abito civile, Umberto Nobile.

Divenuto, di fatto, americano (ma il cambio di bandiera avverrà successivamente, in occasione del primo volo americano), il Roma fu smontato e racchiuso in grandi casse di legno (fig. 12) imbarcate su una nave nel porto di Genova con destinazione New York, da

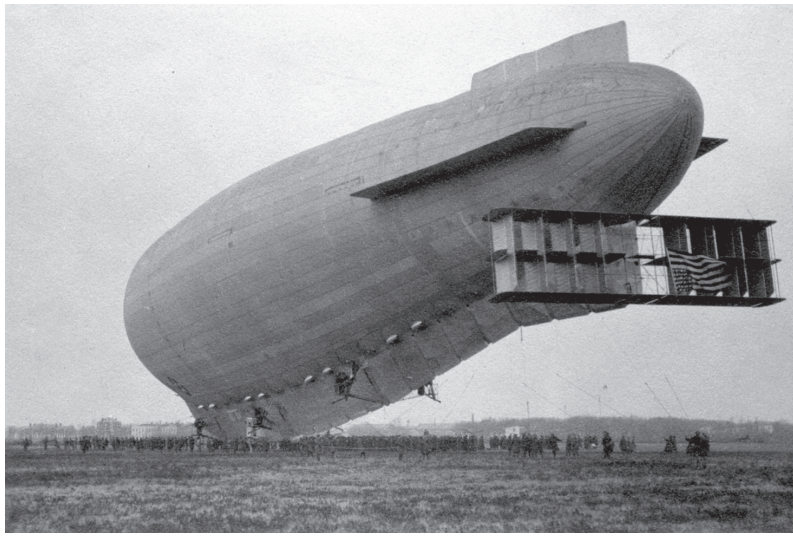
12. Alcune delle casse nelle quali furono trasportati nel luglio 1921 via nave i componenti del dirigibile *Roma*.

dove fu portato nella base di Langley, in Virginia[6]. Qui, ai primi di agosto del 1921 (quindi esattamente un anno dopo il volo a cui partecipò lo zio Pierino e dopo un mese dopo la partenza dall'Italia), iniziò l'assemblaggio nel grande hangar appena costruito per ospitare il dirigibile, a fianco del quale furono allestiti laboratori per la produzione dell'idrogeno (più economico dell'inerte elio) ed altre installazioni necessarie per l'operatività. In realtà la base originariamente prevista era quella di Brooks, nei pressi di San Antonio in Texas, allora sede di una scuola per gli osservatori aerei dell'esercito. Le operazioni di rimontaggio del dirigibile, come un enorme puzzle, terminarono il 5 novembre 1921 e la mattina del 15 novembre, presso il grande hangar, accorsero oltre un migliaio di persone per assistere al primo volo di quel gigante dei cieli. Ai comandi il maggiore Thornell l'immensa sagoma argentea, sulla cui prua campeggiava la scritta *Roma* e la stella bianca a cinque

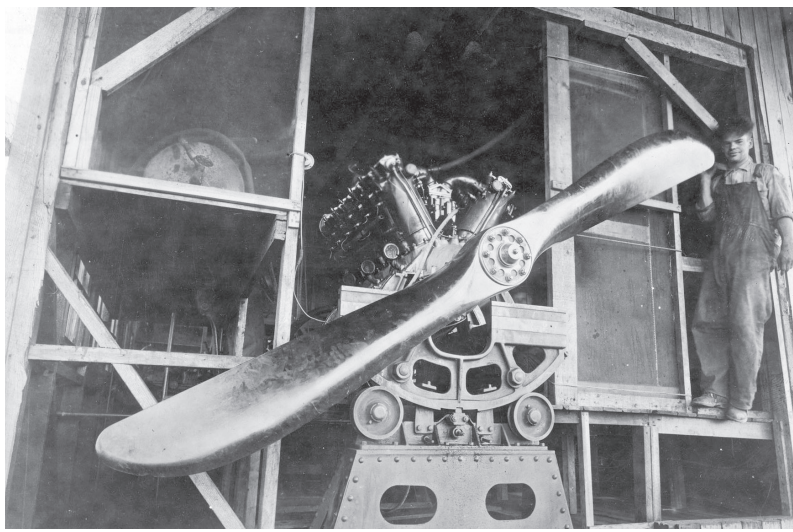
[6] Se sul periodo di vita italiana del dirigibile Roma non esiste grande documentazione e soprattutto pubblicazioni, per quello americano e particolarmente sulla sua fine c'è uno studio attento pubblicato in: N. E. Sheppard, *The airship Roma. Disaster in Hamton Roads*, Charleston, 2016.

punte dell'esercito USA, uscì, e dopo quasi un'ora di preparativi, alle 10.30 l'aeronave iniziò a muoversi nell'aria. Non fu un volo facile per una serie di piccoli problemi. Un altro volo ci fu il 23 novembre, questa volta tranquillo. Nel frattempo era stata organizzata per il 9 dicembre la cerimonia ufficiale di battesimo dell'aeronave presso il Bolling Field a Washington DC. Quella mattina però i motori Ansaldo, che erano stati smontati e rimontati dagli americani, crearono problemi, facendo ritardare la partenza del dirigibile da Langley, al punto che la cerimonia fu annullata e spostata al 21 dicembre. Anche in questa nuova occasione il dirigibile però non fece una bella figura, arrivando con ritardo, poco prima di mezzogiorno, sulla verticale del campo e, complice anche un vento sostenuto, si presentò al pubblico volando in maniera irregolare e con una porzione dell'involucro parzialmente staccata. Solo dopo vari tentativi fu possibile ancorare l'aeronave al terreno, ma il tanto atteso volo del pomeriggio, che avrebbe dovuto imbarcare varie personalità civili e militari, fu cancellato. Ci fu solo una breve cerimonia: l'ambasciatore italiano Rolando Ricci, ringraziò il Governo Americano per aver permesso di mantenere il nome originale del dirigibile, che definì «*una cortesia verso l'Italia intera*» . Da parte sua il Segretario di Stato Weeks ebbe parole di compiacimento verso i progettisti italiani e verso l'equipaggio americano, che a dispetto delle condizioni meteorologiche era riuscito a completare il volo da Langley. Poco prima del classico lancio della bottiglia, il generale italiano Giuseppe Vaccari, capo di stato maggiore del Regio Esercito, assieme al maggiore Thornell, comandante del *Roma*, innalzarono sulla poppa del dirigibile la nuova bandiera statunitense (fig. 13).

Dieci giorni dopo, il 31 dicembre il maggiore Thornell lasciò il comando del *Roma* al Capitano Mabry. Gli americani, però, anche per una sorta di campanilismo, vollero sostituire (fig. 14) i 6 motori Ansaldo (uno dei quali è ancora conservato presso il Museo dell'USAF a Dayton), giudicati insoddisfacenti, con i più



13. Il *Roma* con la bandiera americana sul timone di poppa.



14. Il motore Ansaldo con la sua grande elica.

potenti motori americani Liberty. Da parte sua, il nuovo comandante, dopo l'incendio del 23 agosto del 1921 che costò la vita di gran parte dell'equipaggio del dirigibile rigido di costruzione britannica ZR-2, acquistato sempre dagli americani, evidenziò al Comando dell'Airship School la necessità di sostituire l'idrogeno con il più sicuro elio, ma a causa dei costi più alti non se ne fece nulla. Dopo alcune settimane di lavori per l'installazione dei nuovi motori, fu decisa la nuova data del volo inaugurale per il 21 febbraio 1922. Così quel giorno, dopo una mattinata trascorsa in hangar ad attendere il miglioramento delle condizioni meteo, poco dopo mezzogiorno il dirigibile fu trainato fuori dal suo riparo e 45 persone, tra equipaggio, tecnici ed autorità, presero posto nella navicella. Il *Roma* decollò e già al momento del rilascio dei cavi il capitano Mabry ebbe problemi a governare l'aeronave, dal momento che il dirigibile iniziò a prendere quota troppo velocemente. Dopo questo iniziale episodio, in apparenza la prima parte del volo procedette bene, con il pallone che raggiunse la velocità di 120 km/h, mai toccata con i motori Ansaldo. Ad un tratto, però, la quiete fu allarmata della strumentazione che indicò una perdita di gas nella parte anteriore. Verso le 14.00 in cabina fu avvertita una vibrazione anomala e venne dato l'allarme per la perdita di pressione nel compartimento gas n° 1. Pochi minuti dopo, alle 14.10, proprio quando il dirigibile, a poco più di un centinaio di metri di quota, stava sorvolando l'Army Quartermaster Depot, presso l'Elizabeth River, il luogotenente Burn, che era ai comandi, rilevò un blocco degli stabilizzatori, incastrati a 45 gradi a scendere. Perso il controllo dell'aeronave, che volava pure troppo bassa, il comandante Mabry dette ordine di fermare i motori per tentare una atterraggio di emergenza, cercando di portare l'aeronave verso degli spazi erbosi in prossimità del fiume. Senza più controllo il dirigibile, però, si schiantò al suolo all'interno della struttura militare, tranciando nella caduta una serie

15. Il telaio del grande timone di poppa tra i resti del dirigibile *Roma*.

EXTRA EXTRA

The Langley Field Times

Volume III. WEDNESDAY, FEBRUARY 22, 1922 No. 13

ROMA EXPLODES

34 Members of Crew Perish When Giant Ship Crashes Over Army Supply Base at Norfolk

Goes Into Nose Dive and Crashes Into High Tension Wires. Controls Fail to Operate Elevators.

The Giant Airship Roma, which for some months past has been the pride of the U. S. Army Air Service, while making a practice flight yesterday afternoon became unmanageable and crashed into the wires near the warehouses at the Army Supply Base, Norfolk, Va.

Thirty-four members of the crew were instantly killed by the explosion which followed the crash.

The ill-fated ship left the hangar at Langley Field, Va., at 2 o'clock and at 2:19 was reported in flames near Norfolk.

The Roma was commanded by Maj. John G. Thornell, with Captain Dale Mabrey second in command. Captain Walter J. Reed and Lieutenant Byron Burt were pilots.

Lieutenant Burt, who escaped uninjured, said that the elevators refused to respond to the turning of the wheel and when it nosed down attempts to elevate the nose were futile, the momentum of the ship drove it forward into high tension wires which ignited the hydrogen gas in the envelope.

The instant the nose of the great ship came in contact with the high-tension wires an explosion took place which completely enveloped her in blue white flames and in a very few seconds the entire structure had collapsed.

Not a number of the crew made an attempt to jump to safety until the ship was enveloped, and then only three of the forty-five aboard escaped uninjured.

Apparently those aboard were not aware that an accident was coming as certain were they that the ship was perfectly safe.

The entire crew was equipped with parachutes. These however, were of no value, as the accident occurred so close to the ground that a parachute did not have time to open and break the force of the fall before the body had reached the ground.

This giant ship was recently purchased from the Italian Government by the United States and is said to have been the largest ship of the semi-rigid type in the world. She was 410 ft. long, 82 ft. wide and 90 ft. high, and was inflated with hydrogen gas when she started on her ill-fated last voyage.

The hospitals at the Naval and Army Bases were notified and immediately rushed ambulances to the scene of the disaster and the injured were quickly removed to the hospitals.

Thirty-four Killed

The following is an official list of the dead and injured:

Major John G. Thornell, next of kin, Mrs. John G. Thornell, wife, Langley Field, Va.

Major Walter W. Vautmier, next of kin, Mrs. Frieda Vautmier, wife, Langley Field, Va.

Captain Dale Mabrey, next of kin, Mr. G. E. Mabrey, brother, Tampa, Florida.

Captain Frederick J. Durschmidt, next of kin, Max A. Durschmidt, father, 100 Main St., Derby, Conn.

Captain G. D. Watts, Infantry, next of kin, Mrs. B. D. Watts, mother, Indianola, Miss.

Captain Allen K. McFarland, next of kin, Capt. F. O. McFarland, M. C., brother, Walter Reed Hospital, Washington, D. C.

Lieutenant John R. Hall, next of kin, Mrs. John R. Hall, wife, 403 Berry Ave., Bolivar, Ky.

Lieutenant Wallace C. Burns, next of kin, Mr. Robert Burns, father, Brandon, Miss.

Lieutenant Wallace C. Cummings, next of kin, Mrs. W. C. Cummings, wife, Langley Field, Va.

Lieutenant William E. Riley, next

16. I titoli dei giornali americani

di linee elettriche che provocarono l'immediato incendio del dirigibile. Il *Roma* nel suo volo inaugurale americano era rimasto in aria 3 h e 37 minuti, coprendo circa 200 miglia. Incredibilmente, dallo schianto e dal devastante incendio che ne seguì, 11 dei 45 uomini a bordo riuscirono a salvarsi. 34 furono, dunque, i morti.

I potenti motori Liberty avevano spinto il *Roma* oltre i suoi limiti strutturali. La calotta di prua era collassata, tranciando i cavi di comando e rendendo l'aeronave ingovernabile. A terra, tra i resti contorti e fumanti, rimase intatto il grande timone di poppa (fig. 15). Il disastro del Roma colpì l'opinione pubblica (fig. 16) e fu lutto di una intera nazione (fig. 17). Parallelamente ci furono vivaci polemiche sui vertici militari per il mancato stanziamento dei fondi per la sostituzione dell'idrogeno con l'elio. In Italia la tragedia ebbe un grande risalto con inevitabili discussioni e inchieste,

17. I solenni funerali delle vittime.

che però portarono all'assoluzione del progetto del dirigibile, evidenziando che l'aeronave stesse volando ad una quota troppo bassa per adeguati margini di manovra. Lo stesso Umberto Nobile dichiarò che l'incidente fu «causato da una serie di sfortunate circostanze che portarono il dirigibile ad impattare in una zona con numerose linee elettriche».

Dall'inchiesta emerse pure la mancata compensazione da parte dell'equipaggio all'inizio del volo, del differenziale di peso dei motori americani e non aveva imbarcato sufficiente zavorra, azioni che potrebbero aver contribuito ai problemi iniziali di decollo. L'incidente portò nei dirigibili alla sostituzione dell'idrogeno con l'elio. Nel luogo di caduta del *Roma* fu posizionata una lapide (fig. 18) a ricordo delle 34 vittime di quel disastro, rimasto ferita collettiva.

18. La lapide posta sul luogo dell'impatto al suolo.

Le pendici nord-occidentali dell'Aventino: storia e architettura

Alessandro Mazza e Valentina Nicolucci

Nota è l'importanza che il colle Aventino ha avuto fin dall'età arcaica, quando accolse i primi insediamenti e gli stranieri che giungevano a Roma, soprattutto dall'Oriente. Qui, sotto la Basilica di Santa Sabina è stato rinvenuto un tratto delle mura serviane ed altre indagini hanno portato alla luce la presenza di edifici noti in epoca romana come il Tempio di Diana, quello di Minerva e quello di Mercurio, un *Iseum* e le numerose residenze aristocratiche, fino ad arrivare alle case private di Traiano ed Adriano prima che divenissero imperatori. Le strutture edilizie si sovrapposero così le une alle altre durante i secoli creando una stratificazione fitta e complessa ancora oggi non di facile lettura. La stirpe degli imperatori sassoni ebbe, con Ottone I, il primo riconoscimento dell'incoronazione a San Pietro nel 962 e il nuovo eletto ebbe il desiderio di insediarsi permanentemente nell'Urbe, sull'Aventino, grazie all'ospitalità offerta per i rapporti di parentela con il Santo martire Adalberto di Praga. Di certo la presenza a Roma di Ottone I fu limitata, ma la permanenza della corte sull'Aventino era altamente significativa poiché, nel quadro strategico della dinastia sassone, l'Urbe si prospettava quale sede, non solo simbolica, di rinnova-

Il presente testo, redatto da Valentina Nicolucci, nella parte riguardante la storia e le fasi edilizie dal XVI secolo a oggi, è il frutto di una sintesi e rielaborazione del lavoro di ricerca documentale e di studio condotto da Alessandro Mazza, rappresenta un'anticipazione esclusiva per la *Strenna dei Romanisti*; lo studio completo potrà essere oggetto di una futura integrale pubblicazione.

to centro della politica imperiale. Un'occasione eccezionale fu la svolta politica che Ottone I ottenne con il matrimonio dell'erede Ottone II con la nipote dell'Imperatore di Bisanzio. L'avvenimento, politicamente di grande rilievo, non restò isolato, perché la sposa Teofane fissò in modo permanente la sede imperiale su questo colle, quando morto presto Ottone II, ebbe a regnare direttamente per anni in nome del giovane figlio Ottone III. La sede dell'Aventino, anche per una concreta affidabilità, nell'ambito delle strutture palaziali ancora ivi esistenti presso le grandi basiliche – soprattutto quella di Sant'Alessio – costituiva l'unica possibilità di accoglienza dell'apparato di base per il soggiorno, all'epoca, della corte imperiale. L'unica documentazione in proposito resta la datazione di alcuni atti imperiali, come un privilegio del primo novembre del 1000 riferibile al convento di Sant'Alessio e il riferimento ad un testo ufficiale come quello delle *Gesta Episcoporum Cameracensium* (1041-43), che collocano la residenza ottoniana «in antiquo palacio quod est in monte Aventino[1]». Quando il giovanissimo Ottone III divenne Imperatore sembra che abbia completato l'incastellamento del colle. L'area nord occidentale dell'Aventino continuò ad essere sede prescelta per le residenze di importanti famiglie romane come i Crescenzi e i Savelli: qui abitò e morì Papa Onorio IV Savelli (1210-3 aprile 1287); vi soggiornò anche l'Imperatore Enrico VII, che nel 1313 ordinò la distruzione del Palazzo nell'ambito della lotta tra Guelfi e Ghibellini. La proprietà passò poi ai Domenicani, e intanto anche il pendio nord occidentale dell'Aventino fu caratterizzato da una complessa stratificazione di architetture antiche e moderne, spazi aperti, di verde strutturato e una divisione del suolo in diverse proprietà private di cui ci rimane traccia negli archivi e piantine del Catasto.

Sulla sommità del Colle e lungo le pendici nord-occidentali si

[1] V. Di Gioia, *L'Aventino, un colle classico tra antico e moderno*, Roma 2004, pp. 179 -182.

avvicenda a partire dalla metà del ‘500 un composito *parterre* di eminenti famiglie, esponenti di un’aristocrazia non solo romana, che si succedono nelle varie proprietà: i Rufini, poi i Capizucchi e successivamente i Ginnasi, in quello che oggi è conosciuto come Giardino degli Aranci, con relativo casino nobile oggi distrutto, sul sito del medievale *Castrum*; sul pendio le proprietà Casali, grandi collezionisti di scultura antica nella loro villa sul Celio, distrutta in epoca umbertina per la costruzione dell’Ospedale Militare, e insieme i Gonzaga, seguiti dai Ceva Buzi e dai Giustiniani. Accanto a loro, famiglie di imprenditori come i Costa, o corporazioni religiose come la Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini, che sfruttarono intensivamente i depositi e i magazzini alla base del pendio, dove ai giardini di delizia si affiancano i siti produttivi.

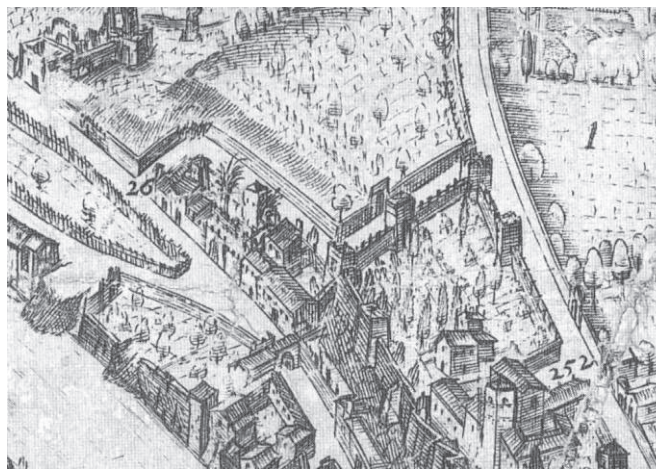
Il 13 marzo 1542 Raffaele Casali[2], esponente di una famiglia di colti e aristocratici collezionisti di antichità e storicamente radicata nel rione di Campo Marzio con il palazzo di via della Stelletta, acquista una proprietà alle pendici dell’Aventino in una prestigiosa posizione suburbana, dai Padri Domenicani di S. Sabina, assieme alla chiesetta di S. Anna de Marmorata, ubicata sul limitare di via della Salara, alla confluenza del Clivo e divenuta sede attorno al 1650 della confraternita dei Calzettari (ossia dei fabbricanti di calze)[3]. La proprietà appare articolata in un giardino e alcuni, non meglio precisati, volumi edilizi. I Casali mantennero la proprietà, a carattere preminentemente agricolo, investendo invece, energie

[2] L’acquisto del fondo da parte di Raffaele Casali, con la data e il nome del notaio che roga l’atto (Vincenzo Ugone di Ventimiglia) risulta menzionato nel libro mastro dell’Archivio Casali Del Drago. Anche se la presenza della famiglia Casali è testimoniata già alla fine del XV secolo.

[3] A. F. Caiola, *Sant’Anna de Calzettari alla Salara. Metamorfosi di una chiesa*, in: *L’Aventino dal Rinascimento a oggi: arte e architettura* a cura di M. Bevilacqua e D. Gallavotti Cavallero, Roma 2010, p. 269-271. L’Autore riprende la data attorno al 1650 da C. Huelsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo. Cataloghi ed appunti*, Firenze 1927, p. 199.

e impegno nella villa, che a partire dalla fine del ‘600 costituirà il fulcro della propria rappresentazione familiare. Dalle fonti risulta essere presente una *domus* importante su tre livelli: al piano terreno tre stanze e relativo atrio, nel piano inferiore due “grottoni”, e al di sopra un altro piano con quattro ambienti e una torre colombaia. L’edificio si colloca presso la chiesa di S. Anna De’ Calzettari con un volume quadrato verso la salita del Clivo di Rocca Savella, visibile ancora oggi nella volumetria posteriore della villa, ricostruita e rimaneggiata per il conte Manzolini, oggi proprietà di Paola Mainetti. Inoltre, nella proprietà troviamo l’orto-giardino alle pendici dell’Aventino, che costituiva una fonte di reddito concesso in gestione a una sequenza di affittuari.

Infatti, la pianta di Matthäus Greuter del 1618 (fig.1) raffigura l’area delle pendici del colle occupata da volumi edilizi di altezze differenti, una parte come magazzini e depositi, mentre un’altra parte destinanti a residenza e casino di delizia, accostati a comporre il prospetto dell’asse stradale lungo il fiume. Inoltre compare l’imponente sequenza delle sostruzioni ad arcate, di epoca romana,



1. M. Greuter (1566-1638), *Disegno nuovo di Roma moderna*, 1618, pendici nord occidentali dell’Aventino.

ancora oggi visibili, costituite da due gruppi sovrapposti: il primo, è articolato da aperture oggi murate, presentando quella che probabilmente è solo la parete di fondo di ambienti in origine aggettanti rispetto al prospetto attuale; il secondo gruppo di arcate, più esteso e con un maggior numero di livelli sovrapposti, si trova più a sud e si tratterebbe del rifacimento, verosimilmente novecentesco, di probabili strutture di epoca romana databili tra II secolo a.C. e III secolo d.C., forse pertinenti ad abitazioni private, alla *domus* con *Iseum* oppure al *Balneum* di una vicina *domus*, che occupava le pendici del colle aderenti al perimetro interno e a quello esterno delle Mura Serviane, correndo lungo la sommità di questo versante[4].

Mentre i Casali occupano la porzione esterna delle pendici, al dicembre del 1546[5] risale l'acquisto da parte di Giulio Cesare Gonzaga (1505-1550), influente ecclesiastico a Roma ed esponente del ramo dei Gonzaga conti di Novellara, al Monsignor Di Vico[6] di un giardino sulle pendici del colle, fra la proprietà Casali e il futuro giardino Rufini, poi Capizzucchi e Ginnasi (oggi occupato dal Giardino degli Aranci). La proprietà Gonzaga si estendeva lungo l'accidentato sprone dell'Aventino, dal Clivo di Rocca Savella per quasi tutta la lunghezza del braccio del chiostro di S. Sabina, rivolto verso il fiume.

Da Giulio Cesare Gonzaga la proprietà passò al nipote Alfonso Gonzaga (1529-1589) e nel sito si susseguono una serie di lavori[7] per la sistemazione delle pendici dell'Aventino con un impianto a giardino con merangoli, granati, prugni e della costruzione di un

[4] Cfr. F. Coarelli, *Roma.*, Roma- Bari 1989, p. 343. (Guide Archeologiche Laterza)

[5] Archivio storico comunale di Novellara, Fondo Gonzaga (= FG).

[6] Il nome del Di Vico emerge dai numerosi carteggi della corrispondenza di Tommaso Forbice ad Alfonso Gonzaga, conservati nel FG.

[7] Queste informazioni le conosciamo grazie alle lettere di Tommaso Forbice ad Alfonso Gonzaga nel periodo dal 23 Luglio 1550 al 10 Settembre 1552, conservate nel FG.

edificio, con torre e loggia, una torre "fino ai merli" che potrebbe essere identificata con la costruzione perpendicolare e tangente al Clivo di Rocca Savella a mezza costa. Nella realizzazione dei lavori vengono alla luce alcune stanze antiche coperte a volta che innescano un processo di trasformazione, nel quale si sceglie la progettazione di uno spazio composto da quinte arboree, nuovi edifici e rovine antiche uniti in un nuovo sistema di forme e significati, nel processo di metamorfosi del passato, caratteristico dell'architettonica romana nei secoli fra medioevo ed età barocca. (fig. 2)

2. A. Tempesta (1555-1630), Pianta di Roma del 1593, pendici dell'Aventino. Sulla destra, alle spalle della quinta continua di edifici lungo via della Salara, compare il Casino Gonzaga, con torre e loggia a triplice arcata.

La ricca proprietà rimase in mano Gonzaga fino al 1565, quando venne venduta a Camillo Costa, alla cui famiglia rimase in possesso per oltre un secolo e nell'atto di vendita del 27 agosto 1565 il

complesso risulta così composto[8] da un palazzo con due giardini, orto e vigna, edifici per la conservazione del fieno, spazi recintati ("cancellis") e botteghe per lo stoccaggio dei legnami; sono inclusi anche preziosi marmi, travertini ("tiburtinis"), peperini e tufi, lavorati e non lavorati, che si riferiscono a materiali probabilmente stoccati *in situ* e alla ricchezza del materiale archeologico. Alla fase della proprietà Costa risale lo sfruttamento intensivo dei magazzini di legname e di sale all'interno e lungo l'asse di via della Salara. I Costa, esponenti di una famiglia originaria di Macerata, appartenevano a quell'alta borghesia di imprenditori, amministratori di grandi latifondi nobiliari ed ecclesiastici, mercanti e appaltatori, che si sviluppa a Roma tra XVI e XVII secolo, con la costruzione di fortune personali in grado di rivaleggiare con quelle della piccola e media aristocrazia, ceto con il quale vanno fondendosi, attraverso oculate politiche matrimoniali e nell'adozione di un analogo stile di vita, tanto che Giuseppe Costa viene chiamato *nobilis romanus*. Nel 1672 accadde lo smottamento del pendio con una decisa alterazione dell'orografia originaria della collina visibile ancora oggi, che travolse i recinti e gli orti della proprietà Costa e diede inizio al contenzioso, fra i Monaci di S. Sabina e Giuseppe Costa, accusato dai religiosi di avere indebolito le antiche muraglie che sostenevano il terrapieno.

Giuseppe Costa, non avendo eredi diretti, cede tutto il complesso con un atto di donazione nel 1675 ai fratelli Monsignor Lorenzo, Governatore della città di Loreto, e a Giuliano Bernardino Buzi, suoi nipoti per parte della sorella Cecilia[9]. Nella relativa descrizio-

[8] Archivio di Stato di Roma (= ASR), Collegio dei Notai Capitolini, vol. 1523, Atto 27 agosto 1565, cc. 745 sgg.

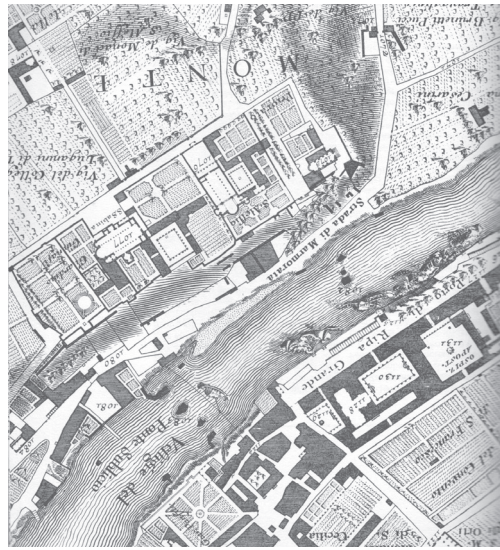
[9] ASR, 30 Notai capitolini – Uff. 2, vol. 279, Atto dell'1 Ottobre 1675. Si tratta di donazione *inter vivos*, a condizione che i beni della Salara vengano trasmessi per primogenitura ai discendenti di Giuliano Bernardino, che quest'ultimo si impegni a corrispondere al Costa stesso la somma di 300 scudi all'anno, e che il Buzi si impegni a prendere il nome e lo stemma della famiglia Costa.

ne del complesso interna all'atto, la proprietà risulta ancora composta dai citati magazzini, depositi ("horrea"), anche di legname, edifici per la fabbricazione del sale, ma non compare più menzionato alcun casino nobile o di villeggiatura, e nessun giardino di delizia, facendo supporre che alla data della donazione il Casino Gonzaga fosse stato già alienato, verosimilmente ai Casali, e quindi scorporato dal resto del complesso, rimanendo solo edifici a carattere utilitario e produttivo.

Il Casino Gonzaga risulta così da questo momento parte integrante delle proprietà Casali, che già includevano una serie di edifici e la chiesa di S. Anna.

Il 2 dicembre 1716 le proprietà di Carlo Buzj, furono ereditate dalla sorella Prudenzia, vedova del marchese Ortensio Ceva, mentre l'altra parte del pendio verso via Salara rimaneva di proprietà Casali, che mantengono la proprietà a carattere preminentemente agricolo.

La pianta del Nolli (1748) (fig.3) ci mostra la situazione delle pendici del colle nella metà del XVIII secolo: fitta presenza di magazzini lungo la via della Salara (attuale Lungotevere Aventino), la chiesa di S. Anna De Marmorata, ed altri edifici afferenti alla chiesa stessa o interni alla proprietà Casali, come la torre colombaia, probabilmente da identificare nel volume quadrato alla svolta della salita di via di Rocca Savella. Inoltre il disegno evidenzia gli spazi aperti con le differenti campiture grafiche a indicarne le diverse destinazioni: spazi a giardino, in apparenza recintati, e aree naturali a bosco lungo la pendice; procedendo a Sud in direzione di Testaccio, gli spazi recintati sono porzioni di appezzamenti di singoli orti o vigne affittati. Si può supporre che all'epoca del Nolli fosse in atto quel processo di progressivo abbandono delle attività agricole che a partire dal papato di Benedetto XIV (1740-1758) porta alla decadenza delle ville nobiliari e degli orti, con la riduzione del giardino formale a giardino agricolo o a semplice prato, a causa delle



3. G. B. Nolli (1701-1756), *Nuova pianta di Roma*, 1748, pendici dell'Aventino.

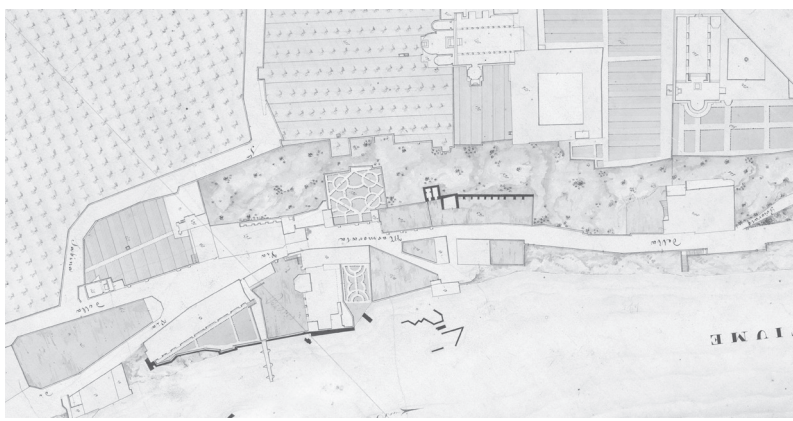
arretrate condizioni economiche dello stato Pontificio e delle devastazioni della guerra di Successione Austriaca (1740-1748).

Nel 1756 la *domus* di proprietà Casali venne affittata dal marchese Alessandro Casali al Capitano Alfonso Maruffi[10], esponente di una cospicua famiglia di possidenti originari di Marino nell'area dei Castelli romani. Vengono puntualmente enumerate le sette stanze, tre al piano inferiore e quattro al superiore, oltre alla "stalletta" nel "cortiletto di sopra, dove è il forno", una "grotticella contigua" e due magazzini di legnami, che vanno collocati verosimilmente come contigui al volume della chiesa di S. Anna dalla forma a L, e il *Cortile grande* come spazio di collegamento tra la residenza e magazzini. Il complesso della *domus*, della "stalletta", dei magazzini e del cortile appare chiaramente in questo documento come una sorta di secondo complesso, minore e dal carattere produttivo

[10] Archivio Casali Del Drago (= ACD), Vol. CXXV, fasc. 3, p. 59 sgg.

rispetto al "Casino", che va identificato nel corpo allungato perpendicolare e contiguo al Clivo, con ogni probabilità l'antico Casino Gonzaga, e al "Giardino". Ma come ci dimostrano alcuni documenti fra 1765 e 1770 il Casino Gonzaga, da tempo proprietà Casali, venne demolito per insostenibile fatiscenza[11], lasciando intatte tre stanze al pianterreno e tre al piano superiore, così il Nuovo Casino compare sul Catasto Urbano del 1818, con la denominazione di "Osteria" con due speroni di rinforzo agli angoli con adiacente il magazzino del sale. Furono invece distrutte le altre costruzioni: «magazzini, stalla, granaro, forno et altri annessi», da identificarsi con gli ambienti affittati ad Alfonso Maruffi nel 1756.

Il *nuovo Casino* comparente nel Catasto Urbano del 1818 con il n.569 (fig.4), è di proprietà di Michele Poli, procuratore e agente di Giuseppe Raimondi, che aveva affittato il complesso dai Casali nel 1785, e apportò alcune ristrutturazioni al vecchio Casino Casali, già Gonzaga, dandogli una forma più squadrata e regolare e



4. Catasto Urbano del 1818, pendice dell'Aventino con l'asse via della Salara lungo il fiume Tevere.

[11] ACD, Vol. CXXV – *Vari istrumenti dal 1722 al 1770*, ff. 101r – 104r, Notaio Michelangelo Clementi.

assumendo l'aspetto di edificio principale della proprietà, che oggi corrisponde alla villa sede della Fondazione Sorgente Group. Gli ambienti ipogei furono utilizzati come magazzini del sale, affittati nel 1830 alla Reverenda Camera Apostolica e oggi corrispondono allo Spazio museale, ipogeo rispetto al giardino, ma a livello dell'attuale Lungotevere.

Grazie ad un altro documento di poco successivo (24 luglio 1830) possiamo immaginarci l'esterno del Casino[12] quale spazio adibito a giardino, vigna e orto, tipico delle ville romane per la compresenza di una configurazione estetica e di spazio agricolo produttivo con al centro il pozzo, un ingresso da via della Marmorata (accanto ai magazzini del sale) e un altro dal Clivo di Rocca Savella, in corrispondenza dell'attuale ingresso della moderna residenza privata. L'orto – giardino si compone di viti vecchie, sostenute da travi di castagno e piante di carciofi, diversi alberi da frutta (mandorlo, pesco, susino, albicocco, fico, pero, aranci amari); vi sono vasi di fiori e piante, dal garofano alla matricara, dai rosmarini alle rose al mirto, e spalliere di fiori e piante a formare muraglie compatte di vegetazione.

A partire dagli anni Venti del '900 si procede ad una modificazione radicale che prevede il livellamento della pendenza, attraverso la costruzione di piattaforme regolari di terrazzamento del giardino sul pendio, oggi ripristinato nel restauro attuale e la realizzazione con nuovi progetti dei complessi edilizi.

Infatti nel 1905 il complesso delle proprietà già Casali, fu acquistato da Giovanni Curioni, avvocato e deputato del Regno, con la conseguente trasformazione in due ville: la villa del Casino, già Gonzaga, ad opera di Roberto Marino circa nel 1926[13] viene este-

[12] ACD, Vol. CXXXIII, pp. 37-40, Notaio Filippo Ciccolini.

[13] Si veda in merito alla figura del Curioni il contributo di A. Mazza, *L'Aventino moderno: edilizia e urbanistica dopo il 1870*, in *L'Aventino dal Rinascimento a oggi…,* cit., pp. 244-245. La data della costruzione, o me-

sa con un notevole ampliamento degli elementi preesistenti, anche nella parte a monte, ed è oggi sede della Fondazione Sorgente Group; la seconda proprietà formata da un edificio, a cui venne annessa la Chiesa di Sant'Anna, viene restaurata interamente da Lorenzo Corrado Cesanelli nel 1941.

L'ingegner Arturo Bianchi, in un articolo edito sulla rivista *Capitolium*" nel dicembre 1930[14], pubblica due foto eloquenti: quella del Casino, già Osteria con tetto a terrazza, tre aperture regolari sul fronte e lesene nella compilazione tipica di una facciata ottocentesca, e la successiva, quella della villa di Roberto Marino appena costruita, che ne prende il posto, pur mantenendone il volume del preesistente Casino Gonzaga, con la realizzazione di una sorta di "dente" rivolto verso la parte superiore del Clivo alle spalle della costruzione. La villa poggia su un terrapieno elevato rispetto alla strada, una sorta di sostruzione o terrazza che riprende un tema assai presente nelle ville rinascimentali, quello del dislivello orografico reso monumentale dal prospetto murario che lo delimita e lo contiene. Il cancello d'ingresso introduce a una corte semi ipogea, incassata rispetto al soprastante giardino, che conserva gli ambienti che due secoli prima erano occupati dai magazzini del sale, oggi Spazio Museale della Fondazione Sorgente Group per future mostre ed eventi culturali (fig.5), quando terminerà il lungo lavoro di restauro.

Rimasero a vista nel giardino sulle pendici la sequenza di verosimilmente tagliate e murate rispetto alla profondità originaria, da identificare con i muri antichi e con le stanze a volta rinvenute a metà '500 durante la costruzione del Casino Gonzaga, oggi pu-

---

glio ricostruzione e ampliamento del Casino-osteria a villa, si basa sulla memoria del figlio di Roberto Marino, non essendo stato possibile reperire il progetto dell'edificio.

[14] A. Bianchi, *La sistemazione della Bocca della Verità e del Velabro*, in «Capitolium», 1930, 12, pp. 573-591.

5. Villa Curioni in Lungotevere Aventino 5, ora sede della Fondazione Sorgente Group.

lite dalla vegetazione infestante e restaurate dalla Fondazione Sorgente Group. Il lavoro di valorizzazione è riuscito anche a ricreare l'immagine del ninfeo con il ripristino dell'antica cascata d'acqua circondata dalle stalattiti di cui quelle alla sommità, per qualità e consistenza, vanno ritenute di più antica costituzione. Inoltre, sono chiaramente visibili nella roccia i fori delle canalette d'acqua che fanno supporre la presenza di un complesso termale risalente al III d.C.[15], del quale le stalattiti potrebbero costituire la residua testimonianza di un ninfeo, posto a decorare gli ambienti termali stessi. (fig. 6-7).

[15] Cfr. F. Coarelli, cit., p. 343; D. Bruno, *Regione XIII - Aventinus*, in (), *Atlante di Roma Antica* a cura di A. Carandini, Roma 2012, pp. 388-420.

6 - 7. Giardino della Villa, già Curioni, ripristino dell'antica cascata d'acqua circondata dalle stalattiti.

All'abbandono definitivo del complesso della chiesa di S. Anna da parte dei Padri Mercedari nel 1939, seguirà il suo acquisto da parte dei conti Manzolini con tutte le sue pertinenze e la radicale trasformazione in villa nel 1941 grazie al progetto dell'architetto Lorenzo Corrado Cesanelli. Esso prevedeva l'espansione del preesistente fabbricato con un secondo volume a monte, collegato al corpo della chiesa da un volume intermedio aperto al pianterreno da un'arcata[16]. L'entità di questo ampliamento rimane tuttavia imprecisa, in quanto negli anni precedenti il progetto e i relativi lavori, prima il Morelli (1937)[17] e poi lo Zucchi (1940) descrivono la chiesa di S. Anna come già trasformata in abitazione civile.

Nel suo intervento, il Cesanelli recupera il volume edilizio a monte, già affittato a metà '700 al capitano Maruffi, e visibile sulla

[16] Il progetto del Cesanelli è conservato al Comune di Roma, Archivio IX Dipartimento, Prot. 14663/1941.

[17] G. Morelli, *Le Corporazioni romane di arti e mestieri dal XIII al XIX secolo*, Roma 1937, p. 61.

pianta del Nolli, ma successivamente distrutto in data imprecisata, inglobandolo nella villa e riproponendo così l'assetto originario, grazie ad un approccio maturato nel corso delle sue ricerche, assieme al Martinori, sull'edilizia rurale storica della campagna romana. La villa Manzolini ingloba la preesistente chiesa di S. Anna, proponendo una reinterpretazione dei volumi e delle masse costruite presenti fino alla seconda metà del '700. (fig.8 -9)

8. Villa Mainetti, già Travaglini, espansione del preesistente fabbricato con un secondo volume collegato al corpo della chiesa da un volume intermedio aperto al pianterreno da un'arcata, denominata "Arco di Paola".

9. Villa Mainetti, già Travaglini, chiesa di S. Anna inglobata nella proprietà durante i lavori di restauro e ampliamento nel 1941 dall'architetto Lorenzo Corrado Cesanelli.

Entrambi i nuovi edifici, la villa Manzolini progettata dal Cesanelli e quella Curioni del Marino, sono legati ai caratteri tipici del palazzetto o del casale romano, in una chiave attualizzata e depurata da riferimenti stilistici vincolanti e letterali. Entrambe le ville rimasero protagoniste dell'area alle pendici dell'Aventino, unici edifici a testimonianza delle vicende di importanti famiglie romane. La villa Manzolini passò in eredità a Marcella Manzolini di Campoleone sposa del Marchese Raffaele Travaglini di Santa Rita, lasciando come unica discendente la figlia Vittoria Travaglini che cederà la villa a Paola Mainetti nel 1986.

Quindi dal 2014 entrambe le Ville sono state di nuovo riunite (fig.10) – l'una come residenza privata, l'altra come sede della Fondazione Sorgente Group – così come già lo erano in passato alla fine del XVII secolo sotto la proprietà Casali e ancora agli inizi del '900 con i Curioni. L'unità storica e di contesto è stata riunita in un unico progetto di restauro e valorizzazione che ha coinvolto anche l'aspetto urbanistico di riqualificazione del Clivo di Rocca Savella e del Giardino degli Aranci, grazie al progetto di adozione portato avanti dalla Fondazione Sorgente Group dal 2015.

10. Prospettiva completa della villa Mainetti da Lungotevere Ripa.

Cristoforo Colombo la prima volta all'opera (Roma 1691)

Giorgio Monari

Di questi tempi, il nome di Cristoforo Colombo fa correre il pensiero soprattutto ai recenti eventi che hanno visto statue erette a memoria dell'impresa marittima e della 'scoperta' del navigatore divenire, in più di un paese, simboli divisivi, tanto da indurre a deciderne o comunque chiederne la rimozione dai luoghi pubblici. Senza dubbio, il mito di Colombo, uno dei più 'popolari' nella modernità occidentale, poggia su vicende tutt'altro che limpide o prive di ombre. La sua stessa sedimentazione lungo cinque secoli attraversa fasi alterne e solo nell'Ottocento giunge a stabilizzarsi, con il punto di volta del 1892, anno su cui si ritorna di seguito e che presenta una quantità di produzione culturale sul tema mai vista prima[1]. Forse è poco noto – e perciò vale la pena di indugiarvi – che agli albori del mito, Cristoforo Colombo fa un primo passo su un palcoscenico della Città Eterna, quello del Teatro Tordinona, nella stagione di carnevale del 1691, curiosamente con solo un anno di anticipo rispetto a quello che avrebbe potuto essere il secondo centenario della 'scoperta dell'America'. Il 28 dicembre 1690 debutta al Tordinona il dramma per musica *Il Colombo, overo l'India scoperta*[2], apparentemente mai più ripreso fino a tempi recenti, primo

[1] Il 1892 è anche l'anno di avvio della fondamentale *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione Colombina*, 15 voll., a cura di C. de Lollis, Roma, 1892-1896.

[2] G. Staffieri, *Colligite fragmenta: la vita musicale romana negli Avvisi Marescotti, 1683-1707*, Lucca, 1990, p. 96. Si tenga presenta che la stagione del carnevale aveva inizio sempre alla fine dell'anno precedente. Il libretto è stampato da Buagni (Roma, 1690). Vari sono gli esemplari registrati da

di una lunga serie di opere per il teatro e composizioni musicali dedicate al navigatore, con compositori quali Donizetti, Wagner, Gomes, Dvořák, Milhaud e, come librettisti, Felice Romani, Illica etc., per rappresentazioni ed esecuzioni in diverse città tra Europa e America. Dopo il dramma del Tordinona, un'altra fugace comparsa del nome di Colombo nei teatri romani risulta per il carnevale 1788, quando va in scena al Teatro Capranica la farsa *Il Colombo o sia La scoperta delle Indie* (musica di Vincenzo Fabrizi su libretto di Michele Mallio)[3], e una presenza più consistente si darà solo nel secolo successivo, anche se senza grandi firme come quelle registrate invece sopra.

D'altra parte, prima ancora che Cesare Pascarella pensi ad una romanesca *Scoperta dell'America* (1894), per celebrare a suo modo Colombo, la Roma dell'Ottocento medita di riservargli onori di ben altro genere, almeno da quando Pio IX inizia a caldeggiare l'idea di aggiungere il suo nome all'elenco dei santi cattolici. Lo scrittore cubano Alejo Carpentier immagina papa Mastai assai incerto di fronte all'avvio di un processo che mai si è poi tenuto: «tomó la pluma, pero la mano empezó a sobrevolar la página, como dubitativa, desmenuzando cada vez más las implicaciones de cada palabra»[4]. In seguito alla pubblicazione nel 1856 dei due volumi 'agiografici' di Roselly de Lorgues dedicati alla vita e ai viaggi

C. Sartori, *I libretti a stampa dalle origini al 1800*, 5 voll., Cuneo, 1990-1994, vol. II, n. 5907. Cfr. anche S. Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, 1988, p. 636. La partitura manoscritta è alla British Library, add. ms. 10153, ma arie ne sono conservate presso la Biblioteca Corsiniana di Roma – cfr. F. Carboni, T. Gialdroni e A. Ziino, *Cantate ed arie romane del tardo '600 nella Biblioteca Corsiniana*, «Studi Musicali», 18 (1989), pp. 49-192.

[3] F. Stieger, *Opernlexikon*, vol. I, Tutzing, 1975, *s.v.,* e Sartori, *I libretti…* cit., voll. II, p. 159, e V, n. 22957.

[4] *El arpa y la sombra*, Ciudad de La Habana, 1979, p. 15.

di Colombo[5], l'intuizione si reverbera in una serie di suppliche e richieste per avviare la causa di canonizzazione, ancora nel Novecento[6]. Tuttavia, per vari motivi, i tentativi non vanno in porto, finché, nel clima culturale odierno, l'idea è di fatto accantonata. Tra le altre cose, un impedimento non da poco è il fatto che Colombo, vedovo della prima moglie, si accompagna per anni con una donna *more uxorio*[7]avendone anche un figlio, Fernando[8], pur legittimato dal padre – ma non legittimo alla nascita, come avrebbe voluto Roselly de Lorgues[9]. Quest'aspetto della vita privata del navigatore, per chi scrive, ha a che fare anche con il dramma seicentesco del Tordinona, come si vedrà nella prossime pagine.

Nel Seicento, la fonte principale di informazioni su Colombo e le sue vicende è proprio il volume delle *Historie* a firma del figlio naturale don Fernando, pubblicato postumo – Fernando muore nel 1539 – a Venezia nel 1571, in italiano (dall'originale perduto in castigliano)[10]. Il grado di autenticità dell'opera è discusso su vari livelli almeno dagli studi di Henri Harrisse (1871)[11] ma in preceden-

---

[5] A. F. Roselly de Lorgues, *Christophe Colomb : histoire de sa vie et de ses voyages d'après des documents authentiques tirés d'Espagne et d'Italie*, 2 voll., Paris,1856.

[6] Cfr. A. Marini Dettina, *Suppliche per la canonizzazione di Cristoforo Colombo*, in *Atti del II Congresso Colombiano CESCOM,* Torino, 2006, pp. 659-672.

[7] M. Mahn-Lot, *Colombo, Cristoforo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXVII, 1982, internet.

[8] G. Nuti, *Colombo, Fernando*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXVII, 1982, internet.

[9] Ancora il francescano F.M. Paolini, *Cristoforo Colombo nella sua vita morale*, Livorno, 1938, cerca di riabilitare questa relazione illecita.

[10] Cfr. *Le historie della vita e dei fatti di Cristoforo Colombo, per d. Fernando suo figlio*, 2 voll., a cura di R. Caddeo, Milano, 1930, con successive riedizioni, e *Le historie della vita e dei fatti dell'ammiraglio don Cristoforo Colombo*, a cura di P. E. Taviani e I. Luzzana Caraci, Roma, 1990.

[11] *Don Fernando Colón*, *historiador de su padre*, Sevilla, 1871.

za il volume era in genere tenuto per fededegno nel suo insieme. L'introduzione rivela l'intervento di don Luís, figlio del primogenito di Cristoforo, Diego, nell'iniziativa della pubblicazione, intrapresa apparentemente per scopi commerciali. Luís fu personalità dalla vita discussa, sempre assetato di soldi e infine esiliato a Orano (oggi in Algeria) dietro accusa di poligamia[12]. Il poeta del nostro dramma seicentesco indica esplicitamente, nell'«argomento» del libretto, le «Istorie» di don Fernando come sua fonte principale:

> Christoforo Colombo Genovese quattro viaggi fece verso l'Occidente, in ciascheduno de' quali scuoprì nuovi Paesi. Nell'ultimo che da lui fu intrapreso il giorno 9. di Maggio dell'anno 1502. facendo vela dal Canale di Caliz [= Cadiz] all'Isole già da lui scoperte nell'America, toccò la Terraferma, e l'Is[t]mo, che congiunge l'America Meridionale alla Settentrionale. Condusse in questo viaggio con se due suoi figliuoli. D. Diego e D. Fernando Colón qual secondo, scrisse poi l'Istorie del Padre.

Nel dramma, tra i personaggi ispirati alle reali vicende di Colombo, c'è, oltre al protagonista, anche una'moglie', qui Anarda, quasi-anagramma di 'de Arana', cioè Beatriz Enríquez de Arana (*ca.* 1465), che corrisponde nella realtà non alla moglie ma alla convivente *more uxorio* del navigatore (cfr. *supra*). Quando ancora risiede nell'arcipelago portoghese di Madera, al largo dell'Africa, il navigatore sposa Felipa Moniz Perestrello, di nobili ascendenti lusitani, e da lei ha nel 1480 o 1481 il primogenito Diego. Deceduta non da molto Felipa, nel 1485 Colombo lascia il Portogallo, deluso per il mancato appoggio da parte della corona al suo progetto di spedizione nelle 'Indie', e si trasferisce in Spagna. Mentre attende di vedere convinti i reali spagnoli a finanziare il viaggio, si dedica al mestiere di cartografo e al commercio librario a Córdova, dove incontra Beatriz, che non sposa (per ragioni ignote) ma che gli dà

[12] Nuti, *Colombo, Fernando*… cit., internet.

nel 1588 Fernando. Colombo nel suo testamento avrà comunque cura di provvedere al mantenimento della madre di Fernando[13], la quale non viaggia mai con Colombo e qui si trova coinvolta nel dramma romano per pura fantasia del librettista. Parte invece veramente con il padre, nel suo quarto viaggio del 1502, Fernando, come nell'«argomento» del dramma, e vi torna anche successivamente con il fratello maggiore Diego, nel 1509. Fernando è umanista, matematico e cosmografo dei più eminenti nella Spagna del tempo, noto bibliofilo e responsabile per la famosa collezione libraria della Biblioteca Fernandina poi Colombina di Siviglia, oltre che intestatario del volume delle *Historie*. Ormai uomo maturo, nel 1530 prende gli ordini sacri. Le vicessitudini immaginate nel dramma si rivelano facilmente incentrate sulla celebrazione del valore della famiglia e del matrimonio e a questo si deve ricondurre la scelta di inserire anche il personaggio della suddetta Anarda come moglie legittima di Colombo, oltre al figlio. Dopo vari travagli, che mettono alla prova la tenuta della coppia protagonista e parallelamente l'ulteriore polo di tensione 'amorosa' che coinvolge lo stesso Fernando, il dramma arriva a conclusione confermando lo *status quo* delle coppie di partenza, a celebrare il valore della costanza e della fedeltà, le virtù di cui il dramma invoca che siano gli europei a farsi promotori di fronte alla «barbarie» citata nell'«argomento» – «Ma d'Europea virtù per opra nostra / Spirino i puri rai», canta proprio Fernando nella scena conclusiva.

Come recita ancora l'«argomento», [Atto I:] Colombo, sua moglie Anarda ed il loro figlio Fernando sbarcano nella «capitale delle Riviere dell'Indie occidentali», la «Città di Motenzuma» (nella realtà capitale azteca, a giudicare dal nome, dove il Colombo storico non è ovviamente mai andato), dopo aver affrontato e sconfitto,

[13] Le relazioni con Beatriz dovettero restare buone nel tempo se nel 1498 si trova il fratello, Pedro de Arana, ad accompagnare Colombo nel suo terzo viaggio nelle Indie occidentali; cfr. Mahn-Lot, *Colombo, Cristoforo…* cit., internet.

grazie all'intervento di Fortuna, un assalto di mostri marini, sirene e tritoni. Le «Riviere» si rivelano essere poi la «Terra ferma del Perù» (anche qui Colombo non è mai arrivato nella realtà), di cui è re Ginacra. Le libertà storico-geografiche del librettista sono comunque consapevoli e dichiarate, sempre nell'«argomento»: «con un misto d'Istoria, e Invenzione si conduce a fine il Dramma». Ginacra, insieme al nobile principe Guascarre (evidente richiamo allo storico Huàscar, penultimo Inca del Tahuantinsuyo, al potere dal 1525 al 1532), decide di accogliere gli stranieri nonostante l'opposizione della figlia Tendilla, che il principe ama riamato. Quando Fernando vede Tendilla, per lui è amore a prima vista ma anche Tendilla s'invaghisce e confida alla servitrice Gelima di avere ormai il cuore diviso tra Guascarre e Fernando. [Atto II:] Adesso è lo stesso re Ginacra a restare preso d'amore per Anarda pretendendo di esserne ricambiato e arrivando perfino a chiedere a Colombo di intimare alla consorte di concedersi, pena la prigione. Tuttavia, Anarda è votata a fedeltà e cerca – inutilmente – di ricondurre Ginacra a ragione. Per tutta risposta, il re prova allora a corrompere Anarda elevandola letteralmente a divinità ma, rifiutato con veemenza, decide infine di farla incarcerare. [Atto III:] Con la complicità del servitore indigeno Giumbé, dopo un momento di profondo sconforto, Colombo riesce ad introdursi dal tetto nella prigione ma prima ode la moglie a colloquio con Ginacra promettergli che sarà sua se il re lo ucciderà a duello. Colombo si getta allora dal tetto della prigione tra le braccia della moglie con intento suicida ma sopravvive e Anarda gli spiega che il suo è in realtà un piano per combattere al posto del marito nel duello ed uccidere il re o essere uccisa. Preoccupato, Colombo progetta allora di sostituirsi al re e convince perciò Guascarre a combattere in luogo di questi, per poi prenderne il posto e scendere in campo come Ginacra. Anarda si appresta quindi allo scontro ignara di duellare contro l'amato marito, entrambi celati dietro le armature. Colombo, subito colpito al fianco, cade e sviene. Anarda, sollevatagli la visiera, scopre la ve-

rità e, a sua volta, anch'ella sviene. L'inganno si svela e, di fronte a questa grande prova d'amore e di fedeltà, Ginacra, preso da pietà, rinuncia alle sue pretese. Nel finale, le coppie quindi si riconfermano, Ginacra pentito e Tendilla assegnata in matrimonio dal padre a Guascarre, cui viene riconosciuta la precedenza, mentre Fernando si fa cortesemente da parte.

Fatto sta che a qualcuno la focalizzazione della vicenda di Colombo sull'amore coniugale non piacque per nulla:

> jamais opéra ne surprit davantage ; jamais sujet ne fût plus ridicule ni plus mal imaginé. C'était Christophe Colomb qui, en courant les mers, devient passionnément amoureux de sa propre femme. Jamais pièce ne fût plus ennuyeuse, par n'être pas même soutenue d'aucun air qui pût faire plaisir.[14]

Non é questo l'unico giudizio negativo sull'opera. Tuttavia, in questo caso, la firma francese lascia pensare a scarsa imparzialità, come scrive Morelli[15]. Non mancarono però critiche più o meno negative anche di parte italiana[16], che presero comunque di mira soprattutto il libretto. Si è cercato, tra l'altro, di appellarsi, per dare sostanza alle valutazioni negative sul libretto, all'«inverosimiglianza

---

[14] Ph. E. de Coulanges (Marquis), *Mémoires de m. de Coulanges, suivis de lettres inédites de madame de Sévigné, de son fils, de l'abbé de Coulanges*, Paris, 1820, pp. 284-285. Il riferimento è riportato già da A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, 1888 (ristampa, Bologna, 1969), pp. 182-183.

[15] A. Morelli, *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, 2016, p. 83. Lo stesso Coulanges include nella sua opera un altro giudizio negativo a firma di un francese di adozione, Filippo Mancini (1641-1707), duca di Nevers (cfr. Coulanges, *Mémoires…* cit., pp. 284-285, e Ademollo, *I teatri di Roma…* cit., p. 182).

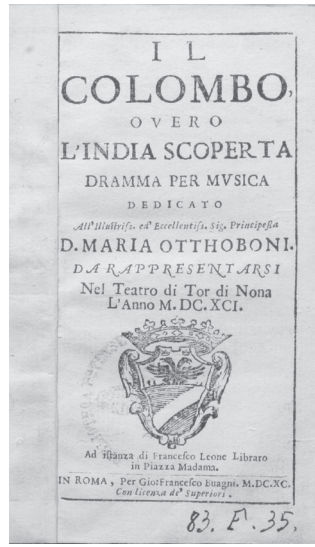
[16] Cfr. A. Cametti, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, 1938, vol. I, pp. 75-77, e vol. II, pp. 346-347, e il recente Morelli, *La virtù in corte…* cit., pp. 82-83.

di molte situazioni»[17], ancora più evidente nella messa in musica, dato che il libretto contiene ampie sezioni di testo segnate da virgolette che non sono state musicate e la comprensione di alcuni passaggi senza tali sezioni risulta particolarmente ardua, soprattutto nell'atto finale, con i vari travestimenti e scambi di persona previsti. Qualche altra critica toccò poi la qualità discontinua delle voci[18], la componente scenografica[19] e la musica, su cui, a parte

[17] Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 202. M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico,* in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. V, Torino, 1988, pp. 3-122, p. 64, si appunterebbe anche su di un «archeologismo di matrice letteraria».

[18] «Le voci sono mescolate tra l'ottime, mediocri et ordinarie»; cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 3356, cc. 32v-33r, in Cametti, *Il teatro di Tordinona…* cit., vol. II, p. 346, che, a p. 345, riporta i nomi dei cantanti annotati nell'autografo del dramma (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 2360, c. 73r): Antonio Borosini, tenore = Colombo; Pasqualino Tiepoli, soprano = Anarda; Domenico Cecchi il Cortona, soprano = Fernando; Giovanni Ercole («basso di Marino») = Ginacra; Fernando il Modenese, soprano = Tendilla; Andrea Adami il Bolsena, soprano = Guascarre; Pacciani, tenore = lo schiavo Giumbé; Mario Pippi (Mariuccio), soprano = Gelima, serva di Tendilla. Se questo effettivamente è il cast che andò in scena, «si trattò indubbiamente di un cast di alto livello, comprendente celebri cantanti provenienti da altre corti italiane… La distribuzione delle arie nella partitura, più che la gerarchia drammaturgica tra le parti, denota le differenze di livello tra i cantanti, evidenziate, per quanto in modo un po' drastico, da un avviso del tempo…» (Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 203). Risulta che, nel corso delle recite, si decise di ridurre alcune parti aumentando quelle dell'apprezzatissimo Cortona nei panni di Fernando e questa sarebbe la versione pervenuta in partitura (*supra*, nota 2) – cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Ott. 3356, avvisi di Roma, 6 gennaio 1691, cit. da G. Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il 'grand siècle' del cardinale*, «Studi Musicali», 35 (2006), pp.129-192, p. 180, e Ead., *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategia della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano 2003)*, 2 voll., Firenze, 2007, vol. I, pp. 139-168 (p. 152 e nota 29).

[19] «Gl'habiti e le comparse sono di gran meraviglia, sì come le scene,


IL
COLOMBO,
OVERO
L'INDIA SCOPERTA
DRAMMA PER MVSICA
DEDICATO
All'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. Principessa
D. MARIA OTTHOBONI.
DA RAPPRESENTARSI
Nel Teatro di Tor di Nona
L'Anno M. DC. XCI.
Ad istanza di Francesco Leone Libraro in Piazza Madama.
IN ROMA, Per Gio: Francesco Buagni. M.DC.XC.
Con licenza de' superiori.
83. F. 35.

1. *Il Colombo…,* libretto, Roma, 1690, p. 3, frontespizio con dedica. Su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria (Modena).

la nota francese per le arie, risulterebbe un avviso di Roma che la giudica «mesta, mediocre e con un lagrimatoio continuo dalla prima all'ultima scena»[20]. Sembrerebbe di fatto un fiasco e molto probabilmente lo fu davvero.

---

ma andarono pessimamente. Li balletti furono buoni, ma le macchine assai cattive, fuori che il vascello…»; cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 3356, cc. 32v-33r, in Cametti, *Il teatro di Tordinona…* cit., vol. II, p. 346, e Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 202.

[20] Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato* 4020, avviso di Roma, 1 gennaio 1691, in Cametti, *Il teatro di Tordinona…* cit., vol. II, p. 346, e Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 83. Da notare come il libretto riporti una tromba in scena ed un'«Aria con Tromba» all'inizio del dramma, che però risulta virgolettata e quindi non messa in musica (cfr. *supra*, p. 374), forse anche per la necessità di contenere l'organico strumentale, il che, insieme ad altre difficoltà in fase di rappresentazione (cfr. *supra*, note 18 e 19), lascia presumere qualche problema di produzione, che potrebbe avere influito sull'esito finale.

La ricomparsa di questo dramma per musica, dopo il suo debutto seicentesco al Tordinona, si deve all'affermarsi del mito di Colombo nell'Ottocento. È infatti in occasione delle celebrazioni per la 'scoperta' dell'America del 1892 che, per la prima volta, il libretto viene citato in una pubblicazione italiana sulla presenza di Colombo nel teatro[21], a sua volta segnalato da un analogo articolo, stavolta statunitense, pubblicato per le celebrazioni nel 1992[22]. L'autore 'milanese' non identifica il poeta che si firma come Crateo Pradelini nella dedica del libretto a Maria Ottoboni, moglie di Antonio[23], della nota e potente famiglia veneziana il cui blasone campeggia sul frontespizio (fig. 1) e che era giunta, poco più di un anno prima, all'apice della gerarchia ecclesiastica con lo zio di Antonio, Pietro Vito Ottoboni, papa come Alessandro VIII per breve tempo, dal 6 ottobre 1689 alla morte l'1 febbraio 1691. Il nome del firmatario della dedica si appurerà in seguito corrispondere all'anagramma di Pietro Cardinale, il porporato Pietro Ottoboni (1667-1740)[24], figlio unico di Antonio e Maria Ottoboni, del quale l'Ottoboni papa

[21] P. Carboni, *Cristoforo Colombo nel teatro*, Milano, 1892. Indipendentemente dalle antiche critiche (cfr. *supra*), Carboni conclude che il libretto «è veramente una ben povera cosa» (p. 226).

[22] T. Heck, *The Operatic Cristopher Columbus: Three Hundred Years of Musical Mythology*, in *Images of America and Columbus in Italian Literature*, «Annali d'italianistica» [Arizona State University], X (1992), pp. 236-278.

[23] A. Menniti Ippolito, *Ottoboni, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIX, 2013, internet. Anche Antonio fu dedito alle arti, poeta e librettista egli stesso. Si vedano, a proposito, i recenti studi di A. Romagnoli, B. Over, C. Speck e K. Böhmer in *La Fortuna di Roma: Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700*, a cura di B. Over, Kassel, 2016.

[24] A collegare il nome di Pietro Ottoboni allo pseudonimo sembrerebbe essere stato per primo A. De Angelis, *Cristoforo Colombo ispiratore di musicisti*, «Musica d'oggi: rassegna di vita e di coltura musicale», 9 (1927), pp. 71-74, e «Revista de música», 4/3 (Buenos Aires, 1930), pp. 87-92.

era dunque prozio. Tuttavia, già Ademollo aveva attribuito l'opera al cardinale eccedendo in generosità: «Il Colombo, poesia e musica del cardinal Ottoboni»[25]. Quanto alla musica, si sa ormai essere opera di Bernardo Pasquini[26] (fig. 2), importante musicista di origine toscana radicato a Roma (Massa Valdinievole 1637 – Roma 1710). Si deve ringraziare Morelli (cfr. *supra*, nota 15) per avere recentemente raccolto ed arricchito le informazioni su di lui. Ben noto alla storiografia musicale, resta tuttavia ancora relativamente poco studiato ed eseguito se non forse per la sua musica tastieristica. Per anni al servizio dei Borghese, nell'ultimo ventennio della sua vita entra nell'orbita di Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphilj e nel 1706 diviene perfino membro di Arcadia – come Corelli e Alessandro Scarlatti – con il nome di Protico Azetiano, mentre continua a lavorare in quanto organista, in particolare presso Santa Maria Maggiore, e a prodursi in accademie, oratori, feste etc.[27].

In merito alla qualità delle arie di Pasquini nel dramma dell'Ottoboni, oggetto di critiche (cfr. *supra*), il fatto che alcune sopravvi-

---

[25] Ademollo, *I teatri di Roma*… cit., p. 181.

[26] Comparirebbe come tale per la prima volta nella *dissertation* di G. F. Crain, *The Operas of Bernardo Pasquini*, Yale University, 1965. Cfr. Heck, *The Operatic Cristopher Columbus*… cit., p. 238, che annota anche come così sia registrato da Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*… cit., p. 64, ma non ancora da H. J. Marx, *Ottoboni, Pietro*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIV, London, 1980, p. 28.

[27] Morelli, *La virtù in corte…* cit., pp. 85-87. Cfr. anche ivi, pp. 359-360, per la trascrizione della breve biografia del compositore in *Notizie istoriche degli arcadi morti*, tomo II, Roma, 1720, pp. 330-334. Il suo busto accoglie chi entra ancora oggi nella chiesa dove fu sepolto, San Lorenzo in Lucina, con una lunga iscrizione dedicatagli da un nipote e dall'allievo Bernardo Gaffi, trascritta al termine delle sue notizie biografiche nel tomo arcadico. A testimonianza dei meriti non solo artistici di Pasquini, che certamente gli guadagnarono l'affetto di molti, cfr. *ibidem*: «quanto da' suoi sudori in larga copia raccolse, tutto depose nelle mani de' poveri». Ebbe il dono di passare a miglior vita nel giorno della patrona dei musicisti, il 22 novembre 1710.

2. Anonimo, Busto di Bernardo Pasquini con iscrizione, *ca.* 1710, Roma. Chiesa di San Lorenzo in Lucina.

vano separatamente alla Biblioteca Corsiniana significa che devono pure essere risultate di un qualche interesse[28]. Morelli ritiene del tutto inappropriati i due apprezzamenti negativi sulla musica del dramma (cfr. *supra*, ….) e non si può che essere d'accordo: siamo alle ultime prove teatrali di Pasquini[29] e, anche se è vero che, «dopo

[28] Carboni, Gialdroni e Ziino, *Cantate ed arie romane…* cit., pp. 50, 58, 114-115.

[29] Dopo *Il Colombo*, c'è solo ancora un ultimo titolo operistico di Pasquini, *L'Eudossia*, andato in scena nel febbraio 1692 presso il Seminario Romano – di cui l'Ottoboni fu protettore (cfr. Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 80) – ma composta forse l'anno precedente (cfr. ivi, pp. 84-85). Nelle *Notizie storiche degli arcadi morti…* cit., tomo II, pp. 320-24 (cfr. *supra*, nota 27), si segnala, tra le sue opere di «maggior grido», non *Il Colombo* ma *La caduta del regno delle Amazzoni,* il lavoro che comunque subito precede il dramma dedicato a Colombo nella cronologia teatrale pasquiniana.

vent'anni di carriera teatrale, condotta con continuità, al ritmo di quasi un'opera l'anno, per Pasquini era arrivato il tempo di lasciare il campo ai compositori della nuova generazione e alle novità che giungevano dai teatri veneziani»[30], «l'analisi della partitura rivela una fattura di alto livello, non inferiore, se non addirittura superiore, a quella di altri drammi di Pasquini, e una musica per nulla caratterizzata da quel generale senso di mestizia e malinconia tanto deprecato nella critica appena ricordata»[31] (si veda, a proposito, l'esempio dell'aria finale di Fernando, «Se Virtù cimenta un core», fig. 3). La partitura necessita senz'altro di uno studio più approfondito[32] prima di trarre conclusioni ma vale la pena registrare come già Pietschman segnali qui un'eccezionale presenza di arie col da capo, in anticipo rispetto a quella che si considera l'affermazione e generalizzazione di questa caratteristica forma musicale nel linguaggio operistico[33]– un indizio tuttavia da interpretare cautamente.

Con Pietro Ottoboni, siamo di fronte ad uno dei protagonisti della vita culturale di quegli anni, la cui personalità comincia ad essere più conosciuta grazie a studi recenti in diversi ambiti, che ne hanno approfondito in particolare il ruolo nella vita delle accademie, il personale contributo letterario e il mecenatismo nell'arte, nelle lettere e nella musica[34]. Quando scrive *Il Colombo* nel 1690,

---

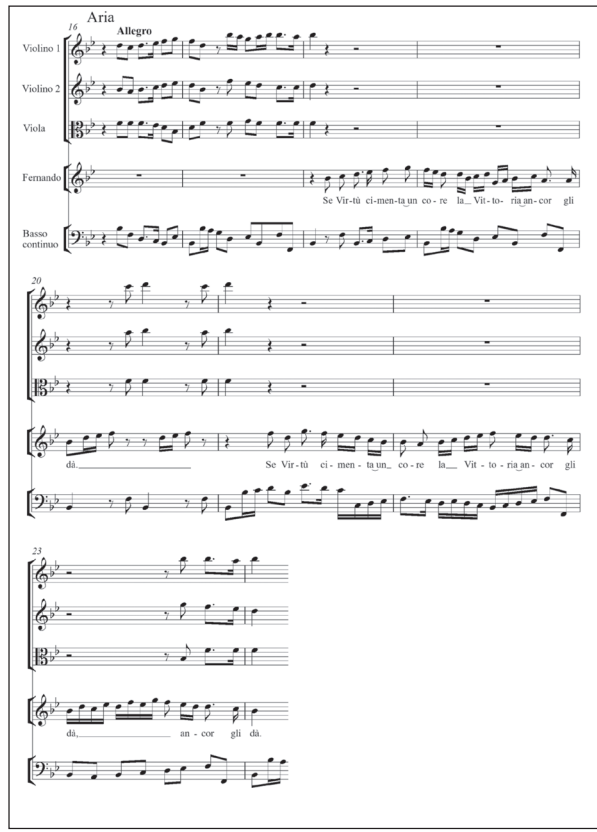
[30] Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 84.

[31] Ivi, p. 203; per la critica richiamata, cfr. *supra*, pp. 374-375.

[32] Esiste ad oggi un'edizione della partitura fuori commercio, a cura di U. Feld, Berlin, 1992, in cui si è rilevato un certo numero di errori di trascrizione e di interpretazione. Chi scrive ha attualmente in preparazione, insieme ad A. J. Marques, una nuova edizione poetico-musicale dell'opera (cfr. *infra*, p. 392).

[33] K. Pietschmann, *«Poète détestable, mais, en revanche, un heureux cardinal». Das Fiasko von Pietro Ottobonis* Il Colombo *(1691)*, in *La Fortuna di Roma: Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700*, a cura di B. Over, Kassel, 2016, pp. 609-619 (p. 618).

[34] F. Matitti, *Ottoboni, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIX, Roma, 2013, internet. Sul mecenatismo musicale di Pietro in



3. «Se Virtù cimenta un core», aria di Fernando, da *Il Colombo…*, III.xix, trascrizione di António Jorge Marques.

---

questi anni, la bibliografia è ormai ampia. Un aggiornamento abbastanza recente lo si può trovare in T. Chirico, *L'aquila bicipite e la musica. Pietro Ottoboni nell'epoca di Alessandro VIII (1688-1691) da documenti della Biblioteca Apostolica Vaticana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 2018. Per quanto riguarda il mecenatismo artistico, sono in preparazione gli atti del convegno internazionale *Alla corte della Cancelleria: Pietro Ottoboni e la politica delle arti nella Roma del Settecento*, tenutosi per l'Accademia di San Luca di Roma nei giorni 21 e 22 novembre 2019.

Pietro ha appena 22 anni. Il prozio pontefice lo ha fatto cardinale neanche un anno prima, il 7 novembre 1689 (appena un mese dopo l'elevazione al papato) ma vive e studia a Roma giá dal 1681 risiedendo proprio presso il prozio allora ancora cardinale a Palazzo di Venezia, dove, tra l'altro, fonda l'Accademia letteraria dei Disuniti – poi Ottoboniana – nel 1688, assumendovi il nome già citato di Crateo Pradelini, poi mutuato in parte per il nome di Crateo Ericino in Arcadia (1695), le cui riunioni si avviano proprio nel 1690 alla Lungara[35]. Appena nominato cardinale, riceve l'incarico vitalizio di vicecancelliere della Chiesa e si trasferisce perciò al Palazzo della Cancelleria, che diverrà un poderoso polo culturale internazionale per i decenni a venire.

Quando debutta *Il Colombo*, siamo quindi alle prime esperienze di Ottoboni come librettista. Nel carnevale precedente (1690), aveva partorito la sua prima opera per la riapertura del Tordinona dopo 16 anni, *La Statira*, messa in musica da Alessandro Scarlatti e, quello stesso anno, prima del dramma sulle vicende di Colombo, aveva inoltre scritto e fatto rappresentare al Palazzo della Cancelleria *Amore e gratitudine*, dramma pastorale per la musica di Flavio Carlo Lanciani (1661-1706)[36]. Si registra, tra l'altro, che già il primo dramma al Tordinona, *La Statira*, aveva avuto un'accoglienza segnata da critiche come l'anno dopo *Il Colombo*[37], per cui l'autore ne avrebbe attribuito la ragione al «pessimo gusto» dei «romaneschi»[38].

---

[35] Il cardinale fu inoltre membro degli Infecondi, della Crusca e, dal 1702, accademico d'onore di San Luca (cfr. Matitti, *Ottoboni, Pietro*… cit., internet).

[36] Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 81; su libretto di Giovan Battista Lucini, la Cancelleria aveva ospitato anche *Gli equivoci in amore overo La Rosaura*, con musica di Scarlatti, e l'oratorio *Il martirio di Sant'Eustachio*, su libretto del padre Antonio Ottoboni (*ibid.*).

[37] Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni…* cit., pp. 142-147.

[38] Ivi, p. 151 (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del principato* 4020,

Staffieri suggerisce che Ottoboni si sarebbe forse proposto fin dai suoi primi drammi l'intenzione di «civilizzare»[39] la vita culturale della città con particolare attenzione al teatro, per la sua rilevanza nella cultura laica del tempo[40]. La studiosa attribuisce già al giovane Ottoboni del dramma sul «nuova Mondo» un progetto di riforma teatrale ispirato alla Francia di Racine ma deve ammettere per prima le debolezze di una tale interpretazione di fronte alle difformità tra le rispettive drammaturgie, che ascrive a difetti nel libretto del porporato[41]. Scettico, riguardo una matrice francese dei lavori ot-

---

avvisi di Roma, 6 gennaio 1691), ma già citato da Cametti, *Il teatro di Tordinona…* cit., vol. II, p. 346, M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, 1970, p. 53, Ead., *Disegni scenici di Filippo Juvarra per "Giulio Cesare nell'Egitto" di Antonio Ottoboni*, in *Studi Juvarriani, Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino (Torino 1979)*, Roma, 1985, p. 152, nota 22, e successivamente da Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 82. Quest'ultimo (ivi, p. 82, nota 373) accenna, per *Il Colombo*, ad una vera e propria «campagna denigratoria, orchestrata dal conte Orazio d'Elci, nota penna satirica del tempo». Cfr. *infra*, nota 59.

[39] Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*, cit., p. 135.

[40] Si tenga presente inoltre che, oltre alle numerose accademie cui prese parte o contribuì a fondare (cfr. *supra*), il suo desiderio di incidere nella cultura romana lo portò anche a proporre nel 1703 a Clemente XI una Accademia Albana, che non ebbe poi sviluppo ma che si proponeva di «formare una sorta di homo novus di inizio secolo, che fosse al contempo artista, letterato e mondanissimo cortigiano» – T. Manfredi, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana. L'utopia dell'artista universale*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano 2003)*, 2 voll., Firenze, 2007, vol. I, pp. 117-137 (p. 117).

[41] Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*… cit., pp. 149-151: «la non integrazione tra i due nuclei drammatici [i due terzetti di amanti/spasimanti] è uno dei maggiori punti di debolezza dell'opera» (p. 150); «duello dell'ultimo atto [riportato al *Cid* di Corneille] … risolto … in maniera grottesca e inverosimile» (p. 151); «Ottoboni non sembra qui ancora in grado di trovare un corretto equilibrio, sul piano drammatico, tra l'approfondimento psicologico e lo sviluppo di una trama organica e, sul

toboniani, Morelli[42], che si associa inoltre a Viale Ferrero nel dubbio riguardo la presenza di istanze riformatrici su un piano storico generale nei primi drammi dell'Ottoboni sottolineandone, più che altro, la venezianità[43]. Chi più chi meno, nessuno nega invece la novità di una evidente preoccupazione morale già in questi primi libretti, come appare chiaro in quello esaminato in queste pagine[44].

---

piano strutturale, tra azione e decorazione o *divertissement* (ossia elementi scenografici, coreutici, musicali)» (p. 151).

[42] Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 201.

[43] Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*… cit., p. 64: «lo schema è quello del melodramma veneziano». Secondo Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 202, «a ben vedere … la struttura narrativa … non è poi così diversa da quella di altri libretti veneziani del tempo» e «la distribuzione dei ruoli vocali … è coerente con le convenzioni del dramma per musica». Si vedano anche le mutazioni sceniche, con tre scenari per ciascun atto composti da più scene 'inanellate', come usa l'opera veneziana, senza preoccuparsi delle unità aristoteliche (cfr. B. L. Glixon e J. E. Glixon, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Opera*, New York, 2005, pp. 229-238). *Il Colombo* utilizza scenari tutti rispondenti a quelli che C. F. Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681, pp. 168-174, indica come caratteristici dell'opera veneziana del tempo, qui riportati per tipo (cfr.Glixon e Glixon, p. 245):

Ménestrier, *Des représentations…*		Il Colombo	
Scena	attributi		Mutazioni di scene
Marittima	mare, navi … mostri marini	Atto I	1. «Mare Immenso»
Regale	palazzi, troni, …, gallerie, …, giardini, ….		2. «Divano, o Sala di Consiglio con Trono»
Rustica	montagne, vallate, …, foreste, …		3. «Bosco Suburbano»
Regale		Atto II	1. «Giardino»
Sacra	templi, altari, sacrifici …		2. «Cortile con Tempio, e Altare senz'Idolo»
Regale			3. «Galleria con Arcoa»
Cittadina	Strade, botteghe …, prigioni, …	Atto III	1. «Prigione con Veduta in faccia di vasto cortile»
Regale			2. «Gran galleria»
Militare	città assediate, mura fortificate, …, trofei,		3. «Steccato di Battaglia con Padiglioni, & Anfiteatro, & Popolo Spettatore…»

[44] Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*… cit., p. 64: «caso mai nuovo era un certo moralismo»; Staffieri, *I drammi per musica di*

Ancora secondo Staffieri, lo stesso sbarco dal mare di Colombo, Anarda e Fernando (padre, madre e figlio) nelle 'Indie' conterrebbe un riferimento all'attualità alludendo all'arrivo della famiglia Ottoboni dalla marinara Venezia alla capitale pontificia, a «civilizzare con rinnovati principi estetici il 'nuovo mondo' romano»[45], con Fernando a rappresentare Pietro stesso e Colombo e 'moglie' i suoi genitori. Pietschmann non dubita che il libretto sia di per sé una «Neuland» e ricorda, con Staffieri, come nella dedica l'autore si paragoni a Colombo attribuendosi «la fortuna di scuoprire sopra queste carte un nuovo Mondo», allusione che sarebbe quindi da intendersi in senso propriamente estetico[46]. A questo proposito, lo studioso tedesco cita, anche qui con Staffieri, non solo l'innovativo soggetto del dramma e la novità della «funzione di prologo» cui sono riservate le scene iniziali[47] ma rileva anche come le prime quattro siano le uniche scene 'marine' e le sole in cui appaiano mostri (sirene e tritoni) ed entità ultraterrene (Fortuna), cui invece il poeta rinuncia nel resto del libretto[48]. Per Pietschmann, come già per Staffieri, gli aspetti palesemente innovativi del progetto potrebbero essere una reazione dell'Ottoboni alle novità della stagione teatrale romana del 1690, in particolare la rappresentazione della francese *Armide* presso il palazzo del de Bouillon e la festa teatrale *La caduta del regno delle Amazzoni* per le nozze di Carlo II di Spagna presso il Teatro Colonna[49]. Con quest'ultima produzione, il

Pietro Ottoboni… cit., p. 142: «la finalità edificante perseguita da Ottoboni pone ora al centro del dramma il problema della scelta tra bene e male, che conferisce uno spessore inedito all'interiorità del personaggio».

[45] Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*… cit., p. 135.

[46] Pietschmann, *«Poète détestable…»*... cit., p. 612. Cfr. ivi, p. 611: «Novum», «Experiment».

[47] Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*… cit., pp. 135 e 148.

[48] Pietschmann, *«Poète détestable…»*... cit., pp. 611 e 615.

[49] Ivi, pp. 613-614, e Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*… cit., p. 148. Per il protagonismo ottoboniano nella riapertura del Tor-

cui libretto Domenico De Totis trae da una commedia spagnola di Antonio de Solís y Ribadenera[50], il dramma sul Colombo condivide non pochi elementi e non solo i richiami all'America e a temi cari al mondo spagnolo[51] – oltre al compositore, che è lo stesso Pasquini. Già Staffieri aveva rilevato forti analogie tra il Prologo della festa teatrale e le scene iniziali del dramma di Ottoboni, soprattutto sul piano scenografico, nell'intenzione di «superare le mire autocelebrative dell'ambasciatore spagnolo»[52]. Tuttavia, sarebbe la stessa centralità della celebrazione dell'amore coniugale, che fa di questo libretto – secondo Pietschmann – quasi un'opera nuziale, a metterlo in diretta concorrenza con la festa teatrale espressamente composta per le nozze reali spagnole nel carnevale precedente[53]. È solo un'ipotesi ma è possibile che l'idea di un dramma su Colombo sia sorta tempo prima, certamente dopo la lettura delle «Istorie»,

---

dinona, si consideri Ademollo, *I teatri di Roma*… cit., pp. 179-180 (cfr. Morelli, *La virtù in corte…* cit., p. 81, con rinvio errato a Ademollo), che riporta di una festa da ballo «all'uso di Venezia» data da Antonio Ottoboni in seguito alla riapertura del teatro con *La Statira* (cfr. *supra*).

[50] Cfr. Morelli, *La virtù in corte…* cit., pp. 184-199, con la trascrizione integrale di due arie dall'opera.

[51] La vicenda di Colombo ha almeno un precedente illustre nel teatro iberico, la commedia eroica *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* di Lope de Vega (1614). Tuttavia, si consideri come il tema si renda congeniale anche allo spirito marinaro della Venezia degli Ottoboni, che è, d'altra parte, un centro editoriale particolarmente attivo nel panorama europeo per la letteratura di viaggi e navigazioni – qui infatti si stampano le *Historie* di don Fernando. A Roma, la presenza di Colombo risale comunque a ben prima dell'Ottoboni.Vi approda già nel 1493, con la prima stampa latina della lettera di Colombo al tesoriere della corte spagnola (14 febbraio), al rientro dal primo viaggio nelle 'Indie', che ispira a Giuliano Dati un poema in ottave quello stesso anno.

[52] Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*… cit., p. 148. L'ambasciatore è nientemeno che Luís de la Cerda, il Medinaceli poi vicerè di Napoli, ben noto per la sua attività mecenatesca in ambito operistico.

[53] Pietschmann, *«Poète détestable…»*…cit., p. 614.

forse con la prospettiva del secondo centenario del 1692, anche se le nozze spagnole e quindi le urgenze qui richiamate potrebbero aver fatto decidere invece per l'anticipazione del programma – e chissà che questo non abbia contribuito sfavorevolmente tanto alla scrittura del libretto quanto alla produzione di un'opera, per certi aspetti, piuttosto innovativa. Con operazioni come questa, il giovane cardinale fresco di nomina alla Cancelleria romana riesce – critiche o meno – a porsi comunque all'attenzione nel panorama culturale del tempo. Presenti alla prima porporati e ambasciatori di Venezia, Francia e ovviamente Spagna[54], l'impatto dell'evento si estende evidentemente oltre Roma e coinvolge anche il piano politico e diplomatico – che non è però facile valutare a pieno, anche per la poca attenzione dedicata negli studi all'attività politica del cardinale ad oggi[55].

Nelle illustrazioni del libretto, Colombo è raffigurato in armi e, nella prima che lo ritrae, lo si vede sulla sua nave sostenere un vessillo con l'aquila bicipite imperiale, emblema di cui la famiglia Ottoboni aveva l'onore di potersi fregiare (fig. 4). Se è vero che lo sbarco dei tre Colombo del dramma in America può essere preso a immagine dell'arrivo degli Ottoboni a Roma[56], questa raffigurazione di Colombo – e probabilmente lo stesso costume di scena – rinvierebbe allora al fatto che il padre Antonio viene rapidamente nominato, dallo zio papa, principe del soglio pontificio e generale delle truppe di Santa Romana Chiesa. Pietschmann ritiene di dover leggere qui anche un'allusione alla situazione della famiglia Ottoboni nella Città Eterna, dove, come il protagonista del dramma, si troverebbe a dover lottare contro le insidie di un «Vasto mar»[57]

---

[54] Cfr. Cametti, *Il teatro Tordinona…* cit., vol. II, p. 346.

[55] Lo segnala anche Matitti, *Ottoboni, Pietro*… cit., internet.

[56] Cfr. Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*… cit., p. 135.

[57] Pietschmann, *«Poète détestable…»*...cit., pp. 616-617: il «'vasto mar' der ewigen Stadt».

4. *Il Colombo…,* libretto, Roma, 1690, p. 12 (in apertura dell'atto primo). Su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria (Modena).

5. *Il Colombo…*, libretto, Roma, 1690, p. 66 (in apertura dell'atto terzo). Su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria (Modena).

(aria di Colombo, I.i); perciò – si direbbe allora – giungerebbe l'invocazione successiva a Fortuna, «Non cangiar d'aspetto o sorte» (aria di Colombo, I.iv), dopo l'intervento di questa ad allontanare le sirene. Il rinvio alla situazione della famiglia Ottoboni pare senz'altro convincente ma un po' meno l'interpretazione di Roma come «vasto mar» – che è poi anche il «vasto mar d'Amore» evocato altrove (II.vi), certamente da leggere alla luce del verso apposto come motto nell'illustrazione che precede il terzo atto (fig. 5): «E se dolerti vuoi condanna Amore» (cfr. Ginacra, III.xvii). In fondo, il prozio Pietro arriva al pontificato dopo anni trascorsi a crescere nelle gerarchie ecclesiastiche romane e anche il giovane Ottoboni risiede ormai a Roma da molti anni, sotto l'ala protettrice del futuro papa. Un altro suo zio, Marco, già chierico, sposa proprio nel 1690 a Roma Tarquinia Colonna, a rinforzare le alleanze matrimoniali della famiglia, ed acquista il feudo di Fiano. La città doveva ormai costituirsi come un terreno piuttosto favorevole per gli Ottoboni, un contesto in cui muoversi con certo agio. La famiglia presentava però un punto debole, da ben prima l'arrivo a Roma. Pare che Antonio (1646-1720) avesse dei trascorsi non proprio esemplari e già nel 1664 risulta che lo zio Pietro aveva dovuto prestargli denaro, poi mai restituito, ed anche in seguito era dovuto intervenire a più riprese per ripianarne i debiti, finché, nel 1680, Antonio e il fratello Marco – altrettanto malmesso – cedettero allo zio l'intero loro patrimonio in cambio di un assegno annuale, che avrebbe gestito la moglie di Antonio, Maria – la dedicataria del libretto di *Il Colombo*[58]. Con tutto ciò, i problemi non ebbero comunque argine. Nel 1681, un'ingente perdita al gioco di Antonio avrebbe precipitato le cose, per cui lo zio avrebbe deciso di prendere con sé a Roma il figlio di Antonio, il giovane Pietro, in una situazione ormai disperata. Anche Pietro verrà in seguito ritenuto da più d'uno moralmente reprensibile, benché si sia cercato di sollevarlo da molti addebi-

[58] Menniti Ippolito, *Ottoboni, Antonio*… cit., internet.

ti attribuendone qualche errore alla negativa influenza paterna[59]. Sembrerebbe comunque che la stessa nomina di Antonio a principe e generale da parte del papa neoeletto sia dipesa dal desiderio di sfruttare l'opportunità e sollevarsi dall'onere di riparare i disastri suoi nonché del fratello Marco, non meno irrequieto e fatto anche lui generale – delle galere pontificie – garantendogli cospicue entrate. Roma rappresenta quindi, per gli Ottoboni, un porto sicuro, grazie all'appoggio del pontefice, e non certo il «vasto mar» denso di mostri ed insidie che è forse piú vicino alla condizione della famiglia prima del salvataggio giunto proprio grazie alle casse romane. Forse la città potrebbe invece essere riconosciuta nelle «Indiche maremme», dove «tutta Europa / […] verrà […] / a seminar tesori e a comprar [!] gemme», come canta Fortuna (I.iii).

Una tale interpretazione sembrerebbe confermata da una pasquinata del tempo, dedicata al papa Ottoboni poco dopo la sua morte, in occasione del conclave per la scelta del successore: «Sudò tre anni il ligure Colombo / A ritrovar tesori / Sotto del polo americano adusto; / Ma tu, veneto augusto, / Senza tanti sudori, / Senza varcar il mar, senza contrasti, / il bel Perù nel Quirinal trovasti»[60].

D'altra parte, come si è visto sopra, anche le vicende personali di Colombo non erano del tutto limpide, almeno secondo i canoni e le leggi del tempo. La questione della convivenza *more uxorio*

---

[59] Cfr. i documenti trascritti da M. L. Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, 1989, vol. II, pp. 694-697 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 3165, 49, ff. 92s: ad es., f. 93v, «il Cardinale del bordello»), 732-734 (ivi, Urb. Lat. 1631, con una biografia a firma di Orazio d'Elci: «non fu mai scandaloso come lo pubblicò la mala fama … E se … cadde in qualche errore, fu più per la pratica di quel Don Antonio suo Padre» [f. 241v]), 757-759 (ivi, Ott. Lat. 2829, con altra biografia del 1726, con nomi di alcune sue concubine), citati anche in Manfredi, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana*… cit., pp. 125-126.

[60] Cfr. Cametti, *Il teatro di Tordinona*... cit., vol. I, p. 76.

– che era poi solo uno dei 'nodi' nella vita del suddetto – non era cosa da poco all'epoca ed anche in tempi più moderni si è visto come sia stato uno dei maggiori ostacoli per dare il via alla causa di canonizzazione (cfr. *supra* e nota 9). C'è quindi effettivamente una certa corrispondenza tra Antonio Ottoboni e Colombo, proprio per quanto riguarda la discutibile vita privata, soggetta all'insidia di «sirene» – in un senso o nell'altro – comunque «Orride in parte, e belle» (I.i). L'inserimento del personaggio di Anarda, in qualità di 'moglie' a tutti gli effetti – con il nome alterato rispetto all'originale 'de Arana', quasi un anagramma – dice molto di come tale questione rappresentasse un serio problema. Il carattere di Anarda nel dramma appare straordinariamente virtuoso e qui si dice pronta anche a morire «S'incorrotta, e costante / L'Alma godrà nel Ciel l'alto riposo» (Anarda, II.x). Non è difficile vedere come il giovane Pietro abbia potuto riportare nel carattere di un tale personaggio la madre Maria, dedicataria del libretto, che già aveva dovuto farsi carico della responsabilità dei beni di famiglia in luogo del marito dilapidatore del patrimonio – il quale dovette certamente invocare e votarsi spesso alla Fortuna, non meno del Colombo del libretto (cfr. *supra*).

La celebrazione dell'amore coniugale nelle coppie del dramma e l'esaltazione di costanza e fedeltà sembrerebbero allora quasi 'esorcizzare' gli spettri della condotta morale del vero Colombo, da un lato, e soprattutto del vero Antonio Ottoboni, dall'altro. L'autore può così riconoscere un'autorità morale tanto a Colombo nel farsi alfiere delle europee virtù cristiane di fronte agli americani – «Così vivrà per sempre a bella gloria / dell'opre del Colombo la memoria», canta Fernando nella scena già ricordata alla fine del dramma – quanto alla famiglia Ottoboni nell'accompagnare il pontefice a far da guida di Roma e della Chiesa: «Questi Regni adunque / Non di molli piaceri / Apprendino da noi, nuove lusinghe. / Ma d'Europea Virtù per opra nostra / Spirino i puri rai», come proclama Fernando sempre nella scena finale. Rispetto alla virtuosa coppia

dei protagonisti, pur con i travagli manifestati nel dramma (gelosie, sospetti e malintesi), sono i personaggi 'peruviani' a mostrarsi senza dubbio più inclini ad assecondare le proprie pulsioni sensuali: il re Ginacra pronto davvero a tutto pur di potere godere delle grazie della moglie di Colombo e sua figlia Tendilla divisa fino alla fine tra l'amore per Fernando e il principe Guascarre. Non quindi il fascino sensuale della natura americana – già all'epoca luogo comune – ma una proclamata virtù 'europea' ha la meglio, fino a portare lo stesso Ginacra sull'orlo di una conversione alla fine del dramma: «Amico un Re pentito / non isdegnar de' falli suoi» (III.xvii), «… io non son quello, / Ch'una volta già fui» (III.xviii). Tuttavia, è Fernando, ad incarnare Pietro nel dramma, che ha l'ultima parola. Non è stato rilevato fin qui come la rinuncia di Fernando all'amore di Tendilla, che alfine il re deciderà di dare in sposa al nobile Guascarre, possa riverberare fatti della biografia di Pietro, che, poco prima di essere fatto cardinale, risulta in procinto di sposarsi con una Chigi e così sarebbe stato se lo zio non fosse divenuto papa e non lo avesse indirizzato altrimenti. Come si è visto sopra, lo stesso Fernando storico prende gli ordini sacri e, in nome della virtù, il Fernando del dramma rinuncia a Tendilla che andrà in sposa a Guascarre e, bizzarramente unito nella sorte al redento Ginacra, proclama nel finale: «Ginacra assai d'Amore / Seguito abbiam la cieca scorta; altrove / L'Honor ci chiama».

Nel 2019, la Repubblica di Cuba ha celebrato il quinto centenario della fondazione della capitale, L'Avana. Cuba fu toccata da Cristoforo Colombo nel suo primo viaggio nelle 'Indie' nel 1492 e la Cattedrale di L'Avana ospitò le sue spoglie, tratte al sicuro in seguito all'occupazione francese di Santo Domingo nel 1795, anche se restano dubbi se i resti poi trasferiti a Siviglia siano proprio quelli di Colombo, che resta comunque ben presente nella cultura cubana. Per questo, la ricorrenza del quinto centenario

ha costituito l'occasione per progettare la ripresa moderna integrale[61] a L'Avana della prima opera dedicata al navigatore, *Il Colombo*. Ciò è stato possibile grazie alla collaborazione fin dal 2014 tra il Centro Studi Santa Giacinta Marescotti di Vignanello, l'Associazione Ruspoli di São Paulo, L'Ambasciata d'Italia e l'Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, da cui dipende il Conjunto de Música Antigua Ars Longa diretto da Teresa Paz, riferimento nell'esecuzione di musica antica nel mondo da più di 25 anni. Si è inoltre programmata la pubblicazione dell'edizione critica della partitura. Da parte sua, il Centro Santa Giacinta Marescotti ha dedicato l'edizione 2020 del Concorso Principe Francesco Maria Ruspoli (Antonio Florio presidente) all'opera e la vincitrice Giuseppina Perna, soprano, ha eseguito arie di Fernando durante la premiazione del 27 ottobre 2019, presso il Castello Ruspoli di Vignanello[62].

Il 21 novembre 2019, il progetto è stato presentato presso il Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, in occasione della Settimana della Cultura Italiana, con la partecipazione di Maria Elena Vinueza, vicepresidente di Casa de las Américas, e di cantanti e musicisti del Conjunto Ars Longa che hanno eseguito una selezione di recitativi e arie dell'opera. In seguito agli sviluppi della pandemia nel 2020, la realizzazione del progetto è stata rinviata in attesa che si ristabiliscano condizioni sanitarie favorevoli.

---

[61] Ad oggi risulta che le prime riprese musicali ufficiali del dramma per musica *Il Colombo* di Ottoboni e Pasquini risalgano al 1992. Concerto italiano, diretto da Rinaldo Alessandrini, eseguì presso l'Oratorio del Gonfalone di Roma proprio il 12 ottobre 1992 una selezione di scene dall'atto primo (i, iv, vi-vii) in forma di concerto escludendo le parti dei buffi, con i solisti Mariella Pennichi, Sandro Naglia, Alessandro Rossi, Rosaria di Palma, Patrizia Pupillo, Elisabetta Gutierrez. Il concerto fu radiotrasmesso da Radio RAI. Ringrazio Klaus Pietschmann per queste informazioni. Nello stesso anno, si ha notizia della ripresa dell'opera in un laboratorio di teatro musicale dell'Università del Maryland, negli Stati Uniti, di cui non è però stato possibile reperire dettagli. Non si è potuto inoltre verificare se all'edizione fuori commercio dell'opera curata da U. Feld (cfr. *supra*, nota 32) siano seguite rappresentazioni o esecuzioni concertistiche in Germania o altrove.

[62] Nello stesso concorso, è stato premiato anche il tenore Raffaele Feo.

La moda dei "romitori" a Roma e dintorni

Angela Negro

Nel Seicento, il secolo dell'assolutismo, i rigidi protocolli di corte si estendevano a tutte le sfere del vivere aristocratico, condizionandolo in modo ferreo. Basta scorrere gli inventari dei palazzi patrizi per restare colpiti dalla sequenza di stanze definite in base alla loro funzione cortigiana (sale d'udienze, stanze dei paggi, sale da musica ecc…).

Dall'architettura delle residenze nobiliari questo condizionamento si estendeva anche ai giardini, rigorosamente scanditi in percorsi dove siepi ben ordinate,vasi, fontane, statue, alberature seguivano una distribuzione ferrea e regolare, secondo quello che è stato comunemente definito "giardino all'italiana".Basti pensare ai giardini di Villa d'Este a Tivoli, a quelli del Quirinale, dei palazzi Colonna o Pallavicini Rospigliosi.

L'evasione da questa ossessiva razionalità cui la natura veniva assoggettata si manifesta più volte sia in pittura che in poesia. La vita serena e primitiva dei pastori a contatto con una natura incontaminata, trova espressione nella prima metà del Seicento in dipinti come il celebre *Et in arcadia ego* del Guercino (fig. 1) o in tele come *I pastori d'arcadia* oggi al Louvre, del Poussin.

Il cardinale poeta Giulio Rospigliosi (che diverrà poi papa Clemente IX)nel suo dramma *L'Erminia sul Giordano* del 1633, destinato a essere messo in scena nel teatro Barberini,esprime bene questo desiderio di evasione dalle fatiche del vivere cortigiano in un'arcadia personale e meditativa:

Fortunati pastori
Però che soli avete
In sì tranquilli orrori
Ore felici e liete
Et in questi di pace alberghi veri
Godete quel riposo
Che ne' palagi alteri…
Onde ei fugge lontano
Altri sospira invano[1]

Talvolta il desiderio di fuga dalle cure cortigiane coinciderà platealmente con la scelta del romitaggio, come avviene per il devoto Alessio o l'attrice Baldassarra protagonisti di due altri drammi del papa-poeta[2].

È in coincidenza con questo sentire che si sviluppa la moda di creare nelle residenze gentilizie uno spazio particolare, atto alla meditazione, che verrà decorato con rocce, piante e scorci silvestri: il "romitorio".

Un esempio illustre era costituito dall'ambiente a mo' di grotta che venne realizzato nel mezzanino di palazzo Colonna per il connestabile Lorenzo Onofrio (grande collezionista di paesaggi fra cui quelli romantici e tempestosi di Dughet) decorato dal pittore-decoratore austriaco Giovanni Paolo Schor, e dopo la sua morte (1674) dal paesista Crescenzio Onofri al quale fu saldato nel 1675[3].

L'ingresso dell'ambiente, che ora non esiste più, è ancora testimoniato dal parato a finte rocce nell'angolo orientale del cortile del palazzo(fig.2) e l'interno, dal disegno forse di Carl Gustav Tessin, conservato al National Museum di Stoccolma (fig.3).Una grotta

[1] G. Rospigliosi*, Erminia sul Giordano*, Roma, 1633.A. Negro,*La collezione Rospigliosi*, Roma, 2007, pp. 33 – 36.

[2] G. Rospigliosi, *Sant'Alessio*e *La comica del ciel ovvero laBaldassarra* in« *Melodrammi sacri*» a cura di D. Romei, Firenze, 1999.

[3] E. A. Safarik*Palazzo Colonna*, Roma, 1999, pp. 80 – 81.

1. Guercino, *Et in arcadia ego*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini.

2. L'ingresso al romitorio di Palazzo Colonna.

3. G. Tessin(?), Disegno con l'interno del romitorio di Palazzo Colonna, Stoccolma, National Museum.

dove si colloca un rustico letto, ben degno di un eremita, mentre la semplice vita dei pastori si intravede da squarci aperti nelle pareti rocciose.

La stanza "a guisa di romitorio" dipinta da Schor è ancora ricordata dalla riedizione della guida del Titi del 1763[4].Ma la moda dei romitori nelle case gentilizie sulla fine del Seicento si stava diffondendo.

Una guida del 1683 ne segnala un altro «ben disposto e ben dipinto che insegna la temperanza nelle delizie di questo mondo» attiguo al curatissimo casino del cardinal Flavio Chigi (1641-1693) alle Quattro Fontane, intorno al 1675. Il "grottoncino" (così viene ricordato dalle fonti) era decorato da Giovan Battista Laureti e da Giuseppe Chiari che nel 1675 vi dipinse «una Venere e la figura di un eremita[5]».

Qualche anno più tardi, nel 1708, abbiamo notizia di un ambiente simile voluto da Maria Camilla Pallavicini Rospigliosi, grande collezionista di gusto internazionale, nel palazzo Pallavicini Rospigliosi al Quirinale. È infatti documentato da un inventario di quell'anno il "romitorio" che la duchessa volle realizzato nei mezzanini del palazzo: una stanza dipinta «a guisa di rifugio silvestre». Anche gli arredi (sedie, inginocchiatoi) erano a forma di roccia in omaggio ad una sensibilità che traduceva in artificio il desiderio di fuga dalle cure mondane. Come ha visto Daniela Di Castro il "romitorio" di Maria Camilla, già realizzato nel 1708 con "boschereccie" dipinte alle pareti, venne completato nel 1713 con figurine di Christian Reder e Giovanni Bernucci[6].

---

[4] F. Titi,*Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763, p. 482.

[5] M. G. Barberini, *Castro Pretorio I*(Guide rionali di Roma), Roma, 1987, p. 144.

[6] Ringrazio sempre Daniela Di Castro, grande studiosa di arredi, che non è più con noi, per il generoso contributo alle mie ricerche fra cui le notizie sul romitorio di Maria Camilla Pallavicini Rospigliosi(cfr.A. Negro, 2007, p. 109).

Del romitorio di Maria Camilla Pallavicini Rospigliosi non rimane nel palazzo più traccia, e altrettanto può dirsi di un ambiente consimile che era in Palazzo Altieri, di cui la più recente bibliografia non fa cenno[7].

Ma un "romitorio" famosissimo alla metà del Settecento venne realizzato presso il complesso camaldolese di Frascati da un personaggio di fama e cultura internazionali quale fu il cardinal Domenico Passionei. Di ritorno da un lungo periodo di missioni e di nunziature all'estero (Olanda, Svizzera, Austria) nelle quali si erano accentuati i suoi orientamenti a favore di un cattolicesimo aperto e liberale e la dichiarata ostilità verso le posizioni ufficiali della gerarchia ecclesiastica, Passionei prese a frequentare già nel 1736 la comunità di eremiti camaldolesi di Frascati.Nel 1739 sulla base di accordi presi con il priore padre Plauto bolognese, ottenne di poter creare una serie di celle con una cappella adiacente pavimentate in legno e decorate da un vero esercito di artigiani e pittori fra cui Biagio Chicchi "famoso pittore di fiori", il decoratore Agostino di Frascati il pittore di prospettive, Raffaele Contucci e il paesista tedesco Ignazio Heldmann[8].

La fonte più attendibile su questi lavori nei quali il cardinale profuse una «spesa esorbitantissima» sono le didascalie che Pier Leone Ghezzi appose in margine alle caricature dei frequentatori del "romitorio". Entrato in stretta amicizia col cardinale Ghezzi, dal 1738 fino alla morte nel 1755, frequenta con lui i Camaldoli e ci lascia una cronaca minuta della comunità cardinalizia, dove all'amore per il ritiro campestre si univa la passione bibliofila e antiquaria dei visitatori e del coltissimo prelato. Infatti intorno alle

---

[7] *Palazzo Altieri in Roma*, Roma, 1991.

[8] A. Negro,*Eremo di Camaldoli* in «*Villa e paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*», Catalogo. Roma, 1980,pp. 234-236 e p. 245-246; L. Devoti,*Il romitorio del cardinal Passionei nel Tuscolano* in «Strenna dei Romanisti» 68 (2007),pp.277-292.

celle egli aveva creato un giardino disseminato di urne, busti, statue e cippi greci e latini: un vero e proprio museo all'aperto che tanto doveva incontrare gli interessi dello stesso Ghezzi, raffinatissimo antiquario e instancabile riproduttore nei suoi disegni di antiche memorie.

Nelle caricature ghezziane divise fra i codici ottoboniani della Vaticana, un volume della Biblioteca Civica di Fossombrone e svariati fogli dell'Istituto Nazionale per la Grafica, sfila anche la variopinta corte di "famigli" che serviva il cardinale nella gestione del "romitorio": falegnami, camerieri, cacciatori con le reti, garzoni di cucina fino ad un Giovanni Battista Facchino utile per «governare tutte le sorte di bestie cioè uccelli, galline e gallinacci, piccioni, tartuche e lumaconi» (fig.4).

4. P. L. Ghezzi, Caricatura di Giovan Battista facchino al servizio del cardinal Passionei ai Camaldoli di Frascati, 16 maggio 1746. Fossombrone, Biblioteca Civica, album Passionei.

Più che un luogo destinato alla preghiera e al raccoglimento, quello del Passionei ai Camaldoli finì per rassomigliare a un "buen-retiro" di intellettuali cari al cardinale che bollava i componenti del Sacro Collegio come «gonfi di orgoglio, ignoranti e divorati dall'ambizione» e si circondava di una eletta corte di intellettuali fra cui il Bottari, Lorenzo Foggini, il cardinal Rezzonico (futuro papa Clemente XIII), il pretendente cattolico al trono d'Inghilterra Giacomo III Stuart e occasionalmente lo stesso Benedetto XIV che gli rese visita il 16 ottobre 1741, come ricorda il Valesio[9].

Il Galletti, biografo del cardinale esprime bene questa comunità di intenti raccontando che «era costume che la sera ciascuno della compagnia tornando dal passeggio andasse a prendere (nella biblioteca) que' libri che più gli piacevano, e ragunandosi tutti nella stanza dello stesso cardinale fino all'ora di cena vi si trattenevano leggendo e discorrendo».

Charles De Brosses, presente a Roma fra il 1739 e il '40 esprime nelle sue *Lettere familiari* simpatia e stima per Passionei[10]. Ma l'affluire di visitatori all'eremo non era sempre gradito al cardinale che Ghezzi(suo ospite estate ed autunno in pianta stabile) ritrae in una gustosa caricatura il 12 ottobre 1749 mentre, raccogliendosi le vesti «fugge per non incontrarsi con alcuni personaggi»(fig.5).

Questa voglia di evitare l'eccessiva mondanità suscitò l'irritazione dello stesso De Brosses, che in visita all'eremo nota che il

---

[9] F. Valesio, *Diario di Roma*a cura di G. Scano, vol.VI, 1737-1742, p. 522: «10 ottobre 1741 Oggi sua Beatitudine da Castel Candolfo andò alli Camaldoli di Frascati a vedere il bellissimo e deliziosissimo casino di ritiro che in quel monastero o romitorio si è fabbricato il cardinale Passionei».

[10] C. deBrosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*. Bari 1973, p. 360. Sempre su PassioneiIvi, p. 606: «Passionei di Fossombrone, nunzio in Svizzera e a Vienna, gran partigiano della nazione tedesca. Segretario dei Brevi; gentile e leale nei modi, estremamente libero di parola; con molto seguito e molto spirito; disprezza infinitamente la boria cardinalizia: poco apprezzato da molti dei suoi confratelli ai quali egli rende il disprezzo raddoppiato.»

5. P. L. Ghezzi, Il signor cardinal Passionei che fugge per non incontrarsi con alcuni personaggi, 12 ottobre 1749. Fossombrone, Biblioteca Civica, album Passionei.

"cardinal Passionei vi stava in un ritiro così pio e infrangibile quando noi ci salimmo che non potemmo avere l'onore di vederlo"[11].

In dissenso con questo via vai di ospiti era la comunità dei monaci camaldolesi che vedevano l'originaria quiete del luogo com-

[11] Ivi, p.491. Per un'altra copia del disegno con il cardinale che fugge per non incontrare i visitatori si veda M. Cipriani in *«Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda»,* a cura di A. Lo Bianco 1999, catalogo della mostra*I Ghezzi dalle Marche all'Europa*, Ascoli Piceno,l, 1999, pp. 186-188 particolarmente curata sulle frequentazioni intellettuali di Passionei e le sue tendenze filo-gianseniste. Su Ghezzi in generale e le sue caricature: M.C.Dorati da Empoli,*Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma, 2008.

pletamente compromessa. Alla morte di Passionei avvenuta il 5 luglio del 1761, l'ostilità dei monaci trovò libero sfogo[12] e mentre i mobili e gli oggetti venivano portati via dagli eredi del cardinale, il "romitorio" venne demolito, sicché non ne rimane praticamente traccia.

A Roma un altro curioso esempio di "romitorio", ancora fortunatamente in piedi, nonostante la spoliazione degli arredi subita dall'edificio è nella villa Chigi che il cardinal Flavio Chigi iuniore (1711-1771) fece realizzare sulla Salaria a partire dal 1763 e la cui decorazione venne completata prima del 1766,anno in cui vi fu accolto papa Clemente XIII Rezzonico. Al primo piano, che fu decorato, fra l'altro, da dipinti ad olio di Paolo Monaldi, oggi non più *in loco*, si trova un ambiente dove il pittore Francesco Nubale affrescò sulle pareti un *trompe l'oeil* raffigurante l'interno di una grotta in disfacimento in cui si scorgono gruppi di eremiti sul fondo di pareti rocciose(figg. 6 e 7). Un vero e proprio "romitorio" dove ritirarsi in meditazione[13].

D'altra parte l'incalzante gusto per l'antico invadeva nella seconda metà del Settecento la cultura artistica introducendo al trionfo del neoclassico ed al mito di Winkelmann e Piranesi. Così nella villa Sara già Gabrielli a Marino un salottino è completamente rivestito da un ignoto decoratore di pareti rocciose, dove insieme all'ordito naturalistico affiorano "misteriose presenze di materiale archeologico, finti rilievi e sagome scultoree che danno un tono surreale al piccolo vano"[14].

Sulla scia del dilagante gusto per l'antico, la testimonianza più preziosa di "romitorio" è nella "stanza delle rovine" ricavata nell'infermeria che i Padri Minimi costruirono nel '600 a margi-

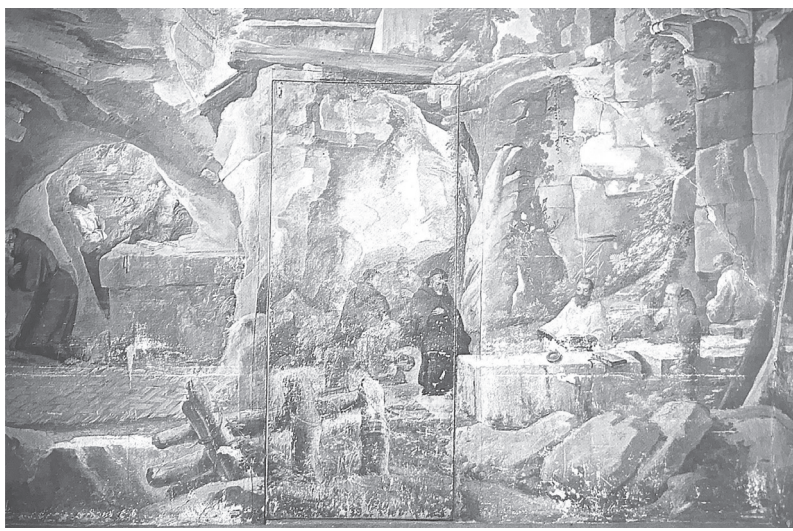
---

[12] C. Bricarelli, *L'eremo di Camaldoli sopra Frascati* in «Civiltà Cattolica» quad. 1739 p. 428 e ss.; quad. 1740 p. 530 e segg.

[13] I. Belli Barsali,*Ville di Roma,* Roma, 1983, pp. 329-339.

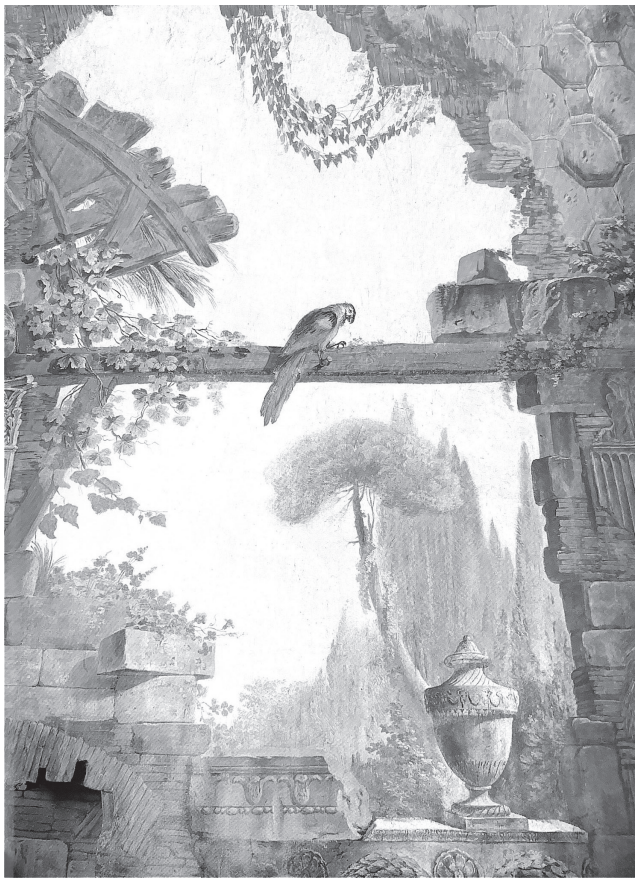
[14] F. Calabrese, in *Villa e paese*… cit.,1980, p. 340.

6. F. Nubale, Romitorio della Villa Chigi a Roma.



7. F. Nubale, altro scorcio del Romitorio della Villa Chigi a Roma.

ne della Trinità dei Monti, sul Pincio. Il padre Lesueur, erudito in fisica e scienze matematiche, fece decorare nel 1763 al suo amico pittore Charles Louis Clérisseau (1721-1820) all'epoca studente presso l'Accademia di Francia, una cella che rappresenta un *trompe l'oeil* lungo le pareti e nella volta una stalla sul fondo di antiche rovine aperta di volta in volta su luminosi squarci di cielo. (figg. 8-9-10-11-12). Il fascino dell'antico si mescola al gusto preroman-



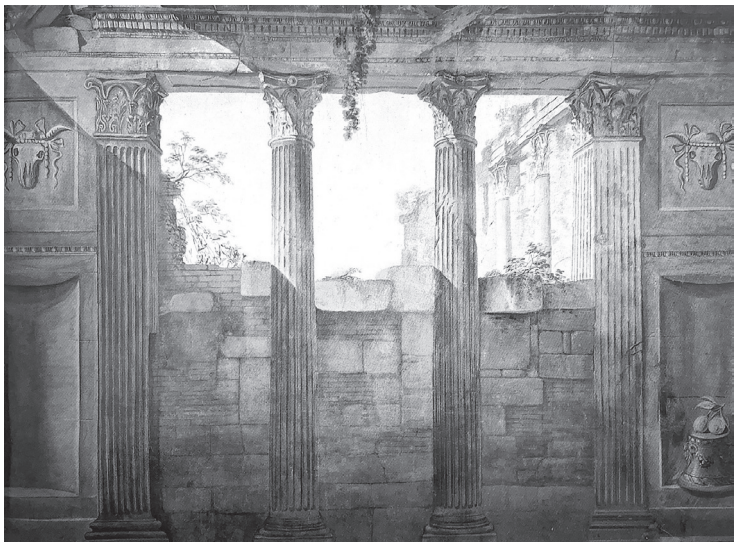
8. C. L. Clérisseau, Particolare della *Stanza delle rovine* a Trinità dei Monti

tico delle rovine e alla diffusione negli anni ’60 del pensiero di Rousseau (nel mondo francofono), contrario al progresso voluto dagli Illuministi, che mortifica i rapporti umani e la spontaneità naturale dell’uomo, non ancora contaminata dalle convenzioni della società civilizzata.

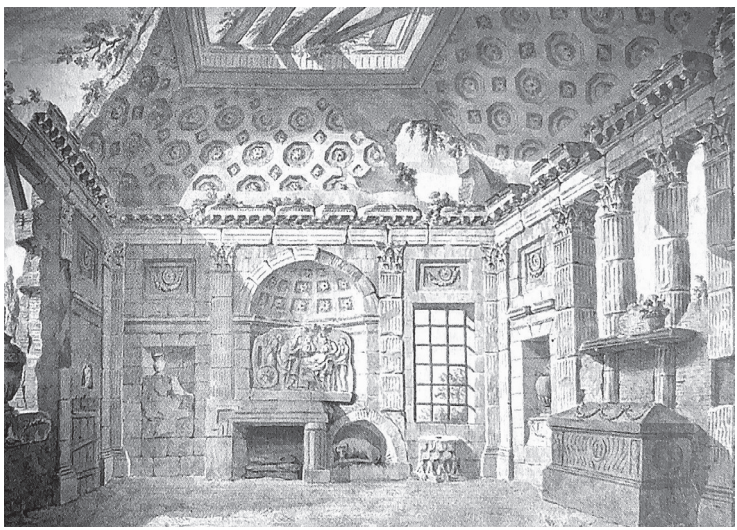
Nella stanza gli arredi dipinti si caricano anche di significati religiosi con l’evocazione delle rovine, la presenza della morte evocata dall’edera simbolo dell’immortalità cristiana, il legno della croce di Cristo nei travi del soffitto. E il pappagallo in quiete che rappresenta nell’iconografia canonica l’eloquenza e la vanità, simboleggia qui l’elogio del silenzio fra le rovine del passato[15].

9. C. L. Clérisseau, Volta della *Stanza delle rovine* a Trinità dei Monti.

[15] Y.Bruly-A.Ranwe, *La Trinité des Monts*, Mons en Barceul 2001, pp. 51-52; *La Trinità dei Monti*, Paris, 2004, pp. 51-52.



10. C. L. Clérisseau, altro particolare della *Stanza delle rovine* a Trinità dei Monti.



11. C. L. Clérisseau, Disegno preparatorio per una parete della *Stanza delle rovine,* c. 1767. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

La questione romana nel pensiero di Verdi

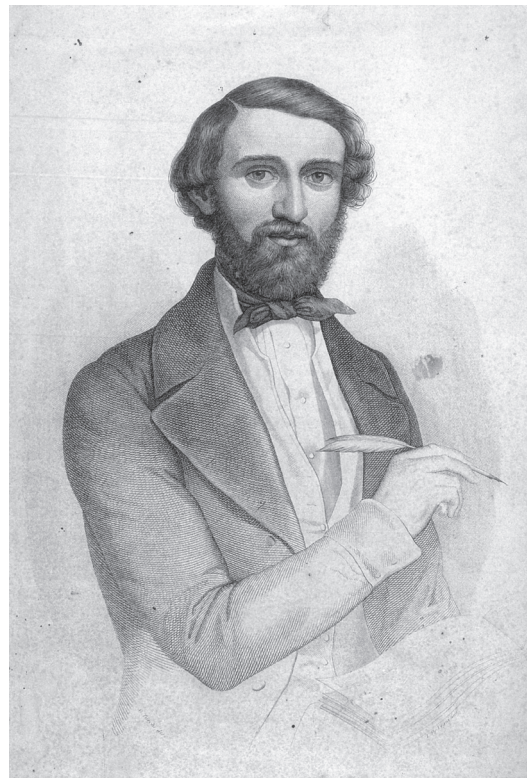
Franco Onorati

I melodrammi del periodo risorgimentale

La questione romana intesa come inderogabile attribuzione alla Città Eterna dello *status* di capitale d'Italia affiora in modo esplicito, nel pensiero di Verdi, negli anni Sessanta dell'Ottocento, quando cioè il problema viene posto all'ordine del giorno del primo Parlamento italiano del quale il musicista faceva parte come senatore.

Ma tale questione non può non essere inquadrata nella maturazione "politica" di Verdi che si può seguire attraverso l'analisi dei melodrammi da lui composti nel periodo risorgimentale. Questa riflessione merita anzitutto una preliminare puntualizzazione dal punto di vista musicale. Secondo una *vulgata* largamente diffusa soprattutto a livello della sensibilità popolare, l'espressione musicale della partecipazione di Verdi alle aspirazioni risorgimentali si esaurirebbe nel coro del *Nabucco*. Quel *Va pensiero sull'ali dorate* che solo ad accennarne le prime note è capace ancora oggi di provocare una sincera commozione: per non dire di quel verso centrale *Oh mia patria sì bella e perduta* che esplicita in modo fin troppo evidente l'analogia fra la situazione in cui versavano gli Ebrei nel 586 a.C. e quella dell'Italia del 1842: non fu difficile infatti per i milanesi governati dall'Austria identificarsi con gli Ebrei soggiogati dai babilonesi.

Quell'opera e quel coro introducono nella sintassi verdiana una forma retorica che diventerà una costante in tutti i successivi melodrammi appartenenti al periodo risorgimentale: e cioè lo sposta-



1. Giuseppe Verdi all'epoca di *Nabucco*, 1842

mento temporale dei significati storici, stratagemma reso necessario per eludere la censura.

Ma furono subito evidenti i significati di quello che chiamerò il sottotesto: con la facile identificazione degli italiani negli ebrei in esilio e degli austriaci negli assiri. Sicché, rimanendo nell'ambito di quel libretto, vanno ascritti al canone risorgimentale anche versi come *Disperdi, distruggi d'Assiria le schiere* o come *Non far che sul trono davidico sieda/ fra gli idoli stolti l'assiro stranier*, versi che si prestavano ad una facile attualizzazione.

Del resto lo stesso Verdi ha contribuito da par suo a mitizzare la forza espressiva di tutti quei versi; lui, così restio a parlare di sé stesso, nella lunga lettera all'editore Giulio Ricordi scritta nell'ottobre 1879 e dunque a tanti anni di distanza dalla prima del *Nabucco*, avvenuta a Milano il 9 marzo 1842, si dilunga particolarmente sulla genesi dell'opera; in quella missiva, dopo aver raccontato dell'insuccesso del suo secondo melodramma, *Un giorno di regno*, caduto clamorosamente nel settembre 1840, e della conseguente sua decisione di abbandonare la musica, così descrive l'incontro con Merelli, il soprintendente della Scala:

> ero sfiduciato né più pensavo alla musica, quando una sera d'inverno nell'uscire da Galleria De Cristoforis m'imbatto in Merelli che si recava a teatro. Nevicava a larghe falde, ed esso prendendomi sotto braccio mi invita ad accompagnarlo al camerino della Scala. Strada facendo si chiacchiera e mi racconta di trovarsi imbarazzato per l'opera nuova che doveva dare: ne aveva incaricato Nicolai[1] ma questi non era contento del libretto. – Figurati – dice Merelli – un libretto di Solera[2], stupendo, !!... magnifico!! …straordinario!!... posizioni

[1] Otto Nicolai, compositore e direttore d'orchestra tedesco (1810-1849). Visse a lungo in Italia e in particolare a Roma, dove si trasferì nel 1833, divenendo organista presso la cappella dell'ambasciata tedesca; durante quel soggiorno approfondì sotto la guida di G.G.B. Baini lo studio degli antichi polifonisti. Noto ancor oggi soprattutto per la sua opera teatrale *Le allegre comari di Windsor* (1849) nella quale raggiunse una sincera vena di comicità e un umorismo sottile, che assai bene si adattano al lavoro di Shakespeare.

[2] Temistocle Solera (1815-1878) librettista e compositore, autore di alcune opere, testo e musica, fra cui *Ildegonda* (1840) e *Il contadino d'Agliate* (1841) andate in scena alla Scala. Nel 1839 Verdi mise in musica la sua poesia *L'esule* e l'impresario Merelli lo scelse per sistemare il libretto della prima opera di Verdi, *Oberto conte di San Bonifacio*. Il primo libretto musicato da Verdi è *Nabucco* (1842); la collaborazione continuò per qualche anno e le tappe successive furono: *I Lombardi alla prima Crociata* (1843)

drammatiche efficaci, grandiose: bei versi!... ma quel caparbio di maestro non ne vuol sapere e dichiara che è un libretto impossibile!... Non so dove dar di capo per trovarne un altro subito.

A questa affermazione Verdi replica mettendo a disposizione di Merelli il libretto di un'opera nuova che lo stesso Merelli gli aveva proposto; il suo interlocutore finge di accettare, ma nel frattempo erano giunti al teatro: e Merelli prende in mano un altro manoscritto, lo mostra a Verdi, esclamando:

– Vedi, ecco qui il libretto di Solera! Un così bell'argomento e rifiutarlo! Prendi…leggilo.
– Che diamine debbo farne?... no, no. Non ho volontà alcuna di leggere libretti
– Eh…non ti farai male per questo!... leggilo e poi me lo riporterai – e mi consegna il manoscritto. Strada facendo mi sentivo indosso una specie di malessere indefinibile, una tristezza somma, un'ambascia che mi gonfiava il cuore!... Rincasai e con un gesto quasi violento, gettai il manoscritto sul tavolo, fermandomisi ritto in piedi davanti: Il fascicolo cadendo sul tavolo stesso si era aperto: senza saper come, i miei occhi fissano la pagina che stava a me innanzi e mi si affaccia questo verso: *Va, pensiero, sull'ali dorate*. Scorro i versi seguenti e ne ricevo una grande impressione, tanto più che erano quasi una parafrasi della Bibbia, nella cui lettura mi dilettavo sempre. Leggo un brano, ne leggo due: poi, fermo nel proposito di non scrivere, faccio forza a me stesso, chiudo il fascicolo e me ne vado a letto!... Ma sì… *Nabucco* mi trottava pel capo!...il sonno non veniva mai: mi alzo e leggo il libretto, non una volta, ma due, ma tre, tanto che al mattino si può dire che io sapeva a memoria tutto quanto il libretto di Solera.

---

e *Giovanna d'Arco* (1845). Subito dopo Solera scrive il libretto di *Attila* (1846), che fu in parte modificato da Piave, trovandosi Solera in Spagna.

Il racconto prosegue: Verdi torna da Merelli con l'intenzione di restituirgli il libretto, ma quello insiste, anche in malo modo:

> – Mettilo in musica, mettilo in musica! – E così dicendo prende il libretto, me lo ficca nella tasca del soprabito, mi piglia per le spalle e con un urtone mi spinge fuori del camerino non solo, ma mi chiude l'uscio in faccia con tanto di chiave. Che fare? Ritornai a casa col *Nabucco* in tasca. Un giorno un verso, un giorno l'altro, una volta una nota, un'altra volta una frase… a poco a poco l'opera fu composta.

Il successo di quella prima fu straordinario: dopo le ordinarie otto recite, *Nabucco* fu replicato ben cinquantasette volte stabilendo un nuovo primato e con quel coro Verdi diventò il compositore del Risorgimento, cioè del movimento che aspirava a una Italia libera e unita. I momenti, vorrei dire più militanti, di questo, come degli altri successivi libretti che prenderò in considerazione, non a caso sono affidati ai cori: è ad una comunità, diciamo pure ad un popolo che viene assegnata l'esplicitazione dell'attesa che c'era nell'aria; un popolo oppresso e diviso, ma anelante a libertà ed unità cerca l'espressione di un sentimento comune e lo trova in queste pagine corali. Le varie opere che seguirono nel decennio fra il *Nabucco* (1842) e il *Rigoletto* (1851) si collegarono più o meno scopertamente alla causa risorgimentale. Così fu per *I Lombardi alla prima Crociata* (1843): i milanesi, ancora una volta, si identificarono nei crociati lombardi la cui missione era quella di liberare Gerusalemme dagli infedeli o Milano dagli austriaci e la Terra Santa che andavano a difendere fu facilmente pensata come l'Italia; i saraceni, d'altra parte, presentavano molti tratti in comune con gli austriaci. Narrano le cronache di quelle prime rappresentazioni alla Scala che quando, nell'ultimo atto, i lombardi sono eccitati alla battaglia con le parole *La Santa Terra oggi nostra sarà*, dal pubblico si gridò "Sì", provocando un'esplosione di acclamazioni. E

non mancava, neanche qui, un coro destinato ad echeggiare la stessa mozione degli affetti dell'opera precedente: *O Signore dal tetto natio* – questo l'attacco del coro di Crociati, Pellegrini e Donne – ricrea un sentimento di nostalgia verso la patria lontana, ai versi *O fresch'aure volanti sui vaghi/ ruscelletti dei prati lombardi!/ Fonti eterne! Purissimi laghi!/ o vigneti indorati dal sol!.*

Nessuna analogia storica è rinvenibile fra la situazione italiana del momento e quella descritta nell'*Ernani* che debuttò al Teatro La Fenice di Venezia nel 1844; eppure nel coro che nel terzo atto viene intonato dai partecipanti alla Lega che cospirano contro Don Carlo, re di Spagna, vibra un patriottismo militante, e cioè "attivo" rispetto a quello "passivo" dei cori precedenti; si rileggano alcuni versi, a partire dal primo: *Si ridesti il Leon di Castiglia*, che i veneziani spettatori di quelle prime recite cantavano sostituendo "Castiglia" con "Venezia"; ma nel prosieguo spiccano altre espressioni capaci di risvegliare sentimenti di solidarietà e di unità sociale come «Siamo tutti una sola famiglia/pugnerem colle braccia, coi petti;/ schiavi inulti più a lungo negletti/ non sarem fin che vita abbia il cor.». E ancora: «Pugnerem, ed il sangue de' spenti/ nuovo ardir ai figliuoli viventi/ forze nuove al pugnare darà./ Sorga alfine radiante di gloria/ sorga un giorno a brillare su noi/ Sarà Iberia feconda d'eroi/ dal servaggio redenta sarà.» Con la semplice equazione Iberia = Italia l'istanza patriottica è perfetta, persino qui, *nell'Ernani,* dove il contesto non consentirebbe immediate analogie.

Solo per dovere di completezza si merita una citazione marginale il coro d'apertura del secondo atto nella *Giovanna d'Arco* con cui Verdi ritorna alla Scala (1845), dopo la parentesi veneziana; siamo a Reims dove il popolo festante accoglie Giovanna reduce dalla vittoria contro gli inglesi e lo fa con queste parole: «Dal cielo a noi chi viene/frangendo le catene? / Viva la mira vergine/ che l'Anglia debellò!/ Pari al sublime evento/ Onde fu l'uom redento/ fia sacro il dì che un popolo/ dal fango si levò» versi nei quali stavolta tocca ai francesi del 1429 echeggiare istanze patriottarde.

Con il *Macbeth* (Firenze, Teatro della Pergola, 1847) il coro recupera pienezza di intenti nel senso che andiamo descrivendo, perché, con i profughi scozzesi che ad apertura del quarto atto, ambientato in un "luogo deserto ai confini della Scozia e dell'Inghilterra", cantano del loro paese oppresso, ripresenta il prototipo dei cori d'esuli *Va pensier*, adattandolo alla tragica situazione degli scozzesi. Nessun fervore patriottico, in questo caso, ma, secondo l'indicazione di Verdi, "un lamento"; lamento sì, ma pur sempre espressione di un sentimento di amor patrio.

2. Copertina dell'inno *Suona la tromba* anche conosciuto come Inno popolare, parole di Goffredo Mameli, musica di Verdi (1848)

Con *La battaglia di Legnano* siamo all'opera manifesto: il libretto di quest'opera è da considerarsi esemplare per l'inserimento nel catalogo dei testi del canone risorgimentale. Tutto: la sua genesi a ridosso delle Cinque Giornate di Milano; la sua rappresentazione a Roma, (Teatro Argentina, 27 gennaio 1849) durante la breve ma gloriosa Repubblica Romana; il successo che ebbe nel corso delle recite romane, con il bis dell'intero quarto atto: tutto fa di questo tredicesimo titolo del catalogo verdiano l'opera manifesto per eccellenza. Essa risultò, sul piano musicale, in perfetta sintonia con l'eccezionale contesto storico che le fece da sfondo, contesto che trovo ben riassunto in queste parole:

> Tutti erano a Roma in quei giorni fra il Natale del 1848 e il luglio del 1849. La storia d'Europa si concentrò per pochi mesi attorno a un tentativo incredibile che da circostanze casuali, da una crisi costituzionale gravissima, condusse a elezioni a suffragio universale, all'elezione dell'unica Assemblea costituente, che riuscì a compiere la sua opera di fondazione dei diritti e dei doveri dei cittadini di una costituzione democratica. È questa doppia storia, la difesa eroica e sventurata al Gianicolo da parte dei volontari di tutta Italia, e il lavoro dei parlamentari romani al Palazzo della Cancelleria, per scrivere la costituzione democratica, mentre su di loro ogni giorno piove una pioggia di palle di cannone; è questa doppia storia che fa della Repubblica Romana in assoluto l'episodio più eroico dei secoli recenti[3].

[3] Dal saggio *La Repubblica romana, il sogno di una generazione perduta*, di Paolo Peluffo, incluso nel programma di sala dell'edizione de *La battaglia di Legnano* andata in scena al Teatro dell'Opera di Roma nel maggio 2011.

3. Vincenzo Gajassi (1811-1861), *Battaglia del 30 aprile 1849, in Il Risorgimento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX Secolo* (Coll. privata).

Scorrendo il testo versificato dal Cammarano[4], sono più d'uno i passi nei quali ricorrono figure e immagini canoniche; nel coro d'apertura «Viva Italia! Sacro un patto/ tutti stringe i figli suoi/ esso alfin di tanti ha fatto/ un sol popolo d'eroi», giova notare il richiamo emblematico all'unità nazionale. Ma si leggano altri versi: quelli espliciti affidati al deuteragonista Rolando «S'appresta un dì che all'Austro/ funesto sorgerà,/ in cui di tante ingiurie/ a noi ragion

[4] Salvatore Cammarano (Napoli, 1801 – ivi, 1852) librettista, autore fra l'altro del libretto della *Lucia di Lammermoor* intonata da Donizetti. Del 1845 è il primo libretto per Verdi, *Alzira* a cui faranno seguito quelli per *La battaglia di Legnano* e *Luisa Miller*, entrambi del 1849, e infine quello per *Il Trovatore*, iniziato nel 1852 e, dopo la morte di Cammarano, completato da Leone Emanuele Bardare.

darà»; gli fa eco il coro dei milanesi «Domandan vendetta gli altari spogliati/le donne, i fanciulli dall'empio svenati/ sull'Istro[5] nativo cacciam queste fiere/ sian libere e nostre le nostre città./ Il cielo è con noi. Fra l'itale schiere/ dai barbari offeso, Iddio pugnerà.». Ancora Rolando così replica al Barbarossa «Di tue masnade/ le mercenarie spade/ non vinceranno un popolo/ che sorge a libertà.». L'acme viene raggiunto nell'ultimo atto: sconfitto il Barbarossa, le truppe della Lega Lombarda tornano trionfanti, accolte da questo coro (ancora una volta, un coro) «Dall'Alpi a Cariddi/ echeggi vittoria/ vittoria risponda/ l'Adriaco al Tirreno/ Italia risorge/vestita di gloria…/ invitta e regina/ qual era sarà», versi nei quali può notarsi che la vittoria dei lombardi è vissuta con uno spirito panitaliano, come risulta chiaro dalle citazioni geografiche, che spaziano lungo tutto lo stivale. Per finire con i versi pronunciati dal protagonista morente in scena «È *salva Italia…io spiro/ e benedico…il ciel»,* nei quali anche Arrigo saluta la sconfitta dell'esercito alemanno come una liberazione non solo delle provincie lombarde, ma dell'intera Italia!

Una vicenda localistica viene vissuta con un sentimento unitario: librettista e musicista, a Roma, donavano al Risorgimento un'intera opera.

Oltre il melodramma

Ma non si creda che la partecipazione di Verdi agli eventi politici dell'Italia si esaurisca con la composizione di quelle opere nelle

[5] Nome dato al corso inferiore del Danubio dai Greci, che non ne conoscevano il corso superiore (*Danubius*) e quindi dai Romani. Appurato che si trattava di un unico fiume, probabilmente durante la campagna illirica di Ottaviano (35-33 a. Cr.), il nome Istro fu soppiantato da quello di Danubio, rimanendo per lo più nell'uso del linguaggio poetico.

quali, come abbiamo visto, scorre un fiume di passione risorgimentale. Consultando il suo epistolario, sono molteplici le testimonianze che si ricavano dalle lettere di quegli anni nelle quali il musicista testimonia la sua condivisione di quanto, in ordine sparso, avveniva in Italia. Al librettista Piave scrive da Milano il 21 aprile 1848, all'indomani delle Cinque Giornate di Milano:

> Figurati s'io voleva restare a Parigi sentendo una rivoluzione a Milano. Sono di là partito immediatamente sentita la notizia, ma io non ho potuto vedere che queste stupende barricate[6].– Onore a questi prodi! onore a tutta l'Italia che in questo momento è veramente grande! L'ora è suonata, siine pur persuaso, della sua liberazione. È il popolo che la vuole: e quando il popolo vuole non avvi potere assoluto che le possa resistere. Potranno fare, potranno brigare finché vorranno quelli che vogliono essere a viva forza necessarj ma non riesciranno a defraudare i diritti del popolo. Sì sì ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, Una, repubblicana. Tu mi parli di musica!! Cosa ti salta in capo?... Tu credi che io voglia ora occuparmi di note, di suoni?... Non c'è né ci deve essere che una musica grata alle orecchie delli Italiani del 1848:la musica del cannone.

E allo stesso Piave nel luglio del medesimo anno: «Dimmi dunque s'io ti proponessi di farmi un libretto lo faresti tu? Il soggetto dovrebbe essere Italiano e libero e se non trovi meglio ti propongo *Ferruccio* personaggio gigantesco, uno dei più grandi martiri della libertà italiana[7]».

---

[6] Verdi giunse a Milano l'8 aprile, quando le Cinque Giornate (18-22 marzo) erano già finite, e avevano dato vita a un governo provvisorio guidato da Gabrio Casati (1798-1873).

[7] Verdi si riferisce al romanzo di Domenico Guerrazzi *L'assedio di Firenze* (1836) in cui si narra la rivolta dei fiorentini del 1529: dopo un lungo assedio durato dieci mesi, la città si arrende, nonostante il tentativo di soccorso da parte di Francesco Ferrucci.

E in questo fatidico Quarantotto s'inserisce l'episodio dell'I*nno* scritto su invito di Mazzini; i due s'erano incontrati a Milano proprio nel giorno dell'arrivo di Verdi in città e ne era scaturita l'idea di una composizione di Verdi su versi di Goffredo Mameli: sarà appunto l'inno *Suoni la tromba* che il musicista invia a Mazzini il 18 ottobre con una lettera dalla quale estraggo le seguenti parole: «Vi mando l'inno e sebbene un po' tardi spero v'arriverà in tempo[8]. Ho cercato d'esser più popolare e facile che mi sia stato possibile. […] Possa quest'inno fra la musica del Cannone essere presto cantato nelle pianure lombarde.».

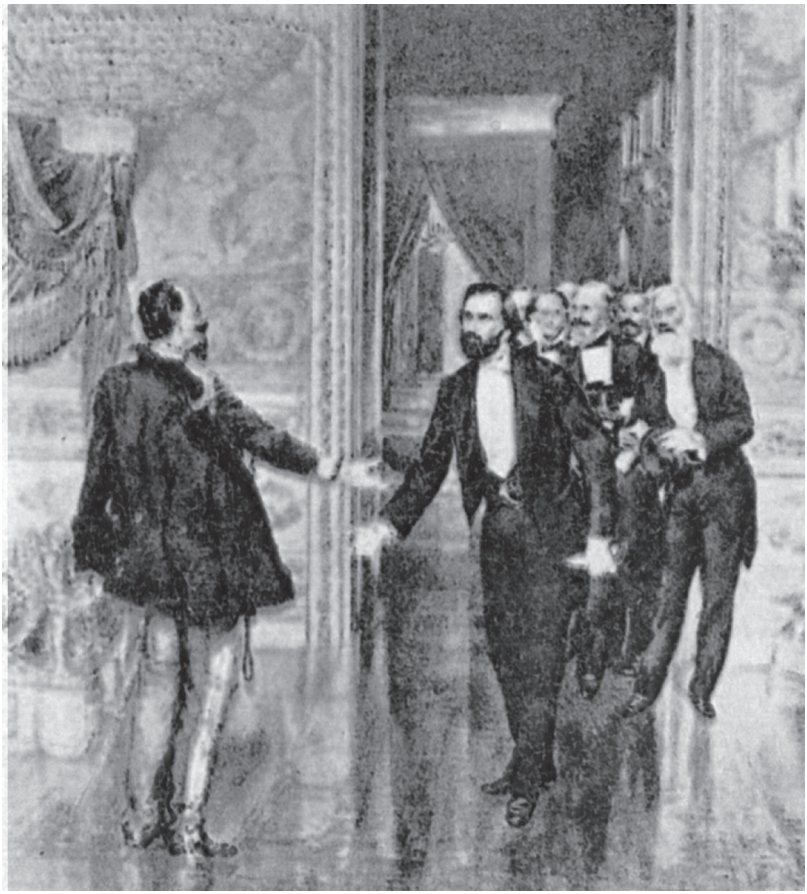
L'Inno si compone di sei strofe di otto ottonari ciascuna, intervallate da sei strofe che si ripetono con lo stesso testo a mo' di ritornello «Non deporrem la spada/ finché sia schiavo un angolo/ dell'itala contrada./ Non deporrem la spada/ finché non sia l'Italia/ una dall'Alpi al mar.». Una strofa è dedicata a Roma, eccola:

Sarà l'Italia e tremino
gli ignavi e gli oppressori
Suona la tromba e fervono
d'ardore i nostri cori
Dio pugnerà col popolo
Curvate il capo, o genti,
la speme dei redenti,
la nuova Roma appar.

Sono versi di quello stesso giovane poeta, Mameli, che scriverà di lì a poco quello che sarebbe diventato l'inno nazionale.

Ma il '49 è l'anno della Repubblica Romana, alla cui caduta Verdi reagisce così, scrivendone all'amico Vincenzo Luccardi il 14 luglio di quell'anno, quando già dal 3 luglio i francesi erano entrati

[8] L'inno non circolò, data anche l'ormai vicina conclusione della Prima guerra d'indipendenza.



4. F. Matania (1881-1963), *Verdi presenta a Vittorio Emanuele II il plebiscito dell'Emilia*, in «Illustrazione italiana».

a Roma: «Tu puoi ben immaginare che la catastrofe di Roma m'ha messo in gravi pensieri e tu hai avuto torto non scrivermi subito. Non parliamo di Roma!! A che gioverebbe!! La forza ancora regge il mondo! La giustizia?... A che serve contro le baionette!! Noi non possiamo che piangere le nostre disgrazie e maledire gli autori di tante sventure!».

Non mancano poi nella sua biografia episodi che vedono il musicista compiere gesti concreti a sostegno dei patrioti conterranei; nel settembre 1859, dopo il plebiscito con cui l'assemblea delle Provincie parmensi – compresa ovviamente Busseto – aveva aderito unanime all'annessione al Piemonte, Verdi fece parte della delegazione partita per Torino con l'incarico di consegnare a Vittorio Emanuele i risultati di quel referendum. Sentiamo con quali parole, dirette al Podestà di Busseto, accettò tale incarico:

> L'onore che i miei concittadini vollero conferirmi nominandomi loro Rappresentante all'Assemblea delle Provincie Parmensi mi lusinga e mi rende gratissimo. Se i miei scarsi talenti, i miei studi, l'arte che professo mi rendono poco adatto a questa sorta d'Uffizj, valga almeno il grande amore che ho portato e porto a questa nostra nobile ed infelice Italia. Inutile dire che io proclamerò in nome dei miei Concittadini e mio: la caduta della Dinastia Borbonica, l'annessione al Piemonte […] Nell'annessione al Piemonte stà la futura grandezza e rigenerazione della Patria comune. Chi sente scorrere nelle proprie vene sangue italiano deve volerla fortemente, costantemente; così sorgerà anche per noi il giorno in cui potrem dire di appartenere ad una grande e nobile Nazione.

È di quello stesso anno il significativo episodio che vede il musicista impegnato nell'insolito – e per certi versi temerario – ruolo di procacciatore di armi. Tale sir James Hudson, ministro plenipotenziario d'Inghilterra presso la Corte di Torino, aveva cercato di facilitare a Verdi l'acquisto di 172 fucili per la Guardia Nazionale di Busseto, che il Comune non era in grado di comprare. Questa singolare vicenda si spiega così: era successo che a Parma, l'odiato colonnello Adolfo Alviti, già ufficiale del cessato dominio borbonico, riconosciuto da alcuni viaggiatori alla stazione ferroviaria, era stato ucciso a furor di popolo. In Francia il fatto era stato negativamente commentato e Napoleone III, protestando con re Vittorio

Emanuele, esprimeva il parere che pur restando Parma e Piacenza riunite al Piemonte, la duchessa Maria Luisa dovesse tornare a sedere sul trono di Modena. In vista di possibili nuovi disordini, i governi provvisori di quelle provincie s'indussero a costituire un corpo di guardie nazionali con il compito di impedire moti irresponsabili che avrebbero potuto compromettere l'appena raggiunta unità d'una parte della nazione. Anche Busseto dovette partecipare alla formazione di quel corpo di guardia e provvedere di fucili i militi. Sennonché mancavano i fondi per la spesa relativa: entra allora in scena Verdi (siamo fra l'ottobre e il novembre 1859) che anticipa al Comune 312 napoleoni d'oro per l'acquisto delle armi, con le rispettive baionette! Dove si vede che il "cantore del Risorgimento" si fa militante e non esita a sfidare i pericoli che una tale azione poteva comportare. Da una parte il pericolo di un non improbabile ritorno di Maria Luisa sulle punte delle baionette borboniche; dall'altra il rischio della pubblicità che quel gesto patriottico, sia pur compiuto in gran segreto, poteva provocare.

La questione romana

Gli elementi fin qui descritti delineano la figura di un artista politicamente impegnato. Che alle sue scelte letterarie da cui trarre i libretti da musicare aggiunge una precisa discesa in campo; questa parabola si conclude con l'assunzione di una funzione pubblica: l'ingresso nel Senato del neonato Parlamento italiano. È noto con quale riluttanza Verdi accettò tale nomina: le sue resistenze furono vinte solo da Cavour, allora primo ministro, che intervenne personalmente sul musicista con una lettera alla quale non era possibile rispondere con un rifiuto, tanta era la stima che Verdi aveva dello statista. E fino alla morte di Cavour cercò per quanto possibile di conciliare i suoi impegni musicali con quelli di senatore; vicino di posto al cavouriano Quintino Sella, non molto lontano dall'altret-

tanto cavouriano Giuseppe Piroli[9] assisté stupefatto all'apertura del Parlamento in Palazzo Carignano. E nel corso di quella prima legislatura votò e acclamò tutto ciò che volle Cavour, dicendo: «così sono sicuro di non sbagliare mai.». E quando si trattò di affrontare la questione romana, con intima convinzione votò per l'annessione di Roma al resto d'Italia, facendo proprie le parole pronunciate da Cavour al Parlamento il 25 marzo 1861: «Perché noi abbiamo il diritto, anzi il dovere, di chiedere, d'insistere perché Roma sia riunita all'Italia? Perché senza Roma capitale d'Italia l'Italia non si può costituire.».

E proprio in quei frangenti, sono eloquenti le parole persino intimidatorie ("esecrazione", "maledizione") che scrive nel marzo 1861 ad un amico napoletano, Cesare De Sanctis[10] (10) a proposito dei molti segnali di insofferenza che dall'Italia meridionale e in particolare da Napoli, ex capitale di un regno, giungevano nei riguardi delle decisioni del Parlamento piemontese: «Parliamo un po' di politica. Per Dio non fate ragazzate; state quieti, tenete a freno

[9] Giuseppe Piroli (Busseto, 1815 - Roma, 1890) Avvocato e uomo politico, fece parte del governo provvisorio dopo la fuga di Carlo II e in seguito si impegnò attivamente per l'annessione del ducato al Piemonte. Nel 1860 venne eletto deputato nel partito liberale e mantenne tale incarico per sei legislature; nel 1884 fu eletto senatore. Dopo il trasferimento della capitale a Roma, quivi vivendo in ragione della sua carica senatoriale, Verdi si rivolse diverse volte a lui anche per singole commissioni: fra le quali l'acquisto delle poesie di Belli, i cui volumi risultano ancora nella biblioteca del musicista a Busseto.

[10] Cesare De Sanctis (? – Napoli, 1881). Negoziante a Napoli, poi agente di borsa, appassionato di musica, conobbe Verdi nel 1849 al tempo della sua seconda opera al San Carlo (*Luisa Miller*) e divenne il suo referente per tutti i successivi suoi impegni con quel teatro, tanto che il musicista si avvalse della sua collaborazione per la definizione dei contratti con il teatro napoletano. Fu per il suo tramite che Verdi rimase in contatto con tutti gli altri amici napoletani, tra cui i pittori Morelli e Palizzi, e Francesco Florimo bibliotecario del Conservatorio.

i matti, abbiate pazienza, fidate nel gran politico che regge i nostri destini. E tutto andrà bene. Pensate che se non si dovesse effettuare la grande idea dell'Unità d'Italia la colpa sarebbe tutta vostra, ché delle altre parti d'Italia non v'è da dubitare. Se per idee miserabili di campanile l'Italia dovesse essere divisa in due (che Dio non lo voglia) sarebbe sempre in balia e sotto protezione delle altre grandi potenze; quindi povera, debole, senza libertà e semibarbara. L'Unità soltanto può renderla grande, potente e rispettata. Guai a voi se non vi unite con confidenza, francamente a noi; l'esecrazione e la maledizione dei presenti, e dei posteri si scaglierebbe sul vostro capo, e ben a ragione.».

Di lì a pochi giorni, alla notizia che a Napoli qualcuno aspirava a trasformare la città nella nuova capitale d'Italia, Verdi reagì in modo ancora più esplicito, affrontando di petto la questione romana, così scrivendo allo stesso De Sanctis il 16 aprile 1861: «Caro Cesarino, non posso dirvi al momento se potrò venire a Napoli né adesso né più tardi, e su questo vi scriverò altra lettera il più presto possibile. […] Se voi altri non avrete giudizio, tanto peggio per tutti, ma le maledizioni dei futuri saranno per voi soli. La Capitale! Ma è egli possibile Napoli per capitale d'Italia? Poi qual meschina idea?! Ma questo per Dio, non è amor patrio […]».

Nel processo unitario nel quale Verdi fermamente credeva, Roma era destinata a recuperare il ruolo storico che le competeva; e a tale disegno non mancò la convinta adesione del musicista.

5. A. Moschetti (sec. XIX), *Roma Capitale d'Italia*, acquaforte (in *Il Risorgimento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX Secolo.*

Memorie musicali dall'arciconfraternita delle Sacre Stimmate in Roma

Andrea Panfili

La chiesa delle Sacre Stimmate di San Francesco dispone di un pregevole organo costruito nel 1856-1857 da Adeodato Bossi Urbani di Bergamo, raro esempio a Roma di arte organaria lombarda. Restaurato da Alfredo Piccinelli nel 1981, venne utilizzato per qualche anno in alcune rassegne organistiche, dopodiché è stato progressivamente abbandonato e suonato sempre più di rado. Privo da anni di adeguata manutenzione, lo strumento è nel complesso ancora suonante ma necessita ormai di un nuovo restauro. Tale operazione sarebbe veramente opportuna, soprattutto perché la chiesa, recentemente affidata alla comunità dei Missionari di Maria, è diventata un importante punto di riferimento spirituale ed assistenziale per persone di tutte le età ed è tra le più frequentate del centro di Roma. Le celebrazioni liturgiche, sempre piuttosto gremite, sono animate da gruppi di giovani volenterosi che utilizzano chitarre, tastiere e percussioni, strumenti capaci di coinvolgere con timbri moderni e ritmi accattivanti un gran numero di fedeli ma lungi dal creare quell'effetto di contemplazione e commozione che solo un organo può produrre. Questo strumento, con i suoi suoni ora dolci e vellutati, ora turgidi e potenti, risponderebbe egregiamente ai principi del *docere*, *movere* e *delectare* che per secoli hanno ispirato l'estetica organistica. Un possibile compromesso sarebbe quello di alternare il suono dell'organo all'utilizzo di strumenti più moderni. In questo modo si manterrebbe viva la partecipazione di un buon numero di fedeli, facendo sì però che essi non rimangano comple-

tamente ignari e indifferenti verso una tradizione musicale plurisecolare di tutto rispetto. È evidente che ciò richiederebbe l'ausilio non solo di volenterosi ma anche di professionisti e comporterebbe poi diverse spese per il ripristino e la manutenzione dell'organo, ma credo che tutto questo sia assai opportuno in una chiesa che dispone di uno strumento di grande valore e vede una così ampia partecipazione di fedeli, disposti magari ad offrire anche un piccolo contributo per l'animazione liturgica delle funzioni.

A tale strumento avevo già dedicato alcune ricerche archivistiche anni fa, senza però ottenere grandi risultati. Sempre più animato dalla passione per gli organi antichi, recentemente sono tornato all'Archivio Storico del Vicariato, dove è depositato il fondo dell'arciconfraternita delle Sacre Stimmate di San Francesco, sodalizio che per oltre tre secoli ha officiato l'omonima chiesa[1]. Non comprendevo il motivo per cui, tra l'immensa mole di documenti relativi al XIX secolo, le uniche notizie riguardanti l'organo fossero presenti solo nei *verbali delle congregazioni*, mentre stranamente quasi nulla vi era altrove. Solo una certa ostinazione nel proseguire le ricerche mi ha permesso di risolvere l'arcano: tutta la documentazione relativa all'organo era contenuta in un corposo fascicolo di una serie miscellanea dal laconico titolo *«Memorie storiche»*, che fino ad allora avevo pressoché ignorato. Questo inaspettato ritrovamento ha dato una decisiva svolta alle mie indagini. Le abbondanti notizie rinvenute nel fascicolo, integrate con altre desunte dal medesimo archivio, mi permettono quindi di ricostruire nel dettaglio la storia che ora vado a raccontare.

[1] In realtà, l'arciconfraternita officiava in origine una chiesa ben più antica, intitolata ai Santi Quaranta Martiri di Sebaste, detta "del Calcarario" per la sua vicinanza alle fornaci che nel Medioevo trasformavano i marmi antichi in calce. Agli inizi del XVIII secolo, la vecchia chiesa venne demolita e nello stesso luogo l'arciconfraternita riedificò tra il 1714 e il 1719 l'attuale chiesa intitolandola alle Sacre Stimmate di San Francesco. La memoria dei Santi Quaranta venne comunque preservata dedicando loro un'apposita cappella nella nuova chiesa.

L'arciconfraternita delle Sacre Stimmate venne fondata con il beneplacito di Clemente VIII il 21 agosto 1594 dai romani Federico de Pizzi, Prospero Peroni, Aniello Palombi e dal bergamasco Claudio Palombari, affinché «*sì come tante sorti di Religiosi militano sotto il glorioso, e serafico Padre San Francesco, l'istesso potessero fare ancora sotto il suo vessillo li Secolari, mediante l'istitutione d'una Archiconfraternita, la quale imiti, quanto sia possibile, l'humiltà di questo Beato Santo*»[2]. I confratelli indossavano un saio color cenere con cappuccio, cordone, corona del rosario e sandali (questi ultimi sostituiti nello *Statuto* del 1864 da calze e scarpe nere con fibbie). Oltre a praticare opere di carità e misericordia, costoro celebravano degnamente la ricorrenza delle Sacre Stimmate (17 settembre) e partecipavano alle solenni processioni che si tenevano nell'ottava della festa delle Stimmate, il Venerdì santo a San Pietro e il primo di agosto per la festa del Perdono di Assisi. Che la musica fosse un elemento portante nelle suddette ricorrenze è testimoniato da una memoria della festa delle Stimmate del 1794:

> Martedì 16 settembre, vigilia delle Sagre Stimmate di San Francesco, nel dopo pranzo vi furono i primi solenni Vespri intuonati da Mons. Buschi Arcivescovo di Efeso, e scelta musica battuta dal Sig. Maestro Crispi[3], e la sera fu cantato il Mattutino intuonato dal Sig. Canonico Grassi […]. Mercoledì, giorno della festa delle stesse Sagre Stimmate pontificò la solenne Messa Mons. De Magistris Vescovo di Cirene, il quale terminata la Messa intuonò il *Te Deum* in rendimento di grazie al Signore, scritto a bella posta dal sudetto

[2] Archivio Storico del Vicariato di Roma, [da ora in poi A.S.V.R.], *Sacre Stimmate*, *Statuto (1673)*, b. 8.

[3] Pietro Maria Crispi (Roma, 1737-1797) fu maestro di cappella del cardinale Ignazio Boncompagni Ludovisi e organista in S. Luigi dei Francesi. Venne più volte ricordato da Charles Burney nel *Viaggio musicale in Italia* (1770).

Maestro Crispi, nel giorno il detto Prelato pontificò ancora i Vespri, il tutto accompagnato dalla stessa musica[4].

Inoltre, scorrendo i registri dei confratelli, scopriamo che diversi maestri di cappella, cantanti, strumentisti, organisti, organari e cembalari erano affiliati all'arciconfraternita[5]. Nel già citato fascicolo delle *«Memorie storiche»* troviamo poi moltissime notizie non solo sull'organo attuale ma anche sui quattro precedentemente transitati in chiesa[6]. Il primo fu un organo di sette registri proveniente dalla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, venduto e rimontato alle Sacre Stimmate dall'organaro Giovanni Guglielmi per 220 scudi[7].

---

[4] A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Memorie storiche*, b. 160, fasc. 1, "Festa delle Stimmate".

[5] Ivi, *Registri dei fratelli*, bb. 96, 99, 101, 103 e 106. Sono oltre cento i musicisti censiti. Tra questi vorrei almeno ricordare: Paolo Quagliati (affiliato il 20 settembre 1598), Carlo Ambrogio Lonati (17 settembre 1654), Francesco Foggia (20 aprile 1664), Giovanni Battista Vulpio (10 aprile 1675), Bernardo Gaffi (22 agosto 1700), Pietro Paolo Bencini (21 agosto 1718), Giovanni Battista Costanzi (26 novembre 1724), Antonio Aurisicchio (10 marzo 1758), Venanzio Rauzzini (21 marzo 1766), Pietro Terziani (16 agosto 1822), Gaetano Capocci (6 maggio 1842), Giovanni Aldega (23 dicembre 1857). Tra gli organari ricordiamo Giuseppe Testa (13 settembre 1676), Damaso Testa (9 marzo 1719), Mattia Alari (14 luglio 1737), Giovanni Corrado Verlé (29 giugno 1738), Filippo Priori (31 maggio 1801), Lorenzo [II] Alari (15 gennaio 1808), mentre tra i cembalari Francesco Cimini (6 marzo 1661).

[6] A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Memorie storiche*, b. 160, fasc. 19, "Organo della chiesa".

[7] In effetti, nel 1591 il Guglielmi aveva costruito un organo di sette registri per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini, per poi sostituirlo nel 1614 con un nuovo strumento a 10 registri. Costui ritirò e conservò il vecchio organo nella sua bottega e nel 1618 lo vendette alle Sacre Stimmate. Nel contratto il Guglielmi si impegnava, una volta collocato e messo a punto l'organo, di riprenderselo a sue spese e di restituire l'acconto ricevuto qualora nell'arco di un mese lo strumento non avesse soddisfatto gli acquirenti.

Negli anni 1714-1719 la chiesa venne completamente ricostruita su progetto dell'architetto Antonio Canevari, anch'egli affiliato all'arciconfraternita. La consacrazione avvenne il 14 settembre 1719, tre giorni prima della festa delle Stimmate. Prima della riapertura, i confratelli avevano più volte discusso sull'opportunità di restaurare e rimontare l'organo seicentesco, aggiungendovi anche il registro dei *Tromboni* e dei *Contrabbassi*, oppure di venderlo e costruirne uno nuovo su disegno del Canevari ma poi nessuna decisione fu presa a riguardo[8]. Per quasi vent'anni la chiesa rimase quindi senza organo[9]. Solo nell'agosto del 1738 i deputati decisero di vendere l'organo vecchio, custodito ancora in magazzino, e di acquistarne uno per la modica somma di 70 scudi[10]. Considerato il costo veramente irrisorio, è facile ipotizzare che fosse uno strumento dismesso da un'altra chiesa. Nell'*Inventario* del 1740 viene così descritto: *«Un Organo tutto intagliato, dorato e dipinto con tendine color oro, frangie, e fiocchi»*[11].

Nel 1748 avvenne però qualcosa di piacevolmente inaspettato. Avendo il confratello Michele Giorgi lasciato in eredità al pio sodalizio un piccolo organo portatile, si discusse sull'opportunità di unirlo all'organo già esistente, oppure di vendere entrambi gli strumenti per realizzarne uno che fosse veramente adatto alla chiesa.

---

[8] A tal fine, vennero più volte interpellati i confratelli Bernardo Gaffi (organista) e Damaso Testa (organaro). A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Congregazioni (1717-1723)*, b. 46.

[9] Negli *Inventari* del 1725, 1729 e 1737 non vi è infatti alcuna traccia dell'organo. È probabile che in occasione della festa delle Stimmate e del Perdono fosse preso in affitto un piccolo organo portatile.

[10] I 70 scudi per l'acquisto dello strumento vennero ricavati dalla vendita sia del vecchio organo (25 scudi), che degli avanzi di cantiere della nuova fabbrica (31 scudi) e da un'offerta di 14 scudi fatta dall'esattore dell'arciconfraternita. A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Congregazioni (1735-1741)*, b. 51.

[11] A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Inventari (1693-1756)*, b. 241.

A questo punto, un benefattore (che nei documenti rimane ignoto) si offrì per realizzare un nuovo organo a condizione che gli fossero consegnati i due già presenti in chiesa[12]. Dalle condizioni poste, l'ignoto benefattore sembrerebbe essere un organaro, ma potrebbe anche trattarsi di una persona qualunque, che richiedeva la consegna degli strumenti solo per ammortizzare il conto con l'organaro. È comunque certo che il contratto venne stipulato il 2 gennaio 1749 con Lorenzo Alari, il quale si impegnò a costruire uno strumento a 13 registri per la somma di 250 scudi, di cui 100 da liquidarsi in due rate uguali e i rimanenti 150 per il corrispettivo valore dei due organi da consegnargli[13]. Lo strumento venne ultimato nel novembre del 1749 e collaudato dall'organista Vincenzo Leonelli.

Finora si è parlato degli organi, ma nulla si è detto sui compiti dell'organista. A tal fine, credo utile riportare alcuni passi di una scrittura privata stipulata il 31 marzo 1832 tra l'organista Domenico Alari[14] e i deputati dell'arciconfraternita delle Sacre Stimmate:

---

[12] A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Congregazioni (1745-1748)*, b. 53.

[13] Dal contratto si desume che lo strumento aveva una tastiera di 45 note, una pedaliera di 9 note e i seguenti registri: *Principale I*, *Principale II* (dal Do_2), *Ottava*, *XV*, *XIX*, *XXII*, *XXVI*, *XXIX*, *Voce umana* (dal Do_3), *Flauto in XII*, *Flauto in XV*, *Cornetto a due file* e *Contrabbassi al pedale*. A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Memorie storiche*, b. 160, fasc. 19, "Organo della chiesa".

[14] Domenico Alari (Roma, 1812 - ivi, 1879) fu l'ultimo discendente di una famiglia di organari attivi a Roma dalla fine del XVII alla metà del XIX secolo (l'organo delle Sacre Stimmate era stato costruito dal suo antenato Lorenzo Alari). Domenico lasciò ben presto il mestiere di organaro per dedicarsi alla professione di organista, cantante e maestro di cappella. Nel 1836 ottenne dalla Congregazione dei Musici di S. Cecilia la patente di maestro di cappella, destando le proteste di molti aggregati, tra cui Domenico Fontemaggi, maestro in S. Maria Maggiore. L'Alari fu anche organista nella chiesa di S. Croce e Bonaventura dei Lucchesi, membro dell'Accademia Filarmonica Romana e presidente della Società Musicale Romana.

1. Dovrà il sudetto Sig. Alari conforme promette, e si obliga portarsi a suonare l'Organo in ciascuna Domenica, Feste di precetto, ed altre Feste levate in ciascuna delle quali si celebra in Chiesa la S. Messa Conventuale con la SS.ma Benedizione.
2. Dovrà essere pronto per suonar l'Organo in tutte le Domeniche in cui dopo l'esercizio della Via Crucis si darà la SS.ma Benedizione.
3. Dovrà esser pronto per suonare l'Organo in occasione delle diverse Funzioni ordinarie, e straordinarie di Chiesa, e delle Processioni che si fanno nel corso dell'Anno.
4. Dovrà portarsi a suonar l'Organo per le SS. Benedizioni in occasione delle Novene della SS.ma Concezzione, del Natale, e del Nostro Serafico Padre S. Francesco come pure per le Benedizioni del Triduo per la Festa delle SS. Stimmate.
5. Il Sig. Domenico Alari promette, e si obliga di prestarsi con tutta puntualità al disimpegno delle Funzioni sudette, e in caso di qualche giusto impedimento promette, e si obliga di farsi supplire d'altra persona, a suo carico, e spese onde non abbia a mancare mai il servizio obligato come sopra, ed in caso di replicate mancanze sarà in libertà della Ven.le Arch.ta di prevalersi di altro soggetto restando sciolta dalla presente obbligazione.

In corrispettività poi del puntuale adempimento di tutto il sopradescritto servizio la Ven.le Arch.ta promette, e si obliga di pagare al Sig. Domenico Alari Organista il sudetto annuo onorario di scudi Ventiquattro, in ciascun mese la rata di scudi Due, per mezzo del Fr. Provveditore di Chiesa, quale onorario così stabilito il Sig. Domenico Alari riconoscendolo giusto, e conveniente al disimpegno dell'assunto servizio accetta, e dichiara esser ben contento e contro di questo mai reclamare.

In tutte le Funzioni poi di Novene, ed altre straordinarie che verranno fatte in detta Chiesa, le di cui spese anderanno a carico dei Benefattori qualora in queste vi occorra il servizio dell'Organista, dovrà in tal caso esser pagato separatamente, non essendo queste comprese nell'onorario stabilito degli annui scudi Ventiquattro[15].

[15] A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Giustificazioni (1859)*, b. 685.

Intorno al 1840 si era anche costituita una modesta cappella musicale formata da alcuni volenterosi confratelli cantori diretti prima da don Pietro Aranci, poi da Giuseppe Fiorentini e infine da Torquato Vagnuzzi. La cappella partecipava alle celebrazioni liturgiche eseguendo canti gregoriani e laudi spirituali. Le modalità di intervento della cappella alle funzioni della chiesa e i relativi repertori vennero poi ulteriormente definiti nelle congregazioni del 25 luglio e 28 settembre 1848[16]. La cappella, già in forte crisi nel 1901[17], si sciolse definitivamente nei primi decenni del Novecento.

Nell'adunanza del 27 giugno 1854 si cominciò invece a discutere della necessità di rinnovare l'organo che, dopo 105 anni di onorato servizio mostrava i primi segni di cedimento:

> Il Provveditore di Chiesa ha fatto conoscere essere cosa necessaria di fare l'Organo nuovo. La Congregazione ha invitato il Fr. Giuseppe Valentini e Luigi Sollini a conoscere a quale spesa possa ascendere detto Organo con darne li relativi dettagli, e quindi procurare le necessarie elemosine per supplire a tale spesa.

I due confratelli richiesero subito dei preventivi agli organari Girolamo Priori[18], Matthias Scheible[19] e Felice Ercoli[20]. Il Priori fu

---

[16] A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Memorie storiche*, b. 160, fasc. 9 "Canto gregoriano".

[17] A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Amministrazione,* b. 154.

[18] Figlio dell'organaro Filippo Priori (affiliato all'arciconfraternita nel 1801, cfr. nota 5), Girolamo proseguì l'attività paterna, dedicandosi sia alla costruzione che alla manutenzione degli organi nelle chiese di Roma.

[19] Nato in Germania e attivo a Roma dal 1852 al 1871, realizzò l'organo del duomo di Tivoli e quello di S. Maria di Loreto dei Fornai. Si dedicò anche al restauro e alla manutenzione di diversi organi.

[20] Nato in Corsica, apprese il mestiere di organaro a Genova, stabilendosi poi a Vallerano (VT), dove riformò l'organo seicentesco del santuario della Madonna del Ruscello. Viene ricordato anche come fervente patriota.

subito escluso perché, a detta dei confratelli, erano ben noti a Roma i casi di inadempienza dei contratti da lui stipulati. Lo Scheible presentò un preventivo di 3000 scudi reputato troppo esoso, mentre l'Ercoli progettò un organo considerato "di stile antico". I confratelli interpellarono anche due rinomate ditte organarie di Bergamo: quella dei fratelli Serassi[21] e quella di Adeodato Bossi Urbani[22]. Con i primi la trattativa non andò a buon fine, mentre con il secondo si giunse presto ad un accordo, anche perché il Bossi propose condizioni molto vantaggiose, spronato, come lui stesso ammise, dal grande desiderio di installare un organo a Roma[23]. Il contratto venne stipulato il 20 ottobre 1856. Adeodato Bossi Urbani si impegnava a costruire e consegnare entro un anno un organo con una tastiera di 58 note, 27 registri, 883 canne e 4 mantici per il prezzo di 1150 scudi (pagabili in due rate di 575 scudi ciascuna), escluse le spese di dazio e quelle di vitto e alloggio dell'organaro e di un suo aiutante per il tempo necessario al montaggio, all'intonazione

[21] Celeberrima famiglia di costruttori d'organi attivi a Bergamo dal 1720 al 1895. A Roma realizzarono l'organo della chiesa del Gesù (1832), di S. Maria dell'Anima (1844) e della basilica di S. Paolo fuori le Mura (1857), mentre a Tivoli l'organo di S. Pietro alla Carità (1844). Di tali strumenti rimangono solo alcune canne inglobate negli organi più moderni del Gesù e di S. Paolo fuori le Mura.

[22] Adeodato Bossi Urbani (Bergamo, 1806 – ivi, 1891) era membro di una celebre famiglia di organari il cui capostipite, Antonio Bossi, originario di Mendrisio (Canton Ticino) operò fin dal 1550. Adeodato costruì nel suo laboratorio di Borgo Canale (BG) circa 150 organi, in gran parte collocati in Lombardia ed Emilia. Gli unici organi costruiti per il Centro Italia furono quelli delle Sacre Stimmate di Roma e della collegiata di S. Bartolomeo ad Avezzano (1878, distrutto dal devastante terremoto della Marsica del 1915). I suoi strumenti furono assai apprezzati dai contemporanei per la lavorazione elegante ed accurata, per la qualità e l'omogeneità dei timbri e per le innovazioni tecniche e strutturali.

[23] Costui ambiva infatti a conquistarsi una fetta di mercato nello Stato Pontificio, come già avevano fatto i Serassi (cfr. nota 21).

e all'accordatura. Al contratto, firmato per procura dal maestro Domenico Alari, venne allegato un dettagliato progetto che riporto:

> Progetto per la costruzione del nuovo Organo da erigersi nella Ven. Chiesa dell'Archiconfraternita delle Sagre Stimmate di S. Francesco in Roma.
>
> Quest'Organo di otto piedi reali di tasti n. 58, e cioè di n. 24 tasti nella parte del Basso e di n. 34 tasti nella parte del Soprano, sarà composto dei seguenti Registri:
>
> Ripieno
> 1. Principale Basso sull'ordine di sedici piedi, cominciando alla seconda ottava, nella prima ottava sarà replicato di otto piedi, e verrà eseguito con canne di legno ed apposito sommiere, in totale canne n. 24.
> 2. Principale Soprano di sedici piedi, con canne di stagno fino, parte delle quali serviranno di prospettiva, canne n. 34.
> 3. Principale Basso di otto piedi di stagno servibile di prospettiva, canne n. 24.
> 4. Principale Soprano di otto piedi di stagno fino, canne n. 34.
> 5. Ottava Bassi di stagno fino, canne n. 24.
> 6. Ottava Soprani, canne n. 34.
> 7. Duodecima, canne n. 58.
> 8. Quintadecima, canne n. 58.
> 9. Decimanona, canne n. 58.
> 10. Vigesima seconda, canne n. 58.
> 11. Vigesima sesta, canne n. 58.
> 12. Vigesima nona, canne n. 58.
> 13. Trigesima terza nei Bassi, canne n. 24.
> 14. Trigesima sesta nei Bassi, canne n. 24.
>
> Registri di Concerto ad Anima
> 15. Corni dolci sull'ordine di sedici piedi, quale sarà composto di n.

12 canne di legno con apposito sommiere e suo movimento. Il restante poi delle canne saranno di stagno fino in totale canne n. 34.
16. Flutta forzata di stagno fino, canne n. 34.
17. Viola Bassi, canne n. 24.
18. Ottavino Soprani, canne n. 34.
19. Flauto in ottava, canne n. 34.

Registri di Concerto ad Ancia
20. Fagotto Reale di stagno fino, canne n. 24.
21. Violoncello Bassi, canne n. 24.
22. Trombe Soprani, canne n. 34.
23. Clarinetto Soprani di particolare invenzione del Costruttore, canne n. 34.

Registri ai Pedali
24. Contrabassi di sedici piedi, canne n. 12.
25. Timballi di sei piedi in tutti i tuoni, canne n. 13.
26. Tromboni di otto piedi a lingua, canne n. 12.
27. Terza Mano, obbligata ad un apposito Pedale ed anche al Tiratutto.

Opere meccaniche ed accessori
1. Il sommiere maggiore di questo nuovo Organo verrà costruito di scelto legno di noce a vento con borcellini, tutto armato in ottone, e lavorato ed eseguito secondo le norme e regole moderne dell'arte.
2. Li sommieri parziali, tanto di Contrabassi, Timballi, Tromboni, Corni, Principale etc. verranno costruiti parte in legno di abete, e parte in legno di noce lavorati ed eseguiti come sopra.
3. La Tastiera sarà di osso bianco, coi diesis neri di tasti 58, lavorata a tutta perfezione d'arte.
4. La Pedaliera verrà costruita in legno di noce e distribuita sull'ordine della Tastiera, od anche in Sesta, come verrà ordinato dalli Ill.mi Sig.ri Committenti.

5. La Registratura sarà d'ultima moderna costruzione.
6. Li Tiratutti saranno due e cioè il primo servirà esclusivamente pel solo Ripieno senza alcun altra predisposizione, ed il secondo servirà per uno o più Registri a piacere del Maestro Suonatore.
7. Le Catenacciature verranno costruite di scelto ferro, ben lisciate e merigliate ad olio, legate tutte in ottone.
8. Qualunque molla appartenente ai sommieri sarà d'ottone forzato perché abbia sempre a conservare l'istessa elasticità.
9. Tutto l'impianto di questo nuovo Organo verrà costruito ed ultimato con quella esattezza e perfezione, che le ultime e recienti innovazioni richieggono.
10. In fine ogni movimento, meccanismo, e qualunque opera accessoria inclusa nel presente progetto dovrà essere eseguita con la massima esattezza e precisione, sottomettendosi a tal fine alla perizia e collaudo di quella persona che verrà incaricata dagl'Ill.mi Sig.ri Committenti, concordemente col Fabbricatore.
11. Quest'Organo verrà attivato da quattro grandi mantici, capaci di mantenere sempre eguale e costante la forza del vento[24].

In attesa che lo strumento giungesse da Bergamo a Genova e poi via mare a Civitavecchia, Domenico Alari provvide a rimuovere il vecchio organo dalla cantoria, a restaurarlo e a ricollocarlo al lato del presbiterio, allo scopo di esibirlo meglio per la vendita[25].

Il Bossi consegnò l'organo persino con un mese di anticipo e lo strumento suonò per la prima volta nella festa delle Sacre Stimmate del 1857. Pochi giorni dopo, venne collaudato dal maestro Salvatore Meluzzi, che così relazionò:

[24] A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Memorie storiche*, b. 160, fasc. 19, "Organo della chiesa".

[25] *Ibidem*. Per tale operazione l'Alari richiese solo 16 scudi. L'organo fu poi venduto al prezzo di 85 scudi.

Chiamato a collaudare il nuovo Organo costruito per la Chiesa delle Sacre Stimmate dal Sig. Bossi di Bergamo, dichiaro di averlo trovato corrispondente esattamente al progetto, anzi con un registro di Pieno oltre i promessi. I meccanismi tutti di questo Strumento sono benissimo lavorati, e fanno sperare solidità. Le Canne a bocca sono ottimamente tirate, donde ne siegue buona l'intonazione, quelle a lingua danno un suono assai piacevole, e non commune, tutto l'insieme dell'Organo è ben inteso, e produce un impasto di suoni più dolci che vibrati, mantenendosi le proporzioni fra i bassi, il mezzo, e gli acuti. L'aria è bene equilibrata, il che assicura l'Organo dal gran difetto dell'asma.

Questo è il parere che il sottoscritto in coscienza ha creduto di esternare, per quanto il consentono le sue limitate cognizioni in questa materia.

Roma, questo dì 24 Settembre 1857.

Salvatore Meluzzi, Maestro della Basilica Vaticana e nella Ven. Chiesa del Gesù[26].

Il giorno dopo, i deputati delle Sacre Stimmate versarono ad Adeodato Bossi Urbani la prima rata di 575 scudi[27] e nella congregazione del 24 novembre 1857 si decise di spedire in segno di gratitudine una medaglia d'oro sia al Bossi, per l'eccellente lavoro svolto, che al maestro Domenico Alari, per la preziosa opera di consulenza e collaborazione. Al suono dell'organo si succedettero nel tempo i maestri Giovanni Aldega (1857-1858), Francesco Capuani (1859-1867), Luigi Capocci (1867-1873) e Filippo Tommasi (1873-1897), dietro l'annuo compenso di 50 scudi, portato nel 1877 a 360 lire[28].

[26] *Ibidem.*

[27] La seconda e ultima rata venne liquidata il 25 febbraio 1859.

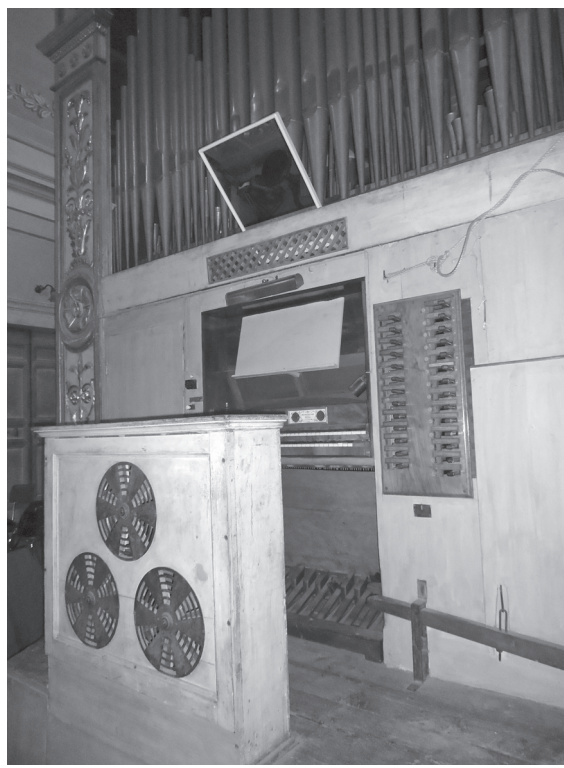
[28] A.S.V.R., *Sacre Stimmate*, *Provveditoria di chiesa (1853-1897)*, bb. 480-485.

1. L’organo di Adeodato Bossi Urbani delle Sacre Stimmate in Roma.

Il 30 ottobre 1878 venne sottoscritto un nuovo contratto con Adeodato Bossi Urbani per una ripulitura e revisione generale dello strumento. In tale occasione il Bossi provvide anche ad aggiungere i *Campanelli*, a sostituire il registro del *Flauto in ottava* con quello della *Voce umana* e a costruire una seconda tastiera collegata ai registri ad ancia del *Violoncello bassi* e *Oboe soprani*, racchiusi in una cassa espressiva posta sotto il sedile dell’organista con apertura

comandata da apposito pedale…*«della quale si assicura sorprendente effetto, perché suscettibile di espressione e per la totale sua novità, ed anche per il suono totalmente distaccato dall'Organo»*[29]. Il tutto per un costo complessivo di 1500 lire.

Ne risultò uno strumento dalle straordinarie potenzialità timbriche ed espressive che è giunto miracolosamente intatto fino ai nostri giorni. Sarebbe dunque un vero peccato lasciar lentamente deperire un tale gioiello, relegandolo nell'oblio e nel silenzio.



2. Consolle dell'organo con cassa espressiva sotto il sedile dell'organista.

[29] A.S.V.R., *Stimmate*, *Memorie storiche*, b. 160, fasc. 19, "Organo della chiesa".

Le origini della Fondazione Roma

Francesco Piccolo

«Come nella vita degl'individui giova, di quando in quando, riandare col pensiero il tempo trascorso, rievocandone le vicende per trarne ammaestramenti, incoraggiamenti ed auspici, così nella vita delle istituzioni è utile riepilogarne ad intervalli la storia, ricordando gli avvenimenti attraverso i quali esse vennero svolgendosi». Così si apriva, in un italiano di altri tempi, la monografia storico-statistica della Cassa di Risparmio di Roma, edita nel 1911 in occasione del 75° anno dalla fondazione avvenuta nel 1836. Rivolgendosi al lettore, l'allora Presidente del Consiglio di Amministrazione, il principe Mario Chigi, precisava: «Non fu sentimento di vanità o desiderio d'inutile pubblicità che indusse a dare alla luce questo volume, sebbene la certezza di far cosa gradita a quanti s'interessano ai progressi della previdenza, a coloro che seguono con simpatia lo sviluppo della nostra istituzione, ne apprezzano il regolare andamento e ne riconoscono l'utilità».

È proponendoci il medesimo obiettivo e conservando analogo spirito che ci accingiamo a ripercorrere brevemente la storia della Fondazione Roma, erede e continuazione giuridica dell'istituzione bancaria, sorta con l'obiettivo di promuovere la raccolta del risparmio per destinarlo una parte, allo sviluppo economico del territorio dove essa opera, ed un'altra parte a fini filantropici.

In verità, la Fondazione Roma può a buon titolo rivendicare di essere la più antica istituzione della Capitale, tra le più antiche del Paese e sicuramente la più direttamente riconducibile al magistero della Chiesa. Essa, infatti, può far risalire le proprie autentiche origini al 1539, anno in cui papa Paolo III Farnese, con la bolla *Ad*

sacram Beati Petri sedem, emanata il 9 settembre di quell'anno, in analogia a quanto aveva fatto Martino V appena rientrato da Avignone. Papa Colonna, infatti, compresa l'importanza della cultura come motore per trasformare Roma, città che si era progressivamente svuotata di gente ed aveva perso la sua centralità politico-militare, infestata dalle malattie, dal brigantaggio, aveva puntato tutto sulla cultura per la riedificazione della Città – così Paolo III consentendole in brevissimo tempo di risorgere dalle proprie ceneri – restituisce slancio all'economia locale individuando nel Monte di Pietà non soltanto uno strumento per combattere l'usura dilagante, ma anche una forma di paleo-industria, come motore del rinnovamento civile, economico e culturale del territorio. Volendo alleviare la miseria del suo popolo, e far anche ripartire l'economia, con la fondazione del Monte di Pietà di Roma, papa Paolo III gettò le premesse per la creazione di un sistema creditizio *ante litteram* che sostenesse le molte opere urbanistiche programmate nella capitale della cristianità, oltre che promuovere il rinnovamento civile, spirituale, economico e culturale del territorio. Attraverso alcune riforme statutarie, il Monte riuscì ad ampliare la propria attività, che cominciò a comprendere il credito agrario ed i prestiti a un basso tasso d'interesse e, dietro garanzia di preziosi, quelli ad istituzioni religiose e famiglie nobiliari romane, a cui in seguito si aggiunse la nobiltà straniera, nonché ad aumentare i propri depositi, arrivando a beneficiare di un reddito fisso, derivante dall'obbligo di versamento nelle sue casse di tutti i depositi giudiziari superiori ai cinque scudi.

L'impulso dato all'economia ed ai più poveri con il Monte di Pietà, trovò un ulteriore potente supporto diversi secoli dopo per volontà di un altro papa, Gregorio XVI che, nel 1836 istituì la Cassa di Risparmio di Roma con finalità distinte, ma complementari rispetto a quelle del Monte, il quale infatti nel 1937 incorporò quella di promuovere lo spirito previdenziale, che ne sottolinea la comune

origine dalla predicazione solidaristica delle congregazioni religiose, in particolare, di quella francescana delle origini.

Nel 1836, a Roma, erano numerose le istituzioni di beneficenza che, sotto molteplici forme, ma per lo più nate sotto gli auspici e l'egida della Chiesa, soccorrevano ai molti e primari bisogni ed alle sventure che periodicamente colpivano i più poveri. Mancavano, invece, delle istituzioni che aiutassero a prevedere le necessità del futuro, predisponendo i mezzi per far fronte ad eventuali nuove calamità. In sostanza, difettavano degli istituti bancari che, facilitando la circolazione dei capitali, potessero dare impulso all'agricoltura, all'industria ed al commercio, contribuendo così alla crescita economica del territorio e, conseguentemente, al miglior tenore di vita delle famiglie. Proprio per colmare questa lacuna, indegna della capitale della cristianità, alcuni benemeriti cittadini promossero l'istituzione della Cassa di Risparmio di Roma, consacrata a diffondere lo spirito di previdenza e l'esercizio del credito con quella speciale vocazione alla filantropia che resterà la sua connotazione peculiare e che oggi è esaltata e compiuta in modo esclusivo dalla Fondazione Roma.

I primi ad avere l'idea di fondare a Roma una Cassa di Risparmio furono i monsignori Pietro Marini e Carlo Luigi Morichini, insieme al conte Vincenzo Pianciani, i quali, dopo alcune riunioni cui si aggiunsero, non a caso, il marchese Pietro Campana, direttore del Monte di Pietà, il cav. Vincenzo Colonna, il principe Rospigliosi ed il sig. Paolo Costa, misero a punto il primo statuto, dal quale emergevano chiaramente la bontà, la rettitudine e la lungimiranza dell'iniziativa. Infatti, la Cassa di Risparmio nasceva senza scopo di lucro, con spirito di disinteresse e di altruismo consacrati nel primo articolo, in cui si leggeva che i fondatori donavano gratuitamente i capitali per costituire il fondo iniziale della Cassa e che l'eventuale frutto riveniente lo avrebbero restituito all'istituzione.

Il principe Francesco Borghese, eletto primo Presidente dai promotori, offrì gratuitamente alcuni locali della sua dimora ed i mo-

bili necessari ad ospitare provvisoriamente la sede dell'istituto, che rimase a palazzo Borghese fino a tutto il 1874, successivamente a palazzo Cipolla, per poi spostarsi a palazzo Sciarra, dapprima come Cassa di Risparmio di Roma e definitivamente come Fondazione Roma.

1. Palazzo Sciarra, in via del Corso 239.

Eloquente per quanto riguarda modalità di istituzione ed obiettivi, lo statuto originario della Cassa di Risparmio di Roma del 1836. Esso, infatti, recita: «Si formerà una Società di private persone le quali porranno la loro opera e i capitali gratuitamente per stabilire una Cassa di Risparmio in Roma. La Società comincerà la sua opera quando abbia raccolto un capitale di cinque mila scudi per mezzo di cinquanta scudi per ciascuna». A maggior chiarezza, se ve ne fosse bisogno, dei propositi dei fondatori, una nota al punto 1 del regolamento spiega: «Di tutti i modi che potevasi adoperare per la fondazione di una Cassa di Risparmio, il migliore è quello che ha

già per sé l'esperienza degli altri paesi, si è appunto una Società di privati. Essi avrebbero potuto ragionevolmente esigere un piccolo frutto dal loro capitale, ma han voluto darlo tutto all'istituzione». Questo frutto doveva essere utilizzato devolvendolo a finalità filantropiche. Lo statuto prevedeva, inoltre, che chiunque voleva diventare socio doveva acquistare almeno un'azione e disciplinava la successione delle quote, stabilendo che in caso di morte del socio che non avesse disposto della partecipazione a favore della società, si sarebbero dovuti rimborsare gli eredi, a meno che non fossero stati nominati altri soci i quali, col deposito delle loro azioni, avrebbero reintegrato il credito degli eredi.

La Cassa di Risparmio di Roma nacque, perciò, nel 1836 per volontà di un gruppo di privati sottoscrittori che, per difenderne la natura privata costitutiva, apportarono mezzi propri costituenti il capitale dell'allora Cassa di Risparmio, con l'indicazione precisa di destinarli alla finalità di creare i presupposti di una iniziativa economica che dovesse non soltanto contribuire allo sviluppo dell'economia del territorio, ma i cui proventi, al termine dell'esercizio, dovessero essere utilizzati a fini filantropici ed umanitari con espressa rinuncia da parte dei fondatori a pretese sui profitti del capitale investito fintantoché essi, appunto, venivano destinati alle finalità da loro indicate. Questa caratteristica va a sommarsi con l'altra, parimenti importante e chiarificatrice della natura privata secondo cui i Soci di detta Associazione perpetuarono il loro impegno attraverso un sistema di successione all'interno dell'Assemblea originaria e lo resero manifesto attraverso il passaggio delle quote attestanti l'originario possesso di parte del capitale ai loro successori. Di esse sono tuttora esistenti, per volontà ed iniziativa del prof. avv. Emmanuele F.M. Emanuele, prima Vice Presidente della Cassa di Risparmio di Roma, poi Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Roma e poi Presidente della Fondazione Roma di cui è ora Presidente Onorario, i titoli relativi, ma anche il libro sociale dove queste azioni e le relative girate venivano registrate.

Che così nobili intenti, promossi da gentiluomini di altissimo spessore, abbiano dato vita ad una realtà che ha attraversato i secoli, riuscendo a crescere, a promuovere lo spirito del risparmio, lo sviluppo economico e la solidarietà verso i più bisognosi, non può stupire più di tanto. Nonostante i numerosi e profondi cambiamenti, anche indotti da una travagliata vicenda normativa, non esiste, pertanto, soluzione di continuità con le finalità delle origini, con lo spirito altruistico e solidaristico che mosse i cento fondatori, con il profondo legame alla Chiesa di Roma e con la fedeltà al Pontefice.

Le due anime, infatti, nate all'interno della Cassa di Risparmio di Roma, quella economica e quella filantropica, convissero per lungo tempo.

Fortunatamente nel 1990 e, ancor più nel 1999, per volontà del legislatore attraverso Ministero del Tesoro Carlo Azeglio Ciampi, le due anime si divisero assecondando di fatto le aspettative dell'allora Vice Presidente della Cassa di Risparmio di Roma, prof. Emanuele che da anni reclamava questa separazione. L'anima bancaria, con una serie di operazioni – quali la fusione con il Banco di S. Spirito e successivamente con il Banco di Roma che diede vita alla Banca di Roma che divenne nel 2002 Capitalia – si spense nel 2007 con l'aggregazione in Unicredit, come il prof. Emanuele aveva previsto. Quella filantropica, invece, trovò felice riparo nella Fondazione Cassa di Risparmio di Roma che vide alla presidenza il prof. Emanuele e che poi, sempre per volontà del Presidente, divenne Fondazione Roma nel 2007 e riprese la sede della vecchia banca, palazzo Sciarra, per poi acquistare dall'Unicredit, che nel frattempo aveva assorbito, come detto, Capitalia, anche l'antica sede di palazzo Cipolla.

Quell'anima filantropica e solidaristica della Cassa di Risparmio di Roma ha proseguito il suo cammino e si è perpetuata grazie all'attuale Fondazione Roma, la quale a buon diritto, come spiegato, costituisce la continuazione storica dell'originario istituto capitolino. Ciò è unanimemente riconosciuto all'azione del suo Presi-

2. Palazzo Cipolla, in via del Corso 320.

dente prof. Emanuele, cui si deve la salvaguardia dell'autonomia e dell'indipendenza della Fondazione, il perseguimento efficace delle sue finalità istituzionali e la corretta diversificazione degli investimenti patrimoniali. Nonostante le molte vicende legislative e giudiziarie fortemente penalizzanti per il sistema delle Fondazioni di origine bancaria – tra cui il tentativo del Governo nel 2001 di ampliare a dismisura il potere di intervento statale, a cui la Fondazione Roma, grazie alla ferma determinazione del Presidente, prof. Emanuele, si è opposta in maniera netta e prima di tutte le altre Fondazioni – la Fondazione Roma, sotto la guida, come detto, del suo Presidente, è riuscita a mantenere il suo spirito delle origini nel perseguimento delle tradizionali e originarie finalità solidaristiche,

operando nel campo della salute, della ricerca scientifica, dell'aiuto ai meno fortunati, dell'istruzione e della cultura, arrivando oggi ad essere sicuramente l'unica realtà valida del Centro Sud e tra le pochissime del Paese avendo dismesso, come detto, pressoché totalmente la partecipazione bancaria attraverso un accorto programma di dismissione ad attuazione progressiva, mantenendo inattaccato il patrimonio originario, anzi incrementandolo.

Ciò le ha consentito negli anni, per merito delle intuizioni del suo Presidente, interventi di alto spessore quali la creazione dell'Hospice per i malati terminali e la creazione del Villaggio per i malati di Alzheimer nel campo sanitario, una presenza capillare nel campo dell'istruzione con la compartecipazione delle più importanti Università italiane, la creazione nel campo culturale di un museo le cui opere vanno dal Quattrocento a oggi, e la realizzazione di ben 93 mostre di importanti artisti nello spazio espositivo sia di palazzo Sciarra che di palazzo Cipolla, oltre che in Italia e all'estero e una costante capillare attenzione al mondo dei meno fortunati.

Infine, mantenendo inalterata la sua vicinanza al mondo cattolico, Chiesa ha realizzato significativi interventi di restauro nel corso degli ultimi 26 anni a Roma, nel territorio nazionale ed estero, per un totale di 34 chiese.

Roma, l'Anno Santo 1950 ed il dogma dell'Assunzione nella solennità dei riti della Chiesa Cattolica preconciliare

Roberto Quintavalle

La generazione che negli anni quaranta del secolo scorso, tra infanzia e prima giovinezza, si affacciava alla vita, fu spettatrice di eventi che segnavano il tramonto di un'epoca e l'inizio di una nuova era, quella degli anni duemila che, nell'immaginario collettivo quasi per unanime sentire, così come era avvenuto alla fine del primo millennio, avrebbe visto la "fine del mondo".

In quegli anni, la Chiesa Cattolica, raccogliendo l'aspettativa di milioni di fedeli ed anche di laici usciti dalla terribile esperienza bellica e protagonisti, con immenso sforzo, di una ricostruzione non solo materiale, ma anche sociale e politica, si apprestava, secondo le consuete scadenze, a celebrare il giubileo del 1950.

La bolla *Jubilaeum maximum*, promulgata nella solennità dell'Ascensione il 26 maggio 1949, dava inizio ad una serie di riti e di cerimonie presiedute dal Papa regnante Pio XII, che seguivano l'antica tradizione nella quale spiccavano i simboli dell'autorità papale espressi, tra l'altro, dalla tiara o triregno imposto al pontefice eletto quale segno di sovranità sulla Chiesa militante, purgante e trionfante.

Durante i solenni cortei il Papa, con il triregno sul capo, procedeva sulla sedia gestatoria accompagnata dai "flabelli," antichissimo privilegio pontificio di derivazione orientale, e ciò si ripeteva ogni volta che le manifestazioni pubbliche richiamavano quell'autorità,

1. 24 dicembre 1950, Apertura della Porta Santa nella basilica di S. Pietro (da «L'Osservatore Romano», 25 dicembre 1950).

secondo la formula di incoronazione letta dal Cardinale protodiacono: «Accipe Thiaram tribus coronis ornatam et scias Te esse patrem principum et regum, rectorem orbis in terra, Vicarium Salvatoris Nostri cui est honor et gloria in saecula saeculorum. Amen.»

In questo clima di tradizioni rituali alle quali il popolo assisteva quale spettatore, pur partecipando alla corale preghiera della Chiesa, si svolse il 1 novembre del 1950 la solenne proclamazione dell'Assunzione di Maria Vergine. Il Papa, parlando *ex cathedra* e cioè quale maestro infallibile della Chiesa, dichiarò «divinitus revelatum dogma esse» che la Madonna «expleto terrestris vitae cursu, fuisse corpore et anima in Coelum assumpta».

Fu questa l'unica ed ultima proclamazione dogmatica del XX secolo che seguiva di non pochi anni quella del Concilio Vaticano I (1869-70) sull'infallibilità pontificia, che ne era il presupposto, mentre altre cerimonie di rilievo come la canonizzazione di Maria

Goretti, l'umile fanciulla di Nettuno che preferì la morte alla violazione della sua verginità, si svolsero con lo stesso solenne rituale.

Le incoronazioni dei Pontefici che seguirono Pio XII e cioè quelle di Giovanni XXIII (4 novembre 1958) e di Paolo VI (30 giugno 1963) ricalcarono anch'esse la tradizione, finché un fatto nuovo, la rinunzia da parte di Paolo VI alla tiara donatagli dalla diocesi di Milano, segnò una svolta importante che proseguì nelle discussioni che animarono il Concilio Vaticano II e ancor prima nelle riforme preconciliari già in atto che avevano attenuato la parte più spettacolare delle cerimonie.

Le riforme avevano consentito anche l'uso, dapprima alternativo, ma poi sempre più esclusivo, delle lingue volgari, in sostituzione della lingua latina, unica lingua allora in uso nella Chiesa di Roma.

2. 24 giugno 1950, Canonizzazione di S. Maria Goretti: il trono papale con i flabelli ed il principe "assistente al soglio" (carica ora soppressa) don Aspreno Colonna di Paliano (da «L'Osservatore Romano», 25 giugno 1950).

Al riguardo il Concilio, pur raccomandando la conservazione della lingua latina nei relativi riti, consentiva l'uso delle lingue nazionali previa autorizzazione della competente Autorità ecclesiastica affinché alcune parti della liturgia (letture, preghiere, canti etc.) fossero più comprensibili ai fedeli[1].

Ciò posto, sembra utile proporre sul divenire della liturgia cattolica di rito latino, così come si è svolta storicamente nel periodo sopra descritto, alcune riflessioni.

Esse, ovviamente non vogliono né possono entrare nei grandi temi teologici e pastorali che ne sono il presupposto, poiché questo non sarebbe il luogo e mancherebbe la competenza per farlo.

Anzitutto occorre porre in rilievo come gli aspetti più trionfalistici e spettacolari degli antichi riti e la ricchezza dei materiali usati (oggetti liturgici come pissidi ed ostensori, paramenti sacri e stoffe pregiate, divise delle varie componenti ecclesiastiche laiche e militari della Corte pontificia), fossero divenuti nel tempo anche esibizione di ricchezza e di potenza mondana, quale espressione della società anche ecclesiastica storicamente corrispondente. A tale significato deve ritenersi connesso un particolare, forse poco noto, del cerimoniale dell'incoronazione di un nuovo Papa. Il corteo che, uscendo dalla porta di bronzo lo portava in sedia gestatoria sulla piazza verso il trono e l'altare, si fermava tre volte allorché il maestro delle cerimonie, acceso un batuffolo di stoppa in cima ad una canna dorata, lo mostrava al Papa recitando l'ammonizione: «Pater Sancte, sic transit gloria mundi». Era forse il richiamo a quanto avveniva nell'antichità romana, allorché durante i solenni trionfi per l'incoronazione degli imperatori o per glorificare un condottiero vincitore, questi, come ci è stato tramandato, veniva seguito da uno schiavo che lo ammoniva ricordandogli di essere solo un uomo, mentre la folla era libera di indirizzargli critiche e frasi offensive.

[1] cfr. Costituzione *Sacrosantum Concilium* del 4 dicembre 1963 cap. 1, n. 36.

3. Il corteo di ingresso di Pio XII in piazza S: Pietro per la proclamazione del dogma dell'Assunzione di Maria Vergine (da «Orizzonti» 1950, n.3).

Tornando alle manifestazioni della liturgia latina preconciliare, sembra utile riflettere anche che essa, nello stratificarsi dei secoli, non aveva perduto però nella sostanza quel significato più alto che i testi sacri proclamati e cantati nella solennità del canto gregoriano esprimevano, come ad esempio quelli della settimana santa.

Ecco che il rito era quindi, soprattutto, elevazione e preghiera, quale offerta al Signore da parte del Suo popolo di quanto fosse capace l'uomo nel creare anche nelle forme esteriori di un rito, espressioni di arte e di cultura. E non dubitiamo quindi che anche lo spettatore moderno, che si facesse partecipe in umiltà di tale preghiera espressa con l'antico rituale, saprebbe coglierne il valore trascendente.

Qui abbiamo comunque voluto anzitutto descrivere, quale cronaca di tempi che sembrano tanto lontani, fatti ed eventi di cui la generazione presente non ha probabilmente avuto mai notizia o ne ha avuto notizia distorta, perché travolti in breve da nuovi fatti e da nuovi eventi, sia nella società civile che in quella ecclesiastica. Interessa comunque sottolineare che essi trovarono in Roma, come

nei secoli passati, un punto di riferimento non certo solo turistico, ma anche e soprattutto religioso. E ciò mentre, secondo le recenti cronache, già si parla nelle sedi istituzionali, soprattutto civili, del giubileo del 2025 che dovrebbe essere indetto secondo i tempi tradizionali e per il quale si auspica che Roma continui ad essere, pur in un mondo globalizzato e senza paragoni con il passato, luogo di incontro e invito all'unità.

4. 1 novembre 1950, Lettura del testo della definizione dogmatica dell'Assunzione di M.V. (da «Orizzonti» 1950, n.3).

Paolo e Cecilia, una historia d'amore

Stefania Severi

Cronica sine imprimatur di suor Cecilia, al secolo Cecilia Valdi, figlia di Tomaso e di madonna Clemenza Poppi, monaca del monastero di Santa Cecilia in Urbe, avendo ricevuto l'abito monacale addì 22 di gennaro 1591 per mano del reverendo padre Henrico Pietra, essendo abbadessa la reverenda donna Placida Ambroscini[1].

Io Cecilia, per grazia di Dio monaca benedettina nel monastero di Santa Cecilia, con privilegio di ritenere il nome mio medesimo all'atto della vestizione, in omaggio alla santa venerata nella chiesa di detto antico monastero, pur essendo donna Aurelia, al secolo Olimpia Targoni, incaricata della cronica del monastero, presi partito di iscrivere questa mia cronica, che del restante si troverà in molto consonante alla cronica uffiziale, poi ch'avvertii l'urgentia di fatti eccezionalissimi che incorsero all'atto della mia monacazione.

Correva dunque l'anno 1591, essendo appena principiato, quando fu eletta, al 6 di gennaro, la reverenda madre donna Placida Ambroscini, che subentrava a donna Cherubina Cardelli.

Il presente testo è una sintesi della cronaca del monastero, pubblicata a cura di Alessia Lirosi (*Le cronache di Santa Cecilia. Un monastero femminile a Roma in età moderna*, Viella s.r.l. Roma 2009). Nella cronaca non è cenno al patronato di Cecilia sulla musica, anche se tale patronato si era già diffuso. Si ringrazia mons. Marco Frisina, Rettore della basilica di Santa Cecilia, e soprattutto la rev. madre Suor Maria Giovanna Valenziano, Badessa del monastero di Santa Cecilia in Urbe, per aver consentito e facilitato l'incontro con Cecilia e Paolo.

[1] L'invenzione di ricorrere ad una cronaca parallela è stata suggerita dal desiderio di proporre un linguaggio evocativo, anche se non puntuale, di quello dell'epoca, in cui si mescolano i toni alti con quelli più realistici (vedi l'espressione «mazzate alla testa»).

Pochi dì seguenti, il 25 dell'istesso mese, conversione di san Paolo, ci fu grande festa perché in detto giorno venne sua eminenza il cardinale Paolo Emilio Sfondrato[2] c'avea ricevuto da Sua Santità Gregorio XIV, suo zio, il cappello cardinalizio col titolo di santa Cecilia.

È ben giusto ricordare che detta eminenza, pria ancora d'essere nominato cardinale, già era venuto per altre occasioni nel nostro monastero, accompagnando lo zio cardinale Niccolò Sfondrato, titolare pur egli del nostro monastero.

Ora, il 6 di dicembre dell'anno 1590, detto cardinale era stato eletto papa ed avea preso il nome di Gregorio XIV e subito aveva nominato il nipote cardinale dandogli il titolo che egli stesso avea avuto. Del che certamente il cardinale Paolo Emilio dovett'essere sommamente contento e grato allo zio papa. Nella felice cerimonia di possessione, la chiesa venne tutta addobbata e le colonne vennero tutte rivestite di broccato e velluto e similmente tutte le mura attorno, fino alle grate. E furono approntate suppellettili d'argento. Un coro di numerosi cantori intonava canti soavi così che la nostra chiesa parve il paradiso in terra. Sua eminenza venne con numeroso corteo d'alti prelati e signori. Arrivato, celebrò messa all'altare maggiore dopo essersi raccolto in solitaria preghiera. Egli, ch'era d'anni 31, avea complessione fisica regolare e si portava una corta barba scura, ben acconcia, così che il volto apparìa più sottile di quanto fosse in reale[3]. I convenuti intonarono poi mottetti per

[2] Il cognome del prelato è ora indicato come Sfondrato ora come Sfondrati, il nome, per lo più indicato come Paolo Emilio, in alcuni casi è Paolo Camillo.

[3] I tratti fisici giovanili e l'evoluzione del fisico e del colore della barba, nel corso degli anni, di Paolo Emilio Sfondrati sono desunti da alcuni suoi ritratti incisi e dal dipinto *La Madonna del velo* di Guido Reni con il suo ritratto in data 1608 (Palazzo Museo di Wilanów - Varsavia, Polonia), dal dipinto *Paolo Emilio accolto da santa Cecilia e da altri santi* (vedi nota 10)

celebrare sua eminenza. Dopo aver dato la benedizione al popolo, lasciato il suo seguito nel giardino, sua eminenza se ne venne al nostro parlatorio, dove avea fatte riunire tutte le monache, assicurando le sue benedizioni e mostrando la sua contentezza d'aver voluto essere nominato cardinale solo per poter avere il titolo di santa Cecilia. Se ne tornò poi dai suoi ch'eran tutti zuppi, essendo sceso dal cielo novello diluvio.

Vennero poi in Roma la sua signora madre, la sua sorella, la sua cognata ed altre signore della famiglia che non mancarono di visitarci e noi chiedemmo loro degli uffici ed esse, compiacenti, ne riportarono a Sua Santità che impegnossi a provvedere. S'era infatti richiesto di una fontana poiché eravi solo un pozzo profondo e grande fatica era il cavarne acqua.

Ma solo pochi mesi dopo, addì 16 ottobre dell'istesso anno, morì Sua Santità avendo mangiato un mellone avvelenato e le signore della famiglia lasciarono Roma.

La vita intanto si conducea nel monastero secondo le regole, non sanza episodi di grande contentezza, come avvenne nell'anno 1595. In detto anno, al 20 di novembre, sua eminenza venne portando in dono 400 scudi che, come dalla volontà del pontefice defunto, se ne facesse una fontana ad uso del monastero. Fu così che donna Cherubina Cardelli, che era stata per la terza volta eletta abbadessa, dette principio ai lavori. Lunghi tubi in piombo ed in pietra furono posti per mandare detta acqua per i vari lochi del monastero, ivi compresa la vigna, con grande allegrezza di tutte per il giovamento ottenuto.

---

e dal busto nel monumento a lui dedicato posto sulla parete destra del portico della Basilica di Santa Cecilia, opera di Clemente Gargioli, realizzato in marmi policromi nel 1626 con quanto era rimasto del lascito dello Sfondrati. Alcuni attribuiscono il disegno del monumento a Girolamo Rainaldi. Il monumento era originariamente nella navata laterale destra della basilica.

Gioioso evento fu, nell'istesso anno, la processione di gentildonne che portarono calici e veli a santa Cecilia. Dovea la cerimonia ripetersi l'anni di poi, il che non avvenne ma ci contentammo della prima.

Fu dunque eletta badessa, per l'anno 1597, donna Hortensia Anelli che molto giovò al monastero per i lavori che fece come il nuovo foco della cucina ed una chiavica per convogliare le acque che insidiavano le murature. Nello stesso anno sua eminenza dette inizio a dei lavori per la chiesa. Egli volea fussero aperte le finestre nell'alto a lato mancino. Ma eravi colà il dormitorio delle monache. E fu così che per la prima volta sua eminenza entrò nel monastero, non solo in parlatorio, portando seco uomo esperto di costruzioni. Avvenne dunque che le monache dovettero lasciare, con grande incomodo, il loro dormitorio e s'allocarono in lochi di risulta. Dunque dette finestre vennero aperte e furono dipinte le colonne e l'archi. Sua eminenza donò poi la chiesa di un reliquiario d'argento con molte reliquie e di una testa in argento per contenervi la testa di san Tiburtio.

Se ne veniva intanto sua eminenza alla chiesa, ora con ampio seguito, ora con pochi intimi, e lungamente in ginocchio pregando lo sguardo levava alla calotta sull'altare dove stavasi Cristo benedicente tra li santi Pietro e Paolo, e sant'Agata e san Valeriano, in sulla destra, e santa Cecilia e papa Pasquale in sulla sinistra. Opera questa bellissima per l'oro e per li colori che la luce, ora del sole ora delle torce, facea brillare. E vedevasi sua eminenza ammirare il volto della santa e la figura sua d'oro vestita e il gesto del suo braccio a circondare le spalle di papa Pasquale con un sorriso d'amical confidenza. Ei si beava di detta visione e il suo volto s'illuminava in un sorriso quasi che ei sentisse sulle sue spalle il dolce peso di quel braccio santo.

Ma sua eminenza veniva tosto in monastero non pur per pregare ma anco per consultare le madri sul corpo di santa Cecilia. Egli traea notizie dalle carte che s'aveano e dalli ricordi di donna Che-

rubina Cardelli e sopra tutto di donna Martija Branconi, la madre più antica del monastero. Donna Martija chiaramente illustrò che il corpo di santa Cecilia stavasi come papa Pasquale l'avea allocata, cioè sotto l'altare maggiore in un pilo di marmo chiuso da una lapida, dentro al quale eravi una cassa di piombo e dentro questa una cassa di cipresso col corpo della santa.

L'anno 1599 prese adunque partito sua eminenza di far li opportuni scavi e vennero tosto alle luce due pili di marmo con le loro iscritioni che diceano essere li sepolcri, l'uno di papa San Lutio e di papa Sant'Urbano e l'altro di san Valeriano, san Tiburtio e san Massimo, essendo uno dei corpi, quello di Tiburtio, sanza la testa che era stata a suo tempo tolta e d'ultimo allocata nel reliquiario allo scopo approntato. Li santi furono trovati a hore 22 di mercoledì 20 ottobre.

Ma la tomba della santa non si trovava. Insistendo madre Martija essa trovarsi sotto l'altare maggiore dove eravi una piccola fossa in cui ardea una lampada perpetua, sua eminenza fece riprendere l'escavatione ed in effetto comparve il pilo con la lapida con la sua iscritione. Tolta la lapida ne uscirono foglie di cedro, ch'eran come fresche, e subito il popolo ne prese per divotione. E tutto fu trovato come donna Martija avea descritto: il marmo, il piombo ed il cipresso. Il che avvenne giovedì 21 ottobre a hore 21, festa di sant'Orsola. E fu grande gioia e maraviglia vedere sua eminenza con le mani sporche di terra, andare dalla chiesa al parlatorio con grande allegrezza ed abbracciare la detta cassa con grandissima divotione.

Sua eminenza fece portare il corpo al confessionale così che, attraverso una inferriata, le monache in primis ed il popolo tutto, potessero venerare quel grande tesoro. E ciò che parve di maraviglia fu che detto corpo era integro e similmente li vestimenta ben conservati e perfetto il velo che copria il capo. E il corpo istesso era di piccola forma ma ben proportionata.

Addì 22 ottobre venne per veneratione il nobilissimo Cesare Baronio, delli Oratoriani, uomo sommamente dotto. Incipiò dunque una processione di cardinali, vescovi, prelati, signori, ambasciatori e popolo pietoso e si può dire che tutta Roma venisse a venerare il santo corpo ed a fare grandissima oratione.

Venne anche Sua Santità, papa Clemente VIII, felicemente regnate.

E vennero portati alcuni spiritati e postili accanto alla grata essi ne ebbero grande giovamento perché li spiriti immondi s'allontanarono d'un subito da essi.

Decise poi sua eminenza di mostrare a tutti il santo corpo ed allo scopo predispose la tribuna, e presso alla tribuna fece collocare per protezione e rispetto la guardia del papa ovverosia gli Svizzeri. La predica fu del molto reverendo frà Pietro Scalzo, eccelso tra li predicatori. Ma tale fu il concorso di popolo ed il tumulto che il corpo santo fu subito rimosso dalla tribuna e riposto nel confessionale e ciò avvenne per li boni uffizi delli svizzeri che tennero discosto il popolo.

D'ordine di Sua Santità s'ordinò una cassa d'argento per il corpo della santa e parimenti casse per l'altri santi martiri. Ora avvenne che, poi che il capo di Tiburtio stavasi allocato nel suo busto argenteo, sua eminenza volle fare due busti per locarvi il capo di san Valeriano e il capo di san Massimo. Ma il capo di san Massimo non staccavasi, così si risolse prendere solo la parte alta del cranio colli capelli ancora zuppi di sangue come s'egli avesse appena ricevuto le mazzate alla testa. E detta reliquia fu sommamente venerata.

Sua eminenza chiamò dunque mastro Stefano Maderno[4] acché, visto il corpo, ne traesse bella effigie di marmo, cosa che avvenne

[4] Stefano Maderno, all'epoca giovanissimo, non è citato nella cronaca ma ampia è la documentazione al riguardo di questa commissione. Si veda tra l'altro A. Lo Bianco, *La santa Cecilia di Stefano Maderno* in *Santa Cecilia in Trastevere,* Roma 2007. È assai probabile che il giovane fosse presente al ritrovamento del corpo della santa o che fosse stato chiamato ad una ricognizione prima della sua rimozione.

essendo mastro Stefano colpito dalla postura di colei che sibbene intonsa, girava tuttavia il capo in modo non acconcio, dimostrando così chiaramente che il collo le era stato spezzato.

Avendo decretato sua eminenza di predisporre nuova tribuna, avendo tolto due pulpiti in marmo a mano destra ed a mano mancina, il corpo della santa si stava nel confessionale. Per tutto il tempo che necessitò per li lavori, sua eminenza una hora prima di giorno veniva alla chiesa, celebrava la messa e si ritirava nel confessionale dove era la sua santa e qui rimanea fino alle quattro o cinque ora di notte, raccolto in oratione. E poi che eravi grandissimo concorso di popolo sua eminenza rimanea in preghiera fino a che le porte della chiesa non eran serrate.

Quando i lavori furono approntati, il giorno prima di collocare il corpo della santa nella sua nuova dimora, concesse sua eminenza alle monache di venerare il corpo potendolo vedere compiutamente. E detto giorno egli rimase in preghiera con pochi principi e cardinali. Venne poi la cassa d'argento ordinata da Sua Santità per il santissimo corpo. Ma poiché la cassa d'argento era più grande dell'antica in piombo, sua eminenza avea nuovamente ordinato una cassa in marmo più grande, atta a contenerla.

Allocato tutto come sua eminenza aveva disposto, fu decretata grande festa con una cappella con musici eccelsi essendo loro guida Giovanni Pierluigi da Palestrina[5]. Ed a detta cappella furono presenti quarantadue cardinali, vescovi, ambasciatori e grandi signori e il popolo divoto. E venne anche Sua Santità con grande seguito

[5] Palestrina non è espressamente citato nella cronaca ma è verosimile fossero eseguite sue musiche. Infatti papa Gregorio XIV aveva sempre prediletto la musica e molti musicisti gli avevano dedicato loro composizioni. Durante il suo pontificato, con la bolla *Cum nos super* (1° ottobre 1591, con effetto retroattivo dal 1° gennaio), egli dotò la Cappella musicale pontificia di nuove rendite. Giovanni Pierluigi da Palestrina, che fu tra i beneficiari del provvedimento, dedicò al papa la raccolta *Magnificat Octo Tonum Liber Primus*, pubblicata in quello stesso anno.

e la chiesa d'un subito fu piena di popolo di Dio. Sua Santità fece omelia e poi fu preso il corpo della santa e con grande divozione fu allocato nella cassa d'argento e questa nella cassa di marmo ch'era già predisposta sotto l'altare. Sua Santità non mancò di benedire noi monache c'eravamo dietro alle grate. Detta cappella fu al 22 di novembre, festa di santa Cecilia.

Per molto tempo di poi questi eventi furono ricordati con grande allegrezza. E per molto tempo si lodò la pietà di sua eminenza che, venendo alla chiesa, mai aveva preso una goccia d'acqua dal monastero ma sempre erasi ridotto in preghiera a null'altro volgendo il suo intento se non alla glorificazione della nostra santa, quasi ch'egli volesse che il mondo intero la venerasse e l'amasse come egli la venerava e l'amava.

E non mancò sua eminenza di beneficare la chiesa anche di poi. Infatti, essendo badessa per la quarta volta donna Cherubina Cardelli nell'anno 1600, egli predispose di sistemare la grotta sotto l'altare maggiore facendovi quattro altari sui quali fece collocare quattro quadri a forma di luna con santa Cecilia moribonda[6], santa Caterina d'Alessandria, santa Agnesa e sant'Urbano coll'altri santi li cui corpi stavano nel sepolcro. E fece egli anche predisporre, a fronte dell'altare di santa Cecilia, un loco per la sua sepoltura. E fece poi sistemare l'altare maggiore ed il ciborio, che fece indorare e apporre per ornamento quattro vasi nei quattro angoli con dentro due palme dorate. Fece poi collocare la statua che egli avea ordinato a mastro Stefano Maderno e ancora fece predisporre lampade e candelabri, nonché diversamente acconciare li altari e portar alcune tombe sotto al coro. Insomma la nostra chiesa fu al presente tra le meglio acconce e ricche d'ornamenti di tutta Roma.

[6] Il dipinto, di Francesco Vanni, riprende la postura della santa dalla statua del Maderno. Questa lunetta e le altre tre citate, attualmente sono nel chiostro grande del monastero, qui trasportate presumibilmente all'epoca del rifacimento della cripta (1899-1901).

Nell'anno 1600 sua eminenza ottenne, con decreto su patente, che il popolo romano donasse ogni anno alla chiesa di santa Cecilia un calice, riconoscendo la santa patrona e signora romana.

In detto anno, nel giorno di santa Cecilia, venne nuovamente papa Clemente VIII a celebrare magnifica cappella. Vi furono tre cori di musici e tutte le reliquie furono esposte.

E venne l'anno di poi e, per volere del papa Clemente VIII, sua eminenza, ancor che cardinale di Santa Cecilia ricevea l'ufficio di protettore del monastero.

A questo punto termina la mia cronica poi che il cardinale Paolo Emilio Sfondrato, come magnanimo era stato nell'ornare la chiesa e nel celebrare la santa nostra, tanto fu crudo nel divenir nostro protettore, chiedendo ognora sacrifizi d'ogni sorta, rinunce, punitioni, togliendo quel po' d'agi che pure in clausura potevansi godere. E tolse a tutte le monache le robe private così che nessuna nella sua cella potesse tener nulla se non il crocifisso. E nulla potea uscire dal convento per donatione, neanco una foglia. E nessuna monaca potea aver predilezione per qualche suo parente. Tutta la vita fu regolata da campana e non fu concessa ricreazione veruna come s'usava in certe feste sante. Ed incipiarono le mortificazioni come lo star prostrate in terra, baciar li piedi all'altre monache, essere calpestate nel passaggio, digiunare e pregare per gli avanzi, mangiar nell'istesso piatto de li gatti, tenere una corda al collo, non parlare… e tutti li suoi ordini furono scritti su tavolette così che tutte le potessimo leggere. E, cosa mai vista prima, egli era ognora presente all'eletione della badessa, cosa che dava esplicita significatione di controllo su dette eletioni. Ed ancora, con mille scuse d'improvviso entrava, con suoi fidi, nel monastero ed andava girando per controllo di tutto, perfin delle carte.

Passarono così alcuni anni, morì papa Clemente VIII e addì 12 maggio 1605 fu eletto papa Paolo V della nobile famiglia Borghese. La complessione fisica di sua eminenza s'era un poco appesantita e la barba, che ognora portava, s'era fatta innanzi parte scura parte

bianca ed in definitivo bianca. Nel settembre del 1607, in età sua di 47 anni, sua eminenza fu nominato vescovo di Cremona, ch'era la città natale della sua famiglia sibbene egli fosse nato a Milano. E per la consacratione di detto incarico non se ne venne alla nostra chiesa ma andò alla Madonna dell'Orto che sorge accosto a noi. E la cagione di tal scelta rimase per noi sanza risposta. Continuava tuttavia pur da lontano sua eminenza il controllo della chiesa e del monastero tramite suoi fidi. S'era ognora guadagnato fama di grande rigore e mai scandolo toccò la sua persona e lodando la sua cultura e la sua grandissima divotione era però tenuto per superbioso. Era tenuto anche per spirito inquieto e melanconico, come se s'attendesse per la sua persona una carriera curiale superiore a quella ottenuta, ben che fin dal 1613 egli fosse addivenuto Decano della Congregazione del Sant'Uffizio e Capo della Congregazione dell'Indice delli libri proibiti[7].

E mentre la cronica del monastero passava a donna Maria Cecilia, al secolo Antonia Targoni, continuava sua eminenza a governare il nostro monastero dove face fare dei lavori come il nuovo parlatorio. Tornò dopo alcuni anni il cardinale Sfondrato a Roma e s'era ritirato a Tivoli per aria più salubre, essendo abbadessa l'anno 1618 donna Claudia Madreperla.

Ed a Tivoli, addì 14 febbraro 1618 a hore 13, all'età sua di 57 anni, il cardinale Sfondrato moriva per coliche che da assai tempo sofferìa. E pur essendo carnevale ed essendo pronti li ravioli, nel monastero nessuna monaca mangiò.

Il dì istesso venne il cameriero di Sua Santità, con altri signori, per aprir il testamento di colui ch'era conservato presso al mona-

[7] Le note sul carattere dello Sfondrati sono desunte dalla sua scheda nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma c.1999. Del resto suoi contemporanei, ed in alcuni casi amici, furono, tra gli altri, Carlo Borromeo, Filippo Neri, Cesare Baronio e Roberto Bellarmino che certamente lo superavano sia per la profondità della dottrina sia per l'ardore di fede sia per le capacità organizzative.

stero. Ed egli lasciava al monastero tutte le reliquie che aveva nelli anni approntato e fatto allocare in apposita cappella, e predisposto avea ricco lascito di scudi per provvedere la chiesa di chierici, cappellani e di un laico che la tenesse pulita e perché fossero sempre accese le 90 lampade d'argento ch'egli aveva fatto approntare.

Fu predisposto il funerale come si convenia e ne vennero 31 cardinali, ma semplici furono le esequie come da sua espressa volontà ed il suo corpo, in una cassa di piombo, fu messo nelle grotte nel pilo di marmo che egli aveva fatto approntare. La madre badessa volle anche farli fare messa in musica.

Così la cronica uffiziale del monastero «Fù sepolto conforme lasciò nel testamento: che il suo corpo con tutta la sua robba et entrate, ha consacrato alla sua cara Santa Cecilia, della quale ne era innamorato…»[8]

Avanti della sua dipartita egli avea fatto approntare un grande quadro con santa Cecilia contornata dalli santi che trovansi accosto a lei sepolti, mentre sorridente accoglie in paradiso Paolo Emilio[9]. Forse fu proprio quell'innamoramento a renderlo tanto duro verso le monache ch'egli forse confrontava alla sua amata e non trovandole all'altezza le mortificava perché d'un poco a quel sublime esempio s'accostassero. Fu vero amore quello che Paolo Emilio portò alla sua Cecilia e non avvi altro uguale. E quale che fosse la natura di detto amore cert'è che fu grande e per tutta la vita e oltre.

[8] Che il particolare rapporto di Paolo Emilio con Cecilia fosse di "innamoramento" era ben noto anche ai contemporanei.

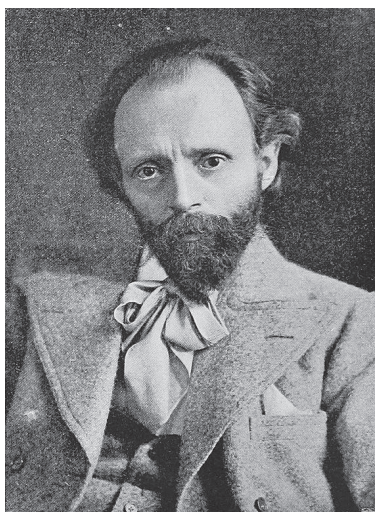
[9] Il dipinto, opera di Francesco Vanni è, per esplicita volontà dello Sfondrati, nel complesso di Sant'Ignazio a Roma. Copia del dipinto è conservata nel monastero. Paolo Emilio vi è effigiato come doveva essere all'epoca della nomina a cardinale, con i capelli e la barba scuri, in atto di genuflessione davanti alla santa.

The Eternal City di Sir Hall Caine: la fortuna di un romanzo utopistico e fantapolitico del 1901

Donato Tamblé

All the rest of the world boils and bubbles,
Rome smiles at everything: it is the Eternal City,
with an unfailing faith in its own destinies.
[Hall Caine, *The Eternal City*]

Il celebre scrittore inglese dell'età vittoriana Sir Thomas Henry Hall Caine (1853-1931) autore di quindici romanzi (di cui si vendettero quindici milioni di copie) nonché di varie opere teatrali e numerosi saggi non solo letterari, ma anche di carattere politico e sociale, pubblicò il suo romanzo più famoso, *The Eternal City*, nell'agosto 1901 presso l'editore londinese Heinemann. Si trattava di un'opera complessa, nella quale, attraverso una trama sentimentale, venivano presentate forti tematiche politiche e religiose in una dimensione fra il profetico e l'utopistico di sapore fantapolitico.



1. Ritratto di T. H. Hall Caine.

La fortuna del romanzo iniziò già prima della sua uscita. Infatti, subito dopo l'annunzio sulla stampa inglese della prossima pubbli-

cazione del nuovo romanzo di Sir Hall Caine, si ottennero in breve tempo ben centomila prenotazioni.

Il libro, stampato inizialmente per i sottoscrittori, ebbe 26 ristampe e fu il primo romanzo inglese a superare il milione di copie vendute. Si ebbero 13 traduzioni in altre lingue, ma una traduzione in italiano è stata pubblicata soltanto più di un secolo dopo, nel 2008[1].

La preparazione dell'opera, pensata inizialmente come un testo teatrale e solo successivamente realizzata come *novel*[2], fu molto scrupolosa. Caine condusse ricerche molto estese sulle pratiche della religione cattolica romana. In particolare trascorse tre inverni a Roma tra il 1897 e il 1900. Lo scrittore, quindi, conobbe bene la città, dove affittò una casa al n. 18 di Trinità dei Monti, e descrisse nelle sue lettere agli amici le sue impressioni e considerazioni. Nel gennaio 1901 Caine tornò di nuovo a Roma con la moglie per approfondire gli ultimi dettagli del suo progetto e vi rimase sino a maggio.

2. Illustrazione da *The Eternal City*

Inoltre, nel febbraio 1899 aveva voluto incontrare il cardinale Herbert Vaughan, arcivescovo cattolico di Westminster per sciogliere alcuni dubbi sulla trama e chiedere il suo consiglio onde prevenire eventuali

[1] T. H. Hall Caine, *La città eterna*, trad. it. di Marco Ricucci, Milano 2008.

[2] Caine, non riuscendo a trovare impresari per il testo teatrale, mise da parte la sceneggiatura e cominciò a preparare una versione a puntate da pubblicare sulla rivista inglese *Lady's Magazine* e sull'americana *Collier's Weekly*, prima di trasformare finalmente tutto in un romanzo.

critiche e contestazioni cattoliche dopo la pubblicazione. Il prelato lo rassicurò e gli procurò un invito per una udienza privata con papa Leone XIII durante il suo successivo viaggio a Roma: un'esperienza che lo scrittore descrisse nel numero di Natale 1901 della rivista *Household Words*, definendo il pontefice «the simplest and gentlest, the sweetest and tenderest of old men».

Caine peraltro disse di aver avuto il privilegio di vedere il Papa a Roma molte altre volte in diverse occasioni:

> I have been privileged to see his Holiness a great many times and have come close to those who have been very close to the Pontiff. His habits, his daily conversations, his casual remarks, and his deeper interests have not been altogether unknown to me during the past four years, coming through the medium of one or other members of his devoted household[3].

I consigli ricevuti e la capacità dello scrittore di trattare con delicatezza temi scottanti dal punto di vista religioso e dottrinale, gli evitarono giudizi severi e censure; è significativo che il romanzo non venne inserito nell'indice dei libri proibiti, a differenza di altre opere del periodo che trattavano temi consimili. Leone XIII chiese addirittura che il libro gli fosse letto ad alta voce e lo giudicò favorevolmente.

Non fu il solo lettore illustre. Caine raccontò infatti di aver saputo che anche il sovrano inglese Edoardo VII lo aveva letto e apprezzato, poco prima della sua malattia fatale: «Her Majesty Queen Alexandra — told me that what must have been the last book he read before his fatal illness was my novel *The Eternal City* . . . and graciously assured me that King Edward had much enjoyed it»[4].

---

[3] «Manx Sun», 5 October 1901

[4] Sir E. M. Compton Mackenzie, *My Life and Times*, Octave Four, 1907-1915, London 1965, pp. 95-96.

Poco dopo la pubblicazione del romanzo, il primo biografo di Caine, C. Fred Kenyon, scrisse:

> This last great novel of Hall Caine's is not picture of Life. It *is* Life. His characters are more real than those with whom we meet and talk to every day of our lives; for not only do we hear them speak, but we see into the thoughts of their hearts, and sometimes catch a glimpse of their very souls[5].

Questo romanzo – forse il più ambizioso di Caine – è ambientato nella Roma del primo Novecento e unisce una trama melodrammatica alla trattazione di tematiche politiche, sociali e religiose, come il conflitto fra Stato e Chiesa dopo l'Unità d'Italia, la Questione romana, il socialismo cristiano e la riforma del cristianesimo, prendendo in considerazione anche punti sensibili e controversi della dottrina cattolica: il potere temporale, l'infallibilità papale, l'inviolabilità del segreto della confessione.

Caine disse che aveva ambientato il romanzo a Roma perché la città era «the head centre of Christianity», e avrebbe potuto essere la capitale di un mondo pacificato se la Chiesa si fosse rinnovata e il papato avesse rinunciato alle sue pretese temporali. Infatti egli precisava che la città eterna aveva tutti i requisiti per essere posta al vertice di una federazione internazionale: «Her geographical position, her religious and historical interest, her artistic charm, and above all, the mystery of eternal life which attaches to her, seem […] to point to Rome as the seat of the great court of appeal in the congress of humanity»[6].

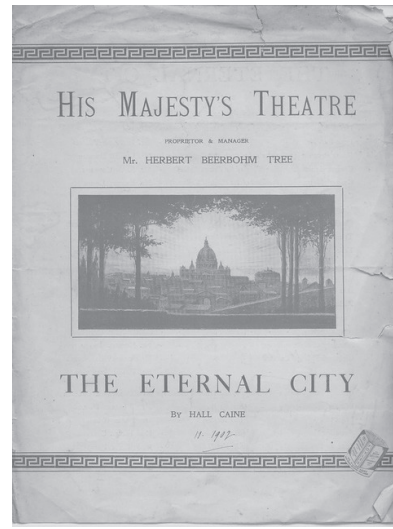
In un'altra intervista, Caine espresse il sogno di un'Europa senza frontiere, libera da guerre e affratellata: «a Europe in which national barriers will be broken down, war abolished and patriotism

[5] C. F. Kenyon, *Hall Caine: the Man and the Novelist*, London 1901, p. 200.

[6] «New York Journal», 24 August 1901.

superseded by the broader spirit of the brotherhood of mankind».

Nel frontespizio, dopo il titolo, un'epigrafe biblica fornisce il *leit-motiv* spirituale del libro, con una frase che si riferisce al soggiorno di Abramo nella terra promessa, compiuto dimorando in tende, come se si trovasse in terra straniera, perchè: *He looked for a city which hath foundations whose builder and maker is God*. (The Bible, Hebrews, 11:10, *King James Version*).



3. Locandina della prima rappresentazione teatrale a Londra (1902)

I personaggi politici principali – il papa, il re d'Italia, il primo ministro – non corrispondono ai loro corrispettivi storici e questo conferisce al romanzo una certa ambiguità temporale se non addirittura un'ucronia, il senso quasi di un mondo parallelo a quello reale ovvero di storia alternativa. Dopo il prologo, ambientato a Londra vent'anni prima della vicenda del romanzo, nel capitolo iniziale si parla dell'inizio del nuovo secolo (senza precisarne l'anno) e della bolla papale che indice il Giubileo con la folla accorsa a Piazza San Pietro. Allo stesso modo l'epilogo ha luogo cinquant'anni dopo, ma non si parla mai esplicitamente del 1950.

Il pontefice sul soglio di Pietro è un immaginario Pio X, ansioso di ripristinare il potere temporale, invece di occuparsi dei poveri. Lo stesso Caine precisò che il personaggio era fittizio, tributario solo di alcune caratteristiche del papa attuale e del suo predecessore, affermando che il suo Pio X:

was an imaginary person, owing something no doubt to Pius IX and something to Leo XIII, but essentially the creation of the author's brain, treated, I trust reverently out of a regard for his position as the head of the greatest religious organization in the world[7].

Curiosamente due anni dopo il nuovo pontefice Giuseppe Sarto assunse il nome di Pio X, proprio come nel romanzo di Caine.

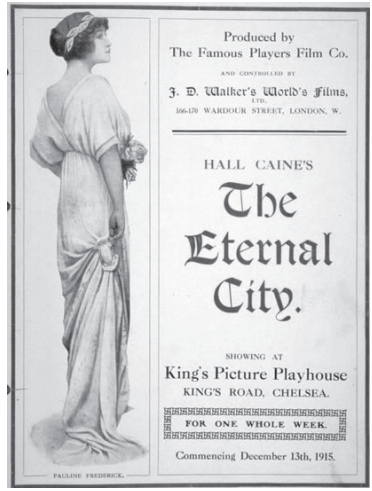
L'antefatto della narrazione si svolge a Londra e presenta un bambino di origine italiana, David Leoni, costretto a fare il suonatore ambulante e a mendicare, che rischia di morire di freddo sotto la neve. Lo salva un medico, Joseph Roselli, il quale è in realtà un esule politico, il principe Volonna, di idee mazziniane. David viene accolto in casa dal suo salvatore e cresce insieme alla figlia Roma, come un fratello adottivo.

Nel capitolo primo – *The Holy Roman Empire* – la scena si sposta in avanti di vent'anni, nella città eterna.

4. Locandina della rappresentazione teatrale a New York (1902).

[7] «Manx Sun», 5 October 1901.

Una gran folla è convenuta a piazza San Pietro per vedere la processione di apertura del Giubileo. È presente anche un deputato radicale, Davide Rossi, a capo di un movimento politico religioso, La Repubblica dell'Uomo, che auspica un governo ispirato ai valori e ai precetti del Padre Nostro, che dall'Italia si espanda in tutta Europa. Rossi arringa il popolo con toni tribunizi e poi si rivolge con pesanti parole a una dama affacciata con un gruppo di ricchi suoi amici da un palazzo nobiliare. Si tratta di Roma Volonna, protetta dal suo tutore, il barone Bonelli, primo ministro del regno d'Italia e da molti considerata la sua amante. Roma, incoraggiata dal barone, si propone di sedurre Rossi, per carpirne i segreti e accusarlo di cospirazione. Tuttavia i due si sentono sempre più attratti e inaspettatamente si innamorano e si sposano in segreto. Roma scopre che Rossi è, in realtà, David Leoni il ragazzo italiano accolto a Londra dal padre e divenuto suo fraterno compagno d'infanzia. Intanto la situazione sociale si fa sempre più difficile e Rossi organizza una manifestazione contro una tassa sul pane appena introdotta, che si conclude con violenza causata dagli agenti provocatori del governo. Rossi fugge all'estero per evitare l'arresto. Il barone ricatta donna Roma e la costringe a denunciare Rossi alle autorità e così questi viene arrestato al suo ritorno in Italia. David riesce però a fuggire dalla prigione e vorrebbe affrontare e uccidere il barone, che aveva sedotto la sua Roma. Costei, per proteggerlo, inizialmente si assume la responsabilità della morte di Bonelli. Rossi a sua volta se ne dichiara colpevole, ma si rifugia inizialmente presso il Papa, che vuol convincere della necessità di proclamare il regno del Padre Nostro. Pio X che da giovane, prima di prendere i voti, aveva sposato una ragazza della classe operaia, ma se ne era separato per l'opposizione del suo ricco padre, scopre che Rossi è suo figlio. Infatti la moglie ripudiata dopo aver avuto un figlio, si era suicidata gettandosi nel Tevere e David, adottato, dopo un periodo in orfanotrofio, da una famiglia contadina della campagna romana, era poi stato venduto a una banda di schiavisti che lo ave-

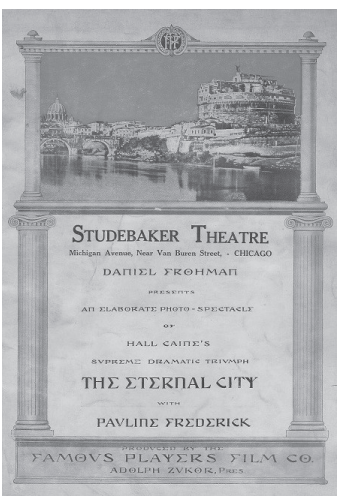


5. Locandina del film del 1915 con la protagonista Pauline Frederick.

vano trasferito a Londra. Pio, non riuscendo a rintracciare il figlio, sconvolto e pentito aveva deciso di farsi prete. Quando alla fine il Pontefice incontra Rossi, pur comprendendo che si tratta del figlio, non lo rivela e accoglie la sua decisione di consegnarsi alle autorità come un gesto nobile e morale; i due si salutano stringendosi la mano, mentre il volto del Santo Padre appare commosso, «pieno di un muto desiderio d'amore e di orgoglio, che la sua lingua non potrebbe mai rivelare». Ma Rossi non verrà processato. Infatti, nel Paese sono scoppiati tumulti: la fine di Bonelli, che si era fatto proclamare dittatore, è stata accolta con esultanza dal popolo, il re abdica e il papa rinuncia alle sue pretese temporali. A Rossi viene offerto un ruolo di primo piano nel governo, ma egli si considera inadeguato ad accettare perché ha ucciso un uomo. Nell'ultimo discorso in Parlamento dichiara di voler stare al confine della terra promessa, ma senza entrarvi: «I have sinned, and I may stand on the frontier of the promised land, but I may not enter it. Such is the expiation demanded by the Almighty». Si ritira perciò a vita privata

insieme alla moglie Roma, la quale ha scoperto di avere una grave malattia congenita e poco dopo si spegne. Rossi allora sparisce e non se ne hanno più notizie. Solo cinquant'anni dopo lo ritroviamo nei panni di un vecchio gentiluomo che prega davanti alla tomba di Roma Volonna. I suoi ideali politici e religiosi si sono realizzati. Dopo una guerra europea di dieci anni è stata costituita una Federazione europea, con la città di Roma come capitale, e si prevede che anche le altre nazioni del mondo si uniranno. Dalla voce di un anonimo prete apprendiamo che Rossi ha partecipato alla guerra con un ruolo umanitario, curando i feriti sul campo di battaglia. La monarchia è stata definitivamente abbattuta; e la rinuncia del Papa al potere temporale ha rafforzato la Chiesa, che «non ha mai conosciuto cinquanta anni così pacifici e prosperi da quando è tornata al Vangelo che proibiva ogni interferenza formale della religione negli affari mondani».

Il personaggio di David Rossi ricorda in parte il predicatore visionario David Lazzaretti di Arcidosso, soprannominato il Cristo dell'Amiata, che fondò un movimento settario millenarista detto



6. Libretto per lo Studebaker Theatre di Chicago (1915).

Giurisdavidismo e fece vari proseliti finché venne ucciso dai carabinieri, durante una processione non autorizzata, il 18 agosto 1878. Ma Rossi ha anche tratti tolstojani e mazziniani. Del resto Caine era stato segretario e amico di Dante Gabriele Rossetti, figlio dell'esule Gabriele, e ne assorbì molte idee.

La stampa religiosa e un gran numero di ecclesiastici, rappresentanti delle principali confessioni, elogiarono il romanzo di Caine. *The Methodist Times* il 22 agosto 1901 scrisse che *The Eternal City* era «an entrancing, delicious and most pathetic love story» ma anche «a profound and brilliant volume». Qualche critica venne da *L'Osservatore romano* e fu riportata da *The Evening Telegraph* il 16 ottobre 1902. Ma i giornali cattolici di lingua inglese lodarono lo scrittore per essere riuscito ad essere «scrupulously fair to the Church and to the Holy See» (*Catholic Times*, 30 agosto 1901) ed apprezzarono «the fair and impartial handling of the doctrines and dogmas which the Catholic Church holds so dear» (*The Freeman's Journal*, 23 novembre 1901.).

Altre critiche furono avanzate in Italia da Ugo Ojetti, che pure aveva accompagnato Caine durante i suoi soggiorni romani e ne aveva appena tradotto un precedente romanzo del 1897, *The Christian*[8]. Ojetti, prima su *The Daily News* e poi sul *Corriere della Sera*, si pronunciò contro quella che riteneva fosse stata una descrizione denigratoria e falsa della realtà politica e sociale dell'Italia e un trattamento non corretto della Questione romana e dei rapporti fra il Papa e lo Stato Italiano. Forse fu proprio questo tipo di considerazioni che impedirono per oltre un secolo la pubblicazione di una traduzione del romanzo nel nostro Paese.

Ma il successo del romanzo nel mondo anglosassone fu immediato e continuò senza posa per molti anni.

Al successo del libro si aggiunse ben presto quello del dramma che ne fu tratto. Sin dalla primavera del 1902 Caine firmò un

[8] Hall Caine, *Il cristiano*, trad. it. Ugo Ojetti, Roma 1901.

contratto con il celebre attore e impresario Herbert Beerbohm Tree per la messa in scena nel teatro reale (His Majesty Theatre) con un cast di attori di prim'ordine, come era avvenuto per precedenti opere teatrali dello scrittore. La musica fu commissionata a Pietro Mascagni dallo stesso Caine, che scrisse anche la prefazione all'edizione musicale, ringraziando ed elogiando il Maestro per aver reso splendidamente l'atmosfera del dramma restituendo il respiro dell'antica Roma:

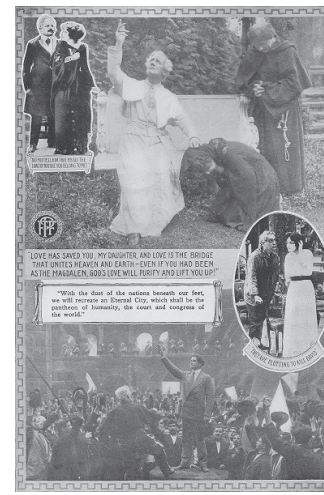
> That he has heightened the motive of the play, and translated into sweet sounds the emotions of its principal character, will be obvious to every audience, but I avail myself of the present opportunity of saying that, for many of the effects which vivify the atmosphere of the drama and bring back the breath of old Rome, I am indebted to the beautiful art of the master, who gave to music the immortal "Intermezzo". Only a son of sunny Italy could have caught so completely the light and the air, the sound and soul of that lovely and beloved land, and I thank him for the authenticity his genius has been able to give to this version of the foreigner's theme. But art has no nationality, we are all citizen of the Eternal City, and Rome is like the Sun, which, belonging to no country, is the inheritance of the world[9].

La partitura di Mascagni sottolineava la storia romantica e si articolava in cinque parti: un preludio, un intermezzo e tre interludi, con una serenata per tenore conclusiva su testo dello stesso Caine, *Oh, how long will you love me, my lady?*

Lo scrittore e il musicista divennero amici e si incontrarono anche nel corso della *tournèe* che Mascagni fece in America nel 1902. Inoltre Mascagni nel 1914 collaborò, insieme ad altri famosi musicisti e intellettuali, ad una pubblicazione collettiva promossa da

[9] Pietro Mascagni, *The Eternal City. Incidental music to the play by Hall Caine*, London, 1902.

Hall Caine e sostenuta dal *Daily Telegraph*: il *King Albert's Book. A Tribute to the Belgian King and People from Representative Men and Women throughout the World*, che intendeva appoggiare il re del Belgio assalito dalle truppe tedesche nonostante la sua neutralità.



7-8-9. Fotogrammi dal film del 1915 nel libretto per lo Studebaker Theatre di Chicago (1915)

La sua composizione *Sunt lacrimae rerum!*, prendeva nome dal verso 462 del I libro dell'Eneide.

La prima rappresentazione teatrale di *The Eternal City* avvenne il 2 ottobre 1902 a Londra. Il successo fu grande e si ebbero 117 repliche. Ci furono solo alcune critiche per il fatto che sulla scena veniva rappresentato il papa. Pochi giorni dopo il debutto londinese Caine partì per l'America, per essere presente anche lì alla prima rappresentazione, che ebbe luogo il 17 novembre, al Victoria Theatre di New York, seguita da 92 repliche. Anche qui gli attori (della Liebler Company) erano di primo piano: Viola Allen impersonava Roma, Edward J. Morgan il giovane David Rossi, e Frederic de Belleville il trucido barone Bonelli. La Allen e Morgan avevano portato al successo in America il dramma tratto dal precedente romanzo di Caine *The Christian*. Caine, che nel viaggio in America era accompagnato dalla moglie Mary, seguì poi gli attori nel loro *tour* negli *States*.

Nei mesi successivi il melodramma fu portato da sei diverse compagnie teatrali nei principali paesi di lingua inglese, dal Sud Africa all'Australia, all'Isola di Man, dove fu rappresentato l'11 agosto 1903.

In contemporanea alla messa in scena londinese dell'opera, fu chiesto a Caine di preparare un'edizione semplificata del romanzo «ad uso del pubblico a teatro», e quindi lo scrittore ne fece una riduzione in circa 400 pagine rispetto alle oltre 600 originali, eliminando in essa la politica e la religione, «leaving nothing but the human interests with which alone the drama is allowed to deal»[10]. Fu una scelta sofferta, Caine la definì un'impresa non facile, «no easy feat», poiché non voleva sminuire quello che «expressed, however imperfectly sympathy with the struggles of the poor». Tuttavia ottenne dall'editore l'assicurazione che la versione originale sarebbe rimasta in stampa finché ce ne fosse stata richiesta.

[10] Hall Caine, *Preface to the Popular edition of The Eternal City*, London 1902, p. VI. L'edizione era veramente popolare anche dal punto di vista del prezzo: solo due scellini.

Alcuni anni dopo Caine realizzò una nuova versione teatrale del suo romanzo che, con il titolo *The Eternal Question*, debuttò il 27 agosto 1910 al Garrick Theatre, di Londra. Nella prefazione all'edizione a stampa "*for private circulation*", l'autore spiegava che il suo dramma voleva trattare i diritti e le responsabilità dei due sessi dal punto di vista umano e da quello divino:

> The play is intended to deal with the relative rights and responsibilities of the sexes in the eye of God and man. I think this is the problem that lies at the back of the whole woman movement, of which the "vote" is only a part, and I have attempted to deal with it in its most intimate aspect — the aspect which concerns the sexual relations of man and woman. [11]

In particolare, i due protagonisti maschili dovevano rappresentare i lati opposti della questione: Bonelli chi crede che le donne siano una proprietà degli uomini, Rossi coloro che credono nell'uguaglianza dei sessi.

Nonostante il grande successo – specie nei paesi anglofoni – delle trasposizioni teatrali del romanzo, Caine per molti anni si rifiutò di consentirne anche una versione cinematografica, finché non incontrò il produttore Adolph Zukor, Presidente della Famous Players Film Company, da lui fondata nel 1912. Questi, durante un soggiorno in Inghilterra, illustrò lo straordinario progresso artistico delle società di produzione cinematografica americane e lo scrittore accettò di cedergli i diritti cinematografici del romanzo e dell'opera teatrale.

Con la regia di Edwin S. Porter e di Hugh Ford, fu inviata in Italia una *troupe* accuratamente selezionata, guidata da Pauline

[11] cfr. Hall Caine, *The Eternal Question: A New Dramatisation of "The Eternal City"*, London 1910, p. VII.

10. Manifesto del film del 1923.

Frederick, per filmare nei posti esatti in cui si svolgeva l'azione. I Giardini Vaticani, Castel Sant'Angelo, il Colosseo, il Foro Romano, la Villa D'Este a Tivoli e altri luoghi storici dell'Urbe furono utilizzati o riprodotti con il consenso delle autorità ecclesiastiche e civili. I costumi della Guardia Nobile e delle Guardie Svizzere del papa, e quelli delle Guardie Municipali, furono realizzati sui modelli originali. La produzione ottenne perfino di utilizzare come comparse centinaia di carabinieri romani, e curò ogni dettaglio dello spettacolo dal punto di vista scenico, sartoriale e accessoriale.

Il cast degli attori comprendeva nella parte di Donna Roma la famosa attrice teatrale Pauline Frederick al suo esordio nel cinema, mentre nello stesso ruolo da bambina figurava Kittens Reichert. Gli altri interpreti principali erano Thomas Holding (David Rossi),

Frank Losee (il Barone Bonelli), George Majeroni (il Dottor Roselli, ovvero il principe Volonna padre di Roma); Fuller Mellish, nel ruolo del papa, ribattezzato Pio XI, per evitare riferimenti al pontefice regnante, che nel frattempo era diventato proprio Pio X. Il film costò 100.000 dollari.

Girato in gran parte a Londra e in Italia, la sua produzione fu interrotta dall'inizio del conflitto mondiale, nell'agosto del 1914. In quel periodo Roma era in subbuglio per i venti di guerra imminente e la compagnia cinematografica ne approfittò per riprendere delle folle reali. Così una scena di scioperanti che marciano verso il Colosseo, sventolando bandiere e fiaccole, tra schieramenti di soldati armati, non venne realizzata con una moltitudine di comparse, ma si trattò di una vera scena della folla esaltata a Roma durante quel turbolento agosto. Allo stesso modo, una ripresa fatta all'interno del Colosseo con un gran numero di persone accalcate intorno a un altoparlante sul podio, che agitavano le braccia e avevano i volti accesi dal fervore del comizio, era completamente autentica. Poco dopo il regista Hugh Ford ricevette l'ordine di cessare immediatamente le riprese e rimpatriare con tutta la *troupe*. Il lavoro era pressoché concluso, ma mancava una scena con la protagonista che saliva una scalinata del Vaticano. La scena fu girata in gran fretta e senza preventiva autorizzazione, per cui Pauline rischiò quasi l'arresto e si dovettero tagliare dalla pellicola i fotogrammi che la riprendevano circondata dalle guardie. L'episodio fece sospettare addirittura un tentativo di spionaggio, ma si chiarì l'equivoco e il cast poté raggiungere la nave e tornare a New York, dove si completò la lavorazione del film. In questa fase si riscontrò un problema: in una lunga sequenza il protagonista in atteggiamento supplice aveva afferrato un braccio dell'attore che interpretava il papa e fu fatto notare che nella realtà non era consentito a nessuno di toccare il papa in questo modo. I cattolici si sarebbero potuti offendere e una eventuale censura da parte della Chiesa cattolica avrebbe compromesso il successo economico del film. Fu necessario tagliare gran parte

della scena, ma non era possibile eliminarla del tutto, né girarla di nuovo rimandando la *troupe* a Roma. Il produttore si rivolse quindi per un consiglio all'allora vescovo di New York (poi cardinale) Patrick Joseph Hayes, spiegandogli l'errore commesso in buona fede al quale avevano cercato in parte di rimediare e ne fu rassicurato[12].

La pellicola venne distribuita tramite una società costituita *ad hoc* la Select Film Booking Agency, che poi venne utilizzata per la distribuzione di altri film. Una prima rappresentazione privata fu fatta il 27 dicembre 1914 al Lyceum Theatre di Brodway. La prima ufficiale ebbe luogo all'Astor Theatre di New York il 12 aprile 1915.

Dopo aver partecipato alla prima londinese al Marble Arch Pavilion, Hall Caine telegrafò ai produttori congratulandosi con loro[13]. Il film venne rieditato nel 1918 dalla Paramount nell'ambito delle "Success Series". Purtroppo la pellicola risulta perduta e se ne può avere un'idea solo da alcuni fotogrammi e da una *brochure* realizzata per la rappresentazione nello Studebaker Theatre di Chicago il 1 giugno 1915.

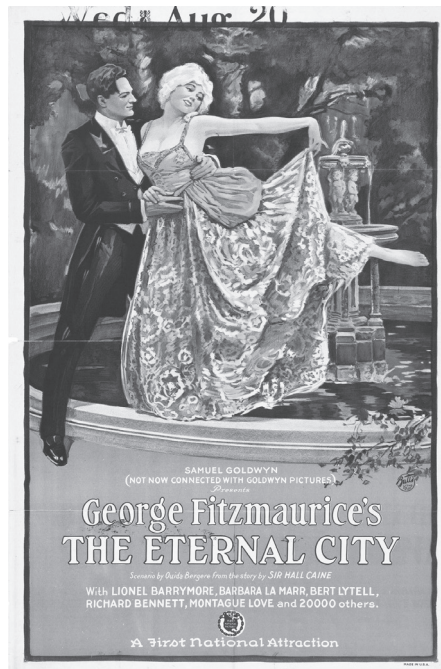
Nel 1923 venne realizzato un *remake*: si trattò ancora una volta di un film muto, prodotto dalla Samuel Goldwyn Productions e diretto da George Fitzmaurice, con la sceneggiatura della moglie, la famosa Ouida Bergère. Gli interpreti principali furono Barbara La Marr, Bert Lytell e Lionel Barrymore, nelle parti rispettivamente di Donna Roma, David Rossi e del perfido barone Bonelli.

---

[12] L'episodio è stato raccontato dallo stesso Zuckor, cfr., *The public is never wrong, the autobiography of Adolph Zukor*, New York 1953, pp. 128-129.

[13] Queste le sue parole, secondo il *New York Clipper* del 15 ottobre 1915: «It follows my story with an exactness that is remarkable. The pictures of *The Eternal City* convey just the idea and infuse just the atmosphere that I strove to impart to the book. I am delighted with the film and I only hope that those who see it in the picture theatre will derive as much pleasure as I myself did».

Il film fu presentato in anteprima a Los Angeles il 17 dicembre 1923. Il 20 gennaio, fu presentato al Mark Strand Theatre di New York.

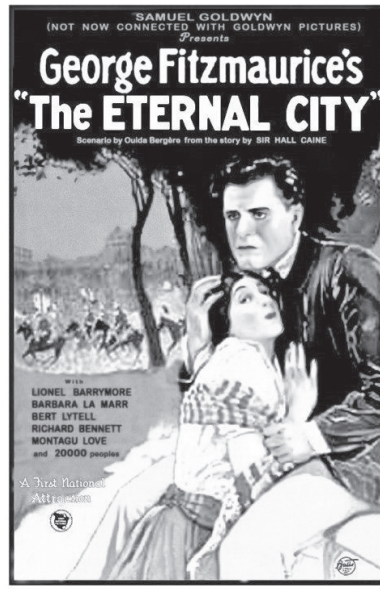


11. Manifesto del film del 1923.

Anche questa volta si ritenne necessario girare il film a Roma. Anzi la storia fu trasferita dagli inizi del Novecento ai contemporanei anni Venti e venne adattata e modificata in senso politico-propagandistico per ottenere l'appoggio del governo fascista e il suo contributo logistico e finanziario. Si trattò infatti di un'operazione condotta ad alto livello fra politici e produttori americani da un lato e autorità italiane dall'altro. Per la realizzazione del film si mossero il Dipartimento di Stato, il direttore del Motion Picture Producers and Distributors of America Will Hays, la contessa Irene

di Robilant, segretaria dell'Italy America Society, e l'ambasciatore Gelasio Caetani, che riuscì a coinvolgere Mussolini nel progetto, presentandolo come un formidabile strumento di propaganda del fascismo negli Stati Uniti. Così nell'estate del 1923 cominciarono le riprese a Roma (Arthur Miller come cineoperatore) con la supervisione ideologica dello stesso ambasciatore Caetani, assistito da Irene di Robiland. L'aggiornamento della trama trasformò David Rossi in un esponente del fascismo, che viene falsamente accusato di far parte di un complotto per assassinare il re. Donna Roma inizialmente è legata a un malvagio comunista, il barone Bonelli, che è il vero cospiratore. Furono messe a disposizione come comparse diecimila camicie nere per le riprese di massa all'interno del Colosseo dei simpatizzanti fascisti e per gli scontri con gli avversari comunisti. Nel finale il film mostra Mussolini vittorioso sul balcone del palazzo reale, accanto al re, e, dopo un primo piano del Duce alla sua scrivania, si vedono accanto a lui David Rossi e Donna Roma felicemente riuniti, sullo sfondo di Piazza Venezia. Il leader del fascismo veniva così inserito nella narrazione e presentato quasi come il *deus ex machina* che ne permetteva il lieto fine. Benito Mussolini e il re Vittorio Emanuele III risultarono come interpreti di se stessi anche nelle locandine e nella pubblicità. Lo stesso Duce venne ripreso nel suo ruolo istituzionale, mentre scrive e firma una lettera, che nella finzione dovrebbe scagionare Rossi. La sceneggiatrice Ouida Bergère in seguito gli chiese se quella fosse stata una lettera vera della sua corrispondenza ufficiale e se quindi fosse poi stata effettivamente spedita e ne ebbe risposta affermativa.

Pur essendo intriso di propaganda fascista, con didascalie politicizzate, saluti romani, gagliardetti, divise, parate, comizi e raduni rituali, *The Eternal City* non venne mai distribuito in Italia a causa di un non completo gradimento finale da parte del regime. Invece in America il successo fu notevole, in particolare fra gli italoamericani, che, specialmente a New York, fecero lunghe file ai botteghini e reagirono con grandi manifestazioni di giubilo alle proiezioni.



12. Manifesto del film del 1923.

L'autore del romanzo, Hall Caine, non condivise la politicizzazione e l'impostazione filo-regime del film e tentò senza riuscirci, di bloccare la produzione o almeno di togliere dai titoli il suo nome.

Gli eventi storici successivi resero il film politicamente imbarazzante e così fu a lungo dimenticato e addirittura dato per perso. Solo alcuni anni fa grazie alle ricerche di una studiosa italiana, Giuliana Muscio, ne sono stati ritrovati due rulli (degli otto totali) negli archivi del Museum of Modern Art di New York, per complessivi 28 minuti.

Grazie al Rotary Club di Pordenone i rulli sono stati digitalizzati e restaurati e quindi proiettati sullo schermo del Teatro Verdi il 7 ottobre 2014, nell'ambito della 33ª edizione delle Giornate del Cinema Muto (Pordenone Silent Film Festival).

L'anno prima le manifestazioni celebrative per il 150° dalla

nascita di Pietro Mascagni, si erano aperte il 27 novembre 2013 proprio con l'esecuzione, nella riduzione per voci e pianoforte, di alcune pagine tratte dalle musiche di scena composte da Mascagni per la *pièce* teatrale *The Eternal City* (Alessandra Rossi Trusendi, soprano – Alfio Vacanti, tenore – Laura Pasqualetti, pianoforte).

Più di recente, il 17 gennaio 2021, sul canale YouTube del Teatro Goldoni di Livorno, nell'ambito del progetto *7 voci – Chi fermerà la lirica?*, si è potuto ascoltare *in streaming* il brano *The valley of the shadow* da *The Eternal City* di Mascagni, e successivamente lo spettacolo è stato trasmesso dalle emittenti *livu.it* e Granducato TV ed è tuttora disponibile in *replay*[14].

Sono gli ultimi fuochi della fortuna del romanzo, e delle sue trasposizioni cine teatrali, o l'inizio di una sua riscoperta? Dopo la pubblicazione della prima traduzione italiana della prima versione integrale del romanzo, potrà essere pubblicata anche la sua versione semplificata e ridotta del 1902 "for the theatre"? E sarà possibile rimetterlo in scena?

I manoscritti teatrali sono conservati alla British Library. L'Università di Bristol, nella sua Theatre Collection, conserva libretti di scena, programmi, materiali di produzione e recensioni degli spettacoli. Un dattiloscritto del copione originale si trova nell'archivio personale di Hall Caine, conservato nella Biblioteca dell'Isola di Man.

Il soggetto si presterebbe anche ad un'opera lirica, ad un *musical* o ad una serie televisiva, oltre che ad una rappresentazione teatrale o cinematografica. Tuttavia, oggi, qualsiasi nuova trasposizione sarebbe possibile solo con nuove modifiche alla trama, per superare le incongruenze cronologiche e storiche ed evitare confusioni con

[14] cfr., https://www.youtube.com/channel/UCYzaRZ_kidVQYHSInmXzulA. Su YouTube si possono ascoltare altre esecuzioni di brani dell'opera: https://www.youtube.com/watch?v=cnFd2P84Jsw; https://www.youtube.com/watch?v=EUFV8sAciBk.

personaggi reali. Ma l'intreccio narrativo di base, e il messaggio sociale e religioso potrebbero essere mantenuti.

E naturalmente non potrebbe mancare la musica sublime di Mascagni, perfetto interprete della Città Eterna, di cui – come aveva concluso Hall Caine nella sua prefazione alla *Incidental music to the play* – siamo tutti cittadini, indipendentemente dalla nazionalità, perché: «Roma è come il Sole, che, non appartenendo a nessun paese, è l'eredità del mondo».

I kolossal romani

Luca Verdone

La civiltà dell'antica Roma ha offerto materia di ispirazione ai registi del Cinema Muto e più tardi ai realizzatori di film kolossal d'argomento storico, mitologico,o dalle pagine di grandi romanzi.

I film girati a Cinecittà e negli stabilimenti minori, sorti tra gli anni Cinquanta e Sessanta, potevano avvalersi di una sezione speciale di acrobati, figuranti, *stuntmen,* specializzati per scene circensi o d'argomento romano, mitologico o storico, oltre a una formidabile schiera di artigiani, carpentieri, falegnami addetti alle costruzioni delle imponenti scenografie.

Una autentica scuderia pronta per ogni tipo di impiego nei kolossal e che, per la frequenza delle produzioni, poteva contare su un reddito costante. La tradizione dei kolossal girati a Roma è stata infatti una prassi consolidata nel cinema italiano fino alla fine degli anni Sessanta. Si potrebbe obiettare con ragione che essa derivi da esperienze torinesi precedenti di Giovanni Pastrone e della Itala-Film,che già nel 1910, con pellicole come *La Caduta di Troia*, incantava gli spettatori per la avvincente magniloquenza delle scene storiche ricostruite. A Roma era attivo nel 1912 Enrico Guazzoni, il regista di *Quo Vadis*, presentato nello stesso anno. Il gusto per il film storico, che attirava nelle sale un gran numero di spettatori, trionfava nell'Urbe. Come molti colleghi del cinema muto, Guazzoni realizzava i suoi film svolgendo contemporaneamente le funzioni di scenografo, costumista, sceneggiatore. Proveniva dalla Accademia di Belle Arti,e la sua preparazione pittorica lasciò un segno profondo nella creazione dei suoi film.

Iniziò la carriera alla casa di produzione CINES. Nei film da lui diretti la scenografia assunse un ruolo fondamentale, al punto che si distinse come l'elemento di maggior spicco.

Le sue straordinarie invenzioni figurative furono apprezzate soprattutto in film come *Quo vadis* e *La Gerusalemme liberata*. Il suo lavoro rivoluzionò i modelli produttivi successivi, destando grande impressione soprattutto negli Stati Uniti. *Quo vadis* costò alla Cines, nel 1912, oltre 50.000 lire e si avvalse dell'apporto spettacolare ed economico del Circo Schneider, la pista più famosa del tempo. Ciò che maggiormente interessava Guazzoni per i suoi kolossal era il fatto che le masse di figuranti divenissero le vere protagoniste, come in *Messalina*, girato nel 1923. La tecnica aveva compiuto grandi progressi e i vantaggi si ravvisano in *Gli ultimi giorni di Pompei*, realizzato nel 1926 da Amleto Palermi e Carmine Gallone.

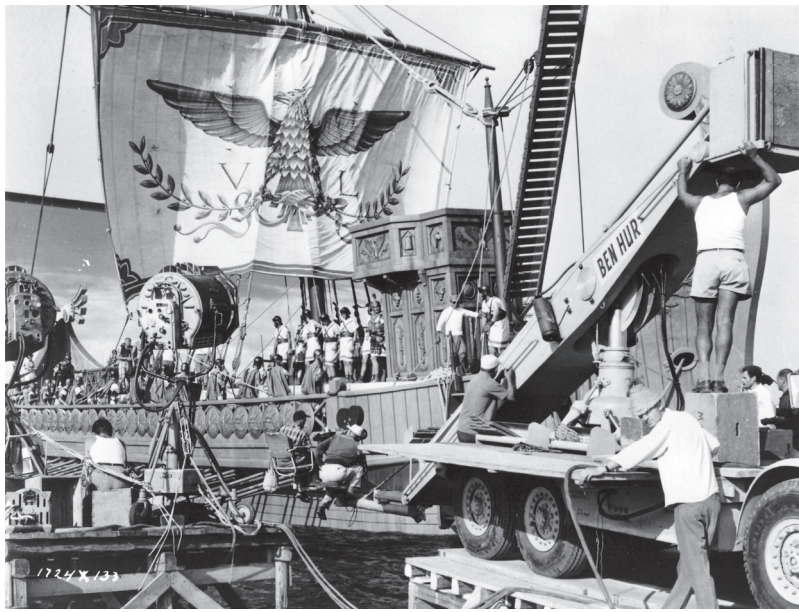
Un modellino scenografico delle case di Pompei distrutte, conservato al Museo del Cinema di Torino mostra la perizia tecnica e la originalità del pittore e scenografo Duilio Cambellotti. Nel 1948 Alessandro Blasetti realizzò negli studi del Centro Sperimentale di Cinematografia e a Cinecittà *Fabiola*. Il soggetto è tratto dal romanzo del cardinale Nicholas Wiseman. La storia narrava le vicende dei primi cristiani, i loro sacrifici e le persecuzioni, e l'Universalia, che produsse il film, non badò a spese. Vi erano attori di fama internazionale come Michèle Morgan, HenryVidal, e interpreti cari al pubblico italiano come Gino Cervi, Paolo Stoppa, Elisa Cegani, Massimo Girotti, Sergio Tofano, Rina Morelli, Carlo Ninchi. Il pubblico apprezzava molto i soggetti storici con caratteristiche altamente spettacolari e Blasetti, che tra i registi italiani aveva già dato prova di innegabili qualità nel dirigere grandi masse, si cimentò con successo nell'impresa. La fama degli artigiani di Cinecittà si diffuse oltreoceano. Nel 1951 una imponente produzione americana del romanzo *Quo vadis*, del premio Nobel Henryk Sienkiewicz, fu realizzata a Roma con la regia di Mervyn Le Roy.

Un cast di divi hollywoodiani composto da Robert Taylor, Deborah Kerr, Leo Genn, Peter Ustivov, apparve tra i viali di Cinecittà. Marina Berti fu aggiunta alla schiera americana. Anche in questo caso la lotta per la sopravvivenza dei cristiani negli anni dell'Impero Romano costituiva il tema centrale. La storia ha il suo centro d'interesse sull'amore del patrizio romano Marco Vinicio per la cristiana Licia. Le scenografie di William Horning, Cedric Gibbons ed Edward Carfagno, che più tardi progetterà le scene di *Ben Hur*, sono un magnifico esempio di ambientazione kolossal. La scena madre è al circo dove Ursus salva dalle belve Licia, condannata a morte perché cristiana.

In questo film la collaborazione tra gli scenografi americani e le maestranze di Cinecittà si rivela veramente proficua. Trucchi ed effetti spettacolari sono di alta qualità,e raggiungono l'acme nella scena dell'incendio di Roma. Peter Ustinov interpreta con straordinaria ironia il depravato imperatore a cui si attribuisce la responsabilità della catastrofe. Diversamente da quanto accadde durante la lavorazione del primo *Quo vadis* di Guazzoni, del 1912, le comparse non subirono gravi incidenti. Gli anni Cinquanta segnano anche la produzione di due kolossal meno imponenti, firmati da Pietro Francisci: *Attila* e *Le Fatiche di Ercole*. Il primo fu realizzato nel 1951, ed aveva come interpreti Anthony Quinn, Sophia Loren, Henry Vidal. Il secondo, nel 1957, Steve Reeves, Sylva Koscina, Gianna Maria Canale.

L'impegno produttivo fu comunque consistente e nelle scene delle battaglie Francisci non si sentiva inferiore a nessuno al punto da dichiarare alla stampa che Luchino Visconti non sapeva fare meglio di lui. Il cinema di Visconti, dopo la presentazione di *Senso* nel 1954, era infatti ritenuto un modello insuperabile per le scene di massa e la battuta di Francisci risultava in polemica con quei critici che non rispettavano abbastanza il lavoro dei "registi di mestiere".

Ma il fiore all'occhiello degli stabilimenti di Cinecittà sarà nel 1958 *Ben Hur*. Prodotto da Sam Zimbalist per la Metro-Goldwyn-Mayer e diretto da William Wyler, il film vinse ben 11 Oscar e trionfò sugli schermi di tutto il mondo. I protagonisti erano nomi di prestigio del cinema statunitense come Charlton Heston, Haya Harareet, Stephen Boyd, ed in ruoli importanti anche Jack Hawkins e Hugh Griffith.



1. W. Wyler, *Ben Hur*, La Battaglia navale.

Gli uffici di Cinecittà noleggiati dalla Metro-Goldwyn-Mayer furono aperti due anni prima dell'inizio delle riprese per la preparazione del kolossal più impegnativo degli anni Cinquanta, e procurò lavoro a centinaia di maestranze e figuranti italiani.

Per i più di 300 scenari da costruire, un torrente di 15.000 schizzi e bozzetti preparatori affluì dal reparto artistico degli Studi. Le

copie fotografiche dei disegni venivano distribuite a tutti i reparti impegnati nella produzione. Gli scenografi erano gli stessi di *Quo vadis*, William Horning e Edward Carfagno. L'artigiano e modellatore del gesso, Adriano De Angelis, fornì un gran numero di statue in materiali leggeri, come polistirolo e gesso, adatti per le scenografie cinematografiche.

2. W. Wyler, *Ben Hur* , La corsa delle bighe .

L'apporto degli artigiani italiani fu fondamentale per la costruzione delle scene, e la fama della loro abilità assicurò per molti anni la frequentazione degli Studi di Cinecittà da parte delle produzioni internazionali.

Il costo del film superava i 20 milioni di dollari, una cifra enorme per quei tempi. L'incasso non deluse le attese perché fu triplicato. La scena memorabile della corsa delle bighe richiese alcuni mesi di lavorazione e fu diretta da alcuni registi della seconda unità tra cui Andrew Marton e un italiano di talento come Sergio Leone, che in seguito divenne un "maestro" riconosciuto. Nello stesso stile del film storico d'argomento romano, ma ancora più impegnativo dal punto di vista finanziario, fu *Cleopatra*, girato nel 1961 da Joseph Manckiewicz.

Protagonisti erano Elizabeth Taylor e Richard Burton, e, in un ruolo di comprimario, Rex Harrison. Il costo della produzione raggiunse i 37 milioni di dollari, la cifra più alta mai spesa per un film realizzato in Italia. L'apporto di Cinecittà, anche in questo caso, fu determinante. Memorabili le parate imperiali e la scena della battaglia navale di Azio. L'accoglienza del pubblico non fu pari a quella di *Ben Hur*. Il film guadagnò solo 5 Oscar e non entusiasmò la critica.

Una notevole superproduzione kolossal, girata pochi anni prima di *Cleopatra*, fu anche *Guerra e pace*, diretto da King Vidor nel 1956, dal romanzo di Tolstoj, con Mel Ferrer, Audrey Hepburn,Vittorio Gassman, Henry Fonda. Il film non ripagò dal punto di vista artistico l'impegno produttivo e si fece apprezzare solo per le scene delle battaglie, girate da una seconda unità diretta da un regista apprezzato come Mario Soldati.

Il cospicuo impiego di mezzi della casa produttrice Ponti-De Laurentiis non rese giustizia al capolavoro della letteratura russa, nonostante l'impegno delle maestranze di Cinecittà e di un regista famoso come Vidor. Fece meglio, dallo stesso romanzo, nel 1967

Serghej Bondarchuk con *Natascia-L'incendio di Mos*ca, prodotto dalla Mosfilm. Il gioiello della cinematografia russa, all'epoca del primo disgelo della guerra fredda, guadagnò l'Oscar come miglior film straniero.

Sulla stessa linea del cinema kolossal Roma ospitò nel 1966 *La Bibbia* di John Huston, prodotto da Dino De Laurentiis. Grande sfarzo di scenografie e impiego massiccio di figuranti con un esito non entusiasmante. Molti artigiani italiani collaborarono alle scenografie e il grande pittore Corrado Cagli fu chiamato per disegnare il modello della Torre di Babele e dell'Arca di Noè. Molti i divi che componevano il cast: Ava Gardner, Richard Harris, John Huston, George C. Scott, Peter O'Toole, Stephen Boyd, Franco Nero. La Gardner, per il ruolo di Sara, indossò costumi disegnati dalle sorelle Fontana.

La Bibbia fu una produzione Dino De Laurentiis, realizzata negli Studi di Dinocittà, ora noti come Studi Pontini, ad eccezione di alcune scene girate a Cinecittà, e fu anche l'ultimo dei kolossal prodotti a Roma. Solo *C'era una volta in America* di Sergio Leone, del 1984, e *Gangs of New York* di Martin Scorsese, del 2002 hanno ricordato in misura ridotta l'atmosfera dei kolossal girati a Cinecittà, durante la loro lavorazione negli Studi di via Tuscolana.

Il dilemma di un numismatico romano d'altri tempi: Camillo Serafini

Paolo Vian

La depredazione del Medagliere vaticano fu la vera, grande ferita inferta alla Biblioteca Vaticana negli anni terribili che, per l'istituzione, vanno dalla prima Repubblica romana (1798-99) alla definitiva restaurazione pontificia (1814). Più della requisizione dei circa cinquecento manoscritti compiuta dai Francesi sulla base del Trattato di Tolentino (1797) e quasi tutti recuperati passata la bufera, il colpo micidiale fu assestato prima da una pulviscolare razzia, a opera di anonimi ladri dai mille volti (magari anche domestici), nelle iniziali, concitate settimane della Repubblica romana; poi dai commissari inviati a Roma dal Direttorio, Daunou, Faipoult, Florent e Monge. Furono loro a por fine al saccheggio ma per organizzarne un altro in grande stile. Furono così asportati e trasferiti in Francia, nel maggio 1798, i medaglieri Albani, Carpegna e Odescalchi, con numerose altre monete e medaglie sopravvissute alle prime, disordinate e caotiche asportazioni. Se il recupero dei manoscritti e delle opere d'arte a partire dal 1814 diede buoni risultati, quello delle monete si rivelò sostanzialmente un fallimento, per la mancanza di puntuali elenchi di quanto era stato sottratto, per l'inesperienza numismatica degli agenti pontifici, forse per una sottovalutazione degli oggetti in questione (come in qualche modo accadde per gli archivi, trasferiti a Parigi nel 1811 e solo in parte recuperati).

La ferita non fu rimarginata, la perdita mai risarcita, ma la ricostruzione paziente e graduale del patrimonio numismatico inco-

minciò quasi subito e proseguì, fra XIX e XX secolo, con diverse tappe e artefici. Furono acquisite importanti raccolte, come quelle di Pietro Maria Vitali (1807), Agostino Mariotti (1820), Andrea Belli (1851), Francesco Sibilio (1854), Lorenzo Ilarione Randi (1901), sino alla collezione di Propaganda Fide, negli ultimi anni del pontificato di Leone XIII. Il clamoroso furto perpetrato, alla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento, da uno «scrittore» infedele, Demetrio Diamilla, non bastò a interrompere il processo di ricostituzione. Nella rinascita otto- e novecentesca del Medagliere vaticano la figura di maggiore spicco, per la durata del mandato, per la qualità dell'impegno e per lo spessore della personalità, fu senza dubbio quella di Camillo Serafini (1864 – 1952).

Era nato, suddito di Pio IX, il 21 aprile 1864, nella parrocchia della Minerva, a Palazzo Strozzi, uno di quegli edifici abbattuti all'inizio del Novecento per gli sterri all'Argentina, in una famiglia clericale, «nera» e papalina. Una «di quelle famiglie romane – ha scritto don Giuseppe De Luca[1] – che seppero compiere il passaggio dall'antico al nuovo tempo senza perdere nulla di ciò che la fedeltà al Papa e la tradizione secolare di Roma imponeva, senza tuttavia nulla respingere di ciò che la storia portava di nuovo e di buono». Ultimo dei sei figli di Luigi e Costanza Di Pietro, rimase presto orfano di entrambi i genitori. La famiglia materna vantava due porporati, Michele e Camillo, il primo particolarmente noto per

[1] Don Giuseppe De Luca (Sasso di Castalda, 15 settembre 1898 – Roma, 19 marzo 1962) editore e saggista, fondò la casa editrice "Edizioni di Storia e Letteratura". Tra il 1942 e il 1954 De Luca svolse una importante funzione di mediatore, sia all'interno delle gerarchie cattoliche, che tra le istituzioni ecclesiastiche e vari esponenti di spicco del mondo politico italiano ed internazionale. Dal 1954 mantenne una strettissima amicizia con il Card. Angelo Roncalli, futuro Giovanni XXIII, il quale, da papa, lo visitò in ospedale una settimana prima della morte. Per il proprio carisma, la sua immagine è stata inserita da Giacomo Manzù nella "Porta della Morte" della Basilica di San Pietro.

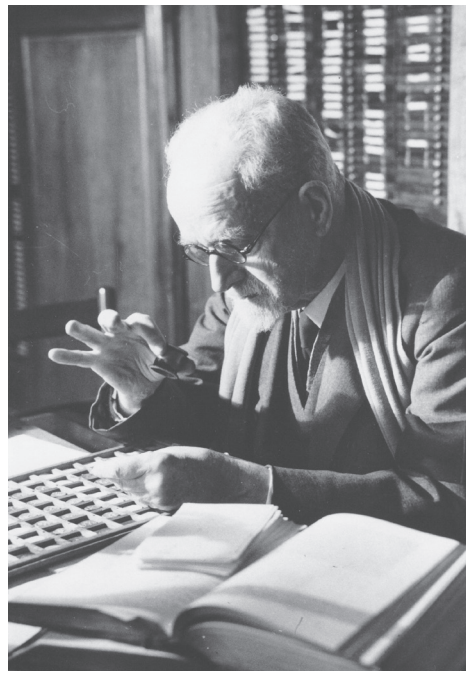
l'intransigente fedeltà al papa durante le vicende napoleoniche. Dei cinque fratelli di Camillo, tre furono religiosi. Due di essi benedettini sublacensi e abati generali: Domenico (1852-1918) fu poi arcivescovo di Spoleto, delegato apostolico in Messico, cardinale dal 1914 e prefetto di congregazioni romane; Carlo (in religione, Mauro), morto nell'aprile 1925, fu segretario della Congregazione dei Religiosi. Camillo fu educato in casa da un precettore sacerdote, ciociaro di Alatri, Felice Sarra. A lui dovette la prima formazione spirituale e morale, perfezionata sotto la direzione del gesuita Emidio Cavazzi e poi nell'Istituto Angelo Mai. Nonostante gli ottimi studi di giurisprudenza alla Sapienza, si sentì presto attratto dall'archeologia cristiana (alla scuola di Giovanni Battista De Rossi e Mariano Armellini) e dalla numismatica. Già nel 1889 si occupò del Medagliere Capitolino e naturale fu il suo approdo il 6 febbraio 1895 in Biblioteca Vaticana, prima come addetto, poi, dal 13 novembre 1898 come conservatore del Gabinetto delle medaglie e delle monete. A introdurlo per la prima volta era stato Henry Stevenson *iunior*, allora custode del Medagliere Vaticano, che il 17 dicembre 1894 presentò Serafini, poco più che trentenne, al card. Mariano Rampolla, segretario di Stato di Leone XIII, per certi studi che il giovane intendeva compiere nel Gabinetto numismatico: «Il Sig. Serafini, noto amatore di ricerche numismatiche, è di ottima e facoltosa famiglia romana. È anche cassiere del *Collegium Cultorum Martyrum*». Succeduto quattro anni dopo, nel 1898, allo stesso Stevenson, morto prematuramente poco più

1. Camillo Serafini

che quarantenne, Serafini svolse con serietà i suoi compiti, ordinando, catalogando e incrementando le raccolte. Come fu descritto da Nello Vian (1907 – 2000), «aveva costume e accento romani, un viso senatorio e una congrua misura di sale plautino». Ancora Vian descrive l'accortezza e il buon umore del numismatico, esperto nelle trattative di acquisto come nelle valutazioni di quanto acquisito:

> Era acquirente esperto e abile, che negoziava, ricusando e deprezzando. Come il giorno che un pastore sceso dalle Marche gli presentò un tesoretto di monete argentee dell'epoca di Silla, e ne ebbe la stima che valevano solo il prezzo del metallo. Per insistenza del rivenditore, egli le comprò, nel segreto calcolo di trovarne una mancante alla raccolta Vaticana. Ma nel migliaio e più, quella agognata non c'era, e romanescamente, senza ritocchi del vocabolo, confessò la fregatura. Si divertiva a raccontare le storie di quei piccoli monumenti di storia, come della rarissima «gregoriana» d'oro, saggio di una emissione non avvenuta di papa Cappellari, finita sul bancone di un macellaio romano che la diede per resto a un cliente.

I superiori lo apprezzavano e manifestarono in modi diversi la loro considerazione. Scrivendo a Rampolla il 10 maggio 1901, il prefetto della Biblioteca Vaticana, Franz Ehrle, accennò alla possibilità di offrire una medaglia dell'Anno santo a Serafini «per i suoi tanti lavori passati e futuri per la sistemazione della collezione Randi». Di fatto il 18 luglio 1901 a Serafini venne conferita la croce di Cavaliere dell'Ordine di S. Gregorio Magno, «un attestato di benevola considerazione e di sovrana soddisfazione per lo zelo e disinteresse con cui nell'esercizio della sua onorifica carica di custode del Gabinetto Numismatico procura l'onore ed il vantaggio della Santa Sede». Ma il problema era proprio rivelato da quelle apparentemente innocue parole: «disinteresse», «onorifica carica». Dall'inizio del secolo Serafini era intensamente impegnato, come accennato, nel lavoro di catalogazione delle monete e delle meda-



2. Camillo Serafini numismatico.

glie della collezione Randi. Prima della porpora (1875), il prelato romagnolo aveva ricoperto negli anni Sessanta incarichi importanti (direttore generale di polizia, governatore di Roma, vicecamerlengo). *Ex officio* aveva così seguito la nascita nel 1866 della lira pontificia che aveva reso obsolete le monete precedenti. Acquistate al valore nominale quelle di suo interesse, Randi incrementò la sua raccolta già cospicua con esemplari importanti, altrimenti destinati alla fusione. Di qui la ricchezza e la vastità della collezione, allogata a Palazzo Taverna, messa all'asta dagli eredi e acquistata dalla Santa Sede nel 1901. Serafini, nel 1905 divenuto anche consigliere comunale, si dedicò al suo riordinamento, individuando pazientemente i numerosi duplicati (circa 13.000 su 26.000 pezzi), messi in vendita oppure offerti in cambio.

Il numismatico riceveva però un compenso che non era all'altezza dell'impegno profuso. Certo, per un cattolico e per uno studioso il lavoro in Biblioteca Vaticana non poteva essere solo una questione da valutare con criteri contabili. Ma se ne poteva completamente prescindere? Vi era una famiglia a cui pensare, con la moglie, Giovanna Soldini, e ben sette figli (Guglielmo, Paolo, Carlo, Enrico, Giulio, Cecilia, Giorgio), venuti alla luce fra un secolo e l'altro. Nel 1908, a dieci anni dalla sua nomina a conservatore del Medagliere vaticano, Serafini era così tormentato dal dilemma,

3. Camillo Serafini negli anni '30 con figli, nuore e nipoti in Vaticano, dopo una udienza con Pio XI

quasi un caso di coscienza. Rivendicare un aumento, col rischio di apparire un mercenario, oppure, pago dello straordinario ambiente e della causa che serviva, continuare a prodigarsi nell'ordinamento e nella catalogazione, senza pensare ai doveri, pur gravi, nei confronti della famiglia e al futuro dei figli? Tormentato da questi pen-

sieri, il 7 aprile 1908 Serafini si fece forza e prese carta e penna per scrivere una lunga lettera al segretario di Stato di Pio X, il card. Rafael Merry del Val. Nei primi anni del pontificato di papa Sarto, il cardinale aveva chiesto a Serafini un progetto di unificazione e razionalizzazione delle diverse amministrazioni pontificie, che era stato apprezzato. Si può immaginare che il cardinale abbia considerato con attenzione la lettera:

7 aprile 1908

Eminenza Reverendissima,

Prendo ardire di presentare all'Eminenza Vostra Reverendissima questa breve memoria, consigliato non soltanto da un sentimento di dovere, che mi sospinge a sormontare quella ripugnanza, che ho sempre provato, a chiedere per me cosa alcuna, ma anche e soprattutto da quella benigna amabilità, che l'E.V. si è ognor degnata di addimostrarmi.
Ebbi l'altissimo onore di esser nominato direttore del Gabinetto Numismatico Vaticano or sono circa dieci anni coll'onorario mensile di Lire Trentacinque, il quale poi per somma degnazione di S.S. Pio X fu portato senza veruna mia richiesta a Lire Cento.
Allorché assunsi la carica di Direttore il Medagliere conteneva all'incirca 45mila tra monete e medaglie, raccolte in un secolo, poiché le precedenti collezioni erano state depredate dai Francesi sullo scorcio del secolo XVIII.

Il Guidi per breve tempo, il Visconti per circa venti anni, precedenti direttori dopo il 1870 (il compianto comm. Stevenson non vi restò che due anni, e per la malattia che minava la sua preziosa esistenza poco poté occuparsi del Gabinetto) lasciarono il Medagliere senza un vero inventario anche solo amministrativo, ma solo con un elenco numerativo per serie e metalli affatto insufficiente; intrapresero bensì

un catalogo scientifico delle monete romane, che in 25 anni fu condotto al n° 7200, avendolo quasi completamente redatto il Guidi, nei pochi anni di permanenza al medagliere.
Allorché succedetti al Comm. Stevenson non senza meraviglia trovai l'inventario di consegna affatto insufficiente a salvaguardare tanto l'integrità del Medagliere, quanto la responsabilità del Custode, di guisa che mia prima cura fu l'incominciare un inventario amministrativo veramente utile; ma dovetti quasi subito abandonare il lavoro per l'avvenuto importantissimo acquisto della Collezione Randi, la quale fece ascendere la serie Pontificia da 4000 monete a circa 20mila esclusi i duplicati. Il lavoro di consegna, di ordinamento e di scelta dei duplicati, così minuzioso per quasi 30mila pezzi occupò tutto il mio tempo per più di tre anni. Venne poi il lascito Pizzamiglio (circa 5mila medaglie), gli avanzi del Medagliere Borgiano di Propaganda Fide (10mila pezzi), molti doni di monete orientali, acquisti fatti con vendite e cambi di duplicati, nuova sistemazione delle medaglie pontificie quasi raddoppiate etc. etc. Tutto ciò accrebbe in guisa il medagliere, che oggi esso conta all'incirca 90mila pezzi, il doppio cioè di quanti vi si trovavano al mio giungere, e per numero di monete e ricchezza di alcune serie può vantarsi tra i primi d'Italia.
Con tale importante congerie di monete che si accumulano nel medagliere pontificio, molteplice è il compito del suo direttore, compito senza dubbio assai onorifico, ma altrettanto grave per la responsabilità che ne deriva, e per l'urgente ed assiduo lavoro che gli impone.
È necessario innanzi tutto portare a termine la compilazione e publicazione (sic), già incominciata e condotta ben innanzi del Catalogo delle monete e bolle plumbee pontificie, il quale colmerà una laguna (sic) deplorata dagli studiosi di numismatica e storia dei Papi, e ridonderà a decoro della Santa Sede senza verun suo aggravio finanziario. Trattasi della compilazione di circa 20mila schede con più di 200 tavole e facsimili.
Sembra inoltre, come di sopra accennavo, assolutamente urgente il

redigere un inventario generale amministrativamente esatto. L'integrità stessa della raccolta e l'onore della Biblioteca Vaticana esigono che tal lavoro sia intrapreso e condotto a termine nel più breve tempo, e con ogni maggior precisione.
Urge inoltre proseguire il catalogo scientifico delle monete Romane (25mila circa) e intraprendere quello delle greche (circa altrettante), queste accresciute cogli avanzi della già cospicua raccolta Borgiana, barbaramente depredata del suo meglio.
In fine sarà utile l'avere anche il catalogo delle monete orientali, donate dai Missionari ai pontefici Pio IX, Leone XIII e Pio X, che giacciono purtroppo ancora sconosciute e neglette. In breve, Eminenza Reverendissima, ho l'onore di esser preposto ad una raccolta numismatica di primaria importanza, in via di accrescimento, che conta oggi 90mila pezzi e vanta serie di ricchezza non ordinaria, la quale fu fino al presente trascurata, non già per incapacità di quei sommi dotti che le furono preposti, ma per non aver alcun di essi voluto o potuto dare al suo ordinamento scientifico ed amministrativo tutto quel lungo ed assiduo lavoro che era necessario.
A questo compito non lieve io mi sono dedicato, com'era dovere del mio ufficio, a tutt'uomo; e spero, se Dio mi darà vita, poter io stesso condurlo a termine. Occorre peraltro, a riuscir nell'intento, che io dedichi a tal opra tutto il mio tempo, come ho fatto fino ad oggi. Né soltanto dedicando or cinque or sei ore ogni giorno nel gabinetto alla compilazione dei cataloghi ed all'ordinamento di esso, ma dandone altrettante per tenermi al corrente delle numerose publicazioni (sic), che in gran copia sono date alla luce in Europa.
L'altissimo ed ambito onore di servire il Sommo Pontefice, e l'amore che nutro per siffatti studi sarebbero per vero più che adeguato compenso all'opera mia, se una specie di rimorso, causa di irrequietezza e di pena, non venisse a turbare la tranquilla e soddisfaciente occupazione. Mi perdoni, Eminenza Reverendissima, se mi permetto accennarne la causa. È in me il timore, che la mia famiglia assai numerosa,

per quanto il mio patrimonio mi permetta di vivere agiatamente senza lucri personali, debba un giorno rimproverarmi di aver impiegato tutta la mia vita non già a migliorare l'avvenire finanziario dei figli, ma in opera per quanto onorifica e commendevole, pur non ostante in nulla affatto risultante a loro vantaggio. In questi tempi così difficili, nei quali il costo della vita, i bisogni di questa, i sacrifizi necessari per una buona e compiuta educazione sono così a dismisura cresciuti, nei quali tutti cercano di avvantaggiarsi quanto e come posson meglio, non sembrerà all'E.V. Reverendissima picciol rimprovero questo che i miei figli potrebbero un giorno rivolgere a me o alla mia memoria[.] D'altra parte l'esempio di tanti, che più di me agiati, con doveri meno impellenti, ed occupazioni della mia assai men gravose, non sembran disposti, anche nel servire la Santa Sede, a rinunziare ad alcun vantaggio finanziario, mi fa sembrare non soltanto più grave, ma son per dire colpevole il sacrifizio semigratuito di tutto il mio tempo, la mia energia, il mio sapere, poiché in conflitto coi doveri di padre previdente, cui deve stare sommamente a cuore il rispetto, la devozione, la gratitudine dei figli.

Certamente, Eminenza Reverendissima, se si fosse trattato di qualche anno di lavoro, di pubblicazioni scientifiche, di quelle comuni occupazioni che sogliono avere i direttori di ben ordinati musei, mi sarei ben guardato di tediare con penose considerazioni l'Eminenza Vostra, e mi sarei fatto un vanto del mio disinteresse, grato soltanto al Santo Padre di avermi permesso di legare il mio nome e la mia opera alla storia gloriosa del Vaticano. Ma trattasi in quella vece di opera così urgente nell'interesse dell'integrità stessa delle raccolte e del buon nome amministrativo della Santa Sede, che non mi sentirei capace di restare più a lungo sotto il peso di simile responsabilità, se dovesse venir più oltre dilazionata. Né diverso è il pensiero del Reverendissimo P. Ehrle preposto alla Biblioteca, il quale testimonio quotidiano del mio lavoro, mi sprona alla compilazione dell'inventario del Medagliere.

Eminenza Reverendissima; mi sono permesso, benché con ripu-

gnanza, di esporre lo stato presente delle Collezioni Numismatiche pontificie ed il lavoro necessario per il loro ordinamento, lavoro che importa l'opera assidua e personale di tutta la vita del suo direttore, poiché per ragione di responsabilità non sarebbe possibile l'aiuto di altri. Ho osato rappresentare all'E. Vostra la lotta che è in me tra il vivo desiderio di compiere questo lavoro dedicandovi tutto il mio tempo, ed il pensiero di altri naturali doveri, non meno gravi.
Qualsiasi decisione l'Eminenza Vostra Reverendissima sia per prendere al riguardo di quanto ho creduto esporre, sia pur certa, che io proseguirò nel mio lavoro come pel passato, e che porrò ogni mia cura non soltanto nel miglior ordinamento del Medagliere cui mi onoro di esser preposto, ma anche nell'incremento di esso, e nell'illustrazione scientifica dei suoi cimmeli (sic), di guisa che possa tornar di onore alla Sede apostolica.
Prostrato al bacio della sacra porpora mi onoro segnarmi

Della Eminenza Vostra Reverendissima
Devotissimo ed Ubbidientissimo Servo
Camillo Serafini
Custode del Gabinetto Num. Vaticano

A Sua Eminenza
Il Card. Merry del Val
Segretario di Stato di S.S.

La lettera è importante, non solo per i molti dati, di prima mano e dall'interno, che offre sulla situazione del Gabinetto Numismatico della Vaticana, sul lavoro compiuto e su quello che secondo Serafini restava da compiere, ma anche perché fotografa e rappresenta, attraverso la crisi e il travaglio di un uomo, un momento saliente nell'evoluzione dell'istituzione. La Vaticana di Franz Ehrle si apriva in quegli anni al mondo degli studiosi ed esigeva, per le sue ricchissime raccolte, cataloghi eccellenti, all'altezza dei model-

li più elevati a livello internazionale. «Prima di tutto, gli inventari», ripeteva instancabilmente il prefetto, convinto che l'assenza di strumenti di descrizione dei fondi era una vergogna per l'amministrazione. La loro compilazione però non poteva essere frutto di un incarico vissuto come una *sine cura*, il pretesto per fregiarsi di un titolo e per godere di un ruolo; era piuttosto il risultato di un impegno esclusivo, duro, persino ascetico, che comportava competenze e specializzazioni elevatissime. Si poteva fare tutto questo *gratis et amore Dei*, come fece per oltre mezzo secolo Pio Franchi de' Cavalieri (1869-1960), il grande maestro delle ricerche agiografiche, davvero come un monaco (era, di fatto, professo dell'Ordine di Malta, di cui fu luogotenente fra il 1929 e il 1931). Ma Serafini aveva una famiglia che domani avrebbe potuto rimproverare questa generosità personale dello sposo e del padre. Riceveva 100 lire, mentre uno «scrittore» appena nominato, consacrato alla descrizione dei manoscritti, otteneva quasi il doppio, 180 lire (alla prima nomina lui ne aveva ricevute 35). La lettera di Serafini non può però essere ridotta a una mera rivendicazione salariale. Essa rappresenta invece un momento di quel processo di «professionalizzazione di una missione» (perché tale rimaneva il lavoro dello «scrittore» come quello del custode del Gabinetto Numismatico, anche se doveva avere il riconoscimento "moderno" di un compenso e di un trattamento commisurati all'elevatezza della prestazione) che coinvolse tutto il personale scientifico della Vaticana rinnovata fra Leone XIII e Pio XI. Il passo del numismatico ebbe successo. Serafini ebbe l'aumento richiesto (nel 1909 percepì 225 lire) e fra il 1910 e il 1928 furono pubblicati i quattro volumi del suo catalogo ancora oggi utilissimo e considerato un modello di esattezza descrittiva, con l'illustrazione, in 1.700 pagine, di oltre 19.000 esemplari di monete papali: *Le monete e le bolle plumbee pontificie del Medagliere vaticano descritte ed illustrate*.

L'anno dopo la conclusione dell'opera, Pio XI, che amava la numismatica e stimava Serafini dai tempi (1914-1919) in cui era

4. Camillo Serafini in robone, come Governatore dello Stato della Città del Vaticano.

stato prefetto della Vaticana, lo nominò (7 giugno 1929), col titolo di marchese, primo Governatore del neonato Stato della Città del Vaticano (fu anche l'ultimo perché non ebbe successori; il suo ruolo fu poi affidato a una commissione cardinalizia presieduta da un porporato e ora, semplicemente, a un cardinale). Il 28 dicembre 1929 papa Ratti conferì, a lui già Commendatore dell'Ordine di San Gregorio Magno dal 18 luglio 1901, la Gran Croce dell'Ordine Piano. Spiritosamente il papa brianzolo gli chiese se, per la Santa Sede, era disposto per qualche tempo a recarsi all'estero, cioè nel nuovo, nascente Stato. A Serafini che si schermiva, protestandosi uomo di studio e senza esperienze di governo, papa Ratti replicò prontamente che non vi era migliore esperienza di aver educato con accortezza ed equanimità sette figli. Il coinvolgimento nelle que-

5. Pio XI con Camillo Serafini con indosso la Gran Croce dell'Ordine Piano.

stioni terrene non era d'altronde nuovo per Serafini che fu anche impegnato in varie associazioni cattoliche, consigliere di banche e in Campidoglio, presidente del Circolo San Pietro (il dodicesimo, fra il 1902 e il 1904).

La favorevole, quasi irripetibile congiunzione astrale (un antico prefetto divenuto papa, un conservatore assurto a Governatore dello Stato) segnò una delle stagioni più felici del Medagliere vaticano, l'occasione per il risarcimento delle depredazioni napoleoniche di più di un secolo prima. Serafini aveva trovato al suo arrivo 45.000 pezzi, ne lasciava circa 119.000, con una consistenza quasi

triplicata; e tutto o quasi catalogato e inventariato, in forma manoscritta o a stampa. Intelligentemente non puntò all'ormai impossibile ricostituzione della serie romana imperiale, gloria dissipata dai furti francesi, ma si impegnò sulla serie pontificia. Rinunciando, con umiltà, alle sue competenze originarie, ne acquisì di nuove, divenendo nell'ambito un maestro. Anche nel nuovo ruolo, fra le innumerevoli questioni che si presentavano nei primi passi della nuova, singolarissima compagine statale, il Governatore trovava il tempo di scendere quotidianamente in Biblioteca e vi si fermava a lungo, d'inverno intabarrato con una sciarpa che gli scendeva a forma di stola. «Introduceva solo qualcuno – prosegue Nello Vian –, circospettamente, e nell'osservazione solitaria dei preziosi dischi godeva, si può giurare, le sue terrestri delizie». Negli ultimi anni si occupò delle monete raccolte durante gli scavi per l'individuazione della tomba di san Pietro; e le descrisse una a una «con immaginabile commozione numismatica e religiosa». Morì, quasi all'improvviso, il 21 marzo 1952, nel Palazzo del Governatorato in Vaticano, ma ancora in tempo «per dire parole tra stoiche e cristiane, con animo romano»: «Non credere – disse alla fedele cameriera di tanti anni, Pierina – che la morte mi faccia paura (…) sono più quelli che mi attendono di là, che quelli che lascio qui». Dopo la scomparsa di fratelli e sorelle, nell'ottobre 1947 Serafini aveva perso la moglie e due dei sette figli gli erano premorti: nel giugno 1918 Enrico, tenente del Genio, caduto sul Montello, e nel 1950 Guglielmo, ingegnere.

Don Giuseppe De Luca scrisse con efficacia, quasi a bilancio di una vita:

> Tutto in lui incuteva rispetto e venerazione, assai più che non come un uomo vecchio, come un uomo antico, di antica gentilezza e festosità, di antica dignità e umiltà, di un antico amore agli studi e attaccamento al dovere, e soprattutto di una antica fede e lealtà per la Chiesa di Roma.

Nota bibliografica

La lettera di Serafini al card. Rafael Merry del Val è conservata in Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano [= AAV], *Segr. Stato*, an. 1908, rubr. 47, fasc. unico, ff. 104r-107r.

La figura di Serafini non è stata oggetto di una voce nel *Dizionario biografico degli Italiani* né su di lui vi è menzione nella classica ricostruzione di 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). In compenso, cfr. *Guida ai fondi manoscritti, numismatici, a stampa della Biblioteca Vaticana*, II: *Dipartimento Stampati – Dipartimento del Gabinetto Numismatico – Uffici della Prefettura. Archivio* – Addenda*, elenchi e prospetti, indici*, a cura di F. D'Aiuto – P. Vian, Città del Vaticano 2011 (Studi e testi, 467), pp. 903-904. Necrologi del numismatico in: S.L. Cesano, *Commemorazione di Camillo Serafini*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. III, *Rendiconti* 27 (1951-1952), pp. 137-144; *La Civiltà Cattolica* 103 (1952), vol. II, p. 95; S.L. Cesano, *Serafini, Camillo*, in *Enciclopedia cattolica*, XI, Città del Vaticano 1953, coll. 372-373. P. Naster, *Marquis Camillo Serafini*, in *Revue belge de numismatique* 98 (1954), pp. 169-170. Ma cfr. anche: *La morte del Governatore della Città del Vaticano*, in *L'Osservatore Romano*, 22 marzo 1952, p. 2; *Imponente tributo di suffragio per il marchese Camillo Serafini*, *ibid.*, 23 marzo 1952, p. 2; *Le esequie del marchese Camillo Serafini*, *ibid.*, 24-25 marzo 1952, p. 2; G. De Luca, *Ricordo del marchese Serafini*, *ibid.*, 21-22 aprile 1952, p. 2; L. Gessi, *Camillo Serafini numismatico*, in *Strenna dei Romanisti* 14 (1953), pp. 82-86 (con due bellissime fotografie); L. Michelini Tocci, *Camillo Serafini uomo di fede e di scienza*, in *L'osservatore romano*, 22 aprile 1964, p. 5; T., *Il primo Governatore del Vaticano*, *ibid.*; P. Marini, in *Il Circolo San Pietro nel centenario di sua fondazione, 1869-28 aprile-1969*, Roma 1969, pp. 36-39.

I ricordi di Nello Vian citati nel testo sono in N. Vian, *Figure della Vaticana*, in *L'urbe* 49 (1986), pp. 104-124 [ristampato in id., *Figure della*

Vaticana e altri scritti. Uomini, libri e biblioteche, a cura di P. Vian, Città del Vaticano 2005 (Studi e testi, 424), pp. 331-355]: 113-114 [344-345]. Una menzione di Serafini anche in A. De Gasperi, *Diario 1930-1943*, a cura di M.L. Sergio, prefazione di M.R. De Gasperi, Bologna 2018, p. 127 (per una medaglia consegnata dal Papa «al suo primo funzionario in segno di altissima e meritata considerazione» nel 1932, nel terzo anniversario della sua nomina a Governatore). Numerosi riferimenti a Serafini si trovano naturalmente in *I «fogli di udienza» del cardinale Eugenio Pacelli, Segretario di Stato*, I *(1930)*, a cura di S. Pagano – M. Chappin - G. Coco, Città del Vaticano 2010 (Collectanea Archivi Vaticani, 72), pp. 149, 160 nt. 801, 255, 288 nt. 1524-1525, 305, 322, 485; II *(1931)*, a cura di G. Coco – A.M. Dieguez, Città del Vaticano 2014 (Collectanea Archivi Vaticani, 95), pp. 10-11, 15, 144, 368 nt. 2249, 465 nt. 2835, 505, 571 nt. 3406, 681 nt. 4025.

Per gli altri documenti citati nel testo cfr. AAV, *Segr. Stato*, an. 1894, rubr. 47, fasc. unico, f. 91r (per la presentazione di Stevenson, 17 dicembre 1894); *ibid.*, an. 1901, rubr. 47, fasc. unico, f. 50r-v (per la lettera di Ehrle a Rampolla, 10 maggio 1891); *ibid.*, an. 1902, rubr. 47, fasc. unico, f. 10r-v (per il conferimento della croce di commendatore dell'Ordine di S. Gregorio Magno, 18 luglio 1901). I personaggi citati nella lettera di Serafini sono Ignazio Guidi (1844-1935), custode del gabinetto numismatico dal 1873 al 1876; Carlo Ludovico Visconti (1828-1894), custode dal 1876 al 1894; Henry Stevenson *iunior* (1854-1898), custode dal 1894 al 1898.

Romanisti scomparsi

Ricordo di Bruno Brizzi

(Roma 15 gennaio 2021)

Ho conosciuto Bruno Brizzi quando lavoravo alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e lui era curatore editoriale della casa editrice Colombo. Dopo un doveroso appuntamento telefonico, venne in biblioteca per conoscere la mia collega Simonetta Buttò e me e proporci di collaborare alla realizzazione di un volume sulle fotografie della Raccolta Ceccarius insieme al grande esperto in materia Piero Becchetti.

Fu l'inizio di una lunga collaborazione, che si chiuse nel 2006 quando Bruno andò in pensione, e grazie alla quale furono possibili pubblicazioni alla cui riuscita non poco contribuì il tocco particolare della sua professionalità e del suo gusto; ricordiamo tra l'altro il raffinato catalogo della mostra *Duetti d'autore* realizzata dalla Biblioteca nazionale centrale di Roma nel 1994, o l'elegante pubblicazione degli atti del convegno *Arte e artigianato nella Roma di Belli* organizzato dal Centro studi G.G. Belli e dalla Fondazione Besso nel 1998.

Nato a Pieve S. Stefano il 4 gennaio 1925, Bruno era giunto a Roma con la famiglia il 20 settembre del 1930, come simpaticamente ricorda in una dedica apposta sul foglio di guardia della pubblicazione: *Appunti per una cronologia di Roma Capitale 1870-1970* a cura di Armando Ravaglioli e con la collaborazione di Gaetanina Scano (Colombo 1974).

A Laura Biancini e Simonetta Buttò, con un'avvertenza: al 20 settembre 1930 non figura una notizia importante; "dal paese natale arriva a Roma Bruno Brizzi" (il giorno dopo tocca a Feysal re dell'Irak).

A parte questa lacuna, spero che il libretto vi sia utile.
Con cari saluti Bruno Brizzi

A Roma fece tutto il percorso scolastico fino alla laurea e frequentò anche il Centro sperimentale di Cinematografia, poi ci fu il servizio militare che si concluse nel 1943 con la fuga dalla caserma di Scandicci e il rientro a Roma su un camion di truppe tedesche, come gentilmente ci raccontano i figli. Nel 1946 si iscrisse al P.C.I. (ne uscì poi nel 1956 all'indomani dei fatti di Ungheria): iniziò così una collaborazione con il partito durante la quale entrò a far parte della redazione di *Vie nuove* e successivamente, mettendo a frutto una speciale capacità artistica, disegnò alcuni manifesti per il Partito e numerose vignette redazionali.

In quegli anni, per un periodo, condivise lo studio con il futuro regista Gillo Pontecorvo. Nel 1952 si sposò e nei primi anni Sessanta lavorò presso l'Istituto geografico De Agostini che aveva ancora sede a Roma.

Non sappiamo quando e come sia nata in lui la passione per l'archeologia, ma sappiamo che esplorò con attenzione l'Agro romano alla ricerca di quel che poteva ormai restare dopo il passaggio dei "tombaroli".

Intanto nella seconda metà degli stessi anni Sessanta iniziò a lavorare con la casa editrice Colombo e lì Bruno realizzò, tra l'altro, preziose pubblicazioni con le quali è stato possibile mettere a disposizione degli studiosi, ma anche dei semplici curiosi, documenti fotografici utilissimi per la storia di Roma e dei suoi cambiamenti nel tempo. Ricordiamo innanzi tutto la fondamentale *Storia della fotografia a Roma dalle origini al 1915* redatta da Piero Becchetti nel 1986, e poi *Roma nelle fotografie della Raccolta Ceccarius* del 1991, alla quale abbiamo già accennato, *Roma nelle fotografie della Fondazione Marco Besso (1850 -1920)* del 1993, nel 1996 *Roma nelle fotografie dei fratelli D'Alessandri*, il delizioso libro *Roma in vetrina. Un secolo di commercio al corso* uscito nel 2001 e infine *Roma in tre dimensioni* del 2004, tutti in collaborazione

con Piero Becchetti, mentre al penultimo collaborò anche Luigi Ceccarelli. Una citazione a parte merita il volume *Mura e porte di Roma antica* (1993), perché di questo Bruno era particolarmente orgoglioso data la sua passione per l'archeologia: sempre curata da lui l'opera si avvale dei testi di Luisa Cardilli, Filippo Coarelli, Carlo Pietrangeli, Giuseppina Pisani Sartorio. Non dimentichiamo, nel 1997, *Roma dei galantuomini.Una Roma per "pochi" tramandata da Mario dell'Arco*, illustrata con le fotografie d'epoca della Fondazione Marco Besso, edita da INA Banca.

Nel frattempo era entrato a far parte del Centro studi Giuseppe Gioachino Belli e nel 2000 anche del Gruppo dei Romanisti e così la consuetudine sempre più intensa si era trasformata in un'amicizia importante, un'amicizia tenera e generosa. Mi riempiva di regali, innanzi tutto i libri da lui pubblicati ma anche altre curiosità come la *Cronologia* alla quale si è fatto già cenno, la ristampa della deliziosa operina di Giovanni Sulpicio Verulano, *De moribus in mensa servandis*, pubblicata per la prima volta nel 1483, una piccola raccolta dei *Sonetti romaneschi* di Giuseppe Gioachino Belli, edita a Roma, nel 1921, per Oreste Garroni, e perfino un grazioso gufetto di *peluche* amatissimo dalla mia gatta Sophie tanto che lo porta ancora con sé nella cuccia. Dal momento poi che abitavamo vicini, i suoi doni erano occasione per una sua graditissima visita a casa mia, durante la quale riprendevamo in presenza, come si direbbe oggi, quei vivaci scambi di idee che occupavano le nostre lunghe telefonate. Con lui non si finiva mai di imparare, di rimettere tutto in discussione per riflettere, ancora una volta, soprattutto su questioni di carattere politico e culturale, in quei casi si rivelava assolutamente rigoroso e severo nei giudizi.

Riuscimmo a realizzare purtroppo soltanto una riunione conviviale, insieme a Letizia Ceccarelli e Alda Spotti: fu lui ad invitarci simpaticamente a cena. La serata trascorse in maniera assai piacevole tanto che ne progettammo altre, purtroppo mai realizzate fino a che, con l'attuale situazione sanitaria, non fu più possibile incontrarci.

Negli ultimi anni, evidentemente libero dagli impegni più pressanti del lavoro, aveva iniziato a scrivere sull'onda della rilettura della memoria comune, non curando mai o troppo poco la memoria personale. Peccato perché avrebbe avuto certamente molte cose da raccontare. Nacquero in questo periodo pubblicazioni come: *Riciclopedia*, edito da Bozze di stampa, nel 2005, il cui sottotitolo recita *Riletture* a cura di Bruno Brizzi e vi troviamo riproposte alcune opere letterarie, in qualche modo significative. Nella pagina subito dopo il frontespizio si legge:

> Il curatore si augura che qualcuno sia spinto ad affrontare per intero una o più delle opere citate: fine, questo, non ultimo del presente lavoro.

Seguirono poi lo *Scartafaccio* e *Scartafaccio 2*, rispettivamente del 2017 e 2019, nei quali sono raccolte notizie, appunti, ricordi corredati anche da suoi disegni deliziosi, a volte persino maliziosi e impertinenti.

Duole oggi ricordare l'incomprensione con la redazione della *Strenna* in occasione della annuale pubblicazione ormai più che ottuagenaria del periodico. Troppo educato per opporre un fermo rifiuto, non ebbe la forza di ritirare il suo articolo o comunque di impedire con la dovuta fermezza che fosse impietosamente tagliato.Non credo che per questo abbia smesso di volere bene al sodalizio, ma da allora restò in disparte.

Laura Biancini

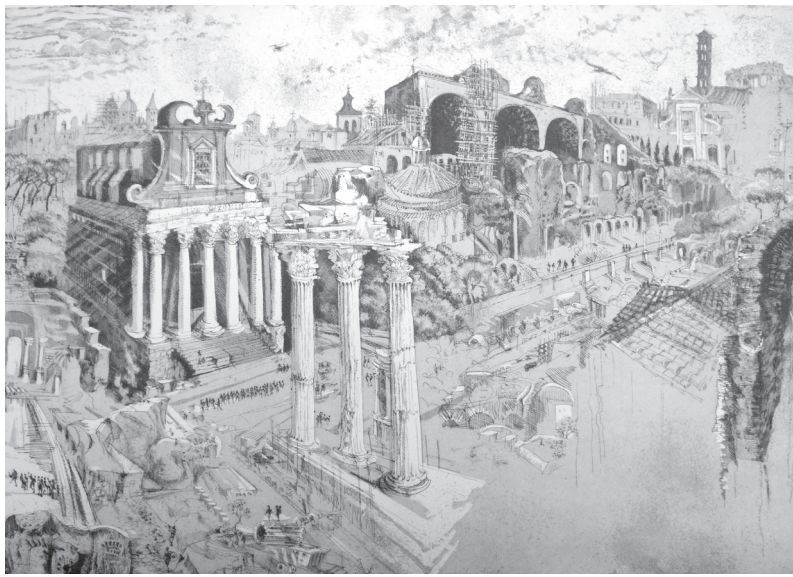
Mi associo a Laura Biancini nel dolore per la scomparsa di Bruno Brizzi, anche se nel farlo torna in me un senso di rimorso per non essere riuscita a fargli sentire in tempo la mia presenza come atto di amicizia, prima che il Covid 19 lo portasse via…. Verso la fine dell'anno scorso, infatti, avevo contattato per telefono l'amico

Brizzi, e lo avevo trovato sempre attento, presente a se stesso e in gamba come sempre; lo avevo poi lasciato con la promessa che mi sarei presto rifatta viva e, pandemia permettendo, che sarei andata un giorno a trovarlo, o più probabilmente che ci saremmo potuti incontrare una mattina, forse anche insieme alle amiche Laura Biancini e Letizia Apolloni Ceccarelli. Ma purtroppo questa intenzione era destinata a restare tale, non si sarebbe mai avverata con mio sommo dispiacere. Il tempo è molto prezioso per una persona ultranovantenne e non andrebbe mai fatto trascorrere invano.

La frequentazione fra me e Brizzi, che avevo conosciuto anni or sono tramite Laura Biancini, è avvenuta nell'anno 2017, durante i mesi precedenti alla pubblicazione del suo primo *Scartafaccio*, lavoro alla cui messa in opera per così dire, dietro sua richiesta, avevo contribuito. In realtà, come aveva premesso lui stesso in una specie di prefazione all'inizio del volumetto, questo lavoro non destinato ad una vera e propria pubblicazione ma solo ad una circolazione tra gli amici cui il volume era offerto in dono. Il mio apporto quindi fu solo quello di intervenire su refusi, imprecisioni e ordinamento di un testo fatto di «notizie, appunti, riflessioni, estratti di letture, schemi, abbozzi e simili», uno scartafaccio, appunto, come fu poi intitolato. Più volte durante i nostri incontri, divenuti ormai più confidenziali, in cui spesso Brizzi raccontava della sua lunga esistenza e delle esperienze del tempo di guerra e del dopoguerra, gli avevo suggerito di scrivere le sue memorie, invece di quella specie di zibaldone, che sarebbero state per noi ben più interessanti.

E così di nuovo, quando, un anno e mezzo fa, ricevetti il secondo volumetto dal titolo *Scartafaccio2*, gli ripetei l'invito a dedicarsi alla scrittura di sé e della sua esperienza esistenziale e lavorativa, ma egli evasivo rispondeva nicchiando… peccato, perché avrebbe avuto molto da raccontare, come possiamo dedurre da alcuni ricordi di prima mano che qua e là appaiono nei due volumetti citati.

Alda Spotti



Indice

L'Editoriale
Un nuovo anno di pandemia, ma con il Natale di Roma.
Andrea Marini di Subiaco pag. 7

Gesuiti e maccheroni. Su un finto carteggio conciliare
a due anni da Porta Pia
Letizia Apolloni e Filippo Ceccarelli pag. 13

Gli argenti Barberini dai documenti
della Biblioteca Apostolica Vaticana
Francesca Barberini pag. 21

Il Museo navale di Roma: dall'Arsenale pontificio
all'Onda atlantica
Sandro Bari pag. 29

Il tesoro di via Alessandrina
Romano Bartoloni pag. 41

Fontane romane nei versi di Conrad Ferdinand Meyer
e Rainer Maria Rilke
Italo Michele Battafarano pag. 49

Villa e palazzo Doria Pamphilj, settembre 1870: tutto andrà bene.
Timori, false notizie, combattimenti, danni,
restauri di Andrea Busiri Vici
per Filippo Andrea V Doria Pamphilj
Carla Benocci pag. 65

Una «zona rossa» nella Roma del Seicento.
La peste del 1656 e il «recinto di Trastevere»
Flavia Bottoni pag. 85

Fondare una repubblica nella Roma di fine Seicento
Maurizio Campanelli pag. 103

La Colonna di Traiano
nei disegni di Luigi Sabatelli, 1789-1794
Monica Cardarelli pag. 127

Scrittori a Roma
(sulle tracce di Luigi Capuana)
Antonio Carrannante pag. 147

La presenza dei Christian Brothers a Roma
Claudio Ceresa pag. 159

Da via dell'Impero a via dei Fori imperiali. E in futuro?
Giuseppe Ciampaglia pag. 173

«Ma ciò sempre a bon conto / un sorisetto pronto»
Trilussa tra poesie e disegni
Claudio Costa pag. 185

Il Casino e la Cona a Castel Gandolfo:
dagli Odam ai Bompiani
Alberto Crielesi pag. 203

Norba, una Pompei dei Lepini
Pier Andrea De Rosa pag. 231

La scatola dei briganti di Bartolomeo Pinelli
Elisa Debenedetti pag. 245

Amleto Cataldi: «La bellezza è una!»
Francesca Di Castro pag. 255

Nel nome di Roma passato e futuro del mondo globalizzato:
Il Club di Roma
Girolamo Digilio pag. 275

Louise von Salomé da Roma al mondo
(e spigolature romane di varia umanità)
Luigi Domacavalli pag. 287

Il mistero dell'Incarnazione nel dipinto
del Cavalier d'Arpino per il soffitto del presbiterio
della Basilica di San Crisogono
Laura Gigli pag. 297

Quando Gogol' parla in dialetto romanesco… in teatro
Rita Giuliani pag. 317

Il cantore Ercole Ferruzzi e i suoi quadri di Lanfranco,
Tassi, Domenichino
Maria Barbara Guerrieri Borsoi pag. 331

I cento anni del Circolo Canottieri Lazio
Marco Impiglia pag. 345

La difesa dell'Aventino
Speculazione urbanistica vs impegno sociale
Pierluigi Lotti pag. 363

"L'ebrea in oggetto":
storia di una famiglia mista tra Roma e Verona
Carolina Marconi pag. 379

L'affascinante e strana storia del dirigibile *Roma*,
dal suo volo inaugurale al disastro americano
Andrea Marini di Subiaco pag. 395

Le pendici nord-occidentali dell'Aventino:
storia e architettura
Alessandro Mazza e Valentina Nicolucci pag. 417

Cristoforo Colombo la prima volta all'opera (Roma 1691)
Giorgio Monari pag. 433

La moda dei "romitori" a Roma e dintorni
Angela Negro pag. 459

La questione romana nel pensiero di Verdi
Franco Onorati pag. 473

Memorie musicali dall'arciconfraternita
delle Sacre Stimmate in Roma
Andrea Panfili pag. 491

Le origini della Fondazione Roma
Francesco Piccolo pag. 507

Roma, l'Anno Santo 1950 e il dogma dell'Assunzione
nella solennità dei riti della Chiesa Cattolica preconciliare
Roberto Quintavalle pag. 515

Paolo e Cecilia, una historia d'amore
Stefania Severi pag. 521

The *Eternal City* di Sir Hall Caine:
la fortuna di un romanzo utopistico e fantapolitico del 1901
Donato Tamblé pag. 533

I kolossal romani
Luca Verdone pag. 555

Il dilemma di un numismatico romano d'altri tempi:
Camillo Serafini
Paolo Vian pag. 563

Ricordo di Bruno Brizzi
(Roma 15 gennaio 2021) pag. 581

Tavole a colori:

I. Giuseppe Canella, (1788 – 1847), *Veduta del Colosseo.*

II. Giuseppe Canella, (1788 – 1847), *Veduta del Pantheon.*

III. Anonimo, *Maschera di Papposileno.*

IV. Anonimo, *Statua di Dioniso.*

V. Anonimo, *Maschera teatrale.*

VI. Victor Edmond Leharivel Durocher, *Scultura funebre del capitano Augustin Latimier Du Clésieux.*

VII. Anton Raphael Mengs, *Ritratto della moglie del pittore Margherita Guazz, roman, all'età di 29 anni.*

VIII. Anton Raphael Mengs, *Autoritratto.*

I disegni finalini sono di Gemma Hartmann, Niké Arrighi Borghese* (p. 148, 584), Anna Romanello (pp. 84, 508).

* Nel 2005 ho disegnato il Foro Romano, la vista di Roma antica e quella attuale, grazie alla gentile disponibilità di S.E. Ambasciatore Jean De Ruyt e sua moglie Madame Sheila . Dopo i primi disegniho continuato a lavorare e in due anni avevo terminato le 8 acqueforti/ acquatinta che illustravano una vista a 360° includendo il tempio di Antonio e Faustina nel Foro, il tempio di Augusto nel Palatino, San Teodoro, l'Aventino, Rupe Tarpea, il Gianicolo, S. Maria della Consolazione e le cupole barocche romane, il Campidoglio e il Tabularium, l'arco di Settimio Severo. Le 8 più 1 incisioni sono state poi riunite in una struttura circolare per comporre il 360°, Panoramica di Roma, esposta per la prima volta presso l'Ambasciata del Belgio.
Secondo il prof. John Wilton-Ely FSA, FRSA, che scrive nel 2010: «Quest'ultimo tributo grafico di Niké a Roma è quasi certamente una delle panoramiche incise su larga scala nella storia.»
Dal 2020 due collezioni complete del *360°, Panoramica di Roma* sono state donate all'Istituto della Grafica.

Finito di stampare nel mese di *luglio* del 2021
a cura della Tipografica Renzo Palozzi - Marino (RM)
Tel. 069387025 - info@tipograficarenzopalozzi.it

Giuseppe Canella
(1788 – 1847)
Veduta del Colosseo
Olio su tela, 18 x 26 cm
1838 ca.
Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti

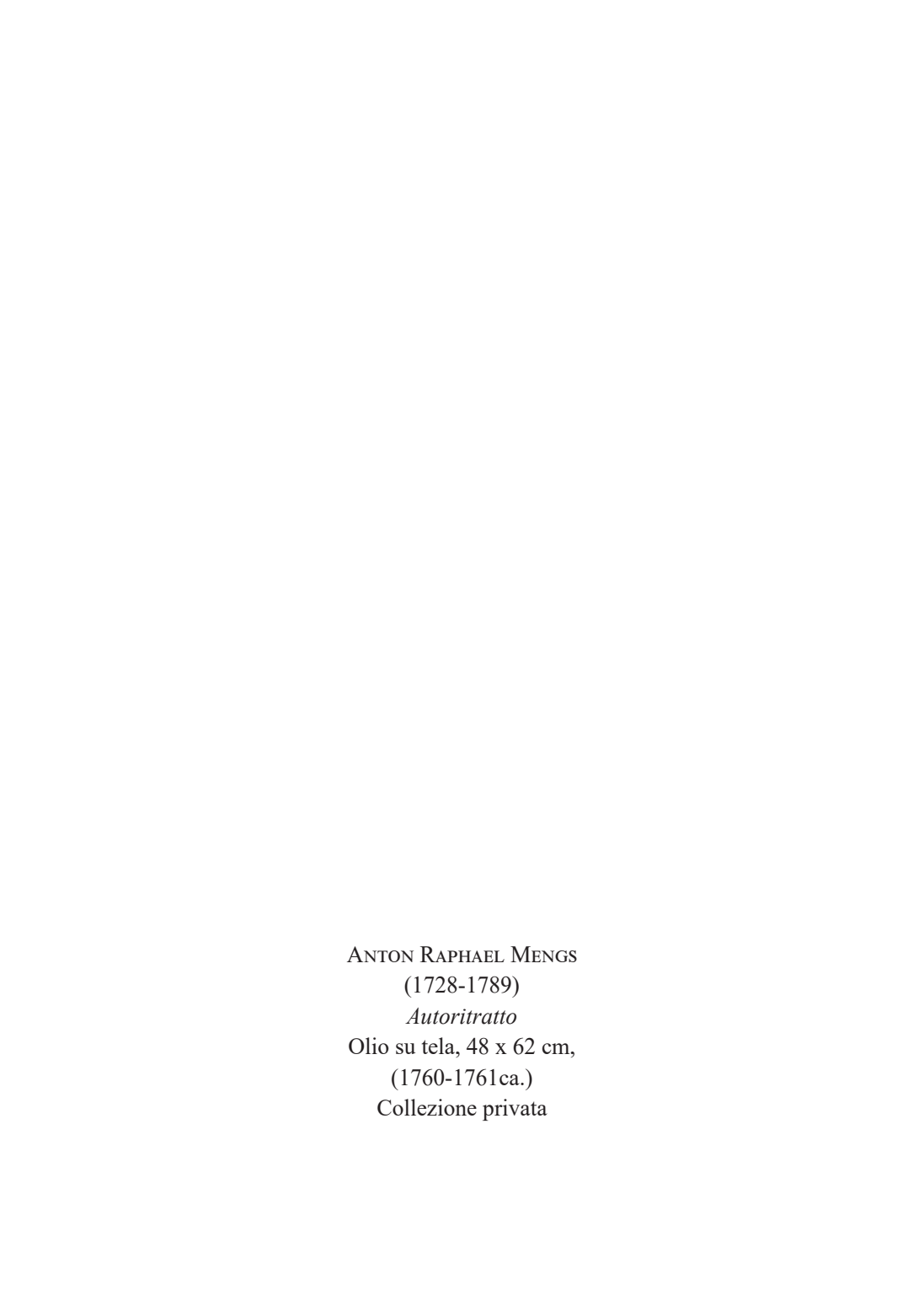
Giuseppe Canella
(1788 – 1847)
Veduta del Pantheon
Olio su tela, 18 x 26 cm,
1838 ca.
Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti

Maschera di Papposileno
Bronzo
22,5 x 38,7 cm
Prima metà I secolo a.C.
Roma, Collezione Fondazione Sorgente Group

Statua di Dioniso
Marmo bianco italico a grana fine
44 x 148 cm
Seconda metà del II secolo d.C.
Roma, Collezione Fondazione Sorgente Group

Maschera teatrale
Terracotta
39 x 41,5 cm
II - I Sec. a.C.
Roma, Collezione Fondazione Sorgente Group

Victor Edmond Leharivel Durocher
(1816-1878)
Scultura funebre del capitano Augustin Latimier Du Clésieux
Marmo
97 x 181,7 x 73,1 cm
1873
Roma Galleria W.Apolloni



Anton Raphael Mengs
(1728-1789)
Autoritratto
Olio su tela, 48 x 62 cm,
(1760-1761ca.)
Collezione privata

Anton Raphael Mengs
(1728-1789)
Ritratto della moglie del pittore Margherita Guazzi, romana, all'età di 29 anni
Olio su tela, 48 x 62 cm,
(1760-1761ca.)
Roma, Collezione privata