

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA

MMDCCCLXXII

21 APRILE 2019



STRENNA DEI ROMANISTI

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

Odisea XIV, 183-184

In copertina:

ANTONIO JOLI (Modena 1700 – Napoli 1777)

Veduta di Campo Vaccino a Roma

Olio su tela, 187 x 120,5 cm

Eseguito nel 1740 – 45 ca.

Roma, Fondazione Sorgente Group

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2019

Ab U. c. MMDCCLXXII

APOLLONI CECCARELLI - BARI - BARTOLONI - BATTAFARANO - BENOCCHI
BERRI - CARDARELLI - CIAMPAGLIA - CRIELESÌ - DE ROSA - DE VICO FALLANI
DEBENEDETTI - DI CASTRO - DIGILIO - FAZZINI - GIGLI - GIULIANI
GUERRIERI BORSOI - IMPIGLIA - LOTTI - MAMMUCARI - MARCONI - MARINI
MORETTI - ONORATI F. - ONORATI U. - PANFILI - PARATORE - PETRUCCI
POCINO - ROCCIOLO - ROTELLA - SEVERI - TAMBLÉ
TEODONIO - VENDITTI - VERDONE - WIEDMANN



ROMA AMOR

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

Comitato dei curatori della Strenna dei Romanisti:

DONATO TAMBÉ *Presidente*
LAURA BIANCINI *Coordinatore editoriale*
SANDRO BARI
CARLA BENOCCI
MAURIZIO CAMPANELLI
MICHELE DI SIVO
CAROLINA MARCONI
LAURA GIGLI
ANGELA NEGRO
FRANCO ONORATI
FRANCESCO PICCOLO
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 2019.

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. 3495351155
roma_amor@virgilio.it

ISSN: 0391-7878

MMDCCCLXXII
AB VRBE CONDITA

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

Ottanta candeline per la *Strenna*

DONATO TAMBLÉ

Come Presidente del Gruppo dei Romanisti sono particolarmente lieto di celebrare questo anniversario. Occasione di festeggiamenti, di ricordi, di bilanci, di auguri, di simposi, di rinnovata fratellanza dei sodali.

La *Strenna* è una catena ininterrotta dal 1940, un appuntamento che si rinnova puntualmente, ogni anno, ad ogni Natale di Roma e quest'anno siamo appunto all'80° numero, nel 2772° anniversario della fondazione dell'Urbe.

“Strenna” è una parola che viene dal latino *strena* (regalo di buon augurio), ma di origine sabina, e designava un'offerta votiva al sovrano connessa alla dea sabina *Strena* o *Strenia*, poi confluita nella latina *Salus*. Tale concetto si deve quindi all'unione dei Romani coi Sabini, ovvero - se vogliamo stare alla leggenda - è una conseguenza del mitico Ratto delle Sabine, un dono linguistico che ci viene dalle antiche signore dei Romani.

Il termine fu felicemente scelto dai Romanisti per il loro annuale dono culturale all'Urbe, quando nel 1939 decisero di dar vita al loro periodico.

Ma “strenna” è qualcosa di più di un semplice dono, indica infatti un dono speciale, che viene regalato in segno beneaugurante, con carattere propiziatorio o addirittura scaramantico, generalmente per l'inizio dell'anno o di un mese, o comunque per una grande festa o come buon auspicio per qualcosa che comincia. Così, per esempio, intende il termine Dante Alighieri, quando afferma che sono state



1. Primo numero de *La Strenna dei Romanisti*, 1940.

ineguagliabili strenne le ultime parole di Virgilio sua guida nel congedarsi da lui, alle soglie dell'Eden, del Paradiso terrestre, dove sarà «libero, dritto e sano» nel suo arbitrio e, signore di se stesso, troverà il «dolce pome» della felicità terrena: «Virgilio inverso me queste cotali / parole usò; e mai non furo strenne / che fosser di piacere a queste iguali». Questi due versi sono stati usati come epigrafe della nostra *Strenna* nel 1998, invece dei consueti versi dell'*Odissea* - «Ma tu la strenna del felice annunzio / m'appresta» - che troviamo regolarmente impiegati dal 2000 in poi. Ed in effetti ci sembrano anche più appropriati, in quanto la parola "strenna" c'è solo nella traduzione di Pindemonte (*Odissea*, XIV, vv.183-185) non nell'originale omerico, dove, nei corrispondenti versi 152-153, il senso equivale a "ricompensa", "guiderdone", per la buona notizia fornita del prossimo ritorno di Ulisse. La strenna, intesa come dono speciale, è molto più di una ricompensa. Indica anzitutto la gratuità del dono, non dovuto, non legato a un ringraziamento o a una *captatio benevolentiae* del ricevente e men che mai a una forma di corruzione per ottenere da questi un beneficio. Si tratta cioè di un dono liberale, nobile e spontaneo, col solo scopo di dare gioia, augurio, benessere, appagamento, senza nulla chiedere in cambio. Proprio questo è il significato che da sempre i Romanisti danno alla propria pubblicazione: una strenna per Roma, per i Romani e per tutti coloro che condividono l'amore per Roma, per la sua civiltà, la sua storia, la sua arte, la sua cultura e le sue tradizioni.

La storia del Gruppo dei Romanisti corre parallela a quella della *Strenna* e sulle sue pagine è stata più volte affrontata - ricordo fra l'altro nel 1972 da Emma Amidei, nel 1989 da Manlio Barberito per il numero del cinquantenario, e da ultimo, nel 2014, da Antonio Martini.

Anche il termine *Romanista*, nel significato che ci caratterizza, è ormai storicizzato, consolidato com'è da numerosi decenni e accolto nei dizionari della lingua italiana. Fu infatti ben presto superata la *querelle* sulla sua pertinenza solo per gli studiosi di diritto romano, di storia di Roma o per gli specialisti di lingue e letterature romanze.

Altre denominazioni equivalenti che furono proposte - *romanofili*, *romanologi*, *romanosofi*, *romaneschi*, *romanzisti* - non erano altrettanto efficaci e significanti, per cui la denominazione ufficiale rimase quella di Romanisti, anche se spesso con la precisazione accessoria “cultori di Roma”, usata soprattutto per evitare confusioni con i tifosi della squadra di calcio giallo-rossa, fondata nel 1927.

Ma i Romanisti, nel senso culturale del termine, fatto proprio dal nostro Gruppo, sono venuti prima dei *supporter* sportivi: infatti hanno in realtà almeno un secolo poiché risalgono a quella cerchia composita di amici appassionati di Roma – artisti, pittori, scultori, letterati, poeti, scrittori, musicisti, antiquari, attori, studiosi – che subito dopo la prima guerra mondiale presero a riunirsi periodicamente nelle trattorie, per condividere le loro conoscenze, parlare della città e della sua storia, delle sue bellezze artistiche ed architettoniche, delle sue vestigia archeologiche, della sua toponomastica, del suo dialetto e del suo folklore. Le loro settimanali tavolate furono chiamate subito “romaniste” e proprio da uno dei locali frequentati più spesso essi presero il primitivo nome di «Romani della Cisterna», ufficializzato l'8 giugno 1929, dopo una serie di riunioni tenute nella galleria d'antiquariato di Augusto Jandolo in via Margutta, che ben presto divenne il principale punto di riferimento del sodalizio.

La crescita dell'associazione e l'unione con altri Romanisti, anche accademici, portò, intorno al 1938, a costituire una più ampia compagine, che in una convocazione del 5 giugno 1939 appare già come «Gruppo dei Romanisti». Proprio un sabato sera di quell'estate, nella trattoria di Toto in via delle Carrozze, si approvò assemblearmente la decisione – maturata in precedenza nello studio di via Margutta – di dar vita a una pubblicazione annuale di scritti su Roma che desse visibilità ai Romanisti e alla loro attività. L'editore Staderini, membro del Gruppo, “si disse pronto a stamparla” e il primo numero uscì per il 21 aprile del 1940, per cui possiamo affermare (e sarebbe giusto anche scriverlo sotto la testata) che la *Strenna* è stata fondata congiuntamente dal Gruppo dei Romanisti e da Fausto Staderini in quell'anno.

Dopo la scomparsa di Jandolo, con la presidenza di Ceccarius i Romanisti trasferirono le loro adunanze nello studio dello scultore Enrico Tadolini, in via del Babuino 153 B, e poi, al principio degli anni Settanta, al Caffè Greco, che tuttora ne è sede il primo mercoledì del mese.

Questa a grandi linee è la storia del nostro Gruppo, cioè dei Romanisti nati nel XX secolo. Ma l'*animus* del romanista è preesistente, molto più antico, ancestrale direi e connaturato a Roma, anzi coesistenziale ad essa. Lo troviamo già nei cultori e cantori di Roma dell'antichità classica, di cui abbiamo ampia testimonianza nella letteratura latina, anche se non di tutti ci è rimasto il ricordo. Soprattutto non sappiamo molto della loro riunione in "gruppi" o corporazioni se non per il periodo tardo repubblicano e imperiale. Ma certamente possiamo rinvenire un precedente ideale del nostro sodalizio nei cenacoli augustei di Gaio Clinio Mecenate e di Massalla Corvino. E proprio l'Auditorium di Mecenate potrebbe essere considerato un primigenio luogo di riunione di Romanisti, antesignano del Caffè Greco. E forse romanisti erano anche gli autori di alcuni graffiti del III secolo d. C. trovati nel sedicesimo ambiente sottostante Santa Maria Maggiore dall'archeologo e romanista Filippo Magi - che ne diede notizia anche sulla *Strenna* del 1979, segnalando in particolare un palindromo che recitava: *Roma summus amor* (per inciso, sembra che il luogo fosse una *taberna*, proprio secondo le nostre migliori tradizioni ...). Innumerevoli Romanisti *ante litteram* nel corso dei secoli si sono radunati in cenacoli privati o in luoghi pubblici, in accademie o in associazioni; basti pensare per il periodo umanistico alla Casina del Cardinal Bessarione e all'Accademia di Pomponio Leto (che fu proprio denominata "Romana"), e alle tante accademie che nei secoli successivi hanno avuto connotazioni e finalità romanistiche. Tutti costoro sono i nostri antenati ideali: ad essi ci ispiriamo e ci ricollegiamo nelle nostre attività e nel nostro sentire, nelle nostre ricerche e nei nostri scritti.

Anche la *Strenna* di quest'anno si inserisce in una enciclopedica narrazione della memoria collettiva dell'Urbe portata avanti ormai da 80 volumi, 80 annate della nostra pubblicazione. La volontà di salvaguardare le memorie dell'Urbe, nella consapevolezza della permanenza della civiltà romana, assume diverse connotazioni nelle varie epoche e circostanze, ma rimane un faro per tutti, un modello di vita, una fonte di ispirazione. La frase sopra citata - *Roma summus amor* - è incisa anche nei nostri cuori. *Roma Amor* - un altro palindromo che ha la caratteristica di poter essere considerato sia latino che italiano - è da decenni il logo editoriale della *Strenna*. L'amore per Roma - come recita un altro famoso palindromo latino, *Roma tibi subito motibus ibit amor* - contagia tutti, anche i non romani, gli stranieri: per dirla con Properzio: *Hoc quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est*.

Del resto, come non essere d'accordo con la poetessa Sulpicia e il suo desiderio di celebrare il compleanno a Roma: *dulcius urbe quid est? [...] Natali Romae iam licet esse suo!*

Che dire poi del compleanno di Roma? Nell'amore per Roma anche i Romanisti sentono il dovere e il piacere di dare ogni anno un proprio contributo alla conoscenza e al progresso della Caput Mundi. Ed il motto (parafasato da Terenzio) del *Bollettino del Gruppo dei Romanisti*, da poco rinato con una quarta serie trimestrale, *Romanus sum: Romani nihil a me alienum puto*, è proprio di ogni Romanista, che con questo spirito vuole vivere, guardare, studiare, scrivere, comunicare, tenendo alta la fiaccola, quale tedoforo della *Romanitas*. Questo sentire alimenta da otto decenni la nostra «annuale antologia di scritti d'argomento romano» (come la definisce lo statuto in premessa), patrimonio culturale collettivo del Gruppo e del suo editore.

Lunga vita alla *Strenna* nella *Aeterna Urbs* !

Rhinoceros

LETIZIA APOLLONI CECCARELLI

La notte del 27 luglio 1993 un attentato mafioso, contemporaneo ad un altro simile a San Giovanni, distrusse il portico di San Giorgio al Velabro. L'esplosione dell'autobomba non ebbe per fortuna vittime umane, ma provocò gravi danni alla facciata della chiesa e nei dintorni.

Non lontano da quei luoghi avevamo, allora, un appartamento di famiglia che era stato messo a disposizione di alcuni amici magistrati del Nord che, per motivi di sicurezza, non volevano scendere in albergo. In quell'epoca gli attentati ai giudici erano all'ordine del giorno e quindi la mattina seguente volli andare a vedere a che distanza era avvenuto lo scoppio, se l'esplosione aveva provocato danni ai vetri della casa per poi rassicurare i preoccupati magistrati che niente di grave era successo e che comunque quel tentativo criminoso nulla aveva a che fare con l'appartamento da loro occupato.

Mi ritrovai con emozione e rabbia davanti al portico distrutto di quella chiesa a me molto cara e allo scempio delle rovine. Poco distante, un altro solo addolorato spettatore aveva le lacrime agli occhi e parlava da solo: era Carlo Verdone.

I restauri furono rapidi e precisi. Una grande cancellata circondò l'arco di Giano isolando la zona già di per sé abbastanza appartata. Tutt'intorno però un'incuria desolante. Per anni.

Quel posto, ai piedi del Palatino, poco distante dal luogo dove era nata Roma e a pochi metri dal Circo Massimo e dall'Aventino,

appariva abbandonato a se stesso, circondato da palazzi degradati e fatiscenti che il Comune adibiva a case popolari con inquilini in via di sfratto, passaggi dissestati, erbaccia ovunque.

Occasione di visita in quel sito era il pagamento della quota annuale alla sede dell'ARC, Associazione Romana per la Cremazione, che si trovava proprio al livello superiore all'Arco di Giano, nella stradina dissestata. Circostanza poco allegra, eppure bella ed emozionante perché consentiva di ammirare un luogo unico e magico, anche se il decadimento – debbo ripeterlo – stringeva il cuore.

Pian piano le cose migliorano. Prima, spettacoli fra arte e teatro organizzati dalla Fondazione Fendi nella rimessa comunale dei mezzi pubblici di via S. Teodoro, debitamente restaurata. Poi, cambio di destinazione d'uso dello stesso spazio che diventò un mercatino agroalimentare a km. 0, dal nome Campagna Amica, apprezzato dai *gourmet* e frequentato da un pubblico molto raffinato, che anima vivacemente via S. Teodoro il sabato e la domenica mattina.

Gettando un'occhiata veloce al passaggio quotidiano da via de' Cerchi, obbligato per raggiungere il Centro con la macchina, col passar del tempo, si poteva notare un certo fermento. Impalcature. Un movimento lento, ma continuo di operai, scarico di materiali. L'associazione per la cremazione, nel frattempo, aveva cambiato sede.

Insomma, lavori in corso. Cantieri.

Temevo i soliti scempi che spesso purtroppo affliggono i posti più belli di Roma: ricostruzioni sfacciate incuranti del passato e dei luoghi circostanti, o utilizzo indecoroso di spazi che dovrebbero suscitare un sacro rispetto. Basti pensare al Circo Massimo, lì davanti, invaso da frequenti, orridi allestimenti "temporanei", ma in realtà duraturi.

Invece un miracolo. Un restauro lento e rispettoso di tre palazzi, interno ed esterno.

Seguo con interesse e mi informo. Incredibile. Il mecenatismo a Roma esiste ancora.

Alda Fendi, la più giovane delle quattro sorelle che seguitano a portare alto nel mondo il marchio dello stile e del lusso italiani, da anni ha deciso di dedicare generosamente tempo e soldi al restauro di luoghi di Roma nascosti o non debitamente curati: la fontana di Trevi e altre fontane, la Basilica Ulpia al Foro Traiano, sotto Palazzo Roccagiovine, chiese e altre opere d'arte.



1. Via dei Cerchi. Il Palazzo "Rhinoceros" della Fondazione Alda Fendi-Esperimenti.

I restauri sono omaggi per Roma; Alda Fendi dice: «E i regali o si fanno bene o non si fanno.» Nasce dunque il progetto ambizioso della Fondazione Alda Fendi-Esperimenti di valorizzare l'area del Foro Boario, fra il Palatino e la Bocca della Verità.

Ci sono voluti circa venti anni di lavoro difficile e paziente per liberare gli stabili dalle famiglie che erano rimaste lì quando la struttura era ancora del Comune e poi oltre ventotto mesi di lavori veri e propri.

Il costo dell'investimento - secondo la mecenate- assurdo, un pozzo senza fondo.

Difficoltà burocratiche: tante.

Ma un'amica architetta, che ha collaborato con ricerche per alcuni aspetti del progetto, mi ha spiegato: «Alda Fendi è una vera e propria macchina da guerra e quando si mette in mente di realizzare qualcosa, la realizza.»

La ristrutturazione dei palazzi unificati è stata affidata ad un architetto *superstar*, Jean Nouvel, straordinario per essere riuscito a combinare con estro la doverosa conservazione con l'estrema innovazione. Infatti l'esterno mantiene, sia pure rinnovato, l'aspetto e i colori dei palazzi preesistenti, mentre l'interno segue criteri modernissimi e affascinanti. La sua filosofia architettonica è appunto quella di innestare il nuovo senza trascurare il passato.

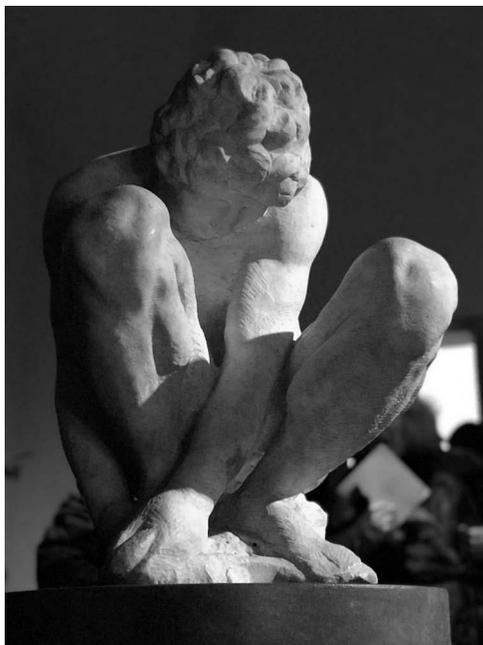
E qui il passato è di tutto rispetto.

La grande struttura di 3.500 metri quadri è suddivisa in sei piani che si svolgono intorno a due cortili: uno "nero", un po' pauroso, che ricorda Piranesi e le chiostrine interne che c'erano nelle case della vecchia Roma; l'altro "bianco", con l'antico lavatoio al centro e le tubature a vista, splendenti, necessarie ai servizi di tutto il fabbricato.

I primi due piani sono dedicati a grandi spazi espositivi per mostre o utilizzabili per spettacoli teatrali e musicali. Tutto luminoso. Molto bianco e molto acciaio.

La finalità principale di tutta l'operazione è quella di permettere a tutti, gratuitamente, di visitare il palazzo e godere delle esibizioni che vengono organizzate con gusto e sapienza e che sono di livello eccezionale. La mostra iniziale è dedicata a disegni di Michelangelo di particolare valore e quella successiva, dal 15

dicembre 2018, a *L'Adolescente* di Michelangelo, una preziosa scultura proveniente dall'*Ermitage* di San Pietroburgo, museo che assai raramente presta i suoi tesori all'estero.

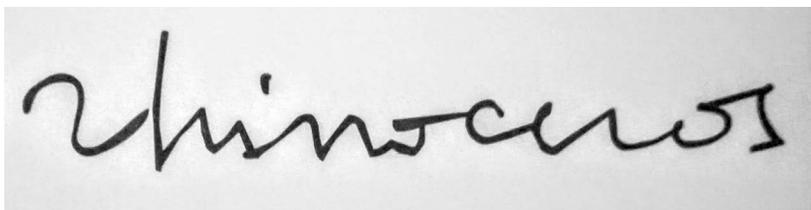


2. *L'Adolescente accovacciato* di Michelangelo proveniente dal Museo Statale dell'*Ermitage* di San Pietroburgo.

Nei piani superiori venticinque mini appartamenti curiosamente diversi uno dall'altro per forma e arredamenti. Ogni unità è distinta non da un numero ma da una poesia incisa sulla porta d'acciaio. Tutti unici e originalissimi, gli appartamenti sono gestiti da una società straniera (l'albergatore creativo Kike Sarasola) che li lancia come *The Rooms of Rome* affittandoli a prezzi proibitivi. La Fondazione Fendi se n'è riservato uno per ospitare artisti.

Secondo le intenzioni della Fendi, quello che lei chiama *un quartiere, la città dell'arte* sarà vivacizzato anche da nuovi negozi particolari che completeranno la trasformazione urbanistica dei luoghi.

Il caffè ristorante che si trova sulla torre/terrazzo è affidato anch'esso ad un marchio di eccellenza straniera, *Caviar Kaspia*, di Parigi. Un luogo, viene da pensare, così prezioso e una veduta tale da rendere meno doloroso l'esborso per il caviale e per gli altri manicaretti.



3. Logo adottato per il complesso del Palazzo.

“Rhinoceros” così è stato intitolato lo stabile restaurato. Ma perché?

Perché il direttore artistico della Fondazione Fendi, Raffaele Curi, geniale, estroso e talentuoso personaggio, braccio destro della Fendi in questa fantastica impresa, così ha deciso.

Alla mia secca domanda sul significato della denominazione risponde: «Ho pensato al nome *rhinoceros* ricordando una frase di Svetonio. Un animale che porta fortuna a questo nuovo palazzo, senso della forza in tutti i suoi paradigmi. Una STRENNA per i Romani.»

I riferimenti culturali all'animale rinoceronte vanno, con un salto di secoli, da Dürer all'artista svizzero Urs Fischer, a quello di Dante Ferretti per *E la nave va* di Fellini e, naturalmente, a Ionesco.

La verità è che se l'edificio si fosse chiamato, per dire, Casa dell'Arte o Museo Fendi o Museo del Circo Massimo l'impatto

sarebbe stato assai meno esplosivo. Sono i miracoli della comunicazione. L'idea del rinoceronte ha aumentato la curiosità. Un enorme animalone in vetroresina è comparso davanti all'Arco di Giano. Verosimile, a grandezza più che naturale, arrivato da chissà dove e chissà quando in un sacro recinto per annunciare un avvenimento. Insomma una bella trovata.

Nel deserto di progetti e realizzazioni dell'Urbe, l'inaugurazione avvenuta l'11 ottobre 2018, con l'esposizione dei preziosi disegni di Michelangelo, è apparso un evento culturale e mondano memorabile per quella parte di Roma abbruttita frequentemente da folle oceaniche per spettacoli assai meno nobili e decorosi.

All'esterno uno spettacolo indimenticabile: la fantastica illuminazione dell'Arco di Giano realizzata da quel mago della luce che è Vittorio Storaro coadiuvato dalla figlia Francesca.

Vincent Gallo, con la regia di Curi, ha recitato brani scelti del *Giulio Cesare* di Shakespeare.



4. Raffaele Curi e Alda Fendi.

Ma che ha a che fare nel passato Roma coi rinoceronti? Assai poco, a quanto pare, molto più invece con gli elefanti: l'elefante bianco Annone, l'elefantino della Minerva etc. (v. una divertente indagine fatta dal giornalista Michele Masneri ne *Il Foglio* del 4 novembre 2018).

A proposito di rinoceronti, l'unica notizia attendibile riguarda gli anni intorno al 1515 quando era costume fra i potenti della terra scambiarsi in dono animali esotici. Per cui Alfonso de Albuquerque, governatore delle Indie portoghesi, dopo aver inviato un bel rinocerontone al Sultano Muzafar II (che lo rispedì al mittente causa disaccordi circa un certo Forte da costruire sul suo territorio) cercò di rifilarlo a Manuele II, re del Portogallo, il quale gradì sì il dono, ma dopo aver fatto esibire l'insolito quadrupede per le strade della città con divertimento e gioia dei suoi sudditi, forse anche per la non facile governabilità del bestione pensò bene di liberarsene inviandolo a sua volta al papa Leone X via mare. Su un veliero dove i marinai lo accolsero volentieri e lo chiamarono Ulisse, anche se un rinoceronte a bordo non dovesse essere un compagno ideale. L'imbarcazione fece sosta a Marsiglia dove lo sconosciuto animale ebbe grande accoglienza. Ripresa la navigazione, poco dopo però la nave fece naufragio nel mar Ligure, all'altezza di Porto Venere, e il prezioso animale però miseramente perché era stato legato con pesanti catene che gli impedirono di nuotare e di salvarsi. (Ahi, la mancanza di animalisti!).

La carcassa riemerse in seguito a Villefrance sur Mer. Fu ripescata, ripulita, imbalsamata, e nuovamente inviata al Papa, che non si sa proprio quanto abbia gradito quel dono insolito, per di più rabberciato e inanimato.

Non si sa neppure che fine abbia fatto lo scheletrone, c'è chi suppone sia stato distrutto non molto tempo dopo nel Sacco di Roma, anche se potrebbe ricercarsi nei famosi magazzini della Floreria Apostolica del Vaticano, destinati a archiviare inutili suppellettili ingombranti e doni non graditi ricevuti dai vari papi.



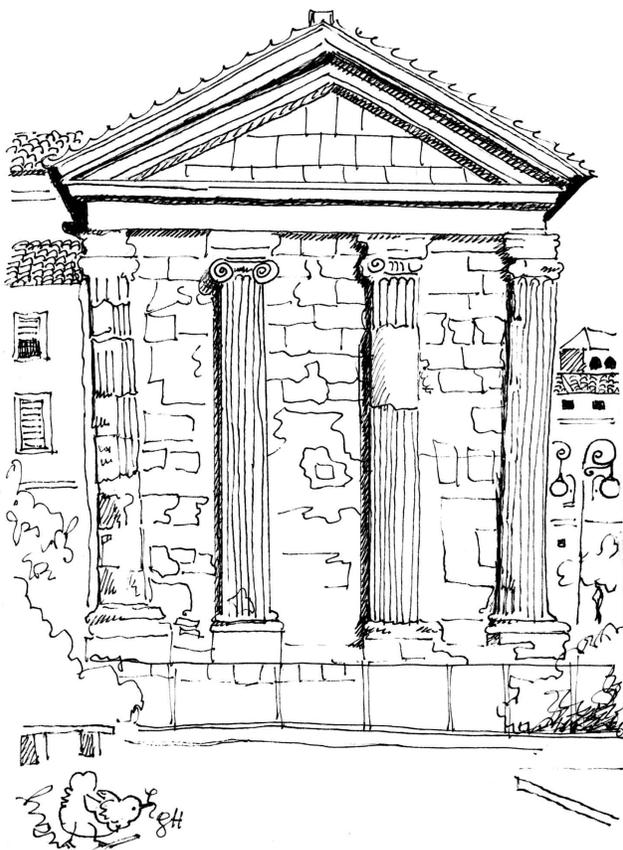
5. Il rinoceronte in vetroresina davanti all'arco di Giano.

Una brutta tempesta di vento avvenuta poco tempo fa nella nostra città ha fatto andare a zampe all'aria il nostro rinoceronte romano finto, ma bello.

Ora, debitamente raddrizzato, è di nuovo al suo posto, sotto l'Arco di Giano.

Simbolo della fortuna e della forza. Sta lì a guardia del suo Palazzo.

«Quel Palazzo nel cuore dove è nata la città eterna - dice oggi Alda Fendi - che diventa il Centro del Mondo. Questo spero e lo dedico a tutti i Romani.»



Roma in stampa: un convegno indispensabile

SANDRO BARI

Perché organizzare un convegno sulla stampa romana, cioè sulle riviste stampate su carta ancora attive sulla scena culturale romana? Perché la carta stampata, al contrario dei “notiziari” diffusi su *Internet*, dei giornali virtuali, dei *blog* dove mille sconosciuti si sbranano e si insultano, dei quotidiani *on line* senza alcuna garanzia di rispetto per la realtà dei fatti, la carta stampata resta, resta agli atti da sempre, da secoli, da quando esiste. Viene raccolta e archiviata nelle biblioteche, riempie scaffali e librerie, si sfoglia, si tocca, si annusa, si vaglia, si piega, se ne ricostruisce l’origine, permette di risalire all’officina di produzione, di svelare l’autore dello scritto, di identificare l’inchiostro usato, la carta stampata si pulisce, si rinnova, si restaura... È vero, c’è chi la getta se inutile o inattuale, c’è chi la ammonticchia in ripostigli o cantine, c’è chi - come purtroppo in alcune biblioteche - per mancanza di spazio la racchiude in casse o scatoloni da immagazzinare. Ma anche in quest’ultimo caso, ci sarà un giorno una mano amorevole che aprirà il pacco, che sfoglierà le risme, che si stupirà nel leggere quanto è emerso inaspettato, che scoprirà forse un segreto prezioso, che farà rivivere, insieme all’autore, pensieri, parole e immagini. La carta è deperibile, è vero, ma è la nostra memoria più duratura ed è la speranza di conservazione della nostra storia, della nostra cultura, della nostra tradizione. Il mondo dell’informazione telematica è virtuale: sappiamo che tutti i supporti magnetici hanno una durata neppure prevedibile e sono

sempre a rischio; basta un calo di tensione, una imprevista influenza magnetica, e la nostra memoria fissata su nastro o su disco scompare per sempre. Quando finiranno - o ci verranno tolte - le attuali fonti di energia, senza elettricità tutta la nostra conoscenza virtuale sarà annullata. Resterà quello che saremo riusciti a salvare solo perché scritto o stampato.

C'è oggi, in particolare nel mondo romano, una disaffezione verso la stampa e lo rileviamo dalla triste fine della maggior parte delle riviste culturali che hanno segnato con più o meno successo la storia del nostro associazionismo. Le cause sono diverse, ma possiamo sintetizzarle in una parola che ne è comune denominatore: carenza.

Carenza di fondi per le spese di stampa, di pubblicazione, di distribuzione. Non esistono più mecenati né benefattori, in particolare nel consesso politico; non esistono più finanziatori che non chiedano un ritorno economico immediato; non esistono (quasi) più editori che per pura passione si facciano carico delle spese per diffondere il prodotto culturale. La stampa costa, editare costa, distribuire costa moltissimo... e pochi sono i fruitori che spendono per comprare il prodotto.

Carenza anche di luoghi pubblici per la diffusione della stampa, disponibili per riunioni, convegni, conferenze, per non parlare delle stesse redazioni: le pubbliche istituzioni non ne concedono. La sola possibilità è l'affitto di spazi privati, che poche associazioni possono permettersi attingendo alle scarse quote sociali. Non solo, ma nell'ambito del principio dichiarato non molti anni fa anche da un assessore comunale, «Roma deve rendere», le amministrazioni sia statali che comunali per mettere a disposizione i loro spazi pubblici (ad es. le biblioteche) chiedono un contributo economico, insostenibile per le associazioni senza fine di lucro.

Carenza, infine, di cultura. Per scrivere, per pubblicare, occorre un certo grado di istruzione e di conoscenza della materia. Oggi è facile per chiunque esporre i propri scritti sui *social*, su



1. Don Pirlone, 1849.



2. Roma, 1923.



3. Capitolium, 1926.



4. L'Urbe, 1937.

Facebook e simili, senza alcun controllo; ben diverso è avere la possibilità di pubblicare in stampa, in una collana editoriale con un codice ISBN, o nel palinsesto di un giornale o rivista, sotto l'occhio vigile di un revisore di bozze, di un caporedattore, di un direttore.

Fino a qualche decennio fa, le istituzioni locali avevano saldi punti di riferimento culturale in personaggi carismatici, ai quali affidavano anche le pubblicazioni comunali o patrocinate dal Comune. Erano fondatori e presidenti di antiche e storiche associazioni culturali romane, direttori delle riviste storiche conservative della Romanità, giornalisti o saggisti di indiscussa competenza. Venivano interpellati da sindaci, da assessori, da ministri per consigli, pareri, consulenze, commissioni, convegni. Fornivano lumi sulle decisioni da adottare per la salvaguardia dell'Urbe, delle sue memorie, dei suoi monumenti, delle sue tradizioni, del suo assetto urbano, della toponomastica. Ne sono rimasti anche oggi, ma alcuni rappresentanti delle istituzioni neppure li conoscono, perché non hanno più contatti con il mondo culturale e tradizionale romano, e spesso non hanno neppure la formazione educativa che ne consenta l'approccio, né tantomeno la modestia per riconoscere la propria inadeguata condizione. Oggi, tutto è scomparso nel *maremagnum* del "fai-da-te" della politica attuale.

Per i motivi sopra esposti, abbiamo assistito al declino e alla scomparsa di molte associazioni che tenevano alto il nome di Roma conservando e tramandando la sua cultura. Nello stesso modo si sono estinte riviste storiche, belle, importanti, come *Capitolium*, *Palatino*, *l'Urbe*, e, più recentemente, come *Roma Rome*, *Roma ieri*, *oggi*, *domani*, insieme a decine di altre.

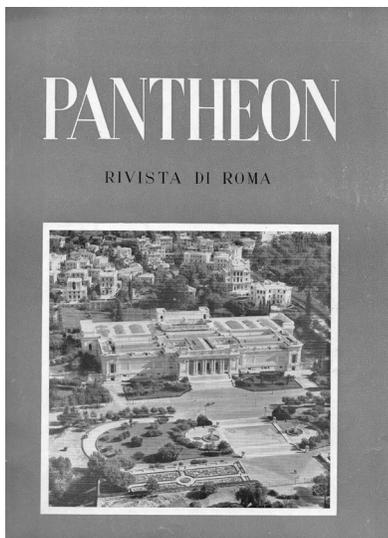
Non si tratta della solita lacrimosa nostalgia del tempo che fu: è la constatazione che, al contrario di altre città, specialmente provinciali, che orgogliosamente mantengono la loro tradizione storica, Roma sta perdendo, o ha già perduto, il collegamento con la sua.

Il volontariato non può sopperire in tutto alle carenze della pubblica amministrazione: se lo fa, lo fa con fatica e con costi spesso a malapena sostenibili. Ne è un esempio il Salotto Romano, libero incontro mensile di appassionati e cultori della romanità, il quale pur essendo stato istituito sotto l'egida del Comune di Roma nel 2009 e inizialmente ospitato nella Sala Gonzaga del Comando dei Vigili Urbani e in seguito presso la Biblioteca Vallicelliana, ha dovuto poi cercare altre collocazioni poiché, per disposizioni ministeriali, veniva imposto un oneroso contributo di accesso; se non fosse stato per la cortesia della Comunità dei Domenicani di Santa Maria sopra Minerva, che lo ha accolto nei propri locali cinquecenteschi, si sarebbe inevitabilmente estinto. Pochissime altre associazioni romane hanno avuto la stessa fortuna e sopravvivono solo perché gratuitamente ospitate presso istituzioni o strutture private.

Ospitato tuttora per i suoi incontri mensili all'Antico Caffè Greco, il Gruppo dei Romanisti è tra i pochi importanti sodalizi rimasti; esiste da novant'anni, pubblica la sua *Strenna* annuale dal 1940, è per elezione adibito alla conservazione e trasmissione della cultura romana.

Proprio in ottemperanza agli scopi sociali, alcuni componenti del Gruppo hanno voluto indire il Convegno *Roma in stampa - Le riviste culturali romane oggi*, riservato alle riviste cartacee attualmente stampate e distribuite.

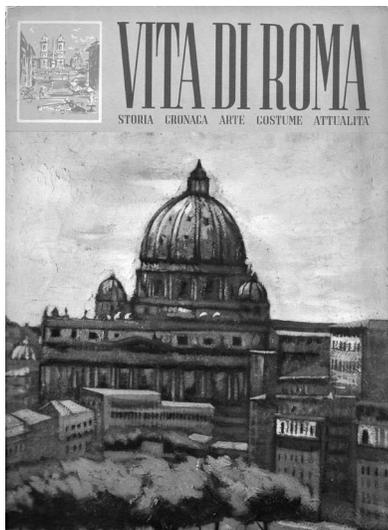
Il Convegno, promosso dalle Case editrici *Pagine e Edilazio*, è stato organizzato da Franco Onorati, Ugo Onorati e Sandro Bari, che vi hanno cooptato i rappresentanti di testate oggi operanti in materia culturale riguardo alla Romanità; contemporaneamente al convegno Francesca Di Castro realizzava nella stessa sede una rassegna espositiva del materiale attuale e storico: le riviste d'oggi e quelle di ieri collezionate nella propria biblioteca. Tutti membri del Gruppo dei Romanisti, dunque, i promotori e gli organizzatori



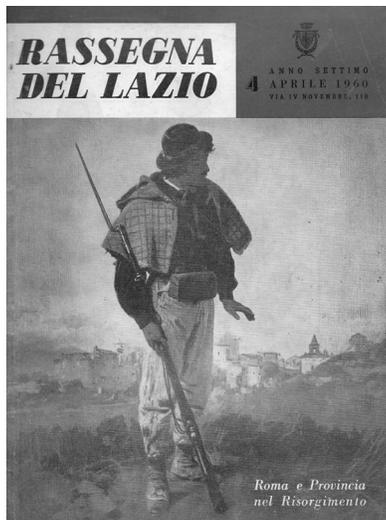
5. *Pantheon*, 1951.



6. *Fontan di Trevi*, 1955.



7. *Vita di Roma*, 1955.



8. *Rassegna del Lazio*, 1960.

del Convegno, ai quali si sono aggiunti gli altri sodali Romano Bartoloni, già Segretario del Sindacato Cronisti Romani, come coordinatore degli interventi e Romolo Augusto Staccioli quale relatore. Una pattuglia volenterosa di intraprendere iniziative utili alla salvaguardia della Romanità e della sua memoria storica.

Il Convegno è stato ospitato nella Sala Capitolare del Convento dei Domenicani di Santa Maria sopra Minerva e si è svolto nell'intera giornata del 18 novembre 2018. Vi hanno preso parte i rappresentanti di testate tra le più illustri di quelle oggi attive: Pierluigi Lotti (*Alma Roma*), Mario Leoni (*Castelli Romani*), Romolo Augusto Staccioli (*Archeoroma*), Franco Onorati (*il 996*), Simona Sanchirico (*Forma Urbis*), Marco Onofrio (*Lazio ieri e oggi*), Sandro Bari (*Voce Romana*), Giuseppina Pisani Sartorio e Lorenzo Bongiolami (*Bollettino della Unione Storia ed Arte*), Ugo Onorati (*Strenna dei Romanisti*) e Vincenzo Luciani (*Periferie*).

L'iniziativa ha ricevuto lusinghieri apprezzamenti e patrocinii da varie istituzioni come la Camera dei Deputati, il Consiglio Regionale del Lazio, la Presidenza dell'Assemblea Capitolina, il Municipio di Roma Centro, nonché l'adesione di associazioni come la sezione Colli Albani dell'Archeoclub d'Italia e la Casa della Romanità.

Si può rilevare, dalla varietà delle riviste citate, la capacità di toccare i molteplici argomenti della romanistica, dall'archeologia alla storia, alla saggistica, all'attualità, alla critica, alla poetica, alla letteratura, alla filologia, all'aneddotica, al dialetto.

Le varie relazioni, oltre a documentare una storia quasi secolare dell'editoria romana, hanno ricostruito un panorama culturale fatto di riunioni, associazioni, convegni, sodalizi, spettacoli, pubblicazioni, scrittori, poeti, artisti, facendo rivivere nella memoria e con rimpianto antichi fondatori e direttori storici: un volo panoramico su Roma e la sua cultura, realizzato da chi ne ha cura e rispetto e ne opera faticosamente la diffusione.

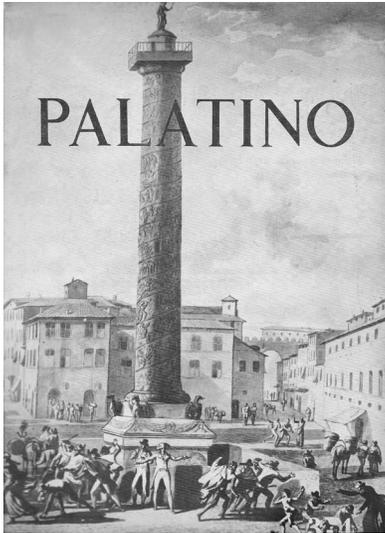
Ma senza soffermarsi particolarmente sugli argomenti, ne rimandiamo l'estesa delucidazione agli Atti del Convegno, di prossima pubblicazione, i quali arricchiranno anche la storia dell'editoria romanistica, che sarà utile patrimonio per chi continuerà tale impegno, e, nello stesso tempo, dall'esposizione in mostra delle testate, in particolare di quelle ormai cessate, antiche e introvabili, potrà giovare per un archivio aggiornato.

Dal Convegno sono emerse anche considerazioni sulle peculiarità del Gruppo dei Romanisti, oggi diverse rispetto a quelle del sodalizio originario.

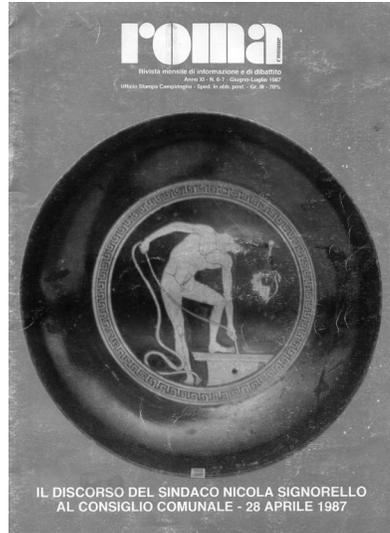
Francesca Di Castro infatti, esaminando le testate durante l'allestimento della mostra, ha potuto osservare che il maggior numero dei periodici di cultura romana, pubblicati tra gli anni Trenta e Settanta del secolo scorso, sono stati fondati e diretti da appartenenti al Gruppo dei Romanisti ed hanno visto le firme di un grande numero di sodali. A volte quasi la totalità degli articoli è opera di Romanisti. Dopo gli anni Settanta questa partecipazione massiva si è andata diradando fin quasi a scomparire. Infatti i Romanisti si sono dedicati sempre più a riviste di settore, di nicchia o ai bollettini di associazioni e di accademie, dedicando i loro scritti "romani" prevalentemente alla *Strenna* annuale del Gruppo.

Inoltre, scorrendo l'*Albo dei Romanisti*, limitatamente agli anni 1972/86 e 2018 (dopo l'introduzione dello Statuto del dicembre 1972, integrato nel 1976 e cambiato nel 1993), l'analisi della composizione sotto il profilo professionale dei sodali rende evidente una crescente uniformità, con assoluta prevalenza di archivisti, bibliotecari, docenti, storici dell'arte, riducendo di fatto la varietà delle professioni e degli studi che aveva caratterizzato fin dall'origine il sodalizio.

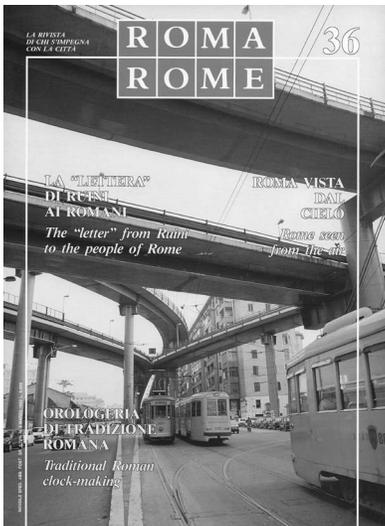
Scendendo nei particolari, è dimezzato il numero dei giornalisti, invariato quello degli archeologi, triplicato quello degli archivisti e bibliotecari, più che triplicato quello degli storici dell'arte e



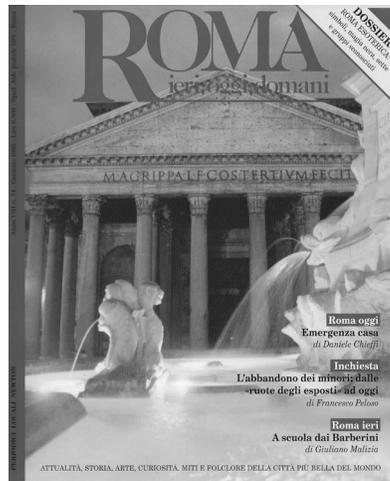
9. *Palatino*, 1961.



10. *Roma, mensile comunale*, 1987.



11. *Roma Rome*, 1992.



12. *Roma ieri, oggi, domani*, 1995.

docenti, quasi annullato quello degli artisti, poeti, musicisti che pure avevano nobilitato la *Strenna* fin dal 1940 con numerosissimi contributi.

Importante è ribadire che la Romanità non è esclusivo campo di ricerca di alcuni specialisti, ma è l'insieme di tutto ciò che caratterizza Roma in ogni tempo e nel significato più ampio, immenso fondo di ricerca e di studio per i Romanisti, coloro che sono in grado «di contribuire per quanto possibile a dare luce e rilevanza alla nostra grande Città¹», perché la ricchezza di Roma è proprio la molteplicità di aspetti, storie e particolarità, in ogni campo.

Il Convegno *Roma in stampa* ha avuto una notevole importanza, sia perché il successo ottenuto ha attirato l'attenzione sulla materia da parte del pubblico, degli editori e degli organi di informazione², sia perché ha confermato che l'impegno per la salvaguardia della Romanità deve essere scevro da rivalità e competitività, ma mirato al solo scopo di diffondere l'amore e il rispetto per Roma e per la sua cultura. Gli ormai pochi detentori della conoscenza della materia devono essere compatti e uniti nella loro missione di tutela e divulgazione.

Il Gruppo dei Romanisti dovrà, dunque, riprendere appieno la sua missione, oggi piuttosto appannata anche per colpa dell'assenza di interesse proprio da parte delle istituzioni locali.

Adottiamo le parole del grande Romanista Massimo Pallottino: «Uscire dal letargo del silenzio, dall'oscurità per prendere un posto di rilievo e di responsabilità nella vita del paese³» per farne il nostro obiettivo.

¹ E. AMADEI, *Un po' di storia dei Romanisti*, in «Strenna dei Romanisti», 1972, p. 9.

² V. art. a firma di L. MA, *Roma in stampa – riviste di ieri e di oggi*, in «Corriere della Sera», 18 ottobre 2018, p. 12.

³ M. PALLOTTINO, *Quale Italia*, in «Pagine della Dante», 1993/2, p. 27.



13. Particolare della Mostra *Roma in stampa*.



Barillari, *the King of Paparazzi*: un mito della “dolce vita”

ROMANO BARTOLONI

Gira gira lo è diventato pure lui: un Divo! Il più celebrato e bastonato fotoreporter dei nostri tempi, il *the King of Paparazzi* della “dolce vita” e della cronaca bianca e nera di un sessantennio, è salito sugli altari del divismo, ne è stato fatto un’icona dello *scoop* e del *clic* d’autore. Nell’ottobre/novembre 2018, un film documentario di Massimo Spano e Giancarlo Scarchilli prodotto da Cinecittà e presentato alla *Festa del cinema* di Roma, una mostra retrospettiva con immagini/pezzi di storia al MAXXI, il Museo nazionale delle arti del XXI secolo in via Guido Reni, tante interviste sui grandi quotidiani e sui rotocalchi¹, e persino nel salotto televisivo di Bruno Vespa, ne hanno montato un personaggio come i tanti da lui immortalati. Sì, proprio lui, il *the King of Paparazzi*, al secolo Rino Barillari, romano di adozione e di elezione.

A cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento si è conquistato la ribalta dello storico mito della “dolce vita” nelle folli notti di vita mondana (la *movida* di oggi) in via Veneto, punta di diamante della Roma “Hollywood sul Tevere” dei *kolossal* americani girati a Cinecittà a prezzi allora modici per le grandi produzioni cinematografiche d’oltreoceano. Una straordinaria passerella di famosissimi attori dell’epoca - da Frank Sinatra ad

¹ *Rino Barillari il Re dei Paparazzi* a cura di G. SCARCHILLI e M. SPANO, Roma, 2018.

Audrey Hepburn, da John Wayne ad Anita Ekberg, da Humphrey Bogart a Peter O'Toole, da Liz Taylor a Brigitte Bardot, da Marlon Brando alle nostre Anna Magnani, Sofia Loren e Gina Lollobrigida - diventata occasione di un affollato "struscio" notturno dei romani. Il bel mondo gravitava intorno ai locali alla moda come Doney, Harry's Bar, Caffè Strega, Café de Paris, Carpano, il Pipistrello. E a ridosso dei loro tavolini lungo le due sponde di marciapiedi di via Veneto si pigiavano, si accalcavano, si calpestavano *dandy* goderecci, nobili decaduti, *starlettes*, "generone" cinematografico, tutti in cerca di notorietà magari elemosinando un *flash* sparato a vuoto dal paparazzo di turno per attirare l'attenzione.

Barillari non è solo la cronaca della voglia di vivere di una città rinata dalla guerra, non solo la creatura in carne ed ossa dei *flash* d'assalto ideata da Federico Fellini nel film omonimo del 1960, ma è anche il giornalista fotografo, il cronista che ha raccontato l'Italia del Sessantotto, degli anni di piombo, delle brigate rosse, del terrorismo internazionale, delle stragi di mafia, dei terremoti, dei delitti che hanno fatto storia, nonché il "circo Barnum" dei professionisti della politica e la galleria dei *vip* di ogni genere e statura. I suoi scatti hanno immortalato papi, potenti della terra, altezze reali, capi di stato, ma anche feroci malviventi e gente qualunque colpita dalla sventura o osannata dalla fortuna. Una fotografia giorno dopo giorno di epoche, di costumi, vizi e virtù della società, fissandone la memoria storica.

Con lui il Paparazzo, il personaggio del fotoreporter del film *La Dolce Vita* di Fellini schierato accanto al giornalista Marcello Mastroianni, è diventato un mestiere, un genere fotografico, il prototipo internazionale di una categoria senza bisogno di traduzione. Un neologismo della lingua italiana e non solo, che è entrato a vele spiegate nei dizionari, Treccani in testa («fotografo intraprendente e spregiudicato») ed è diventato di uso comune in quasi tutte le lingue del mondo assieme agli altri due principali



1. Rino Barillari a 18 anni, le prime botte dall'attore Peter O'Toole il celebre Lawrence d'Arabia.



2. La Gina nazionale, Gina Lollobrigida in via Condotti.



3. Rino Barillari nel suo studio memoriale.

simboli del Bel Paese, Pizza e Ferrari. Se ne è creato un mito la cui etimologia si è consacrata nella leggenda dai contorni di ogni colore. Sicuramente la più curiosa e intrigante si richiama alle *paparazze*, le vongole abruzzesi, le cui valve scrocchiano con un clic.

I segreti o trucchi del mestiere per battere la concorrenza e arrivare primi? Rapidità, tempismo, allerta continua, fiuto e sesto senso della notizia e poi come si vanta lui: *emotion, agitation, provocation* o meglio *emoscionagitascionprovocascion* nel suo gergo/*slang* angloromanesco. I suoi ferri del mestiere? A tracolla una batteria di ultimi modelli di macchine fotografiche, il turbo sotto i piedi, sempre in giro con lo scooter, e soprattutto in sintonia con le frequenze radio della polizia a carpirne e interpretarne il linguaggio criptato.

Il medagliere vanto e gloria di Rino in una serie di record di disavventure da *Guinness dei primati*: 165 ricoveri al pronto soccorso per infortuni/botte/violenze subite sul lavoro, 11 costole rotte, 1 coltellata, manganellate in abbondanza, 76 macchine fotografiche fracassate, 40 flash divelti. Insomma 60 anni di “paparazzato” vissuto pericolosamente con istinto e passione, nel segno del colpaccio fotogiornalistico fra *gossip* e attualità, fra immagini posate e scatti rubati, fra risse e scazzottate, fra fughe a perdifiato, appostamenti e inseguimenti interminabili.

Il suo *carnet* è colmo non solo di cerotti ma anche di premi, riconoscimenti conquistati sul campo e soprattutto di importanti onorificenze: Cavaliere ufficiale e Commendatore al merito della Repubblica. Il suo archivio personale contiene una miniera inesauribile di cronaca e di storia da lasciare in eredità.

Le sue collezioni di foto, la sua “dolce vita *gallery*” hanno fatto il giro del mondo in bella mostra nei musei e spazi espositivi più all’avanguardia. In via Veneto, accanto al mitico Harry’s Bar, i ricordi della “dolce vita” sono sfumati, ma restano esposte le immagini di quei fantastici giorni documentati da Rino.



4. Notti della Dolce Vita, gelato in faccia dall'attricetta Sonia Romanoff.



5. Totò e Pasolini sul set di *Uccellacci e uccellini* (1965).



6. Richard Burton e Liz Taylor mitici grandi attori.

Al passo con i tempi, tutto *the King* è eternato e glorificato nel suo sito *internet bilingue*². Ed eccolo descritto in azione:

[...] la macchina sempre pronta a “folgorare” il personaggio di turno con il quale, grazie alla sua simpatia contagiosa e all’ironia pungente, Rino sa stabilire da subito una strana complicità, un dialogo spontaneo e confidenziale. Forse, oltre al carattere estroso ed ammiccante, l’aspetto impeccabile che lo rende insospettabile o rassicurante: completo grigio perla, cravatte sgargianti (ma sempre in tinta *pandant*) e fazzoletto svolazzante nel taschino. L’importante è mimetizzarsi con l’ambiente per prendere al volo l’attimo buono e scattare...scattare. La tattica funziona: distratto dalla conversazione, il personaggio diventa facile preda della macchina che sapientemente spara il flash tra una chiacchiera e l’altra. Così Barillari prima scatta e poi chiede il permesso. Per irretire l’attore del momento si affida alla proverbiale loquacità e all’aspetto piacevole con quegli occhi da arabo che lo fanno assomigliare a Omar Sharif.

E poi parafrasando il linguaggio odierno del digitale, *the King* è diventato un *influencer* con uno stuolo di *follower* sui *social*.

Il suo ironico grido di battaglia quando scende in campo risuona nelle orecchie della città: «*a guera è guera*» con l’aggiunta, una volta diventato un potente guerriero, «e la vincono sempre i più grandi.» Rino si carica e ricarica con una serie di motti, di frasi pompose e di spiritose sentenze che sbrodola all’occorrenza. «Dio perdona, Barillari no!», «Lo scatto è *emotion*, brivido!», «Mai mancato uno scatto, *the King* non manca mai!», «Il personaggio famoso è come un paziente, gli devi portare rispetto. Se lo distruggi è finita anche per te.» «Un tempo non esistevano i cellulari e tu per riempire il paniere dovevi consumarti le scarpe.»

² www.rinobarillari.com, consultato 23/12/2018.

«Alle manifestazioni ti menano i dimostranti, ti menano i poliziotti, comunque sono sempre botte.», «Non mi hanno mai fermato botte, coltellate, calci, ossa e macchinette fotografiche rotte.», «Sono orgoglioso di essere un paparazzo». «Sono arrivato a Roma a 14 anni e mi sembrava davvero l'America.», «Il telefonino è l'agonia del paparazzo. Ma i *selfie* rovinano i personaggi, perché non raccontano mai la verità.», «Adoro tutti quelli che dopo uno scatto mi hanno regalato un sorriso.», «Lo scatto della vita? Il Papa che gioca a bocce.», «Quelle immagini non sono più mie, sono di tutti, raccontano i nostri padri, i nonni, l'Italia che voleva cambiare.»

Dice di lui il grande saggista e romanista Mario Verdone: «A Barillari interessa il fatto, appena successo o che sta per succedere, e il piacere, il gusto di riversarlo per primo: e in questa circostanza, in lui ripetuta, non è raro che egli possa fregiarsi della maglia del vincitore. Gli si addice il motto: il segreto di arrivare primi è di camminare più svelto degli altri³.»

Per il celebre fotografo Oliviero Toscani «Barillari, fra passato e futuro, è una risorsa mondiale: da anni documenta gli avvenimenti, gli eventi, le storie e le situazioni di *vip* e semi *vip* che animano la città eterna, e che saranno eternamente *gossip*. La sua instancabile dedizione, testardaggine gli hanno permesso, attraverso oltre 500.000 immagini prodotte da 60 anni di carriera, di svelare la memoria storica di una certa umanità - e disumanità - che la interpreta e la vive⁴.» La scrittrice e sceneggiatrice Irene Bignardi vede Barillari «sempre più bravo e onnipotente, ultimo e grande paparazzo in un mondo dell'immagine assediato dai telefonini⁵.»

³ *Ivi.*

⁴ *Ivi.*

⁵ *Ivi.*



7. La super coppia cinematografica Marcello Mastroianni e Sophia Loren.



8. Papa Giovanni Paolo II gioca a bocce nella periferia romana.



9. Principesse a passeggio: Sofia di Spagna, Irene e Federica di Danimarca, Anna Maria di Grecia.

Rino lascia da ragazzino il suo paese natale di Limbadi in Calabria e approda a Roma nel 1959, una capitale che aspirava a smettere i panni provinciali per indossare le vesti metropolitane. Il nostro si è fatto le ossa (prima che glielero rompersero) con una dura gavetta. La strada è stata la sua scuola. I primi passi li ha fatti fotografando i turisti a Fontana di Trevi. Poi spicca il salto inseguendo e rubando il mestiere ai maestri fotoreporter. In un mio libro ho raccolto le testimonianze dei 33 migliori cronisti a cavallo di due secoli. Tra loro un'inedita autobiografia di Rino Barillari che così si racconta con vivo realismo⁶:

Partito da Limbadi (Vibo Valentia) in piena “Calabria saudita” ero a Roma per giocarmi la mia partita con la vita. Cercavo il successo e ancora indossavo i calzoncini corti. Ma c'è poco da stupirsi. L'Italia era appena uscita dalla guerra e non c'era da scialare. La mia prima macchina fotografica, una Comet, l'avevo presa a Porta Portese. Non chiedetemi come. Il problema per me che ero appena arrivato, erano le pellicole fotografiche. Per me anche quelle costavano troppo. Allora scattavo foto senza rotolino. A chi? A *play boy* che passeggiavano in via Veneto per rimorchiare bionde turiste, ad attricette a caccia di celebrità. Prima pagare e poi il lampo del flash era la regola. Attenzione non parlavo mai di fotografia, ma di “lampo flash”. Quindi, tutto regolare se prendevo i soldi e la loro non c'era.

Gli esordi funambolici in via Veneto raccontati a noi dal nostro protagonista:

Eravamo in piena “dolce vita”. Esattamente il 2 settembre, una data che non dimenticherò mai. Avevo 18 anni, non di più. Anzi dovevo ancora compierli. Con la mia Rolleiflex con il flash Brown, appa-

⁶ *I cronisti raccontano la cronaca*, a cura di R.BARTOLONI, Roma, s.d., pag. 9.

recchiature fotografiche allora all'avanguardia, già mi facevo largo nella fitta schiera dei paparazzi. Quelli di allora! Grintosi, tenaci ma "galantuomini". Il mitico Tazio Secchiaroli mi chiamava Cuccio. Ed in effetti ero il più piccolo in quello schieramento di giganti dell'immagine. Qualche nome per farvi un'idea di quelli che sono stati i miei maestri-concorrenti: Elio Sorci, Marcello Geppetti, Paolo Pavia, Gilberto Petrucci, Antonio Tridici, Ivan Croscenko, Giacomo Alexis [...]

C'erano tutti quella sera ma nessuno si accorse del *playboy* Gianfranco Piacentini che mi sussurrava a un orecchio: - Occhio, all'Harry's bar c'è Peter O' Toole con Barbara Steel... - O' Toole, sposato in Irlanda, aveva appena interpretato Lawrence d'Arabia ed era all'apice del successo internazionale. Tutti e due famosissimi e irraggiungibili. Li avevo a portata di mano. Io e nessun altro. In via Veneto, all'angolo con via Boncompagni li vedo arrivare sottobraccio, a piedi. Primo scatto davanti il Café de Paris. Lui mi lancia uno sguardo cattivo. Capisco che è ubriaco. Scatto ancora. Una *flashata* poi un'altra. Lui non ci sta, lascia la sua Barbara e mi insegue. Scappo. Mi guardo all'intorno alla ricerca di una via di fuga e penso - Mi fermo e lo fotografo ancora. La fuga può attendere. - Mentre penso a questo il "nobile" Lawrence mi raggiunge. Un pugno mi colpisce l'orecchio sinistro prima ancora che posso rendermi conto di quanto stava accadendo. Cado, e mentre cado lui afferra la mia macchina fotografica e la fracassa. Ma il rullino si salva. Ed ecco apparire gli altri *Paparazzi*. Mi soccorrono. Arriva la polizia e finisco all'ospedale. La conclusione? In Pretura. Il giudice condannò O' Toole a risarcirmi. Soldi che non prenderò mai perché ero ancora minorenni. Li incassò invece mio padre [...]

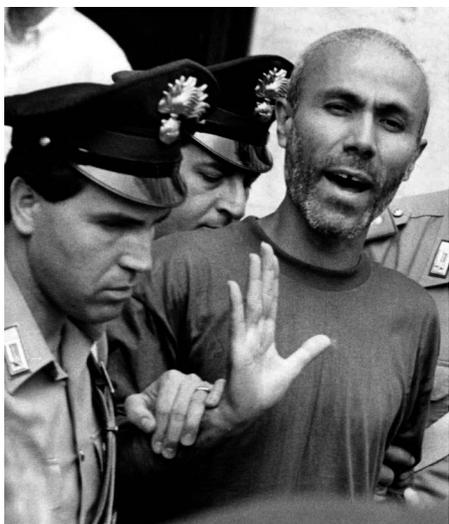
Erano così i giorni, anzi le notti, della "dolce vita".

E nel mio libro Rino ce ne offre un affresco suggestivo.

Ogni sera era tutta da scoprire, un'avventura dietro l'altra. Bisognava avere anche un fisico allenato per reggere il ritmo. Capitava infatti in una sola sera di incontrare tra il Café de Paris, la Taverna Flavia, Doney, l'Harry's Bar, il *night* Capriccio, il Club 84, la Rupe Tarpea, tanto per citare i locali all'epoca più *trendy* di incontrare – dicevo – monumenti del cinema internazionale come John Houston o Anna Magnani, Roberto Rossellini o Sophia Loren, Brigitte Bardot, Anita Ekberg, il cantante Bruno Filippini. Giravi l'angolo per via Sardegna e incontravi Federico Fellini con il fratello Riccardo. Con la stessa facilità incrociavi Ava Gardner, Marlon Brando, Robert Mitchum, Michele Morgan, Liz Taylor con Richard Burton, Rossano Brazzi... Mastroianni qui era di casa. Scusate se è poco. Ogni sera un brivido... perché in quegli anni veramente eroici anche una scazzottata tra *star* e *Paparazzi* faceva spettacolo. E come nello spettacolo le regole erano certe e uguali per tutti: nessuna cattiveria e nessuna esagerazione. E chi rompe paga⁷.

Ma Barillari non è solo “dolce vita”. Da allora è restato giorno dopo giorno in servizio permanente effettivo. Fotoreporter di punta dapprima a *Il Tempo* e dal 1989 a *Il Messaggero*, ha raccontato, e tuttora racconta, la storia contemporanea del Paese attraverso le immagini di cronaca. Nel suo sito internet si documentano i colpi giornalistici più sensazionali. Fra tutti voglio segnalare l'assalto terrorista alla sede della Democrazia Cristiana romana in piazza Nicosia (3 maggio 1979) dove ero di casa come cronista de *Il Popolo* a qualche isolato di distanza. Arrivai sul posto tra i primi e lui, *the King*, era già lì. Aveva rischiato la vita sotto il fuoco incrociato con la polizia di un folto gruppo brigatista che aveva devastato con le bombe la sede evacuata e che aveva appena assassinato due agenti accorsi nella piazza, Antonio Mea e Pierino Ollanu. Grazie al suo grido di allerta, l'allora comandante dei vigili del fuoco,

⁷ *Ivi*.



10. Ali Agca l'attentatore di papa Wojtyla (1981).



11. L'ingiusto arresto del presentatore TV Enzo Tortora (1983).



12. La rivolta dei detenuti di Regina Coeli (1973).

Elvio Pastorelli, scampò alla sparatoria terrorista. Altri *scoop* furono realizzati in occasione dell'attentato palestinese all'aeroporto di Fiumicino, dell'omicidio del giudice Minervini, dei sequestri di Paul Getty e Gianni Bulgari.

Il fascino della “dolce vita” ha resistito all'usura dei tempi e, ai nostri giorni, si è tentato di resuscitarne le gesta. Il fenomeno non è sfuggito all'occhio vigile di Rino. Ne ha tratteggiato lui stesso il quadrante, disegnato la mappa nel centro storico della città, definendo le zone calde della nuova “dolce vita”. Il triangolo delle bevute (l'area intorno a piazza Navona, i cui punti cardinali sono piazza della Pace, piazza del Fico e la stessa piazza Navona); Campo de Fiori (la “dolce vita” vista dai più giovani per l'appuntamento in piazza, di fronte alla storica vineria); viale Parioli (la strada erede della mondanità che fu di via Veneto, animatissima la sera, ha i suoi quartieri generali nei ristoranti Celestina, un vero *parterre* di volti noti specie del cinema, e il Caminetto); via Veneto (nella zona bassa il movimento si concentra nella parte confinante con piazza Barberini, dove la vita è ancora dolce, soprattutto nel salotto “verandato” del ristorante Conte di Galluccio; nella parte alta furoreggia ancora Harry's Bar, un classico della mondanità di ieri e di oggi⁸).

«'a guera è guera»

⁸ Le fotografie che corredano l'articolo fanno parte dell'Archivio Barillari.



Eros e Thanatos nel *Carnevale Romano* di Goethe

ITALO MICHELE BATTAFARANO

1. Dopo il lungo soggiorno in Italia (settembre 1786 - giugno 1788) Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) pubblicò solo poche cose che avevano un'attinenza immediata col suo viaggio. Compose tuttavia opere importanti già nel titolo esplicitamente riferite a quel vissuto italiano che lo avrebbe poi influenzato per tutta la vita. Ricordiamo qui appena il dramma *Torquato Tasso* (1790), gli *Epigrammi Veneziani* (1790) e le *Elegie Romane* (1795). Soltanto in età matura, a 36-38 anni, dopo la morte del padre, che dell'Italia gli aveva riempito l'infanzia, e dopo un decennio di attività politico-amministrativa a Weimar intenso ma povero di creazione poetica, Goethe decise di fare l'agognato viaggio in Italia. Tornato a Weimar dopo quasi due anni, non pubblicò niente sull'esperienza vissuta, per evitare di essere confuso con gli altri viaggiatori tedeschi. Rinviò di ben tre decenni l'inizio della pubblicazione del suo *Viaggio italiano (Italienische Reise)*, uscito in tre parti nel 1816, 1817, 1829, facendone così l'itinerario spirituale della sua formazione di scrittore tedesco, "rinato" in Italia¹.

¹ La traduzione italiana del titolo del testo di Goethe è *Viaggio italiano*, piuttosto che *Viaggio in Italia*, perché lo scrittore intendeva rimarcare l'individualità del suo viaggio italiano, non la meta geografica. Cfr. I.M. BATTAFARANO: *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes „Italienischer Reise“*, Bern, 1999, pp. 11-48. (= IRIS 12).

Lo scritto più rilevante che il poeta pubblicò subito sull'esperienza italiana fu *Il carnevale romano* (*Das Römische Carneval*, 1789). Impostato già negli ultimi mesi del suo soggiorno a Roma, fu concluso nel gennaio dell'anno successivo e immediatamente pubblicato alla fiera del libro di Francoforte e Lipsia nella primavera del 1789 (*Ostermesse*) in forma di libro, con sette illustrazioni, dall'editore Unger di Berlino. Tempi così densi e veloci di elaborazione concettuale, di scrittura e di stampa attestano che l'esperienza del carnevale romano fu fondamentale per lo scrittore. Egli riteneva quello scritto rappresentativo della sua produzione letteraria, che riprendeva, scegliendo un tema di forte impatto e svolgendolo con acume e originalità. Ristampato in una rivista letteraria nel 1790, senza le tavole delle illustrazioni, *Il Carnevale Romano* fu ripubblicato, infine, da Goethe nella terza parte del suo *Viaggio italiano*, nel 1829, nel cosiddetto *Secondo soggiorno romano*.

2. Goethe, che a Roma abitò sempre vicino a Piazza del Popolo, ebbe occasione di vedere il carnevale da vicino in due anni consecutivi, nel 1787 e nel 1788. Non ne scrisse subito, ammettendo che la prima volta non aveva capito granché di tutto quello che gli era passato davanti agli occhi. Sotto la data «20 febbraio 1787, mercoledì delle ceneri», scrisse che «bisogna aver visto il carnevale a Roma, per liberarsi completamente del desiderio di vederlo. Di scriverne non è proprio il caso, raccontato a voce potrebbe forse essere ancora divertente»². La valutazione negativa è fondata «sull'impressione sgradevole che non ci sia negli uomini una vera allegria, perché non hanno abbastanza soldi per lasciarsi andare»³.

² J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, München, 1981, p. 175 (= Werke vol. 11). Le citazioni sono state da me tradotte per l'occasione.

³ *Ibid.*

Questo giudizio non impedì a Goethe di rivedere il carnevale di Roma l'anno successivo, alla fine di gennaio del 1788, per verificare criticamente quanto aveva asserito l'anno prima. In quell'occasione, Goethe cambiò completamente opinione, tanto da scriverne col massimo impegno, avendone compreso il senso più profondo. A questa comprensione contribuì certamente anche la sua lunga esperienza italiana, durante la quale aveva guardato al Paese e al popolo con occhio particolarmente curioso, stando attento a non lasciarsi fuorviare dalle apparenze e rimanendo scettico nei confronti dei pregiudizi e luoghi comuni tramandati dalla pubblicistica tedesca sull'Italia. Essendo poi vissuto la maggior parte del suo tempo a Roma, aveva recepito tanto bene gli usi e costumi dei Romani, da essere in grado di decifrare meglio quel fenomeno carnascialesco che, sebbene si svolgesse nella capitale della Cristianità, a poche centinaia di metri dai palazzi del papa e della Curia, custodiva in sé evidenti tracce di paganismi latini.

Goethe registrò subito l'eccezionalità della topografia di quella festa popolare. I pochi giorni della follia popolare, dal giovedì al martedì grasso, si svolgevano in via del Corso e nelle strade limitrofe, tra Piazza del Popolo e Piazza Venezia. Ciò dava un carattere spiccatamente pubblico al carnevale romano, dichiarandolo aperto a tutti coloro che si fossero presentati in maschera, travestiti, esageratamente eccentrici, coscienti della teatralità alla quale avrebbero partecipato, e perciò impegnati a sostenerla in tutti i modi, *ex positivo* oppure *ex negativo*, aggredendo o subendo lo scherno e il dileggio, nel ruolo che la maschera scelta imponeva loro. Il carnevale romano non era racchiuso in un edificio costruito alla bisogna, non era delimitato dalle mura di un'arena, dagli edifici di una piazza o dalla cinta di un parco. Pulsava invece nell'antico *Corso* della città, nel suo centro, senza limitazioni di sorta, finché, col mercoledì delle ceneri, tutto non tornava sotto l'egida dell'autorità, che riportava eccessi nei travestimenti, colori sgargianti e allegria popolare alla consueta dimensione quoti-

diana, ascetica, secca e severa, per tutto il periodo della Quaresima, che iniziava da quel giorno.

Dopo quasi un anno e mezzo di caos italiano al profumo dei limoni, Goethe ritenne di aver capito cosa fosse ai suoi occhi la leggerezza dell'alterità italiana rispetto alla gravezza dell'identità tedesca, socialmente disciplinata, che egli stesso aveva immediatamente percepito a Torbole con disagio estremo, pochi giorni dopo il suo arrivo in Italia, soffrendo per il condizionamento che la sua educazione gli imponeva. Le esperienze fatte a Venezia, Napoli e in Sicilia, convinsero infine Goethe di aver visto a Roma, durante il carnevale, il massimo della diversità italiana agli occhi di un tedesco, ovvero il popolo romano che si maschera, per sfrenarsi, nel segno dei Saturnali dell'antica Roma,⁴ essendo il carnevale una festa del popolo che si prende tutta la libertà possibile e la esercita sulla scena, nel corso della vita, nelle strade e nei vicoli. Oltre le apparenze esagerate e ridanciane, Goethe comprese bene che quel presunto caos era un fenomeno serissimo in sé, perché lì in via del Corso a Roma durante il carnevale si tematizzava ogni anno la contiguità di vita e di morte, l'abbraccio indissolubile di Eros con Thanatos.

Goethe tentò un'interpretazione originale di quel fenomeno, sforzandosi non solo di scriverne, ma anche di mettere ordine nel caos che gli si era presentato agli occhi, la prima volta, affinché le sue, questa seconda volta, non fossero più semplici impressioni di uno straniero a Roma, che guarda ma non vede oltre. Il *Carnevale romano* fu una sfida che Goethe decise di accettare per verificare subito, a Weimar, se fosse stato in grado di dominare con la scrittura la massa di impressioni e riflessioni accumulate in Italia, intendendole come la fonte della sua rinascita in Arcadia. *Et in Arcadia ego* fu il motto da lui scelto per l'ultimo volume del suo *Viaggio italiano*, uscito tre anni prima della sua morte, a signifi-

⁴ *Ivi* p. 485.

care che egli, una volta, fu in Arcadia, in Italia, e lì rinacque, per diventare quello che poi fu davvero, ovvero il più grande scrittore tedesco, italianizzato per temi e interessi nuovi.

Scegliendo il *Carnevale romano*, per correggere le convinzioni erranee e frettolose dei suoi connazionali su Roma e sull'Italia Goethe corse il rischio piuttosto di rafforzare ancor di più i pregiudizi e i luoghi comuni, invece di illuminarli per relativizzarli. Il modo, però, in cui tratta l'argomento vanifica subito ogni dubbio in questo senso. Evitando ogni forma di narrazione estemporanea, Goethe cercò di approfondire concettualmente, in una sintesi saggistica di grande efficacia, ciò che era mediato da maschere e travestimento, deformato da lazzi e grida, apparentemente senza un legame unitario dei diversi frammenti di vita che venivano teatralizzati dagli attori-spettatori. Si trattava per lui, come scrisse esplicitamente all'inizio del testo, di dare una forma, concettualmente fondata e coerente, al caos, al sovvertimento, ricercato dagli attori in maschera con fratture intenzionali e incidenti prevedibili, svolto in una recitazione affettata, falsamente drammatica, affinché il *dis-ordine* apparisse come l'unico filo conduttore in quella grandiosa farsa umana. Per aver saputo cogliere e decifrare il senso profondo della fenomenologia carnevalesca di Roma e averlo esposto al suo lettore in forma letteraria alta, Goethe arricchì la cultura tedesca di un saggio acuto, compatto e convincente, che elevò decisamente il livello della scrittura tedesca sull'Italia, fino ad allora povera di originalità, divenendo un modello per tutti gli scrittori e dotti tedeschi che ne seguirono le tracce nella Penisola. Il suo *Carnevale Romano* non è solo uno dei migliori scritti in lingua tedesca alla fine del Settecento, degno di stare a fianco del quasi contemporaneo saggio di Immanuel Kant *Che cos'è l'illuminismo* (1785), ma anche quello che rimane a tutt'oggi una delle più originali interpretazioni del carnevale romano nella storia della cultura europea.

3. Goethe descrive via del Corso come la scena di una rappresentazione teatrale. Dai balconi delle case, addobbati con tappeti e coperte preziose come fossero i palchi e i loggioni di un teatro, si affacciano gli spettatori, per assistere alla corsa dei cavalli detta “Palio” dei Barberi, che si svolge da Piazza del Popolo a Piazza Venezia, e al passaggio delle maschere. Queste devono muoversi lungo due file di posti a sedere, su delle impalcature innalzate alla bisogna, sotto le quali si sistemano poi delle sedie singole, a formare i posti come in galleria, immediatamente di fronte alla scena. La relativa strettezza del Corso costringe maschere e spettatori a muoversi continuamente, dando alla scena un carattere dinamico che una piazza o un teatro mai potrebbero trasmettere. In questo modo chiunque si affaccia in strada, mascherato o travestito, non si trova più, osserva Goethe, fra estranei, ma in un grande spazio all’aperto, spinto lì dalla stessa curiosità e dallo stesso atteggiamento giocoso, tra scherzo e ironia. Questa topografia del carnevale romano è la premessa per una delle riflessioni più importanti di questo densissimo saggio: «Il carnevale romano è una festa che non viene data al popolo, ma che il popolo dà a se stesso»⁵.

Secondo Goethe il carnevale romano non è una festa concessa dall’ autorità, “in nome” del popolo, bensì una festa popolare nel senso più autentico, ovvero una festa pubblica, immaginata e preparata “dal” popolo stesso, che l’ha elaborata in questa particolare forma di teatralità nel corso dei secoli, dai Saturnalia in poi, adeguandola alle esigenze di calendario della ritualità religiosa cristiana, ma senza mai confondersi con essa. La sua morfologia è riconoscibile, secondo Goethe, dalla teatralità portata dal chiuso all’aperto, con maschere e travestimenti che esaltano la diversità, anche in forme licenziose, preferendo il tono sardonico e quello irridente. È espressione della libertà dei folli, esperita in contrasto al comportamento dei bravi cittadini, ai quali è concesso tutto

⁵ *Ivi* p. 484.

il resto dell'anno per dimostrarsi sudditi obbedienti e devoti. Il carnevale romano è, continua Goethe, una festa che unisce tutti per una volta, permettendo l'incognito, al ricco come al povero, all'uomo come alla donna. Vi è ammesso tutto, continua lo scrittore tedesco, anche gli scherzi più rozzi e il linguaggio più allusivo e volgare, «soltanto risse e coltellate sono vietate»⁶. La polizia si dimostra discreta, ma attenta a che la festa non degeneri, con ciò dimostrando che essa, in questa stagione di follia, non è a caccia di sudditi violenti, ma a protezione del popolo in maschera dalla violenza altrui.

Goethe ci tiene a sottolineare la differenza tra questa festa del carnevale e tutte le altre feste religiose con corteo che si svolgono a Roma, le quali si concludono con «fuochi d'artificio da Castel Sant'Angelo» e con «l'illuminazione della chiesa e della cupola di San Pietro», ciò che «attira e affascina gli stranieri provenienti da tutto il mondo»⁷. Il carnevale è differente anche dalle processioni, dove gli esseri umani appaiono sì mascherati, ma soltanto perché sono preti e monaci, in una uniforme di color nero che essi non hanno scelto, essendo stata imposta loro dall'alto, al fine di svolgere il compito, rituale, catechetico o spirituale, assegnato. Tutti questi ecclesiastici, appaiono perciò a Goethe, per contrasto, esser vestiti «tutto l'anno da carnevale», mentre durante il carnevale «gli abati in tonache nere tra le maschere di ecclesiastici sembrano rappresentare i tabarri più nobili»⁸.

Nella sfera pubblica del carnevale, a via del Corso, il popolo di Roma, afferma Goethe, non si lascia prendere il suo diritto «alla reciproca sfrontatezza e libertà»⁹. Perciò la festa del carnevale romano non è “contro” il potere teocratico che governa la

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi* p. 487.

⁹ *Ibid.*

città eterna, ma “oltre” quello, non presupponendolo in nessuna maschera di anti-papa. In tal modo il popolo ricorda ai ceti dominanti, ancorché nella stagione della follia, che esso è sì alla base della piramide sociale, ma che è anche fonte e forza di un potere riconosciuto nei secoli, ogni anno di nuovo, dal giovedì grasso al mercoledì delle ceneri.

Ciò attestato, nella forma criptica della sua intensa prosa saggistica, Goethe ci tiene a ribadire di non essere interessato a cogliere nel carnevale romano una qualsiasi possibilità di sovvertimento sociale e politico. Preferisce soffermarsi invece a riflettere sulla morfologia del fenomeno, rimarcando che nel carnevale romano non ci sono effetti visivi che abbagliano, perché il popolo romano non vuole essere stupito, ma vuole agire. Essendo esso stesso attore in scena e pubblico, recita perciò a soggetto, improvvisando, secondo istinto e inclinazione del momento. Agli occhi di Goethe, di formazione familiare protestante ma per tutta la vita piuttosto agnostico, se non proprio indifferente alle questioni teologiche, le feste religiose sono eventi che abbagliano gli spettatori, tenendoli passivi. Il carnevale romano, invece, gli appare come un'opera di massima attivazione dei singoli partecipanti, disposti, per intuito e istinto, a muoversi nella massa, a travestirsi con fantasia dissacrante, deformando con irriverenza, esagerando con scurrilità e constatando, nel farlo, di essere allo stesso tempo anche spettatore del più autentico *theatrum mundi*, nel quale gli spettatori sono anche attori, senza bisogno di qualcuno che li diriga, li metta in moto o li tenga a freno, perché ogni ordine è stato ribaltato nel *disordine*, nell'*inordinatio* che celebra il caos come principio creativo, perché di provenienza ludica.

4. Nel descrivere le diverse maschere che cominciano a popolare il Corso, quando a Roma inizia la stagione dei folli, Goethe si sofferma su «Pulcinella, che si precipita in scena con un grosso corno, penzolante alla cintola, addobbato con tanti nastri multico-

lori, col quale egli fa dei gesti allusivi, mentre discute con le donne, richiamando così in vita, nella città santa, Priapo, il dio antico dei giardini, e suscitando con la sua scurrilità risate di divertimento piuttosto che di indignazione»¹⁰. Nella predilezione carnevalesca per il mondo alla rovescia, assume lo scambio dei sessi una particolare forma di ambiguità e attrazione, perché rende le figure, così mascherate, vagamente indefinite, affascinanti nella loro ambiguità, sottolineata da gesti esageratamente affettati, ciò che è fonte di ulteriore divertimento specialmente quando si scopre la vera identità sotto la maschera deformante. Anche questo è il carnevale romano, afferma Goethe, suggerendo implicitamente che è la negazione della tristezza e della devozione religiosa di tipo ascetico, rifiuto della teologia della sofferenza annunciata dalla Quaresima.

Nel gioco, svolto tra ambiguità e deformazione, prevalgono, sottolinea Goethe, i colori sgargianti e la più ostentata sensualità. Tutto questo rende quell'antropologia mascherata una festa degli occhi, che ha luogo per inneggiare alla libertà individuale, possibile soltanto "nel" corpo del popolo e col suo consenso. Dietro la maschera e il travestimento, oltre ogni distinzione di sesso, si negano tutte le forme di disciplinamento sociale, riprendendo i Saturnalia della tradizione latina ma arricchendoli, come annota Goethe esplicitamente col suo riferimento a Pulcinella, con le maschere della commedia dell'arte. Si rileva così, che il carnevale romano non è un semplice reperto archeologico sopravvissuto nel popolino, ma qualcosa di più complesso che si è culturalmente sfaccettato, riformandosi in epoca tardomedievale, quasi che il popolo romano avesse voluto, in questa sintesi arditata, riscrivere la propria storia popolare, concettualmente diversa dalla storia dei santi e dei martiri, che ogni pietra della città ricorda al cittadino e al pellegrino in maniera persino ossessiva, soprattutto quando vuol coprire i segni della paganism.

¹⁰ *Ivi* p. 491.

I Romani, ricchi e benestanti, ha notato Goethe nel corso del suo lungo soggiorno in città, non amano soltanto il teatro come luogo di divertimento, ma sono essi stessi attori che si esercitano nel recitare una parte, quando «nei giorni di festa si presentano in pubblico, ben vestiti, ostentando sicurezza di sé, passeggiando, a piedi o in carrozza, lungo il Corso», gesticolando con calcolata disinvoltura o sprezzante disinteresse¹¹. Il popolo di Roma si esercita durante tutto l'anno a recitare una parte durante il carnevale, quando si va in scena sulla pubblica piazza, nei parchi o nei ritrovi pubblici, presentandosi come si vuole, non più come si deve essere, secondo le norme dettate da proprio ceto, classe o professione.

5. Agli occhi di Goethe il carnevale romano è un grande esercizio di addomesticamento degli affetti, di controllo degli istinti e dei sentimenti, di relativizzazione dell'ansia e della paura. In questi giorni di follia controllata, il travestimento e lo scambio dei sessi sotto la maschera rendono ogni apparente certezza improvvisamente ambigua, tanto che non è difficile sentire la seguente frase, annotata da Goethe e come tale riportata in italiano: «O fratello mio, che brutta puttana che sei!»¹². La lode esagerata si trasforma in diletto, l'ambiguità della maschera rivela l'incertezza sessuale come se fosse una condizione esistenziale definitiva, *ex negativo*. Alla stessa maniera sono mostrate spade e pugnali di cartone, dipinte d'argento, che nella finzione carnascialesca sono usate per “ammazzare – Ammazieren”, scrive qui Goethe, inventandosi un calco tedesco affatto originale¹³ – come promette la maschera che li agita, ma senza ovviamente mai mettere in pratica l'intento dichiarato, vissuto come gioco da ambedue le parti. Il grido «Sia ammazzato chi non porta moccolo!», oppure «Sia am-

¹¹ Ivi p. 486.

¹² Ivi p. 496.

¹³ Ivi p. 504.

mazzato il Signore Abbate che fa l'amore», e anche «Sia ammazzato il Signore Filippo», quest'ultimo con riferimento a se stesso, attraverso il suo nome di incognito, tutti riportati da Goethe in italiano nel testo,¹⁴ esorcizza la violenza della morte. Così anche nel gioco di chi cerca di spegnere il *moccolo*, ovvero la candela che porta un'altra maschera, la quale cerca di proteggere quella luce di fuoco come fosse la sua vita vera, per non venire davvero ammazzata, fuor del carnevale, quasi fosse quel giuoco un esorcismo per i tempi, insicuri e violenti, che verranno col mercoledì delle ceneri. Non si esorcizza forse la Morte, se si giuoca con essa a carnevale? E non si coglie forse il senso della violenza aggressiva, se questa è mimata in scena, a teatro, in via del Corso durante quel carnevale romano che sembra una scuola di vita, dove si esercitano gli affetti che nell'esistenza quotidiana non si possono davvero misurare, se non nelle disgrazie reali, alle quali non si è preparati quando si presentano, improvvise e crudeli?

In questo caos apparente Goethe intuisce l'ordine che lo anima, la logica che lo agita, il genio della conoscenza che lo rende ai suoi occhi degno di riflessione, da mettere per iscritto, in forma compatta e strutturata, per far conoscere ai suoi lettori il segreto primigenio del carnevale romano. Tra lazzi e frizzi, tra oscenità e caricature si scopre che la vita e la morte sono contigue, indissolubili, da pensare insieme, preparandosi alla loro separazione, quando la seconda prevarrà sulla prima, tagliando quel legame che li unisce, fin dal concepimento della vita, nel piacere di Eros. La rappresentazione carnevalesca di questa contiguità nel suo momento di rottura, Goethe la fa culminare nella scena che dà al suo *Carnevale Romano* un significato profondo, collocandola nell'ultimo capitolo del suo scritto, intitolato non a caso *Mercoledì delle ceneri*:

¹⁴ Ivi p. 513.

Se durante il corso di queste follie il rozzo Pulcinella ci ricorda spavaldo le gioie dell'amore, alle quali noi dobbiamo la nostra esistenza, se una Baubo dissacra sulla pubblica piazza i segreti della partorienta, se tante candele accese di notte ci ricordano la nostra ultima festa, allora, nel mezzo di tali insensatezze, la nostra attenzione sarà riportata alle scene più importanti della nostra vita¹⁵.

Merita un cenno di spiegazione la figura di Baubo dissacratrice che esorcizza la morte, riportata qui da Goethe, perché è certamente meno nota del "rozzo" Pulcinella spavaldo ammiratore di Eros, al pubblico che oggi lo legge certamente meno che al tempo dello scrittore, nel 1789, quando la conoscenza dei miti greci era nel pubblico mediamente colto di lingua tedesca molto più diffusa di quanto non lo sia oggi.

Baubo, figura femminile della mitologia greca, anziana moglie di Disaule, accolse in casa Demetra che, secondo la tradizione eleusina, vagava per i campi nella vana ricerca della figlia Core, scomparsa per volere di Zeus. Profondamente triste per la perdita della figlia, Demetra accettò l'ospitalità di Baubo, ma non la bevanda d'orzo che questa le offrì. Di fronte a tale divieto, Baubo si scoprì il grembo con un gesto osceno, e lì comparve ridendo il fanciullo Iacco che era il figlio di Core. Quest'apparizione rallegrò tanto Demetra, che ne rise e accettò la bevanda offertale da Baubo.

Il gesto apotropaiico di Baubo, al quale allude Goethe nel *Carnevale romano*, sta a significare che l'origine della vita non è nel dolore del parto, ma nelle gioie dell'amore, non nella rinuncia, ma nella passione di Eros, il quale però è già pericolosamente vicino a Thanatos, nel momento stesso in cui la vita viene generata dalla donna. Mentre il "rozzo" Pulcinella della commedia dell'arte rimanda, spavaldo, a Eros, Baubo ci rammenta che la nostra ultima

¹⁵ IR, p. 515.

fešta, in forma di pompa funebre, è già in calendario appena si nasce, che vita e morte sono indissolubili l'una dall'altra, che questa può invero essere esorcizzata con gesti osceni e formule apotropache, ma che tutto questo è solo magia, formula di scongiuro, che muove al riso ma non cambia il senso delle cose, non modifica il "corso" della vita, rappresentato bene nel carnevale romano, nel quale gli estremi che si ricongiungono sono Pulcinella e Baubo, "Commedia dell'arte" e mitologia antica.

Quel "corso" è la scena della vita, che parte dall'utero, collocato simbolicamente a Piazza del Popolo, e arriva alla tomba, che si trova a Piazza Venezia, dopo aver percorso la "Via del Corso" scandendo le tappe della vita, tra gioie e dolori, giochi e scongiuri, travestimenti e mascherate, fatica e impegno quotidiano. Infatti, se è vero che nessuna scurrilità potrà mai vincere la morte, è anche vero, ci dice Goethe in forma volutamente criptica, affinché non suoni come una predica quaresimale, che la vita prima della morte è un atto di libertà, un "corso" che dev'essere libero tanto dalle paure ancestrali quanto dai condizionamenti del potere dominante, teocratico a Roma, tardo-feudale nella Germania del suo tempo, divisa in centinaia di unità territoriali, perché nessuno dev'essere obbligato a essere solo suddito, comandato a recepire con stupore passivo gli sfarzi sgargianti delle feste del papa o del principe di turno, che celebra se stesso attraverso di esse. Nessuno, continua Goethe, dev'essere obbligato a farsi ammaliare da fuochi e luci sfavillanti, né essere costretto a pregare Dio per la propria sottomissione ai regnanti; nessuno ha l'obbligo di introiettare la sofferenza come fosse gioia emanata da un dio recondito, astruso e punitivo; nessuno deve rifiutare la vita come gioco, scherzo e mascherata, ricca di colori, espressione di sensualità e sessualità, proprio perché eros e thanatos sono così vicini nell'umano da essere l'uno presupposto dell'altro, nel creare la vita e, nel momento più lontano dalla nascita, distruggerla per sempre.

Nell'interpretare il carnevale romano alla sua seconda espe-

rienza, nel febbraio del 1788, cercandovi l'ordine nella follia delle apparenze, Goethe propose un suo ordine delle cose, in forma di saggio, concettualmente compatto e stringente, nel quale non si sottrasse al dovere etico di ricordare, «parlando più seriamente di quanto l'oggetto sembra permettere», che «libertà e uguaglianza possono essere godute soltanto nella vertigine della follia, grandissimo essendo il piacere che si prova ai confini del pericolo, dove si godono voluttuose sensazioni di paura e dolcezza insieme»¹⁶.

Non si fraintenda il disincanto scettico di Goethe nel 1789, quando il suo *Carnevale Romano* fu pubblicato in forma di libro. Conquistare libertà e uguaglianza per tutto l'anno, non solo a carnevale, è un processo lungo, difficile e faticoso, che non viene reso più breve, facile e leggero, se si proclama una rivoluzione, se si grida più forte, se ci si agita più degli altri, perché ciò che si è sedimentato in tanti secoli non si cancella in breve tempo con un proclama altisonante, con promesse di abbondanza materiale o con minacce di castighi esemplari.

6. Goethe cercò di penetrare i fenomeni che gli si paravano davanti in Italia, a Roma in particolare, sforzandosi di andare oltre le semplificazioni impressionistiche, tutte negative o tutte positive, date da tanti suoi connazionali che avevano attraversato la Penisola. Perciò poi fu "Goethe", il più grande scrittore di lingua tedesca, quello che si occupò una volta anche dell'Italia in maniera tanto magistrale da crearne un mito. Fu, nel caso specifico dei suoi scritti italiani, osservatore attento e acuto del "caos" che sembrava dominare «il paese, nel quale fioriscono i limoni». Goethe riprese qui un verso della sua piccola protagonista femminile, Mignon, il quale bene esplicita quella dicotomia peninsulare che egli colse, perché osservò con pazienza e rifletté senza pregiudizi sull'Altro da sé, ciò che spesso, ancora oggi, i suoi connazionali

¹⁶ Ivi.

non riescono nemmeno a decifrare, per mancanza di ingegno e di applicazione.

Goethe, che non solo aveva ingegno, ma anche la modestia di applicarsi, capì che i Romani non erano né migliori né peggiori dei tedeschi, ma semplicemente diversi, meno teologicamente fissati, meno filosoficamente condizionati. Per lui, che da ministro dell'Università a Weimar aveva dovuto dirimere le infinite dia-tribe tra i professori di filosofia dell'Università di Jena, che del Granducato era sede universitaria, con sua grande noia e irritazione¹⁷, questo fu fonte di grande soddisfazione, avendo conosciuto a Roma un popolo che, sebbene sottomesso a un potere papalino corrotto e crudele, da Goethe disprezzato dal profondo dell'animo, aveva colto la più grande verità dell'esistenza umana. Senza il piacere dell'eros niente spingerebbe gli esseri umani a fare figli, i quali, dalla nascita in poi, sono sì destinati alla morte, ma hanno, di regola, ancora tutta una vita da vivere, tra alti e bassi, con il carnevale dello spavaldo Pulcinella, a ricordare il piacere erotico della vita, e la saggia Baubo a dare dimostrazione di essere l'unica a saper esorcizzare la morte, inevitabile e severa. Con le sue smorfie priapesche, in senso apotropaico, Baubo ricorda non solo a Demetra, che anche thanatos senza eros è inesistente, che anche la morte muore, quando cessa la vita.

¹⁷ Cfr. I. M. BATAFARANO, *Goethe ministro del granducato di Weimar. Com'era utile e bello occuparsi dell'università di Jena alla fine del Settecento*, in *Università – Notizie*, 34 (2014), n. 1, pp. 11-13.



Dalle “delizie” del villino Zuppelli di Raffaele Canevari in via Gregoriana all’eccellenza della moda italiana della *Maison* Valentino

CARLA BENOCCI

La via Gregoriana, appartata e ricca di dimore con giardini affacciati sulla città, assume dalla fine dell’Ottocento il ruolo di luogo di residenza ambita per un pubblico internazionale e di esponenti della nuova classe imprenditoriale attiva nella capitale da poco istituita. Sono anni convulsi e difficili, funestati dai ben noti scandali e fallimenti, dai quali il nuovo stato, con la sua capitale, faticosamente andrà riprendendosi nei decenni successivi, fino alla tragedia della prima guerra mondiale. In questo poco confortante panorama politico ed economico alcuni angoli romani mantengono però un carattere intimo e ottimistico, favorito dalla presenza di giardini e di visuali davvero magnifiche.

Nell’affascinante tessuto edilizio che fiancheggia la strada, già ricostruito per questi anni¹, un posto a parte merita un suggestivo villino, dell’avvocato Gaetano Zuppelli, su via Gregoriana 24, che si sviluppa verticalmente con vari corpi di fabbrica fino alla piazza Mignanelli 24, dove la proprietà si attesta con un notevole palazzo. Si tratta di un complesso davvero singolare, che nasce in

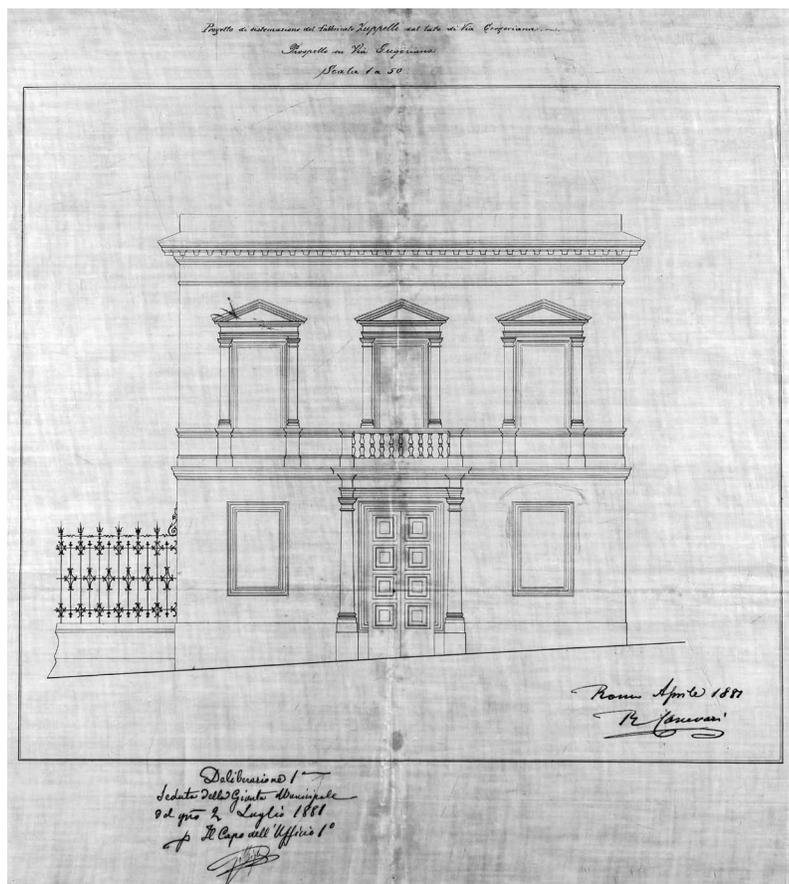
¹ C. BENOCCI, *I Palazzi Ugo, Boncompagni Ludovisi, Morpurgo e altri in via Gregoriana a Roma: il volto imprenditoriale di una via di artisti*, in «Il Tesoro delle città. Strenna 2018», Wuppertal 2018, pp. 57-74, con fonti e bibliografia precedente.

un'originale condizione altimetrica e di tradizione edilizia particolare. La via Gregoriana, infatti, e l'abitato limitrofo sono raffigurati nel Catasto Gregoriano Urbano del 1825 (fig. 1) come un asse caratterizzato da una successione di edifici di medie dimensioni sul lato destro verso la Ss. Trinità dei Monti, edifici dotati sul fronte posteriore di giardini piccoli ma costantemente presenti, fino al complesso di maggior rilievo costituito dalla casa degli Zuccari e dagli immobili limitrofi, con grande spazio verde; il lato sinistro della strada mostra all'inizio un tessuto edilizio più minuto, con giardini ricavati sui ripiani verso la città sottostante; seguono poi giardini più estesi e ben qualificati, a ridosso della stessa strada, fino allo spazio verde compreso tra la via e la sottostante piazza Mignanelli, con un grande palazzo affacciato sulla piazza (particella 1124), appartenente ai cavalieri Antonio e Vincenzo Mignanelli; segue il complesso edilizio che si attesta sulla testata tra la strada e la piazza della Ss. Trinità dei Monti (particelle 1125-1127), appartenente in gran parte ai cavalieri Mignanelli e solo per il primo piano della particella 1126 ad Andrea Volpini. Il villino si inserisce nel penultimo isolato (particella 1124), occupando un breve tratto del giardino, affacciato sulla via Gregoriana, e fa parte della costruzione che si innesta sul palazzo di piazza Mignanelli.

Il 14 giugno 1881 Gaetano Zuppelli, «domiciliato in Roma al Palazzo Mignanelli», presenta al sindaco di Roma «la qui acclusa pianta unitamente a tre disegni l'una e gli altri concernenti il restauro ed ampliamento della sua proprietà con ingresso sulla via Gregoriana n. 24 e ne domanda l'approvazione»². La Commissione Edilizia approva il progetto e la Giunta Municipale di Roma, nella seduta del 2 luglio 1881, «si pronuncia favorevolmente ed ordina il rilascio della regolare licenza di esecuzione giusta il progetto stesso». Sempre Zuppelli il 12 aprile 1881 presenta al

² Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), tit. 54, prot. 40840, 1881, via Gregoriana.

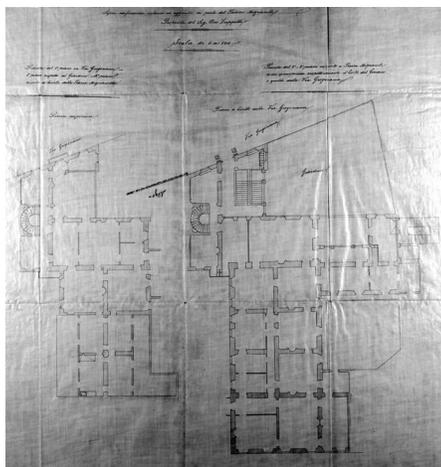
Il progetto, del mese di aprile 1881 e redatto a Roma, è sottoscritto da un protagonista sulla scena architettonica e urbanistica romana del momento, Raffaele Canevari (1828-1900). Il *Progetto di sistemazione del fabbricato Zuppelli dal lato di Via Gregoriana. Prospetto su Via Gregoriana scala 1 a 50* (fig. 2) registra l'introduzione di un piccolo villino nel giardino già Mignanelli,



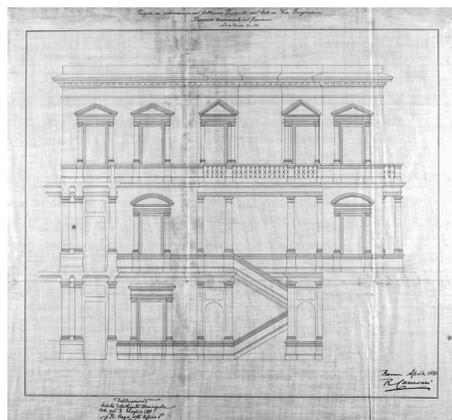
2. R. CANEVARI (1828-1900), *Progetto di sistemazione del fabbricato Zuppelli dal lato di Via Gregoriana. Prospetto su Via Gregoriana scala 1 a 50*, aprile 1881, Roma, Archivio Storico Capitolino, tit. 54, prot. 40840, 1881.

diviso dalla strada tramite un muro. L'edificio è formato da un pianterreno, con ricco portale inquadrato da due colonne sporgenti, su alte basi e capitelli, che sostengono il balcone superiore; il portale è fiancheggiato da due grandi finestre rettangolari con raffinate cornici; il primo piano è valorizzato da una notevole cornice marcapiano con diverse sezioni, al centro della quale è il balcone con balaustrata formata da elaborate colonnine, che immette nella porta finestra centrale, sovrastante il portale; questa apertura è fiancheggiata da due grandi finestre e tutte e tre sono ornate ciascuna da due lesene con basi e capitelli e sormontate da timpani triangolari. Corona la facciata un elaborato cornicione. Sul fianco sinistro è indicata la presenza di una raffinata cancellata metallica, evidentemente in sostituzione del muro preesistente, che consente la visione del retrostante giardino.

A questo prospetto corrispondono due piante in un disegno d'insieme (fig. 3), relative alla *Sopra-edificazione, restauro ed aggiunti* [sic] *di parti del Palazzo Mignanelli. Proprietà del Sig. Avv. Zuppelli. Scala di 1:100.* [a sinistra] *Pianta del 1° piano in Via Gregoriana. 2° piano rispetto al Giardino. 4° piano rispetto al livello della Piazza Mignanelli. Piano superiore* [a destra] *Pianta del 2° e 3° piano rapporto a Piazza Mignanelli a cui corrisponde rispettivamente il livello del Giardino e quello della Via Gregoriana. Piano a livello nella Via Gregoriana. Il Piano a livello nella Via Gregoriana* mostra a destra il giardino visibile dalla cancellata, cui seguono all'interno dell'edificio una grande scala rettilinea a due rampe e una scaletta addossata alla finestra; dopo il corridoio d'ingresso, è un vano collegato con il piano inferiore tramite una scala semicircolare. Segue sullo stesso disegno a sinistra la *Pianta del 2° e 3° piano rapporto a Piazza Mignanelli a cui corrisponde rispettivamente il livello del Giardino e quello della Via Gregoriana.* Questo settore indica i nuovi corpi edilizi di collegamento tra l'ingresso sulla via Gregoriana e il palazzo su piazza Mignanelli, con il terzo piano rispetto a quest'ultimo indi-



3. R. CANEVARI (1828-1900), *Sopra-edificazione, restauro ed aggiunti [sic] di parti del Palazzo Mignanelli. Proprietà del Sig. Avv. Zuppelli. Scala di 1 a 100. [a sinistra] Pianta del 1° piano in Via Gregoriana. 2° piano rispetto al Giardino. 4° piano rispetto al livello della Piazza Mignanelli. Piano superiore. [a destra] Pianta del 2° e 3° piano rapporto a Piazza Mignanelli a cui corrisponde rispettivamente il livello del Giardino e quello della Via Gregoriana. Piano a livello nella Via Gregoriana, aprile 1881, Roma, Archivio Storico Capitolino, tit. 54, prot. 40840, 1881.*



4. R. CANEVARI (1828-1900), *Progetto di sistemazione del fabbricato Zuppelli dal lato di Via Gregoriana. Prospetto trasversale sul Giardino. Scala da 1 a 50, aprile 1881, Roma, Archivio Storico Capitolino, tit. 54, prot. 40840, 1881.*

cato in colore grigio. Sulla stessa tavola è anche la *Pianta del 1° piano in Via Gregoriana. 2° piano rispetto al Giardino. 4° piano rispetto al livello della Piazza Mignanelli. Piano superiore*. Si tratta del piano superiore del villino sulla via Gregoriana, dove si ritrova la scala semicircolare, e della successione di ambienti che costituiscono i piani superiori verso il giardino e verso la piazza Mignanelli.

Il disegno successivo (fig. 4), *Progetto di sistemazione del fabbricato Zuppelli dal lato di via Gregoriana. Prospetto trasversale sul Giardino. Scala da 1 a 50*, indica la facciata settentrionale dell'immobile sul giardino, che gira sull'angolo occidentale e mostra la finestra e in prospettiva la loggia presente su quest'ultimo lato. Si osserva la sezione dell'ingresso del villino, con le due colonne, di seguito una finestra, con lesene e timpano curvilineo, il loggiato settentrionale con due coppie di colonne; dopo l'angolo si osserva un'altra finestra *pendant* della precedente e la loggia occidentale in prospettiva; il piano superiore, corrispondente al primo piano affacciato su via Gregoriana, presenta sul lato settentrionale una finestra con lesene e timpano triangolare, cui seguono due finestre analoghe poste in prospettiva con un loggiato intermedio, sovrastante la loggia settentrionale già citata; seguono altre due finestre con lesene e timpano triangolare sovrastanti la loggia sul lato occidentale.

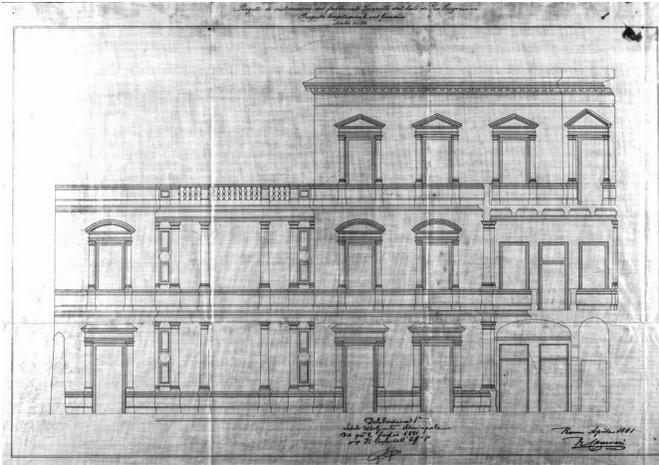
Il disegno successivo (fig. 5), *Progetto di sistemazione del fabbricato Zuppelli dal lato di Via Gregoriana. Prospetto longitudinale sul Giardino. Scala 1 a 50*, riprende il lato occidentale visto dal giardino, con un pianterreno comprendente una finestra con lesene e architrave, una loggia con due colonne e due pilastri decorati, due finestre con lesene e architrave, girando poi sul lato settentrionale con una prospettiva dell'altro loggiato; il primo piano ripete la stessa successione di finestre, con timpano curvilineo, e loggiato, sovrastato da un terrazzo estesa fino all'angolo sud-occidentale; ancora una volta il disegno raffigura in prospettiva anche una par-

te del lato settentrionale; è disegnato anche il secondo piano, con quattro finestre con lesene e timpano triangolare, corpo coronato da un raffinato cornicione con fascia a dentelli. I piani sono suddivisi da una ricca fascia marcapiano, che valorizza soprattutto i due loggiati sovrapposti, l'elemento architettonico di maggior fascino.

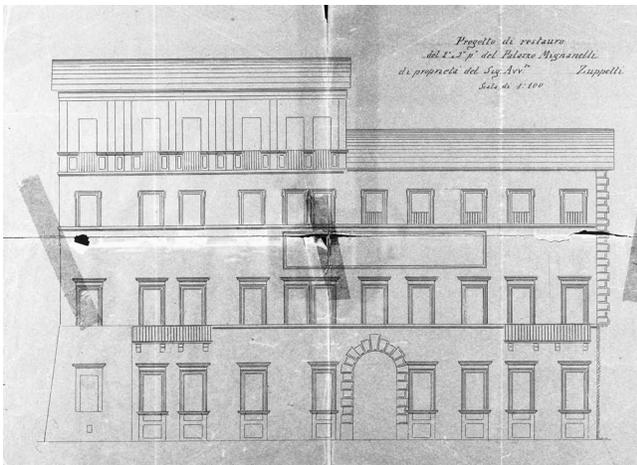
Segue infine l'ultimo disegno (fig. 6), *Progetto di restauro del 2° e 3° piano del Palazzo Mignanelli di proprietà del Sig. Avvocato Zuppelli Scala di 1: 100*, disegno non firmato né datato e pertinente alla seconda richiesta di Zuppelli relativa alle modifiche delle finestre del 2° e 3° piano. Si osserva in effetti una sopraelevazione riguardante il secondo piano, sul quale ne è edificato parzialmente un terzo, dotato di sei porte-finestre con balconi alla romana. Il prospetto d'insieme raffigura un palazzo composto di pianterreno, con portale curvilineo bugnato, primo e secondo piano, con finestre architravate e due balconi al primo piano, bugnato angolare su due piani a destra e leggera scarpa al pianterreno a sinistra: l'immobile rientra nella tipologia ispirata alle modalità dei palazzi cinquecenteschi romani, di gran moda negli anni di Roma capitale.

Molto più interessanti sono le soluzioni per le strutture superiori, con i numerosi loggiati aperti sul giardino, le scale interne, i terrazzi e il piccolo edificio d'ingresso su via Gregoriana. La scelta si orienta sulla cultura accademica neoclassica, riprendendo in modo puntuale le tipologie dei portali e delle finestre, con alcune particolarità decorative dei vari loggiati, richiamanti soluzioni tardo cinquecentesche. Il progettista Raffaele Canevari si ispira probabilmente alla tradizione di famiglia, essendo il padre, Giovanni Battista Canevari, un notevole pittore, soprattutto ritrattista, membro dell'Accademia di San Luca, di formazione legata al neoclassicismo toscano³. I loggiati, il mantenimento del giardino,

³ S. DI SALVO, *Le sorelle Muschi di Castel del Piano pittrici ed i loro famigliari: i pittori A. Teerlink e G.B. Canevari, l'architetto R. Canevari*, in «Amiata Storia e territorio», 57, XX, 2008, p. 15, con bibliografia precedente.



5. R. CANEVARI (1828-1900), *Progetto di sistemazione del fabbricato Zuppelli dal lato di Via Gregoriana. Prospetto longitudinale sul Giardino. Scala 1 a 50*, aprile 1881, Roma, Archivio Storico Capitolino, tit. 54, prot. 40840, 1881.



6. *Progetto di restauro del 2° e 3° piano del Palazzo Mignanelli di proprietà del Sig. Avvocato Zuppelli. Scala di 1: 100*, 12 aprile 1881, Roma, Archivio Storico Capitolino, tit. 54, prot. 40840, 1881.

di non limitate dimensioni, e i terrazzi indicano la precisa scelta di valorizzare le visuali e gli spazi aperti, esaltando i magnifici panorami, così come il piccolo edificio d'ingresso ricorda i casini di ville, destinati all'accoglienza e a brevi soste, svolgendo in questo caso la funzione di una loggia d'ingresso che precede il palazzo, riedizione ottocentesca della loggia Vitelli della villa Aldobrandini su largo Magnanapoli, in quel caso antistante e separata dal palazzo vero e proprio. Logge su giardini cinque-secentesche sono ben presenti nel tessuto romano e Canevari mette in valore in modo moderno questa tradizione.

Egli deve risolvere inoltre problemi non semplici derivati dai diversi livelli del terreno destinati alla costruzione della nuova fabbrica, considerando quindi i terrazzamenti da erigere, i collegamenti degli impianti e molto altro. Singolare è il fatto che si tratta di un professionista molto noto nella Roma di fine Ottocento per lavori eccellenti di ingegneria e idraulica e di architetture per edifici pubblici importanti: a lui si devono il ponte sospeso sul Tevere, sostituito poi dal ponte Principe Amedeo Savoia Aosta, i muraglioni del Tevere, modificati dall'ingegnere A. Canevari, responsabile dell'ufficio tecnico capitolino, il Ministero delle Finanze, anch'esso modificato da altri professionisti in corso d'opera, e soprattutto il Museo Agrario e Geologico, oggi Istituto Geologico, davvero moderno per scelte stilistiche e soluzioni tecnico-strutturali. Sono noti altresì i suoi progetti relativi alla modernizzazione dell'agro romano, descritti nella celebre «Relazione Canevari» (Roma 1874), e altre progettazioni, quali un locomotore elettrico da impiegarsi in agricoltura, lo sfruttamento delle acque dell'Aniene, creando un «canale del Lazio» da Tivoli appunto all'Ostiense, collegato con un canale analogo tra la basilica di S. Paolo e il porto di Civitavecchia, parallelo alla ferrovia. Canevari dà l'avvio alla prima carta idrografica nazionale ed è altresì autore di importanti progetti di sbarramento, canalizzazione e regolarizzazione del Tevere, dell'Aniene, del Volturno,

del Nera e dell'Arno, nonché di un progetto di miglioramento dell'approvvigionamento idrico di Milano con acque provenienti dal lago Maggiore; «diede progetti di impianti idrici per Foligno, Gaeta, Iesi e Melfi, dove si occupò anche del sistema di fognature e dell'illuminazione pubblica»⁴. Si tratta quindi di una personalità dai molteplici aspetti, che sa coniugare la scelta linguistica neo-cinquecentesca dei palazzi sedi di istituzioni statali con un esempio di modernità per l'Istituto Geologico, fino alla risoluzione di importanti questioni di gestione delle acque, di agricoltura e di molte questioni tecniche del territorio italiano.

Molto meno noto è per interventi su giardini storici romani: nel complesso edilizio in esame affronta – con successo – il tema del villino richiamando i casini di ville romane, liberamente interpretati, in una sintesi equilibrata tra il costruito, il panorama e lo spazio verde.

La storia dell'edificio non è però conclusa: è scelto come sede della straordinaria *Maison* di Valentino Garavani, che ha trasformato la destinazione ottocentesca di elegante residenza con giardino affacciata su Roma nella degna casa di una delle eccellenze italiane dedicate alla moda, la cui direzione generale è ora nel palazzo affacciato sulla piazza Mignanelli, di cui è stata completata la sopraelevazione dell'ultimo piano: per una volta l'attualità rappresenta un degno sviluppo della tradizione romana, in un quadro internazionale.

⁴ S. DI SALVO, *Le sorelle Muschi...* cit., pp. 15-16.; cfr. anche G. MIANO, *Figure e voci per la città capitale*, in *Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, catalogo della mostra, a cura di G. CIUCCI – V. FRATICELLI, Roma, settembre-novembre 1984, Venezia, 1984, pp. 30-31; *Roma Architetture Biografie 1870-1970*, a cura di A.P. BRIGANTI – A. MAZZA, Roma, 2010, p. 516.



I XXV della Campagna Romana. Una dimenticanza ingiustificata

MAURIZIO BERRI

Quando l'amico Renato Mammucari mi chiese di collaborare alla *Guida per il collezionista* dedicata ai XXV della Campagna romana, accettai con gioia l'incarico, perché le guide costituiscono uno strumento, oserei dire, indispensabile per il collezionista che intende avvicinarsi all'arte.

Infatti assai raramente quotazioni e notizie biografiche di questi artisti compaiono nei cataloghi divulgativi di pittura dell'Ottocento (Allemandi, Mondadori, De Agostini). Questi ultimi, per lo più, si limitano a citare i soli membri del gruppo che hanno avuto una consacrazione critica a livello individuale, continuando ad ignorare i tanti valenti pennelli che hanno raggiunto il loro migliore valore espressivo all'interno del sodalizio.

Ma allora perché questo ostinato mutismo da parte dell'editoria specializzata? È da anni che tento senza successo di dare una risposta logica al quesito. La soluzione probabilmente non è univoca, in quanto legata ad una serie molteplice di fattori concomitanti.

Il primo secondo me, va ricercato nel senso di insofferenza nazional-popolare che i termini "Roma" e "romano" generano nella restante parte d'Italia da quando, nel 1870, l'Urbe è stata proclamata Capitale del Regno. Lo slogan "Roma-ladrona", lungi dall'essere un'invenzione dei leghisti lombardi, trovò le sue radici negli anni immediatamente seguenti l'unità d'Italia, quando divenne l'unico punto in comune tra le istanze divergenti delle



1. O. CARLANDI, *Villa d'Este*, acquerello, Coll. Priv.

varie classi sociali del paese. Né la ventata innovatrice portata dal “deprecatò ventennio” fascista migliorò la situazione che, anzi, l’equazione “romanità=potere” contribuì semmai ad attirare contro la città eterna gli strali del resto d’Europa.

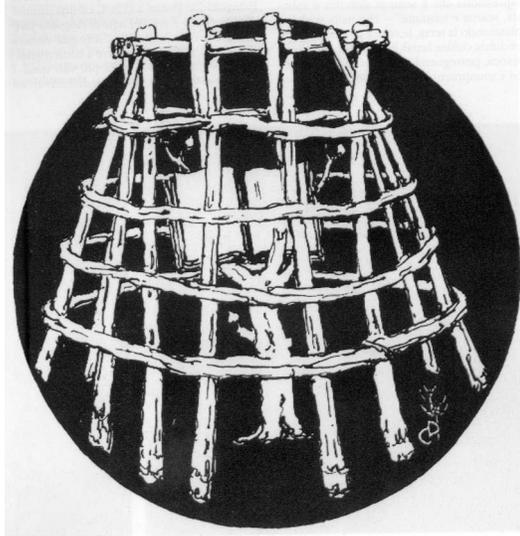
Un secondo fattore è dato sicuramente dal disinteresse mostrato dai critici d’arte per il nostro Ottocento. Seguendo in modo pedissequo le orme di Roberto Longhi, che aveva tacciato di “provincialismo” tutta la pittura italiana del secolo (dopo aver salvato in un primo momento il solo Fattori), i critici delle successive generazioni hanno saltato a piè pari il XIX secolo, ritenendolo aprioristicamente indegno di ulteriori approfondimenti. Questo fare di ogni erba un fascio ha soffocato per lungo tempo la personalità di alcune interessanti figure di pittori e movimenti che, solo oggi, con la ripresa degli studi, stanno venendo prepotentemente alla ribalta (citerò per tutti il caso Fontanesi).

In questo scenario di abbandono i poveri artisti romani sono stati senz'altro i più bistrattati, ma quel che è peggio è che i ragionamenti faziosi e campanilistici di una parte della critica hanno travalicato i confini del secolo, sino a mettere in dubbio il ruolo trainante svolto dalla capitale sui movimenti pittorici del Novecento.

Durante il primo scorcio di Novecento (diciamo dagli inizi sino agli anni Trenta inoltrati) e, facendo ovviamente le debite proporzioni, Roma costituì per i nostri artisti quello che Parigi era stata per gli Impressionisti o Vienna per la Secessione. E se nella prima decade il romano G. A. Sartorio (guarda caso anche lui nel Gruppo dei XXV) veniva unanimemente considerato il miglior pittore d'Italia, alle sue spalle, sempre a Roma, Innocenti, Noci, Lionne e Mengarini mietevano successi con una personalissima rivisitazione a carattere intimista della "maniera" divisionista.

Qui mi fermo, conscio di essere andato ben oltre il seminato; ma spero di essere riuscito a far luce su alcuni dei motivi che hanno contribuito ad espungere dalla memoria collettiva della nostra storia dell'arte un gruppo di pittori che, se non brilla per originalità ed esperienze innovative, merita di essere ricordato per sincerità di intenti e padronanza di mestiere ed anche, perché no, per una scelta coraggiosa (la Campagna, intesa come rifugio dell'anima), che lo pone controcorrente rispetto a tutti i movimenti d'avanguardia e secessione d'inizio del secolo. È solo passatismo questo? Non credo proprio, anzi a modo loro i XXV possono essere considerati *ante litteram* contestatori di una realtà che andava distruggendo valori secolari dell'Urbe.

Sventrata, lottizzata, edificata, la Roma papalina di appena 1376 ettari era ormai compromessa dalla gigantesca speculazione fondiaria; l'Urbe stava subendo la sparizione di uno dei più affascinanti ed integri compendi naturalistici dell'epoca con la distruzione di alcune fra le più belle ville romane. I nostri pittori tradussero l'atmosfera di malessere esistenziale emigrando lontano dai ruderi e dai marmi dei palazzi barocchi fatiscenti, per andare



2. D. CABELLOTTI, *Luce nella capanna*, xilografia.

ad esplorare un mondo primordiale e intatto, racchiuso tra il cielo grigio e la palude mefitica e deserta.

Un'oscura premonizione li guidava, quasi avessero avvertito che di lì a poco anche quel mondo, rimasto per millenni inalterato, sarebbe fatalmente scomparso. Scrive Egidio Maria Eleuteri:

La Campagna emanava un'interiore potenza di silenzio, un rimpianto che superava il tempo, una natura implacabile, solenne e disperatamente malinconica.

Ancora vergini d'accetta i grandi alberi assorti contemplavano la loro pacata tristezza.

Valli boschose e segregate, immacolati tabernacoli protetti dagli urti della civiltà con il suo progresso e le sue utilità, la Campagna appariva come un universo in cui l'angoscia della palude, di una condanna inappellabile e diffusa, si alternava alla squillante gioiosità delle sue colline, che speronavano il piano e s'innalzavano sull'orizzonte delle sue pianure.

La Campagna rappresentava l'aria, la luce, l'acqua, gli animali, le piante, la libertà, il sole, il vento, l'azzurro, il verde, gli odori ammansiti del latte cagliato, del fuoco liberato, delle pecore, delle foglie morenti, del concime...

L'odore della vita era l'odore della libertà. E la vita si congiungeva silenziosa alla morte, accettata come un'esperienza di vita senza paura. Era una Campagna aperta senza gli sminuzzamenti dei filari, delle proprietà dei campi. Essa parlava all'anima con il suo possente respiro offrendo uno scenario di fatalità imminente che annullava il pensiero quotidiano degenerato nella preoccupazione¹.

Nulla di tutto questo esiste più.

In effetti il paesaggio delle paludi, forse perché disagiata e poco frequentata dall'uomo era sempre stata risparmiata da ogni modificazione e, come per miracolo, ancora alle soglie del ventesimo secolo conservava le caratteristiche vergini, naturali e selvagge dei luoghi nei quali il tempo e la storia sembra non siano passati.

Ma proprio nel momento in cui l'uomo decise di mutarlo, l'intervento fu solo nel senso della sua distruzione.

Restano i quadri dei nostri pittori, con la forza evocativa delle immagini.

Ecco così gli spazi silenziosi di Carlandi nella desolazione delle ore assolate, dove la natura ritorna protagonista, libera da ogni traccia umana o animale; gli alberi, le piante palustri del Petiti, rivestiti soltanto dai colori delle stagioni; gli orizzonti sperduti di Gioja e dell'Ortolani; gli scorci di campagna di Ettore Ferrari, caratterizzati dall'uso del tutto personale, quasi a macchia, dell'acquarello e finalmente la comparsa del mondo animale con i butteri millenari, i cavalli ed i bufali di Raggio e Coleman.

¹ E. M. ELEUTERI, Saggio critico in *La campagna romana nell'arte dei XXV*, a cura di R. Mammucari, Velletri 1996.

Nell' incisiva introduzione al libro di Mammucari dedicato alla figura di Onorato Carlandi, Antonello Trombadori, tornando sulle accuse di ritorno del passato rivolte ai XXV osserva:

Di passatismo ve ne fu nel Gruppo e tanto più esso lo distanziò dal coetaneo sviluppo dell'arte moderna, quando più taluni degli esponenti della parte più specificatamente *paesaggistica* era obbligata a vivere *rivisitazioni* non soltanto di immagini ma di stile.

Nel suo complesso, tuttavia, l'appiglio ad effetto di quelle opere conserva vitale originalità, poiché anche dai suoi livelli illustrativi e documentari della Campagna romana, delle Paludi pontine e degli immediati *fuori porta*, già investiti dal cemento ma ancora ospiti di improvvisi ruderi o tracce del mondo dei pastori e dei bovani, dei greggi, degli armenti e dei bufali, emana un'insolita naturalistica somma di *richiami atmosferici ecologici* nutriti o anche soltanto rapidamente pennelleggiati di luci e di tagli compositivi che non hanno riscontro così univoco nemmeno nei *Macchiaioli* o nella *Scuola di Portici*.

Ma occorre essere rigorosi e non si può sostenere un parallelismo autonomo e di analogo peso di ciò che nella pittura a Roma accadeva fra la nascita del *Futurismo*, i *Valori plastici* e il *Novecento*, dagli anni '10 agli anni '30: i XXV hanno un piede fuori del tempo e a volte tutti e due².

Dopo l'elogio, la tirata di orecchie.

Ma anche Trombadori sembra dimenticare un fattore molto importante.

Se è vero infatti che il gruppo si costituisce nel 1904 agli albori cioè dei nuovi fermenti che stanno per scuotere tutta la pittura, non solo italiana, è altrettanto vero che i suoi dieci fondatori avevano

² A. TROMBADORI, *Introduzione* a R. MAMMUCARI, *Onorato Carlandi*, Latina, 1992, p. 11.



3. Onorato Carlandi intento a dipingere nei pressi di Ostia antica, fotografia, s.d. – Arch. priv.

all'epoca abbondantemente superato la cinquantina (le date di nascita oscillano tra gli anni '41 e gli anni '50 dell'Ottocento, con la punta di Raggio, classe 1823).

Lo stesso discorso vale per le adesioni che si susseguono immediatamente a ridosso della data costitutiva.

Trattasi per lo più di artisti che si erano formati alla scuola di Nino Costa grande figura di pittore patriota con ramificate conoscenze nel mondo artistico anglosassone che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, aveva costituito un punto fisso di riferimento per tutta la pittura romana e non, partecipando di volta in volta alle varie associazioni artistiche che il maestro era andato creando nella capitale.

Per loro, che a buon diritto rientrano nella storia dell'arte del XIX secolo, non ha senso di parlare di nostalgia del passato.

Di “passatismo” possono semmai essere accusati alcuni giovani, entrati a far parte del gruppo nella seconda decade del Novecento.

Ma anche qui bisogna fare molti distinguo: l'accusa non vale certo per C. Innocenti ed A. Noci, che danno poi vita al Divisionismo romano, né per D. Cambellotti, uno degli artisti più innovativi e poliedrici del nostro Novecento e nemmeno per V. Grassi, inspiegabilmente ignorato dalla critica anche se assai vicino, per modernità e versatilità, a Cambellotti stesso.

E potrei citare ancora altre validissime figure di pittori il cui unico torto è stato quello...di venir dimenticati (vedi i casi di U. Coromaldi, D. Ricci, G. Hinna tanto per fare qualche nome).

Restano alla fine, fra gli oltre quaranta artisti che nel corso di un ventennio si sono alternati nel gruppo dei XXV per mantenerne invariata la composizione, una decina scarsa di pittori che, per dirla francamente, non brillano di particolari virtù.

Anche in questi casi, una volta fatta salva onestà di intenti, più che di ritorno al passato sarebbe forse il caso di parlare di modeste qualità pittoriche.

Un'ultima cosa mi preme porre in risalto.

In questo gruppo scanzonato di artisti c'è un'altra caratteristica fondamentale che accomuna i suoi membri e sfugge di solito alla critica “romanità”, intesa come appartenenza viscerale, l'essere cioè veri “romani di Roma”.

Caratteristica che finì per contagiare anche chi romano non era; come il ligure Giuseppe Raggio che, sceso a Roma per studiarvi l'arte sacra, rimase a tal punto stregato dagli sconfinanti silenzi delle Paludi pontine che non se ne allontanò mai più, diventandone anzi al tempo stesso interprete e cantore, con una serie di immagini del tocco essenziale e rapido dalle quali traspare tutta la mistica poesia della desolazione.

Analogo discorso può farsi per il piemontese Filiberto Petiti, che solo nella Campagna romana riuscì a stemperare il freddo ve-



4. O. Sgambati detto il Cornacchiolo, I XXV a Settecamini, fotografia, 12 marzo 1922 – Arch. priv.

rismo in una delicata e partecipe interpretazione della natura (alberi, boschi e paludi sono ora pervasi da un sottile vena di malinconia) o per il toscano Cesare Bertolla che, celibe, fece dell'Agro la sua vera casa, girandolo in luogo e in largo alla ricerca della sua irripetibile atmosfera.

E ancora il conte Napoleone Parisani di Camerino, Romolo Bernardi e Carlo Montani piemontesi, Dante Ricci di Serra S. Quirico.

Compagnone, amico sincero, amante degli scherzi e delle feste, il vero romano è più incline ai banchetti che alle funzioni religiose; nemico viscerale di ogni forma di autoritarismo e burocrazia è ricco di grandi idee, mai realizzate per un'atavica forma di pigrizia, che discende dalla consapevolezza di un antico splendore.

Senza conoscere questo cocktail esplosivo, misto di velleitarismo e faciloneria, non si capirà mai l'intima essenza di questo "consesso" di amici che, nelle gite domenicali *for de porta* tra gli

incontaminati paesaggi della Campagna, trovava sfogo alle appassionate discussioni serali del Caffè Greco, quando tra un bicchier di vino ed una partita a “scopetta”, pigiati “l’uno sull’altro nella fumosa saletta dell’Omnibus, discettavano d’arte e di politica”.

Niente Accademia quindi ma tanta gioia di vivere e quella premonizione oscura, propria degli artisti, che spingeva ad illustrare ai posteri paesaggi millenari che da lì a pochi anni sarebbero scomparsi per sempre.

Passione per l’arte, spirito di libertà, amore per la natura e senso dell’amicizia... forse, senza bisogno di macchinose speculazioni critiche, il fenomeno dei XXV può spiegarsi semplicemente così.

Un romano a New York

MONICA CARDARELLI

Secondo Seneca, la fortuna non esiste, esiste invece il momento in cui il talento incontra l'opportunità. Questa massima viene spontanea alla memoria ripercorrendo dall'inizio alla fine la vita di Andrea Spadini. Semplicemente una serie di momenti in cui il suo indiscutibile talento incontrò le opportunità che fecero la sua "fortuna".

Romano, ma di stirpe toscana, Andrea è figlio d'arte. Il padre era Armando Spadini (1883 - 1925), "pittore di razza" stando a Longhi, e la madre Pasqualina Cervone, bellissima allieva di Fattori, pittrice anch'essa. I due si erano incontrati e innamorati nello stesso giorno e in men che non si dica iniziarono un'intensa relazione. Pasqualina spodesterà quella che era stata la modella protagonista dei dipinti di Armando sino ad allora, una certa Eri-na Bernini, e dal 1906 al 1925 sarà per l'artista nei suoi dipinti, come nella vita la fidanzata - *Il ritratto della fidanzata*, 1906 -, la moglie - *Il ritratto della moglie*, 1908 -, la madre - *La moglie e il bambino*, 1909 -.

Lo stesso destino toccò ad Andrea Spadini, che ignaro comincia a "posare" per il padre praticamente dalla nascita. Il primo dipinto in cui compare, paffuto neonato, in mezzo a tante donne in adorazione, è *Il ritrovamento di Mosè*, (1912). Continuerà a posare senza sentirne il peso, perché neonato, ancora per tanti altri dipinti in cui lo si vede tra le braccia della madre o in carrozzina, nel verde assolato di Villa Borghese. Crescendo, oltre a fare il modello per il padre ne diventerà anche l'assistente tuttotfare, sempre al suo seguito, persino nelle turbolente serate che Armando

trascorreva al Caffè Aragno in via del Corso, con gli amici Giorgio De Chirico, Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Antonio Baldini. Una buffa caricatura di Amerigo Bartoli¹ li descrive in pochi tratti:

Il minuscolo Andrea chiuso in un cappotto a mantella, sulla testa, calato fino agli occhi, un cappellino a zuccotto; segue il padre, quasi un gigante, precocemente vecchio e malato, con un cappotto-ne, una larga sciarpa che gli copre tutta la faccia, un paio di scarponi malandati e in mano “Gelsomino”, il famoso bastone, che era come Durlindana per Orlando, quando Armando diventava “furioso”.



1. A. SPADINI, *Capretta flautista*, 1964-65, terracotta.

¹ Il disegno o caricatura di Bartoli è pubblicato in: *Almanacco di Roma*, Argentieri, Spoleto, 1924, p. 132.

Niente scuola per i figli di Armando Spadini, perché papà aveva deciso così. Non c'era nessuna specifica convinzione o progetto, ma semplicemente la consapevolezza di Armando che mandando a scuola suo figlio gli sarebbe venuto meno in un sol colpo e il diligente assistente e il docile, paziente modello.

Andrea apprese ogni cosa guardando e ascoltando gli adulti. Declamava le poesie di Leopardi a memoria perché Vincenzo Cardarelli aveva convinto il padre che quest'esercizio era per un ragazzino più necessario delle vitamine. *Lo Zibaldone*, *I Dialoghi* di Platone, erano le letture che gli venivano assegnate da quel distratto, ma intransigente maestro che era il padre. I suoi primi esercizi sui quaderni non furono le aste e i cerchi, ma disegni che ripetevano i soggetti dei dipinti del padre: la madre nuda che posa per *Le bagnanti*, il fratellino in culla, i gattini al sole, o la testa più volte ripetuta del ciuchino, che il padre aveva battezzato Spadini.

Intanto la sua fantasia si popolava di quelle immagini marmoree e mitologiche, che un po' come gli amici del parco, incontrava ogni giorno nei giardini e nella Galleria di Villa Borghese, dove il padre era solito piazzare il cavalletto, e dove lo stesso aveva studio nell'Uccelliera. Così i capolavori di Gian Lorenzo Bernini: *Apollo e Dafne*, *Il ratto di Proserpina* o *Il Davide*, erano ai suoi occhi di bambino, fantastiche creature dotate di superpoteri; fanciulle che si trasformano in albero, possenti uomini capaci di sollevare in aria una donna come se fosse una piuma, e atleti dal volto corrucciato in atto di scagliare una pietra magica in grado di stendere persino un gigante!

Poi c'era la luce, quella del caldo sole di fine primavera e soprattutto dell'estate, che doveva inondare le tele del padre, ma mai e poi mai la sua pelle, che invece doveva restare lattea e per questo, a dispetto delle torride temperature estive romane, il piccolo Andrea se ne andava in giro sempre con tanto di guantini bianchi e camiciole dalle lunghe maniche.

Era tutto questo un repertorio d'eccezione che si stava imprimendo nella memoria di Andrea Spadini come un marchio a fuoco, insieme ad un lungo e anomalo apprendistato al seguito del padre e della sua bislacca compagnia, che spesso si ritrovava anche in casa in via Emilio dei Cavalieri, ai Parioli, quando al sabato accorrevano al pranzo preparato da Pasqualina, Emilio Cecchi, Ardengo Soffici, Antonio Baldini, Bruno Barilli, ma anche quelli che venivano da fuori: Carena, Carrà, Savinio. Da ognuno apprese qualcosa, insieme all'allegria, il buonumore e la *joie de vivre*, che si mescolavano alle note della chitarra di Amerigo Bartoli.

Tutto quanto ebbe fine con la prematura morte del padre nel 1925. Andrea aveva 13 anni e si ritrovò come un pulcino senza la chioccia che si era abituato a seguire. Per giunta prima di morire Armando gli aveva strappato la promessa di impedire alla madre di risposarsi. Ma lui era solo un fanciullo e Pasqualina, appena quarantenne, aveva ben quattro figli da sfamare. Così tutto cambiò. Pasqualina sposò l'ingegnere Luigi Brunati e Andrea fu immediatamente spedito a scuola. Per quattro anni stette a Firenze frequentando il Regio Istituto d'Arte, dove decise di seguire le lezioni di scultura di Libero Andreotti, del quale assorbì in fretta l'arte e talune tematiche, che si manifesteranno più tardi nella sua opera. Continua comunque ad esercitarsi nel disegno, come confida alla madre nelle brevi ma frequenti lettere che le invia.

Terminati gli studi a Firenze nel 1929, a 17 anni, espone in una collettiva a Palazzo Doria un bassorilievo raffigurante San Sebastiano. Incontra in questa occasione Scipione a cui si lega in un rapporto d'amicizia che riprenderà tornato a Roma dopo il periodo monzese.

In questi stessi anni a Roma, a casa dei genitori, incontra Letizia Pacifici, una giovinetta anticolana che posava come modella per la madre, e che di lì a qualche anno diventerà la sua prima moglie. Ma Andrea non vuole restare a Roma per non essere costretto a vivere sotto lo stesso tetto con il patrigno. Si trasferisce quindi



2. A. SPADINI, *Il lazzarone*, terrabianca, 1958.



3. A. SPADINI, *Ippopotamo violinista*, terracotta, 1964-65.

a Monza dove si iscrive all'istituto Superiore Industrie Artistiche, sarà allievo e assistente di Arturo Martini, che insegnava scultura in quello stesso istituto. Andrea riferisce alla madre la gioia di trovarsi là con il maestro: «14 settembre 1929, cara mamma sono come in Paradiso, immagina una villa meravigliosa con degli alberi secolari, con un laghetto dove si può andare in barca».

Per un anno, fino all'estate del 1930, Andrea lavora alle sculture di Arturo Martini, *Il Re dei re*, per la parrocchia di Vado Ligure, e alla traduzione in pietra de *La Pisana*, lamentandosi qualche volta per l'esigua paga e con il maestro e con la madre.

Intanto per conto proprio scolpisce il marmo, che in una lettera alla madre definisce «la materia da cui può nascere il capolavoro», e nel frattempo si diverte con le signorine, forse fin troppo secondo il maestro, che lo ammonisce con un ordine e un paterno consiglio «lavora e non fare lo stupido con le ragazze, che non serve proprio a niente perché le ragazze non scappano mentre il tempo si».

Nel 1930 Andrea diciottenne torna a Roma, frequenta insieme all'amico Scipione la Scuola Libera del Nudo di Via Ripetta, ma non pago di apprendere si iscrive anche alla Scuola d'Arte della Medaglia, diretta da Giuseppe Romagnoli, che addestrava i giovani nella tecnica del bassorilievo e nell'incisione delle medaglie e delle monete. Frequenta tutti gli artisti del gruppo che più tardi venne chiamato della *Scuola Romana*, posando come modello per il dipinto *L'amicizia* (1932) di Emanuele Cavalli e per *Partenza in sandolino* (1933), e *Ballo su fiume* (1936) di Giuseppe Capogrossi.

La madre morì nel '32, aveva 51 anni, non era vecchia, ma malata di cuore. Di lei Andrea conservò per sempre il bel ritratto che ella fece alla sorella Maria, testimonianza delle sue qualità di pittrice, che tuttavia non ebbe tempo di affinare, troppo impegnata ad accudire i figli e a posare per il marito. Ad Andrea rimase solo il patrigno. Aveva vent'anni e un solo desiderio: diventare scultore.



4. A. SPADINI, *Scimmia navigatrice*, 1956, ceramica invetriata.

Esposo per la prima volta alla II edizione della Quadriennale romana del 1935. Alla III edizione, quella del 1939, presenta il ritratto in marmo di Angiola Cecchi, che viene acquistato dalla Galleria Nazionale di Arte Moderna. La bambina, allora di 9 anni, molto tempo più tardi sarà il grande amore della sua vita e quando potrà divorziare, la sua seconda moglie. Nel 1935 aveva già sposato Letizia Pacifici, spinto dai fratelli di lei, per regolarizzare la loro convivenza nella casa della famiglia ad Anticoli Corrado. Dal loro matrimonio nacquero due figli: la prima portò il nome della madre di Andrea, Pasqualina, e fu storica dell'arte, il secondo, Giulio, nacque nel '39, fu fotografo e aiuto regista al tempo di Hollywood sul Tevere. Andrea Spadini per evitare il servizio militare accetta alcune commissioni ufficiali del regime. La prima, una matronale statua in piedi dell'Etiopia (in gesso), fu nel Padiglione Italiano dell'Esposizione Universale di New York. Per l'E42 Andrea Spadini compose il gruppo del *Battesimo di Cristo*

per la chiesa dei SS. Pietro e Paolo. Nel '41 però non può evitare il richiamo alle armi. Servirà nel Genio militare e nel 1943 Paolo Monelli e Toti Scialoja lo descrivono tra i difensori di Porta San Paolo dopo l'armistizio dell'8 settembre. Per la sua partecipazione ai GAP, il partigiano Spadini, riceverà la Croce al Merito di Guerra.

Nel dopoguerra ottiene un incarico di insegnamento al Liceo Artistico di via Ripetta. La sua penna corre veloce su fogli e fogli, fantasticando di gruppi d'*Amore e Morte* dove giovani assai floride sono abbracciate da scheletri bizzarri. Dopo aver acquistato una sveglia alla UPIM inventò la sua prima maiolica come mostra d'orologio, ed altre ne continua a fare per scherzo ed allegria per i suoi amici romani. Scherzando aveva finalmente trovato la sua via. La prima grande opportunità fu quella di realizzare l'arreda-



5. A. SPADINI, *Scimmia vanitosa*, 1956, ceramica.



6. A. SPADINI, *Sculptura per il piccolo teatro Sordi* (in loco), 1957, terracotta dipinta.

mento della Villa della contessa Anna Maria Cicogna a Venezia assieme a Fabrizio Clerici, qui architetto oltre che pittore surrealista. Dalla loro congiunta visionaria immaginazione nascono i busti di mori in maiolica e le panchine agitate di estro barocco.

Leo Longanesi, gran cacciatore di talenti aveva sposato Maria, sorella di Andrea. Le spade incrociate sul frontespizio dei libri da lui stampati erano infatti un omaggio al nome di famiglia della moglie, Spadini, appunto. Tra i talenti da lui scoperti vi era la scrittrice e giornalista mondana Maria Vittoria Rossi, da Longanesi ribattezzata e immortalata con il nome Irene Brin. Con il marito Gaspero del Corso aveva fondato la Galleria dell'Obelisco, che nell'immediato dopoguerra esponeva il meglio dell'arte italiana e mondiale per un elegante pubblico di jet-setters cosmopoliti che gravitavano a Roma grazie al cinema, alla moda e agli eventi mondani. Gaspero del Corso ribattezza Andrea "Lo Spada", quasi che fosse un artista antico sfuggito ai repertori della Storia dell'Arte.

Le prime opere esposte sono proprio Obelischi intraversati da figure gesticolanti di Pulcinella, Mori ed animali. E' un'arte neo-barocca e scherzosa, che nella materia, la ceramica smaltata, rammenta la preziosità delle porcellane settecentesche, ma queste erano prodotti seriali realizzati a stampo, mentre le opere di Spadini sono pezzi unici, modellati ogni volta uno ad uno e sempre diversi, anche quando giocano attorno ad un unico tema.

La clientela che comincia ad accaparrarsi le creazioni di Spadini è nobile o famosa: la contessa Pecci-Blunt, Anna Magnani, la Duchessa Alliata, oppure la diva Mariella Lotti, poi signora Zarnardo, per la quale Spadini modellerà una monumentale amaca di maiolica, dove siede una sorta di Clorinda con un piccolo paggio nero, che le fa vento con un flabello.

Irene Brin scriveva per la rivista americana di moda *Harper's Bazaar* ed è per ciò che gli americani e le americane e soprattutto i dollari americani cominciano ad affluire nello studio di Spadi-

ni. Claire Booth Luce, ambasciatrice degli Stati Uniti a Roma, Lauren Bacall, Carmel Snow nota come “nostra signora del Carmelo”, che fu direttrice di *Vogue* e di *Harper's*, furono le prime collezioniste pioniere e divulgatrici della fama de “Lo Spada” a New York. Il primo esportatore transatlantico di Spadini in America fu però una singolare figura di italo-americano, Lanfranco Rasponi, ultimo dei conti Rasponi Dalle Teste di Ravenna e figlio di una miliardaria del Tennessee. Costui si era ritagliato tra Italia e Stati Uniti il ruolo di *public relation man* del mondo della lirica, esportando Prime Donne del bel canto nei teatri d'opera americani. Rimase scapolo per tutta la vita tenendo sempre come speciale compagna una scimmia, adoratissima. Per le scimmie aveva una vera e propria ossessione e Spadini modellò per lui *Scimmie Ballerine* di maiolica bianca, segnaposti con *Scimmie Naviganti* su barche di papiro cariche di banane, o obelischi traforati con *Scimmie Vanitose* come pinnacoli. Queste opere finalmente ritrovate hanno potuto trovare posto tra tante nella mostra organizzata dalla Galleria del Laocoonte di Roma da Marzo a Maggio di quest'anno, nei locali della storica W. Apolloni in Via Margutta 53B, a Via del Babuino 136 e nelle sale della Laocoonte in Via Monterone 13. Il conte aveva aperto anche una galleria d'arte a New York, la Sagittarius Gallery, dove organizzò la prima mostra di Andrea Spadini nel 1956. Questa prima traversata dell'Oceano fu sommamente fortunata perché lì Andrea Spadini conobbe Van Day Truex, direttore artistico di Tiffany & Co. Sarà lui ad aprirgli le porte della casa madre della ditta sulla quinta avenue, con cui nel 1960 l'artista firmerà un contratto esclusivo di collaborazione, che iniziò con una grande mostra e proseguì con l'esposizione permanente delle sue opere in uno dei piani del grande negozio.

Nel 1957 Spadini realizza la decorazione scultorea del Piccolo Teatro che Alberto Sordi fa allestire nella sua villa romana vicino alle Terme di Caracalla. Oltre a innumerevoli medaglioni con piccole mitologie a bassorilievo, sorvegliano gli spettacoli, come



7. A. SPADINI, *Leda e il cigno*, ritratto di Simonetta Fabiani Colonna, 1959, ceramica invetriata.

sentinelle nelle loro nicchie, grandi muse di terracotta coloratissima, tra le quali è promossa ad arte classica la “cinematografia” che tiene tra le mani come un cartiglio un pezzo di pellicola in technicolor.

Al centro della mostra nelle sale di via Margutta è la scultura maggiore del “vero” del *Lazzarone napoletano* del 1958, un grande scugnizzo stracciato che capitombola su una roccaglia berniniana perdendo le monete d’oro che ha appena rubato. Doveva essere la base di una consolle della casa di Via Mario Dei Fiori di Gaspero del Corso, e doveva ornare una stanza tutta piena di quadri di Monsù Desiderio, pittore del ‘600 a Napoli di crolli e di rovine, notoriamente fuggito dagli antiquari per la sua triste fama di menagramo. Infatti la scultura esplose in cottura nel forno e ri-

composta pazientemente dopo un anno intero di fatiche, non poté poi entrare per le scale del committente.

Siamo nel 1959 e Spadini scolpisce in pietra di Vicenza, fantasmagoricamente trasfigurati in pupi ariosteschi, la modista Simonetta Visconti Romano Colonna di Cesarò, suo marito Alberto Fabiani e il loro pargolo, rispettivamente come una Leda piumata, un condottiero *couturier* e il figlio come allegoria del mattino, seduto sopra un sole ridente e con un gallo appollaiato sulla spalla. Le sculture, abbandonate nel giardino della villa dismessa di Grottaferrata, furono riscoperte negli anni '80 dall'estroso mercante e *connoisseur* di '900, Vincenzo Mazzarella, da poco scomparso. A Via Margutta si mostra una raffinata traduzione ridotta in maiolica della sola figura della *Leda*.

L'esposizione da Tiffany fa guadagnare a Spadini nuovi clienti, tra i quali Henry Fonda e la sua moglie italiana Afdera Franchetti. Nella casa di New York piena di opere del Settecento veneziano, quelle di Andrea Spadini erano le uniche di un artista vivente. Nelle vecchie foto dei rotocalchi la coppia siede vicino all'estroso camino rococò di maiolica di Spadini, il cui destino è oggi ignoto. Il bozzetto del camino Fonda si può vedere nella mostra, insieme a tanti altri modellati a bassissimo rilievo in terra cruda, incollati su tavolette di legno che Spadini teneva come memoria e catalogo nel suo studio. Numerosi sono i camini di maiolica dipinta da lui eseguiti: per il salotto di Alberto Sordi ne ha fatto uno tutto in finto legno rustico, con le venature stese in punta di pennello. A Via Capo D'Africa, nella casa che fu di Dina Sassoli, la Lucia Mondella di Mario Camerini, ora Casa Strinati, ve n'è un altro tutto di frutta che fuoriesce da due gerle di vimini intrecciati, in tutte e due qua e là strisciano insetti e lumachine che sembrano la firma distintiva di un nuovo Palissy, mostrando l'eclettismo e la cultura figurativa dell'artista romano.

Del 1962 è il monumento a Campiglia Marittima dedicato a Lampo, il cane ferroviere - il bozzetto in mostra - un randagio che

andava su e giù per l'Italia salendo sui *wagon-lits*, la cui morte fu celebrata così grazie alle offerte dei ferrovieri e dalla rivista americana *This Week Magazine*, mallevadrice e mitografa Colette Rosselli, moglie di Indro Montanelli, artista e scrittrice, sodale di Fabrizio Clerici, che di "Mimmo" - questo il nome per gli amici - Spadini era amica e committente. Un meraviglioso unicorno accovacciato di maiolica bianca si stagliava davanti ad una finestra di casa Montanelli a piazza Navona. Dava sulla facciata di Santa Agnese di Borromini, con la partecipazione straordinaria dell'obelisco di Domiziano piantato lì da Bernini: i due giganti del Barocco e il loro giocoso epigono moderno, componevano assieme un unico meraviglioso quadro. Purtroppo, l'unicorno di Spadini è andato perduto in un incendio, ne rimane solo la memoria e qualche fotografia.

Alla IX Quadriennale di Roma del 1965 Spadini espose una grande scultura, *Cavallo e fantino* a mezzo rilievo, incollati su un pannello. Il cavallo e il cavaliere disarcionato sembrano sospesi nell'aria in un'eterna caduta, che solo superficialmente possono far pensare ad analoghe composizioni di Marino Marini, ma a guardarla bene quest'opera nasce da una memoria più antica e lontana, Spadini è tornato bambino. Mano nella mano al padre, in visita al museo di Villa Borghese: nella parte alta della grande Sala d'entrata è sospeso, addosso alla parete, il grande cavallo antico, che l'estro fantastico di Pietro Bernini, il papà di Gian Lorenzo, aveva restaurato e integrato: esso raffigura *La caduta di Marco Curzio*, che si sacrificò per la salvezza di Roma, gettandosi con tutto il cavallo nella voragine infiammata apertasi nel mezzo del Foro Romano. In controparte la mossa del cavallo di Spadini è esattamente la stessa.

Troppe e troppo poco conosciute le tante altre commissioni ricevute da miliardari cileni, re dell'argento boliviani, imperatori tedeschi dei detersivi, ed altri che si potevano concedere il capriccio di vedere le fantasie di Spadini materializzarsi nelle loro

ville, nei loro salotti, sul bordo delle loro piscine, ma una particolare commissione bisogna assolutamente ricordarla, anche perché due modellini e il modello a grandezza naturale della scimmia che batte le ore, sono presenti in mostra. Si vuole raccontare cioè dell'*Orologio Musicale*, famosissimo tra i bambini che visitano lo zoo del Central Park di New York. Il ricco editore George Delacorte lo regalò nel 1965 alla città. È una grande struttura con tettoia e una torre sormontata da una campana battuta a intervalli regolari da due scimmie di bronzo al modo dei Mori di Venezia. In basso, sei animali musicisti scorrono in tondo, come negli orologi medievali, ad ogni rintoccare dell'ora: un ippopotamo violinista, un orso ballerino suonatore di tamburello, una capra flautista, un elefante con fisarmonica, un pinguino che suona il tamburo ed una mamma canguro che soffia in un corno mentre dal suo



8. A. SPADINI, *Inverno*, 1954, ceramica invetriata.



9. A. SPADINI, *Scimmia ballerina*, 1956, ceramica invetriata.

marsupio il cangurino suona una trombetta. In mostra, in vetrina come gioielli, le piccole e delicate figure in terracotta dell'ippopotamo e della capra che servirono d'ispirazione per le grandi sculture poi gettate in bronzo.

Si può dire che il '68 segni il picco della sua fama e della sua ispirazione, anche se nei successivi ultimi 15 anni di vita Spadini non cessò mai di lavorare e di ricevere commissioni. Ciò che è mancato è stata l'attenzione della critica, e il collezionismo degli enti pubblici. Poche le mostre a lui dedicate e sempre di nicchia. Nel 1976 una mostra a Vico D'Elsa e una nel 1982 alla Galleria dei Bibliofili di Milano di Piero Fornasetti, presentata dall'amico Fabrizio Clerici. Nel 1983, alla vigilia di una grande mostra dedicata al padre, alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, Andrea Spadini muore a 71 anni. Solo nel 1989, per iniziativa di Vincenzo Mazzeola ed altri, con il concorso di amici e studiosi, come Maria Vittoria Marini Clarelli, Francesca Romana Morelli, Colette Rosselli, e Antonello Trombadori tra molti, viene presentata alla Galleria De' Serpenti di Roma una grande antologica dedicata ad Andrea Spadini scultore, il cui catalogo² costituisce l'unica monografia a lui dedicata degna di questo nome.

Sono passati ben trent'anni e la fama di Spadini non ha oltrepassato la stretta cerchia degli amatori e cultori della sua arte, gli appassionati *happy few* che in questi anni ne hanno acquistato le opere, le poche volte in cui esse sono comparse all'asta o sul mercato.

È col vero entusiasmo di chi si inoltra in una terra *incognita* che accogliendo il generoso invito degli eredi Spadini, mi sono messa a studiare e catalogare le opere e l'intero corpus dei disegni, ancora premurosamente e gelosamente custodito in quello che è stato lo studio dell'artista per tanti anni. Il risultato è stato

² *Andrea Spadini scultore, 1912-1983*, a cura di C. CAZZANIGA, F. DANGOR, V. MAZZARELLA, Roma: Amaltea, 1989.

questa mostra divisa in tre sedi per poter accogliere in tutta la sua ricchezza e varietà le opere di Spadini, quelle di pietra e marmo della gioventù assieme ai disegni in via Monterone, le opere più monumentali e rappresentative come *Il Lazzarone* negli Spazi di via Margutta, perfetti per la bisogna perché creati appositamente al centro di Palazzo Patrizi proprio come studi di scultura, con i soffitti altissimi e i finestroni aperti alla luce indiretta del giorno, mentre nelle vetrine di Via del Babuino hanno potuto trovare sistemazione ideale, come in una gioielleria gli oggetti più minuti e delicati della sua inconfondibile arte. Per esperienza una mostra di un artista misconosciuto attira nuove notizie e nuove scoperte. Perciò si è deciso di fare il catalogo con attenzione e calma quando la mostra sarà ormai chiusa a Roma. É nostro auspicio però, mio e di mio marito Marco Fabio Apolloni, che mi ha aiutata e sostenuta in questa impresa, portare questa mostra anche all'estero, a Londra, e forse anche a New York, in modo da chiudere un cerchio ideale dedicato a un artista che la fortuna – o chi per Seneca ne fa le veci – ha favorito su entrambe le sponde dell'Atlantico.

Passeggiate romane di ieri e oggi

GIUSEPPE CIAMPAGLIA

Dopo la liberazione di Roma del 4 giugno 1944, l'allora giovane storico dell'arte Federico Zeri si guadagnò da vivere facendo la guida turistica per gli ufficiali francesi e inglesi che, prima di riprendere l'avanzata verso Nord contro i tedeschi, rimasero accartierati all'Hotel Plaza di via del Corso per pochi giorni.

Dopo essersi documentato studiando pure di notte, li accompagnò a visitare i musei e le gallerie dell'Urbe e, parecchi anni dopo, raccontò in un suo libro¹ che in quel breve periodo di tempo vide cambiare in maniera irreversibile alcuni aspetti della vecchia Roma, senza dare spiegazioni.

Pure se interessante, questa sua testimonianza non suscita alcuna meraviglia, poiché la Città Eterna ha sempre subito moltissime trasformazioni dovute alle guerre e ai saccheggi succedutisi nei secoli, accompagnate da quelle meno perniciose dei periodi di pace e di tranquillità sociale.

Prendendo come riferimento proprio la fine della seconda guerra mondiale, avvenuta in Europa a maggio del 1945, si nota che sono trascorsi 72 anni e togliendone altrettanti si tornerebbe al 1873, quando ne erano passati appena 3 dalla Breccia di Porta Pia, e l'Urbe aveva cominciato a subire i grandi cambiamenti urbanistici e sociali che l'avrebbero fatta diventare una Capitale d'Italia più moderna e funzionale.

¹ F. ZERI. *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*. Milano 1995.

Settant'anni sono, quindi, sufficienti per registrare parecchi cambiamenti che si ripercuotono sulla vita quotidiana e per osservarli e valutarne la portata bisognerebbe fare delle lunghe camminate per le strade vecchie e nuove dell'odierna Roma, che in alcuni casi non sarebbero molto diverse dalle note *Passaggi Romane* di Stendhal, e permetterebbero di fare dei confronti.

Un altro metodo utile per paragonare il presente col passato è dato dall'attenta osservazione dei quadri di molti pittori, come Luigi Vanvitelli, che rappresentarono strade, piazze e monumenti della vecchia Roma, e ci hanno lasciato delle fedeli immagini a colori che possono essere usate per individuare le trasformazioni che hanno subito negli ultimi tre o quattro secoli.

Si può quindi osservare la Roma del passato con gli occhi e la mente di quelli che la videro realmente, e chi ha avuto la fortuna di vivere a Roma negli ultimi settant'anni, essendo nato nel periodo indicato da Federico Zeri, potrà fare anche un buon uso dei ricordi personali.

Il più grande cambiamento postbellico che può essere facilmente osservato percorrendo le antiche strade consolari, tuttora largamente usate per entrare e uscire dalla Città Eterna, è costituito dal forte aumento della sua popolazione, che intorno al 1945 arrivava a un milione di persone e agli inizi del nuovo millennio si è attestata sulla cifra di circa due milioni e ottocentomila residenti, mentre il vero numero di abitanti è più elevato, e forse arriva a cinque milioni di persone.

Malgrado questa forte crescita, la popolazione della Città Eterna non è particolarmente numerosa per una metropoli contemporanea, poiché in altri Paesi, come Cina e Giappone, ce ne sono delle altre che hanno ampiamente superato i dieci milioni di persone; mentre la vera crescita sproporzionata ha riguardato l'area urbanizzata, passata da una superficie complessiva che, nel 1945, poteva essere racchiusa in una circonferenza ideale tracciabile a quattro o cinque km di distanza dalle Mura aure-

liane, all'attuale che ha superato il Grande Raccordo Anulare, arrivando nelle immediate vicinanze dei Castelli Romani, Ostia e Tivoli.

L'Urbe ha così raggiunto l'enorme estensione di 1.287 km², che non è commisurata al vero numero dei suoi abitanti, poiché quella occupata dalla *Metropole de Grand Paris*, comprendente la Capitale francese e altri 131 comuni, per un totale di 7milioni di persone, è di soli 814 km².



1. L'Appia Antica e la deserta campagna romana circostante.

In realtà l'impianto urbanistico di questa nuova grande Roma, edificata intorno a quella storica, non è molto diverso da quello delle altre metropoli contemporanee e non sembra offrire molti stimoli per fare delle belle passeggiate, simili a quelle ottocentesche compiute da Stendhal.

Lo stile di vita attuale le ha, infatti, indirizzate verso lo *shopping* quotidiano, che non era molto praticato all'epoca dello scrit-

tore francese, mentre Roma moderna offrirebbe la possibilità di farne altre di carattere culturale e ambientale.

Si potrebbero, infatti, visitare gli edifici moderni più interessanti, che vanno da quelli eclettici realizzati da Gino Coppedè negli anni Venti, ai metafisici alla De Chirico costruiti per l'Esposizione Universale di Roma (EUR) del 1942, a quelli più recenti come il MAXXI, dell'*archistar* irakena Zaha Hadid.

Oltre a queste passeggiate dedicate all'architettura, se ne potrebbero fare delle altre aventi come scopo la ricostruzione immaginaria degli scenari paesaggistici offerti dai dintorni di Roma fino alla fine dell'Ottocento.

L'espansione edilizia ha, infatti, cancellato la semi deserta campagna romana che iniziava a poche centinaia di metri dalle Mura Aureliane e fu celebrata da scrittori e poeti e raffigurata in molti quadri, come quelli dipinti dai 25 acquarellisti che, prima della Grande Guerra, crearono un'associazione destinata a rappresentarla, avendo forse già compreso che prima o poi sarebbe scomparsa.

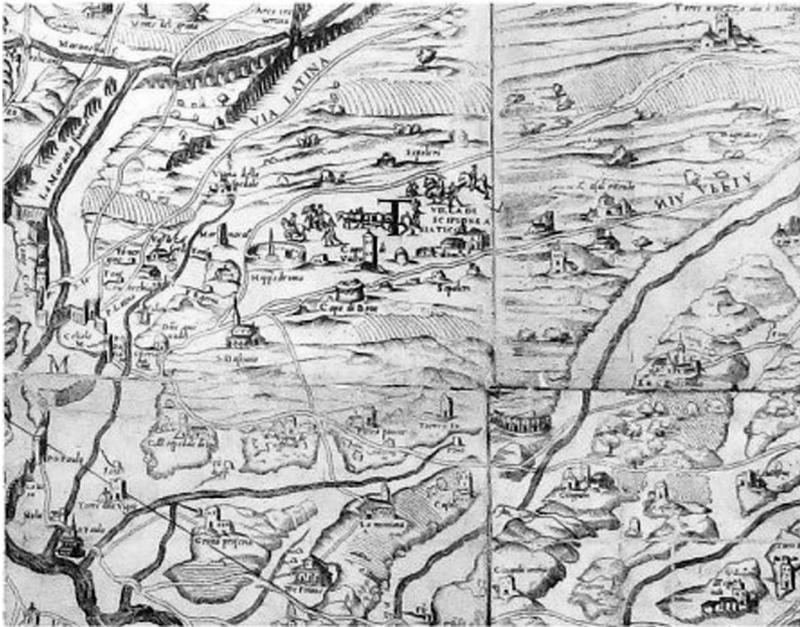
Questa previsione si è poi avverata, ma fino agli anni Cinquanta del secolo scorso l'agro romano tenuto a pascolo da molti secoli non aveva subito dei grandi cambiamenti, ed è probabile che i romani nati intorno al 1945 abbiano conservato un buon ricordo delle scampagnate fuori porta, e delle mangiate e bevute nelle fraschette ormai sparite, o trasformate in più accoglienti trattorie.

Nonostante ciò l'asfalto delle nuove strade è andato solo a ricoprire la terra battuta degli itinerari di campagna preesistenti, che si snodavano tra gli alti muri di recinzione dei contigui appezzamenti, e offrivano anche allora poche possibilità di gettare un bello sguardo sull'ampio panorama circostante.

Gli edifici moderni hanno poi cancellato i prati e i terreni delle vigne e ville suburbane, e sono stati spesso costruiti a ridosso dei casali antichi e delle vecchie residenze padronali, che, pur essendo state private dei terreni circostanti furono salvate, avendo man-

tenuto un notevole valore affettivo ed economico.

Di conseguenza gli edifici preesistenti possono essere rintracciati nell'ampio mare delle case odierne, facendo delle lunghe camminate sulle strade esterne alle Mura Aureliane, adoperando una mappa dell'agro romano tracciata poco prima degli inizi dello scorso secolo, reperibile via computer.



2. La campagna romana rappresentata da Eufrosino della Volpaia nel 1547.

Su queste carte sono, infatti, riportati gli edifici di campagna e le strade sterrate che bisognava percorrere per raggiungerli, le quali hanno cambiato nome e aspetto, ma mantenuto con poche variazioni lo stesso andamento topografico.

Percorrendo il cammino prescelto, si potranno facilmente riconoscere gli edifici antichi rimasti in piedi, osservandone

l'impianto architettonico, che varia dal medievale al seicentesco per i casali agricoli, spesso fortificati con torrette e merlature, e da quest'ultimo periodo fino ai primi Novecento per le ville suburbane il cui uso era residenziale e agricolo.



3. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, L'inizio di Via Appia Nuova raffigurato a metà Settecento con i muri di recinzione e i portali d'ingresso delle citate ville suburbane.

Si dovranno osservare le loro facciate principali che erano spesso orientate verso il centro storico romano, per godere il panorama dominato dalla Cupola di San Pietro e facilitare l'accesso dei proprietari, che entravano in carrozza nelle loro tenute suburbane, mentre quelle dei palazzi moderni danno sulla strada locale e sono disposte a caso.

Per rievocare la campagna che li contornava, questi vecchi edifici vanno isolati mentalmente dalle case circostanti, dopo averle datate in base allo stile che vigeva quando furono realizzate.

I palazzi edificati nelle ultime decadi dell'Ottocento presen-

tano, infatti, quello classico e austero del periodo umbertino, che fu seguito dal più grazioso barocchetto dei primi Novecento, poi sostituito da quello più lineare e meno impegnativo del ventennio.

Facendo, per esempio, una lunga passeggiata nell'area esterna alle Mura Aureliane situata tra le attuali Porta San Giovanni e Porta Metronia, utilizzando la relativa mappa² tracciata nei primi anni del '900, si può constatare che i vicoli sterrati della campagna romana hanno cambiato il loro vecchio nome popolare con quello qualificato scelto dall'apposita commissione comunale, dove erano sempre presenti i vecchi Romanisti, e sono stati allargati, asfaltati e affiancati dalle nuove case, ma hanno mantenuto il tracciato antico, e sono ancora percorsi dagli abitanti.

Le strade locali più importanti erano costituite dal vicolo delle Tre Madonne, così chiamato per la presenza di tre immagini sacre che sono state in parte conservate e sistemate in nuove edicole fissate ai muri degli edifici di recente costruzione, come quella di via Cerveteri e dal vicolo dello Scorpione.

Queste due strade di campagna s'intersecavano all'altezza dell'attuale piazza Tuscolo e la prima partiva dalla strada che usciva da Porta San Giovanni e costeggiava per breve tratto l'omonima marrana, anticamente detta Aqua Crabra, la quale scorreva sotto le Mura aureliane e vicino al Circo Massimo diretta verso Tevere, e piegava poi a sinistra arrivando alla suddetta piazza e proseguendo oltre. L'altro vicolo andava, invece, dalle vicinanze dall'attuale porta Metronia, che non permetteva il passaggio dei pedoni ma solo quello delle acque della marrana, e andava poi ad innestarsi all'Appia Nuova, all'altezza dell'Alberone.

In passato queste vecchie strade costeggiavano le tenute di campagna appartenenti alle grandi famiglie del patriziato romano,

² Istituto Geografico Militare, *Carta dell'agro romano N° 37*. www.igmi.org.

che erano caratterizzate dai loro alti ed eleganti portali d'ingresso barocchi.

Una delle più grandi, contrassegnata sulla mappa dal nome dei Colonna, iniziava a poche decine di metri dal piazzale d'uscita semicircolare di Porta San Giovanni e si estendeva per un lungo tratto sul fianco destro dell'Appia nuova fino all'attuale Piazza dei Re di Roma.

In base alla sua rappresentazione grafica, questa grande villa suburbana era formata dal casino nobiliare, alcuni edifici secondari e lunghi viali alberati, ma essendo vicina alla stessa porta, dove transitavano quelli che dovevano percorrere l'Appia e la Tuscolana diretti ai Castelli e a sud di Roma, cominciò ad essere subito edificata prima della fine dell'Ottocento, e forse a causa della sua destinazione prevalentemente agricola e dell'assenza di vere opere d'arte non è stata più citata nella romanistica contemporanea.



3. Mappa militare dell'agro romano fuori Porta San Giovanni, dove sono rappresentate le tenute Colonna e Barberini, mentre il cognome Ciavarro indicava una rimessa di carrozze a cavalli.

Nella prima metà del Novecento sulla sua vasta area è sorto un intero quartiere, ma è rimasta la residenza padronale che, dopo essere passata di mano, è diventata una scuola parificata gestita dalle suore di un ordine religioso.

In realtà questa ricostruzione del locale aspetto della ben più vasta campagna romana, effettuata mediante una semplice passeggiata tra i palazzi della Roma d'oggi può risultare interessante, ma non suscita emozioni di rilievo.

Per averle, dopo aver attraversato il quartiere Appio si potrebbe raggiungere il parco della Caffarella, dove l'ambiente naturale è rimasto quasi intatto e offre ancora la possibilità di contemplare la Fonte della Ninfa Egeria, il cui aspetto è ancora quello antico e permette di tornare indietro nel tempo.

Non avendo più a disposizione gli ampi spazi verdi presenti intorno all'Urbe fino ai primi del Novecento, il romano d'oggi che volesse fare una passeggiata tra alberi e prati deve recarsi in uno dei grandi parchi storici, che sono sopravvissuti solo perché appartenevano alle più illustri e ricche casate papali.

L'attraente Villa Borghese è stata per tre secoli di proprietà della famiglia di Paolo V e fu poi venduta nel 1901 allo Stato Italiano, che la donò al Comune di Roma. Anche Villa Pamphilj fu ceduta al Comune negli anni Settanta dagli ultimi discendenti della casata di Innocenzo X; mentre la rimpianta Villa Ludovisi fu ceduta subito ai privati dopo il 1870 e rapidamente edificata.

Fare una passeggiata in queste grandi ville, spesso ricche di reperti antichi, è ancora piacevole, ma da parecchi anni il loro patrimonio arboreo, soggetto al processo naturale d'invecchiamento, all'attacco dei parassiti, come il devastante punteruolo rosso delle palme, e degli agenti atmosferici, non viene più reintegrato dal Comune di Roma.

La scomparsa della ricca flora arborea romana suscita molta nostalgia nei romani che hanno un bel ricordo della spettacolare simmetria dei pini e lecci della Passeggiata Archeologica e dei

fitti boschi presenti nei parchi urbani fino a pochi decenni or sono; come quello del Giardino del lago di Villa Borghese che, pur essendo ancora verde, ha perso molte delle vecchie piante.

Nelle ville storiche romane vegetano ancora parecchi alberi secolari, come i restanti grandi pini di Villa Celimontana, o l'imponente cedro della piccola Villa Fiorelli, che ha conservato l'aspetto posseduto nell'estate del 1943, quando fu ripreso in pochi fotogrammi di una breve pellicola in bianco e nero girata poche ore dopo il drammatico bombardamento subito dal quartiere circostante.

Nonostante la longevità di queste essenze, tra qualche anno, la mancata sostituzione di quelle scomparse renderà molto difficile capire quale fu la fonte d'ispirazione dei vedutisti che le raffigurarono nei loro quadri, e dei musicisti come Ottorino Respighi, che dedicò ai pini di Roma un celebre poema sinfonico.

Un altro forte caso di degrado è costituito da Villa Caffarelli, posta in cima al Campidoglio non lontano dal palazzo Senatorio e dalla vista delle autorità comunali, da cui si gode una gran vista sul Palatino, il Foro Romano e il Colosseo, ma il suo stato d'abbandono ha portato già da anni alla chiusura e alla trasformazione, si spera momentanea in deposito di materiali edili.

Oltre al decadimento del paesaggio urbano, c'è stato quello antropologico e culturale, che ha quasi cancellato il sentimento d'appartenenza alla città di nascita o adozione degli abitanti della Roma attuale.

Da parecchio tempo i cittadini che sono andati a vivere nella nuova e vasta area metropolitana non usano più la lingua di Giuseppe Gioachino Belli e pure il loro italiano ha perso le inflessioni romanesche che caratterizzavano la parlata dei romani della prima metà del secolo scorso.

Questo fenomeno è meno marcato in altre città italiane, come Firenze e soprattutto Napoli, dove il dialetto ha mantenuto il carattere di lingua nazionale del Regno delle due Sicilie, ed è usato

in via esclusiva dal popolo minuto che parla l'italiano come una seconda lingua.

Se qualche espressione dialettale, non sempre autentica, ancora sopravvive è per merito del mondo dello spettacolo, dove hanno fatto scuola alcuni grandi attori romani come Alberto Sordi, Fiorenzo Fiorentini e Gigi Proietti, che hanno usato il romanesco nei film e negli spettacoli teatrali e televisivi.

Anche questa trasformazione linguistica è stata fortemente influenzata dall'espansione urbana del secondo dopoguerra, che ha portato gli abitanti a insediarsi in nuovi quartieri sempre più lontani dal centro storico, scegliendo quelli orientati verso lo stesso punto cardinale della regione di provenienza.

Così facendo, i nuovi abitanti arrivati dall'Italia centro settentrionale sono andati a stabilirsi a nord ed est del Tevere, mentre quelli provenienti dal meridione si sono fermati a sud del Fiume, conservando una buona parte di cultura e usi della regione di provenienza.

Si può quindi ritenere che mentre alla fine dell'Ottocento il Tevere attraversava una Roma omogenea, malgrado la tradizionale rivalità tra monticiani e trasteverini, nel Novecento è diventato una specie di confine che divide Roma in due parti ben distinte, come se fossero il Nord e il Sud d'Italia.

La forte crescita dell'area urbana ha pure affievolito la capacità d'aggregazione esercitata dal centro storico di Roma dall'unificazione al Regno d'Italia fino alla seconda metà del secolo scorso, la quale aveva sempre favorito una rapida assimilazione dei nuovi abitanti. Le giovani generazioni dovevano, infatti, frequentarlo tutti i giorni per andare a studiare nei licei pubblici e privati e negli istituti secondari creati all'interno delle mura aureliane prima della Seconda Guerra mondiale o nella vicina periferia nel secondo dopoguerra.

Di conseguenza, i giovani d'allora potevano maturare una prima e incisiva conoscenza della parte antica dell'Urbe, apprendendo il linguaggio e l'atteggiamento mentale e pratico dei vecchi re-

sidenti; e continuavano a frequentarlo dopo la maturità e la laurea andando a lavorare nei Ministeri e nelle banche o negli altri enti pubblici e privati, i cui uffici erano situati tutti nel centro storico, per cui diventavano romani in via risolutiva.

L'espansione geografica dell'Urbe e il traffico hanno invece provocato il progressivo allontanamento degli studenti dalle scuole del centro storico, essendo più facile andare a frequentare gli istituti che sono stati creati nella fascia periferica; e questo decentramento non favorisce più il rapido apprendimento della cultura romana da parte delle nuove generazioni.

Si può avere una conferma di questa situazione compiendo un'altra passeggiata da Piazza della Repubblica, dove è situato il grande edificio ottocentesco del collegio Massimo, che è stato abbandonato da alcuni decenni dallo stesso istituto, diventando una nuova sede del Museo Nazionale Romano, fino a Largo del Nazareno, il cui toponimo indicava la presenza di un altro celebre liceo storico romano, che ha cessato l'attività didattica e affittato la sua sede seicentesca a un partito politico.

L'attuale centro storico romano ha quindi perso la sua funzione educativa, assumendone un'altra di carattere economico, poiché è diventato il teatro stabile di se stesso per una gran massa di visitatori italiani e stranieri, che ha raggiunto la consistente cifra annuale di venti milioni di persone.

Si potrebbe obiettare che a Roma i turisti ci sono sempre stati, ma negli ultimi anni sono aumentati in maniera esponenziale, tanto che il Colosseo, il Pantheon, Fontana di Trevi, San Pietro e i musei Vaticani sono diventati luoghi molto affollati, per le migliaia di visitatori che vi convergono ogni giorno.

Oltre alla fame culturale e alla sete spirituale, questa massa di persone deve soddisfare quelle fisiologiche, e in questi luoghi del Centro storico romano vengono continuamente aperti nuovi bar, pizzerie, trattorie, birrerie, paninoteche, gelaterie e chissà cos'altro sarà inventato.

Sul piano economico è una trasformazione vantaggiosa, perché le attività connesse prosperano e danno da vivere a un gran numero di abitanti della Città Eterna, giunti spesso anche dall'estero, che altrimenti non saprebbero dove lavorare, ma presenta parecchi inconvenienti, come l'omologazione culturale e la scomparsa dell'identità romana.

Per avere una conferma di questa nuova situazione, si possono fare molte altre passeggiate nelle varie zone del centro storico romano che, per fortuna, non hanno subito tutti questi radicali cambiamenti, anche se le passeggiate attuali danno l'impressione di entrare in un centro commerciale, mentre quelle compiute negli stessi luoghi una quarantina d'anni or sono facevano subito percepire l'aria della vecchia Roma, fatta di strade e chiese antiche, monumenti insigni e palazzi storici.

Molte delle strade hanno, infatti, conservato il loro tracciato antico e vengono percorse da secoli, così come le case circostanti sono in piedi da parecchio tempo e hanno visto passare decine di generazioni.

Fino a pochi decenni or sono esibivano i loro durevoli intonaci color nocciola carico delle facciate, realizzati con la stessa tecnica antica, che impastava la calce prodotta dalla cottura dei marmi antichi con la pozzolana stratificata intorno a Roma dalle eruzioni dei Colli Albani.

Non erano stati più ridipinti da parecchio tempo e solo la fascia posta sotto i cornicioni mostrava ancora l'ocra usato a Roma negli ultimi due secoli, che s'accompagna alle persiane grigie e al cielo limpido delle giornate di tramontana, mentre per il grande giubileo del bimillenario sono state restaurate e ridipinte anche di celeste, come avveniva nel Settecento.

Sembrano senza tempo, ma si può avere una conferma del tempo che è passato da quando furono edificate, leggendo gli editti marmorei fatti apporre nel Settecento da Monsignor delle Strade sui muri che danno su qualche vicolo secondario, che proibivano di trasformarlo in scarico di rifiuti.

Queste lapidi riportano la data e permettono di stimare quanta umanità sia passata per le strade della vecchia Roma durante i secoli; e di comprendere che se il centro storico romano fosse strettamente tutelato come ambiente unico e omogeneo, e liberato dal traffico non necessario, sarebbe ancora quello dove gli abitanti parlavano dalla finestra con chi passava sotto casa o calavano con la corda i cestelli della spesa, che il vicino pizzicagnolo riempiva di cibarie.

Fino a metà del Novecento, nel centro storico erano presenti tutti i tipi di negozi, che davano la possibilità di acquistare le varie qualità d'abbigliamento, i mobili e le tappezzerie per la casa, i libri e le riviste che andavano lette e tanti altri generi commerciali, insieme ai laboratori artigianali che offrivano al pubblico i loro servizi indispensabili, come quelli dell'idraulico, del sarto e del calzolaio.

Dopo l'espansione degli ultimi decenni, i negozi artigianali del centro storico sono scomparsi, o sono stati trasferiti nella fascia periferica, cedendo il posto solo a quelli di carattere turistico, che hanno fatto passare ai romani la voglia di continuare a vivere nello stesso centro storico.

Va inoltre precisato che pure la periferia ha subito negli ultimi anni dei forti cambiamenti, dovuti alla nascita dei grandi centri commerciali che gravitano intorno all'area attraversata dal grande raccordo anulare, dove vive oggi la popolazione più giovane e dinamica; che può evitare i lunghi viaggi in autobus che servirebbero per fare acquisti a Via del Corso e Piazza di Spagna.

Il centro storico romano è stato, infatti, chiuso al traffico automobilistico dei cittadini non residenti e degli addetti alle attività commerciali, che possono accedervi solo a piedi o con i mezzi pubblici, sempre lenti e scomodi; e questo provvedimento ha causato difficoltà anche alle attività commerciali, che oggi vivono solo grazie alla presenza dei turisti.

Questa chiusura era necessaria, ma ha provocato il suo abbandono da parte delle grandi banche, delle società di assicurazioni e delle altre attività terziarie, e il loro massiccio esodo ha determinato la chiusura dei loro uffici.

Passeggiando nel centro storico di Roma si può, quindi, osservare che molti edifici di pregio costruiti dopo il 1870 per ospitare le attività economiche e finanziarie più importanti del Paese, sono stati abbandonati e chiusi.

Quando si passa in Piazza san Silvestro, e si sosta su uno dei sedili di travertino che hanno sostituito le pensiline dei capolinea ATAC, ma seppellito senza remore uno dei pochi bagni pubblici romani, si rimane perplessi di fronte al triste spettacolo dei suoi edifici chiusi, che presentano ancora le tende alle finestre, mentre sono vuoti. Le società e gli enti che li possiedono li avrebbero affittati allo Stato, essendoci a pochi passi il Parlamento e la Presidenza del Consiglio, che hanno già provveduto alle loro esigenze di spazio, affittandone parecchi altri, suscitando perfino delle rimostranze.

Gli altri edifici vuoti sono rimasti, perciò, inutilizzati e si potrebbe pensare di trasformarli in lussuosi alberghi, che non sarebbero frequentati con piacere dalla clientela internazionale, poiché le trasformazioni subite dal centro storico dell'Urbe sono state finalizzate a soddisfare le esigenze del turismo di massa, lasciando meno spazio a quello esigente e sofisticato.

Un'altra ipotesi potrebbe essere quella di dividerli in appartamenti di lusso destinati a scopi residenziali, che richiederebbero delle costose ristrutturazioni e sarebbero molto cari, per cui bisognerebbe rivolgersi ad una clientela internazionale di alto livello, che non ha molti scopi economici e finanziari per venire a soggiornare a lungo nella Città Eterna.

Le persone più abbienti, come i *tycoons* e i petrolieri, hanno infatti sempre preferito gli eleganti *pied-à-terre* di Parigi e Londra, e di recente sono stati attratti dallo sfarzo delle nuove *locations* di

Dubai e Abu Dhabi, che nonostante ciò non hanno venduto tutti gli appartamenti dei loro altissimi e lussuosi grattacieli.

Se si considera che da parecchi anni la celebre Via Veneto della Dolce Vita, che nella seconda metà degli anni Cinquanta sembrava una delle strade più lussuose e meglio frequentate, ha assunto un aspetto malinconico dovuto all'obsolescenza dei suoi palazzi umbertini, manifestata dai loro negozi chiusi e impolverati, si comprende che le soluzioni ipotizzate non sono facilmente praticabili.

La Città Eterna è ancora considerata una delle più belle città del mondo, ma gli aspetti negativi di carattere urbanistico, economico e sociale che sono stati in parte ricordati, e quelli pratici costituiti dai cumuli di rifiuti e dal dissesto delle strade stanno compromettendo seriamente la sua immagine.

Nonostante ciò questi problemi possono essere ancora affrontati e risolti, per consentire alla vecchia Roma di superare questa fase di declino e di tornare ad avere un futuro degno di se stessa.

Il pittore Filippo Agricola: alcuni inediti per un doveroso riscatto

ALBERTO CRIELESÌ

Quanto fascino e quanto mistero emana quel piccolo dipinto appeso nello studio, venerato come un caro oggetto di famiglia! È un olio col ritratto di Alessandro Agricola (fig. 1), trentaseienne, figlio del noto pittore Filippo. Fu realizzato da Cesare Castellini nel 1864, o perché commissionatogli dallo stesso Alessandro, o perché fu un regalo del ritrattista al suo collega, al quale lo legava, oltre la comune attività, anche una stretta amicizia. Riguardo a Cesare Castellini, pittore e mosaicista «soprannumero in stile minuto¹», era, a sua volta, figlio di Raffaele (Roma 1791-1864), ancor più noto mosaicista della Fabbrica di San Pietro, subalterno, quindi, di Filippo Agricola, succeduto al Camuccini nella carica di direttore dello Studio del Mosaico Vaticano nel 1843.

È un personaggio smilzo, il giovane Agricola, qui ritratto, in giacca scura, nella sua posa a tre quarti, mentre tiene nella mano destra un sigaro. Leggermente stempiato, occhi grandi e brillanti e sguardo pungente; baffetti sbarazzini ed un accenno di “mosca” nella parte superiore del mento. Sulla candida camicia, una cravatta ocra su cui fa spicco uno spillone d’oro.

Ebbene, son partito da questa immagine, ormai familiare, per approdare su alcune questioni inedite di Filippo Agricola (fig. 2): un passo breve...

¹ M. ALFIERI - M.G. BRANCHETTI - G. CORNINI, *Mosaici minuti romani del 700 e dell’800*, [Roma], 1986, p. 166.



1. C. CASTELLINI, *Ritratto di Alessandro Agricola*, olio su tela, cm. 26x20, firmato e datato 1864. Collezione C. M.



2. E. J. H. VERNET, *Ritratto di Filippo Agricola*, olio su tela. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Roma (sino al 1895 nel Monte di Pietà di Roma).

Eppoi c'è un atto notarile, stilato nel 1858, in cui si enumerano le opere lasciate dal pittore in pegno al Monte di Pietà o destinate a ripianare i suoi debiti nei confronti dei tanti creditori, illustri colleghi compresi, come il Tenerani, il Tadolini, il Cavalleri, ecc. Testimonianza questa, di un declino iniziato da qualche tempo. Già, l'Agricola, «lodato troppo in sulle prime e da ultimo troppo dimenticato, è un esempio della instabilità del favore pubblico, ed un insegnamento a coloro che presumono troppo di sé medesimi e credono avere soggiogato per sempre la fama e la fortuna²».

Ebbene, un artista che - quantunque nell'estate del 1857 rivestisse ancora ruoli di gran prestigio - doveva versare nella completa miseria e vessato dai tanti creditori, al punto che i «suoi mensili assegni erano tutti impegnati e col Monte di Pietà, e con il proprietario della sua ultima abitazione, posta, come si disse in Via della Valle numero 37 terzo piano³». Un'immagine in stridente contrasto con la sua dignità e condizione!

Questo stato d'indigenza, lo evidenzia persino il Roncalli nella sua *Cronaca* all'annuncio della scomparsa dell'Agricola: «nel giorno precedente [ossia il 5 dicembre 1857] morì il notissimo cav. Agricola nella piena inopia⁴».

La causa di questa rovina economica, forse, è da attribuire a un raggiro perpetrato ai suoi danni, facendo leva sulla nota vanità del pittore. Perché, come ricorda uno scritto dell'epoca, «L'Agricola

² *Supplemento perenne alla Nuova enciclopedia popolare italiana, ovvero Dizionario generale di scienze*, Torino-Napoli, 1870, vol. 1, p. 9-10.

³ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR), Trenta Notai Capitolini, d'ora in TNC, CERASINI MONETTI, Off 24, 1 luglio 1858, *Inventario dei Beni lasciati dalla bo. me. Commendat. Filippo Agricola ad istanza della Ill.ma Sig.a Cecilia Agricola in Ranzi sua figlia*, d'ora in poi, *Inventario dei Beni lasciati...*, f. 36 v.

⁴ N. RONCALLI, *Cronaca di Roma*, a cura di D. M. BRUNI, vol. III, 1852-1858, Roma, 2006, p. 420.

era vano per natura, e le molte lodi onde gli erano stati prodighi i letterati aveano alimentato e cresciuto questo suo difetto⁵».

In tutti i modi, negli ultimi anni la sua situazione era divenuta talmente rovinosa che i figli, per salvaguardare i loro interessi, furono costretti, ad un anno dalla morte, a farsi cedere dal padre sia «li mobili tutti della di lui abitazione posta allora in Via dell'Anima numero 39, primo piano» sia la dote materna che ammontava a 900 scudi, così come ricorda il documento citato:

trovandosi il Sig. Cav. Filippo Agricola in critiche circostanze pecuniarie a causa della sua buona fede, si sono risolti li detti suoi figli, vedendosi esposti a perdere il loro materno credito, quante volte l'asse mobiliare paterno fosse dai creditori attaccato, di volere la restituzione della materna dote⁶.

Filippo era nato a Roma il 12 aprile del 1795 da Luigi e da Maddalena Mascelli. La famiglia paterna «di parenti non agiati» si era «stabilita⁷» a Roma, dalla lontana Germania, con il nonno di Filippo, Giuseppe Bauer (Pauer, latinizzato Agricola), nato verosimilmente nel 1707 ed attivo nella città già dal 1739 come maestro argentiere⁸. Questi abitò ed ebbe bottega presso S. Maria in Vallicella, per l'esattezza in via Chiesa Nuova n. 11 - residenza poi di Filippo, sino al 1819⁹ - quindi in piazza dell'Orologio, e

⁵ *Supplemento perenne...* cit., p. 9-10.

⁶ ASR, TNC, CERASINI MONETTI, Off 24, 19 settembre 1856, *Cessione mobili in solutum Filippo Agricola*.

⁷ *Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di archeologia*, vol. 15, parte 1, Roma, 1864, pp. CIV-CV.

⁸ Cfr. Z. GIUNTA DI ROCCAGIOVINE, *Bauer Giuseppe*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 7, Roma, 1965, p. 291.

⁹ ASR, GAUDENZI - CICCOLINI, Notai del Cardinal Vicario, 30 settembre 1819, *Dotale di 900 scudi = Contratto fra li Signori Filippo Agricola e Anna Romanelli*, f. 439 r.

coprì le cariche di console e camerlengo nella Università degli orfeci di S. Eligio: tante le sue opere, sparse in Italia - Sardegna inclusa - e Malta. Morì a Roma l'11 luglio 1804 e fu sepolto a S. Stefano in Piscinula. Figli di Giuseppe e di Agnese Santolini furono: Vincenzo, nato forse nel 1769, e Giovanni Battista, ambedue orafi ed incisori di cammei, ed infine Luigi - il padre di Filippo - che nacque invece nel 1759, egualmente a Roma, il quale, oltre che argentiere ed incisore di gemme, fu maggiormente «pittore d'istoria» di grande prestigio, col laboratorio in via Larga. Accademico di San Luca dal 1800, fu poi socio consigliere e professore di disegno nello stesso Istituto. Sue sono alcune importanti opere, come: una *sant'Elisabetta* (1801), per la chiesa di S. Antonio dei Portoghesi. Nel 1818, affrescò un *san Giacomo Maggiore* nella cappella Paolina in Quirinale, mentre il figlio Filippo, allora ventitreenne, eseguiva un *san Tommaso*¹⁰. Sposò la già citata Maddalena di Giuseppe Mascelli, convolata poi, alla morte di Luigi, in seconde nozze con lo scultore Francesco Laboureur († 1831)¹¹. Luigi, difatti, morì a Roma il 28 gennaio del 1821 - «caro a contemporanei, ed invidiabile lo faranno a posteri» - e fu sepolto nella chiesa di S. Apollinare, dove il figlio Filippo lo volle ricordare con una lapide¹².

A questi nomi dobbiamo ancora aggiungere un altro Agricola: Gioacchino, pittore, spesso confuso con Luigi e Vincenzo; di lui sono documentati lavori (dal 1770 al 1785) per i Borghese e per i Doria Pamphilj; fece parte della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon.

¹⁰ Cfr. *Agricola Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma, 1960, p. 501 s., *sub voce*.

¹¹ E. DEBENEDETTI, *La professione dello scultore*, in *Sculture romane del Settecento* (Studi sul Settecento Romano, 17), Roma, 2001, vol. I, p. 233.

¹² V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, 1876, vol. VII, p. 525.

Giungiamo, infine, a Filippo, il quale giovanissimo fu avviato allo studio delle lettere che però lasciò ben presto per la pittura. Già nel 1809, era allievo del padre Luigi, quindi di Pietro Delicati e di Angelo Toschi. In seguito fu discepolo di Gregorio Fianza e, nell'Accademia di San Luca, di Gaspare Landi e Vincenzo Camuccini. Nel 1812 vinse il cosiddetto «concorso napoleonico», col quadro rappresentante *Mario meditante sulle rovine di Cartagine*. Quest'opera, come ricordano gli storici, «fu cagione della fortuna dell'Agricola, perché piacque al Canova, per modo che lo pensionò del proprio per quattro anni, ed ebbe sempre per lui singolare predilezione¹³». Nel 1816 affrescò, su richiesta del Canova, una delle lunette del Museo Chiaramonti illustrante *La fondazione del Museo*, cui seguiranno, più tardi, altri dipinti murali nei Palazzi Vaticani come anche, tra il 1821 e il 1822, nella Cappella Paolina al Quirinale. Nel 1818, espose nell'Accademia di Brera «Una Madonna col Bambino e san Giovanni», riportando l'encomo della critica che sottolineava il fascino subito dall'Agricola davanti alle opere di Raffaello. Così: «L'apprezzare il vero bello, e lo studio dei sommi pittori hanno condotto il sig. Agricola ad appropriarsi uno stile improntato in maggior parte da Raffaello e da Andrea del Sarto. Bella e dignitosa è la composizione del suo quadro, d'un carattere grandioso, e di una larga maniera¹⁴».

E la fama non tardò certo a giungergli, facendo ascendere il pittore a tutti i vertici delle istituzioni culturali dell'epoca. Era ancora ventiseienne, quando, il 10 marzo 1821, l'Accademia di San Luca lo acclamò accademico di merito, ed il Missirini ne lodava «la pura e casta maniera che tiene del lionardesco».

La stessa Accademia, il 22 marzo del 1836, lo nominò professore accademico, quindi

¹³ *Supplemento perenne...* cit., p. 9-10.

¹⁴ «Il Conciliatore Foglio scientifico-letterario», domenica 5 settembre 1819, p. 430.

lo fece in progresso consigliere e primo cattedratico di pittura, e fu ancora chiamato a reggerla nel supremo ufficio di presidente (dal 1854 al 1855). Nel 1831 venne eletto coadiutore del barone Vincenzo Camuccini, Ispettore generale delle pitture pubbliche: gli successe il 15 febbraio 1843. Tre anni prima [il 1 aprile 1840], era stato fatto Direttore dello studio vaticano del mosaico. Fu consigliere nella Commissione di Governo d'antichità e belle arti. Le Accademie di Firenze, di Venezia, di Lisbona, lo nominarono corrispondente¹⁵.

Ebbe il grado di commendatore, le croci di San Gregorio Magno e di San Stanislao e fu cavaliere della Legione d'Onore e dell'Ordine di Cristo. Fu membro, dal 1832, della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon di cui fu reggente triennale (1838-1840) e socio onorario della Pontificia Accademia romana di archeologia, ecc.

Tutta l'opera del pittore, fu, come accennato, quasi interamente improntata all'«ossequio al modello raffaellesco», esprimendosi in una pittura elegante e levigata - ben lontana dal neoclassicismo o dalle maniere dei Nazareni e quasi un preludio al romanticismo -, in cui lo Stendhal, nel 1828, ne indicava, però, l'assenza di vitalità rispetto al grande Urbinate¹⁶.

In tutti i modi, divenne un artista di spicco, suscitando l'unanime lode da parte della critica e del pubblico coevi, ed operando per grandi personalità: il conte Lenzoni per gli affreschi nel suo palazzo; il conte Orloff cui «dipinse una Erodiade che riceve la testa del Battista, e che ora trovasi in Russia; un Pigmaliione, che ora è in Inghilterra».

¹⁵ *Dissertazioni della Pontificia...* cit., pp. CIV-CV.

¹⁶ H. STENDHAL, *Roma (Promenades dans Rome)*, Roma-Torino, 1906, p. 362.

E la schiera dei suoi ammiratori fu veramente fitta, così:

dipinse una Vergine pel conte Manzoni di Forlì, ed un Salvatore per la duchessa di Devonshire, che ora è a Londra. Poi una Sacra Famiglia ed una Vergine col bambino, tutte e due per Milano: quella pel conte Monticelli, questa pel marchese Gian Giacomo Trivulzio. [...]. Il principe Esterhazy a Vienna, il Pezzoli a Parma ed il Rothschild a Parigi ebbero poscia di lui una Sacra Famiglia, una Maddalena ed un Amore; ed il rinomato conte Confalonieri una mezza figura rappresentante la Vergine¹⁷.

Tra i suoi committenti non mancarono le Case Regnanti come quella d'Inghilterra; del Württemberg, con Guglielmo I, cui dipinse una *Danae* alias le *Dame di Tiziano*; della Danimarca per un «ritratto di una principessa». I Savoia stessi gli commissionarono alcuni dipinti: *Ajmone di Savoia ad Avignone*, ed il ritratto di *Maria Cristina* (1779-1849), moglie di Carlo Felice, che l'Agricola - in un suo taccuino inedito «con 60 pagine scritte di carattere del defonto (sic)» contenenti «memorie disperse da lui fatte nella direzione dei propri interessi¹⁸» - chiama «Regina Vedova di Sardegna» (fig. 3). E con queste ed altre illustri personalità, l'Agricola tessé una fitta corrispondenza, che alla sua morte andrà dispersa tra rigattieri ed antiquari - se si esclude quella scampata, in alcune biblioteche¹⁹.

Tornando sull'Agricola, accanto allo svolgimento pittorico di temi storici e religiosi, le sue migliori opere furono, però, i ritratti; ed in particolar modo ebbe grande successo una serie di dittici, rappresentanti: *Petrarca e Laura* (1820), *Dante e Beatrice* (1822), *Boccaccio e Fiammetta*, *Tasso ed Eleonora*, *Ariosto e Alessandra* (1823),

¹⁷ *Supplemento perenne...* cit., p. 9-10.

¹⁸ ASR, *Inventario dei Beni lasciati...*, cit., f. 40 v. Vedi pure: Bibliotheca Hertziana di Roma: F. AGRICOLA, *Taccuino di disegni e appunti di viaggio*, Ms. (1832-1836), Ca-AGR 80-4320, fol. 11.

¹⁹ Cfr. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Catalogo dei manoscritti, vol. I, pp. 148-149; Biblioteca Universitaria Pisa (d'ora in poi BUP); ecc.



3. F. AGRICOLA, *Il Redentore tra i SS. Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (1836), matita su carta. Roma, Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Ms. (1832-1836), Ca-AGR 80-4320, “*Taccuino di disegni e appunti di viaggio*”, fol. 75. Schizzo preparatorio per la pala commissionata dai Torlonia e destinata all’abside di San Giovanni in Laterano.

Raffaello e la Fornarina. Caterina Guglielmina, duchessa di Sagan, comprò, nel 1826, i primi quattro di quei dittici, oggi dispersi e noti solo attraverso incisioni. Soprattutto ammirato e reso celeberrimo fu il *Ritratto di Costanza Perticari* (1821) - la figlia del poeta Vincenzo Monti. E veramente «pose l’Agricola in quella

tavola l'estremo dell'arte sua; sicché la ritrasse che pareva viva, e gli occhi mettevano lampi di quel suo fervido ingegno²⁰».

E questo per sottolineare, ancora una volta, l'alto consenso raggiunto dal nostro artista, ritenuto emulo - anzi il prosieguito vivente - dell'Urbinate, tant'è che venne definito dalla stessa Perticari Monti «il Raffaello del secolo».

Purtroppo, allo stato attuale, gran parte di questi dipinti non sono più rintracciabili, dispersi anche all'estero.

Sono, invece, ancora conservate: *La morte di Camilla* (1827), nel palazzo Rasponi di Ravenna; il già citato *Ritratto della Monti Perticari*, acquisito nel 1909, e *Una giovane Arcade col figlioletto si lancia in un abisso per sfuggire ai Turco-Albanesi*²¹, custodite nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma.

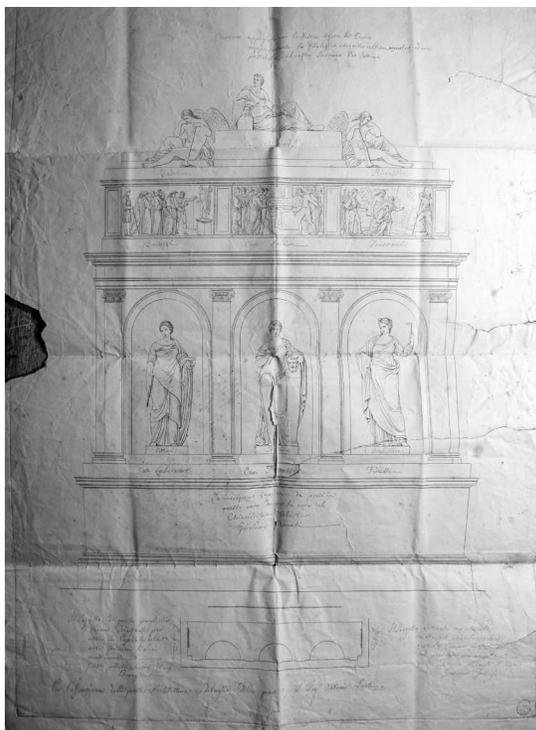
È qui doveroso ricordare il progetto dell'Agricola per un monumento al Canova, che si doveva erigere, con il concorso dell'architetto Antonio Sarti e dei migliori scultori dell'epoca, in S. Maria degli Angeli; ma, come riferisce un documento, «scagliatosi l'invidia si procurò mandare in aria tutto ciò²²». Di questa «invenzione», tanto voluta dalla duchessa di Devonshire, rimane il bel disegno, poi tramutato in incisione dal Pinelli e dal Ruga (fig. 4).

Tra le opere, invece, realizzate per le altre chiese di Roma, ricordiamo: *Il Redentore tra i SS. Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (1839), per abbellire l'abside di S. Giovanni in Laterano, commissionata dai Duchi Torlonia, e spostato, dopo il rifacimento, nella cappella di S. Francesco; e l'*Assunzione* destinata per uno dei due altari del transetto della ricostruita basilica di S. Paolo fuori le Mura (fig. 5).

²⁰ *Dissertazioni della Pontificia...* cit., pp. CIV-CV.

²¹ Cfr. S. SUSINNO in *Risorgimento greco e filellenismo italiano*, catalogo della mostra, a cura di C. SPETSIERI BESCHI e E. LUCARELLI, 1986, pp. 316-317.

²² Biblioteca Casanatense (d'ora in poi B.C.), *Documenti, disegni, diplomati, lettere riguardanti il pittore Filippo Agricola*, d'ora in poi Ms. 5350.



4. e particolare della stessa – F. AGRICOLA, *Invenzione di Filippo Agricola per un monumento che doveva eseguirsi alla memoria di Antonio Canova, da situare nella Chiesa della Certosa, proteggendo l'impresa il Card. Consalvi e la Duchessa Elisabetta di Devonshire nata Ervej, penna e matita su carta. Biblioteca Casanatense, Ms. 5350.*



5. F. AGRICOLA, *L'Assunzione della Vergine*, olio su tela. Basilica di San Paolo fuori le Mura. Roma.

Una lieve divagazione merita questa sua ultima opera. Ebbene, rinunciata dal grande Camuccini, anche a causa dell'ostilità manifestata nei suoi confronti dall'ambiente artistico romano, fu affidata all'Agricola (1832) «che se avesse saputo fare tanto quanto a sbraidare (sic), Raffaello gli sarebbe stato di meno²³». E Filippo, «che incarnò il suo pensiero di nuove e vaghissime idee», si era proposto di rappresentare la Vergine che «nel suo salire al cielo non fosse portata dagli angeli²⁴» ma vi ascendesse; con quale risultato, vedremo... In tutti i modi, nel febbraio del 1837, l'opera era già completata, tant'è che il papa, visitando lo studio del pittore, esprime tutta la sua ammirazione, lo ricorda il Diario di Roma:

²³ Cfr. C. FALCONIERI, *Vita di Vincenzo Camuccini*, Roma, 1875, p. 199.

²⁴ F. MERCURI, *Intorno ai dipinti in tela del sig. cav. Filippo Agricola rappresentanti l'Assunzione di Nostra Donna*, Roma, 1837, p. 6.

Il Santo Padre si compiacque ivi osservare particolarmente il gran quadro in tela che deve ornare la risorgente basilica di san Paolo sulla via ostiense [...]. Né qui potrebbe significarsi con quali parole di benignità ne mostrasse al chiarissimo professore l'alta e piena Sua soddisfazione²⁵.

Il sabato 4 luglio 1840 fu «eseguito il trasporto, dallo studio del professore (dietro il colonnato sinistro della Basilica Vaticana), alla Basilica di san Paolo²⁶».

La grande tela fu trasportata «là con un corteggio imponente: prima, cioè, una fila di dragoni a cavallo, poi un carro d'acqua per innaffiar la strada, poi il quadro sulle spalle dei facchini, poi la carrozza del pittore, infine altri dragoni²⁷». Sennonché, proprio durante questo pomposo trasloco, la pala subì un danno accidentale al punto che si dovette ricondurla, tra «mille arguzie dei Romani», nell'atelier del pittore²⁸.

Ma non bastò, perché ai Romani, anche dopo la sistemazione nella basilica, l'opera non piacque, perché «apparve opera diligente bensì, ma piuttosto meschina. L'autore si era proposto di lumeggiarla in modo singolare, perché si vedesse che saliva, ma i Romani si ostinarono a dire ch'ella cascava giù²⁹».

Riguardo alla basilica di S. Paolo dobbiamo ricordare «il nuovo bozzetto in lapis [...] pel mosaico della facciata della Basilica di San Paolo con copia del rescritto dell'Em.o Antonelli del 13 giugno

²⁵ «Diario di Roma», num. 15 dell'anno 1837.

²⁶ *Collezione degli articoli pubblicati nel diario di Roma e nelle notizie del giorno relative alla nuova Fabbrica di San Paolo fuori le mura di Roma*, Roma, 1845, p. 72.

²⁷ U. OJETTI, *Agricola, Luigi e il figlio Filippo*, in *Enciclopedia Italiana*, 1, Milano, [1929], p. 23.

²⁸ *Supplemento perenne... cit.*, p. 9-10.

²⁹ *Ibid.*

1856 di approvazione del bozzetto³⁰». Mosaici che l'Agricola «con grande amore condusse, per munificenza del regnante pontefice³¹».

Per la verità, i cartoni per S. Paolo - ritirati dalla Commissione il 1 gennaio del 1858 - consistarono, per distinguerli da quelli del Consoni, in:

Un gran cartone rappresentante il Divino Redentore, una gran pittura del suddetto disegno in cornice dell'invenzione dell'opera approvato dal Santo Padre, due cartoni, uno in bianco e l'altro con l'abbozzo del disegno della figura di S. Pietro, [...] del valore di scudi 1000³².

Tra gli ultimi incarichi dell'Agricola dobbiamo, infine, ricordare *La Podestà* o *Consegna delle Chiavi* (fig. 6), un'opera a olio, destinata ad essere tramutata in mosaico e sostituire il dipinto su lavagna, *La Caduta di Simon Mago*, del Vanni, nella basilica di S. Pietro. Secondo il contratto, doveva essere ultimata nel 1842, per la spesa complessiva di 3500 scudi, i quali dovevano essere pagati «con il seguente ordine cioè scudi 500 nel luglio 1839 scudi 1500 dopo che sarà stata eseguita la metà del lavoro e li residuali scudi 1500 dopo che il quadro sarà terminato³³».

Ma l'Agricola non la porterà mai a termine e questo perché: «Fatto negli ultimi anni assai più lento nell'operare, mentre si trattiene fra le prove e gli studi³⁴».

Lo conferma Giulio Gabrielli (Ascoli Piceno 1832-†1910), il figlio della sorella Teresa, ospite in quegli anni nella casa romana, allievo, insieme ad Alessandro, dello zio, sottolineando che

³⁰ ASR, *Inventario dei Beni...* cit., f. 42 r.

³¹ *Dissertazioni della Pontificia...* cit., pp. CIV-CV.

³² ASR, *Inventario dei Beni...* cit., f. 45 v.

³³ A. DI SANTE, *Filippo Agricola, Bozzetto con la Consegna delle chiavi, in Magnificenze vaticane: tesori inediti della Fabbrica di San Pietro*, a cura di A. M. PERGOLIZI, Roma, 2008, p. 30.

³⁴ *Dissertazioni della Pontificia...* cit., p. CIV.



6. F. AGRICOLA, Bozzetto della *Consegna delle chiavi*, tempera su tavola. Archivio Fabbrica di San Pietro in Vaticano. Per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

Filippo «aveva già da tempo deposto i pennelli, ma teneva ancora aperto uno studio nel Palazzetto di Villa Barberini sulla sinistra del colonnato di S. Pietro³⁵» (fig. 7).



7. F. AGRICOLA, *Torquato Tasso entra nel Convento di Sant'Onofrio*, carta, matita, acquerellatura, biacca. Disegno preparatorio donato dall'autore al nipote Giulio Gabrielli. Pinacoteca Civica di Ascoli.

Così, nel 1855, anno in cui infuriava a Roma il colera, l'opera era ancora in preparazione; è lo stesso Agricola ad accennarlo in una lettera indirizzata al noto latinista Michele Ferrucci, docente a Pisa:

18 settembre 1855.

Via dell'Anima n. 39

[...] qui abbiamo il collera [sic] e spariscono momentaneamente molti conoscenti ed amici, io indefesso ad opera mia del quadro per

³⁵ G. CONTA - U. LAFFI, *Ricerche antiquarie e falsificazioni ad Ascoli Piceno nel secondo Ottocento*, in «Asculum II», Pisa, 1982, p. 75.

la Basilica Vaticana che rappresenta la Podestà delle chiavi, mi scor-
do operando di questo castigo sebbene il rammenta il suono lugubre
de' Sacri Bronzi³⁶.

La morte, che gli sopraggiunse da lì a qualche anno, «tolse a
se stesso la gloria d'aver un quadro, che sarebbe stato perpetua-
to col mosaico, nella basilica vaticana³⁷». La conseguenza fu che
la Fabbrica di S. Pietro, nel 1858, citò il figlio, Alessandro, per
la restituzione di 1800 scudi, che il padre aveva indebitamente
percepito in anticipo. Ma la famiglia dell'Agricola non poté certo
soddisfare quella richiesta; ne conseguì, pertanto, un contenzioso.
E durante l'udienza:

quando si agitavano queste questioni avanti il lodato Giudice, lo stes-
so Alessandro Agricola avanzò istanza al lodato Monsignor Econo-
mo, in cui esponendo le lacrimevoli circostanze di sua famiglia e la
impotenza a pagare la più piccola somma, gli presentò per altro il
Bozzetto del quadro, che aveva fatto il suo genitore ed una cartella
contenente numero 28 studi relativi al Quadro medesimo richieden-
do che questi oggetti fossero apprezzati, e presi in diminuzione della
somma reclamata dalla Reverenda Fabbrica³⁸.

Furono Tommaso Minardi, Alessandro Capatti e Nicola Con-
soni a stimare l'offerta, che alla fine venne accettata.

L'Agricola aveva sposato, nel 1819, Anna (*Nanna*) di Francesco
Romanelli da cui ebbe: Giulio e Alessandro; quindi, Cecilia (viv.
1875), Adelaide (già †1856?) ed Elena (†1892). Rispettivamente co-
niugate: la prima con Marcello Ranzi di Filippo; con Domenico De
Angelis di Perugia, la seconda; e, l'ultima, con Romano Ghinassi.

³⁶ BUP, Ms. Ferrucci 673, F. AGRICOLA, *Lettera a Michele Ferrucci, Roma 18 settembre 1855*, n. 383534.

³⁷ *Dissertazioni della Pontificia...* cit., p. CV.

³⁸ A. DI SANTE, *Filippo Agricola, Bozzetto...* cit., p. 30.

Riguardo al primogenito, Giulio, «di molta grazia ornato nella dipintura del paesaggio», era nato nel 1820 e morì di malattia a soli 16 anni, il 12 marzo del 1836, avendo già dato «buone prove di sé come pittore³⁹».

Ma altri lutti dovevano colpire l'Agricola: nel 1853, il 23 gennaio, a sessantadue anni di età, in via dell'Anima 39 - dimora di famiglia sino al 1856 - moriva invece la moglie, Anna Romanelli. È lo stesso Filippo a rivelarcelo in una lettera inedita spedita da Roma, il 4 febbraio di quell'anno, sempre all'amico Ferrucci, cui chiedeva il testo in latino per un'epigrafe da porre sulla tomba:

Professore mio Carissimo,

La vera amicizia non si dimentica mai essendo impressa nella mente e nel cuore, questa è il tuo Ferrucci mio essendomi sempre presente non che quelli beati giorni che ci vedevano tanto in Roma come in Bologna.

Io vivo e non so come, avendo in questi giorni perduto la carissima Moglie mia, sì Ferrucci, Nanna non è più fra noi, Iddio la (sic) voluta in Cielo. Tutto che posso dirti di questa distinta e angelica donna è un nulla, giacché nella nostra unione, che ha compiuto con lo stare insieme anni trentadue e mesi, non vi è stata che pace, e anni di sollievo, reggendo Essa tutti li affari di Famiglia, era Madre distintissima, e di un carattere sì raro che nelle disgrazie mondane era di conforto, modesta nel suo sommo sapere nell'arte del canto, sostegno al marito suo.

Quale perdita Ferrucci mio ha fatto il tuo Agricola, le parole non possono dirle chi potrà in parte colmare questo mio dolore? La tua immensa gentilezza non negandomi il favore che ti richieggo.

Scrivi alcuna cosa con il distintissimo ingegno che la ricordasse a posteri facendolo io incidere nel piccolo monumentino che gli ho immaginato con quella modestia che tanto era in lei. Amico carissimo,

³⁹ Cfr. G. MAROCCO, *In morte di Giulio Agricola*, Roma, 1837.

non negarmi quanto ti ho richiesto, consola in parte questo essere afflitto e persuadeti che ciò che sarai per scrivere sarà per tutta la più poca vita mia di consolazione. Ricordami alla tua impareggiabile compagna, a quel ingegno distintissimo, onorami di tue notizie col scrivermi e fa che possa unire le tue lettere a quelle de' miei amicissimi Monti e Perticari.

Addio ottimo amico mio, alla tua benevolenza mi raccomando.

Il tuo per sempre

Filippo Agricola.

Roma li 4 febbraio 1853

NB. Il suo nome era di Anna Romanelli Agricola morta li 23 gennaio 1853, la sua età di anni sessantadue⁴⁰.

L'Agricola contraccambiò il favore con un'incisione

di un mio dipinto eseguito per Vienna (La Santa Famiglia) operata per la Duchessa di Sagan. Il nostro Sommo pontefice e Sovrano Pio nono degnandosi spesso onorare lo stabilimento de' mosaici al Vaticano ove io ne ho la direzione e Soprintendenza, vidde nella mia camera il disegno di questo quadro facendomi graditissima sorpresa⁴¹.

Alla morte dell'Agricola, il 5 dicembre del 1857, le sue carte, tra cui «numero 307 disegni, e vari cartoni artistici in numero di nove, oltre un album di numero 50 piccoli studi in lapis, ed altro di numero 106 a penna: cose che sono state visitate e periziate dal signor Professore Accademico Francesco Goggetti [sic]⁴² » ed altre «pochissime cose mobili», furono traslocate da via della Valle a via Arco di Parma 18, in casa della figlia Cecilia.

⁴⁰ Mercato antiquario, F. AGRICOLA, *Lettera a Michele Ferrucci, Roma 04/02/1853*. Ubicazione attuale ignota.

⁴¹ BUP, Ms. Ferrucci. 673, F. AGRICOLA, *Lettera a Michele Ferrucci, Roma 05/03/1853*, n. 383533.

⁴² ASR, *Inventario dei Beni...* cit., f. 50 r.

Fu sepolto in San Pietro al Montorio, «sul pavimento di mezzo, avanti la 2° cappella di sinistra⁴³», in un sepolcro «provvedutosi dal defonto per sé e famiglia» nel 1855. Le spese funerarie, anticipate dalla figlia Cecilia, ammontarono a circa 100 scudi⁴⁴.

Ma la figura dell'Agricola era destinata, al pari della sua modesta epigrafe terragna, a sbiadire. Già, perché fu presto dimenticato, citato come «non grande ma celeberrimo pittore» e definito «uomo di tutte le Commissioni e di tutte le onorificenze [...] ma carissimo ai “*santi petti*”»; riguardo poi ai suoi quadri, «giustiziati dal tempo...⁴⁵»!

Riprendendo il discorso sull'ingombrante eredità dell'artista, questa, secondo le norme dell'epoca, si deferì soltanto al figlio Alessandro

ma questi, che giammai volle immischiarsene, pria che maturasse il semestre utile a deliberare, amise (sic) la sua dichiarazione di astenersene avanti il primo turno dell'eccellentissimo tribunale civile di Roma sotto il dì 20 aprile prossimo passato, e la dedusse a pubblica notizia nel Giornale di Roma numero 91. In seguela di che dalla legge chiamate le suddette figlie alla paterna successione. La signora Cecilia Agricola però, assistita da suo marito signor Marcello Ranzi, volendo cautelarsi, ha risolto di adirla col beneficio dell'inventario⁴⁶.

Fu l'inizio, per Cecilia Agricola Ranzi, di continue peregrinazioni in cerca di un sussidio economico per liberarsi dai debiti paterni, rivolgendosi a tutte le Istituzioni, compresa la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon. Quest'ultima prese talmente a

⁴³ V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese*, cit., vol. V, Roma, 1874, p. 287, n. 810: PHILIPPVS AGRICOLAE PICTOR/ SIBI SVISQVE POSVIT/MDCCLV.

⁴⁴ ASR, *Inventario dei Beni...* cit., ff. 66 v-67 r.

⁴⁵ G. JANNI, *Belli e la sua epoca*, Roma, 1967, vol. I, p. 414.

⁴⁶ ASR, *Inventario dei Beni...* cit., f. 35 r.

cuore la triste vicenda della Ranzi, che nella seduta del 4 dicembre del 1864 «fu letta una supplica della figlia del defunto Filippo Agricola, ridotta in estrema miseria, alla quale si sarebbero fatte offerte personali⁴⁷». Sarà lo scultore Stocchi a provvedere alla consegna del «ricavato della colletta raccolta dal bidello, al quale si riconobbe, per la sua prestazione, un compenso di 15 paoli»⁴⁸.

Seguirono gli anni della diaspora delle rimanenti opere dell'Agricola che furono vendute, o ipotecate (come il ritratto del Ver-net), sempre per ripianare i debiti paterni.

Una piccola nota biografica merita ora Alessandro; era nato nel 1828 e solo il 2 dicembre del 1856, grazie alle pressioni del padre, fu annoverato come «soprannumero» nello stabilimento del mosaico.

Nel giugno del 1857, è impegnato nei restauri degli affreschi del Domenichino a Grottaferrata, lo testimonia una lettera di Filippo, che così lo esorta: «Godo l'avanzamento del tuo lavoro, studialo più che puoi perché in quel maestro è tutto da sapere»; aggiungendo che «io pure mi son posto a lavorare l'opera di S. Paolo e mi riconosco nulla quando tanto ricordo quello che sepero fare Raffaello e Domenichino». Gli invia, quindi, tre scudi «persuasio ti serviranno» e conclude - conscio del male che lo porterà alla morte da lì a qualche mese - con: «Figlio mio se ti ritrovi in un locale dedicato alla Vergine SS.ma e son persuaso farai preci, raccomanda il Padre tuo perché le preghiere dei figli sono maggiormente accolte e gradite⁴⁹». In tutti i modi nell'agosto di quell'anno sarà Filippo a raggiungere Alessandro, così come ricorda la cronaca dell'Abbazia:

⁴⁷ A. L. GENOVESE, *La Congregazione dei Virtuosi al Pantheon da Pio VII a Pio IX*, s.l. 2015, p. 800.

⁴⁸ Ivi, p. 802.

⁴⁹ B.C., Ms. 5350, *Invenzione di Filippo Agricola per un monumento al Canova*.

a dì 11 agosto venne il Sig. Comm. Filippo Agricola con il figlio Alessandro e cominciarono a restaurare le pitture là dove erano comparsi i chiodi, mentre il Comm. Agricola ristuccava i fori dei chiodi e a dipingere il restante, il figlio con essenza di spinogardo ripulì il quadro rappresentante la pianta del monastero e della Chiesa (nel quale solamente si erano i chiodi scoperti) quello della pioggia, l'altro ove la Madonna dà il pomo ai SS. Fondatori, il S. Eustachio ed il S. Odoardo⁵⁰.

Nel 1862, impegnato nelle serie di ritratti papali nella navata di S. Paolo fuori le Mura, è l'autore del tondo con Giovanni IX, mentre nel 1879, sempre per la Fabbrica di San Pietro, «firma il contratto per l'esecuzione di un quadro rappresentante una tazza con frutta» su pittura del Mantovani⁵¹.

Giungiamo al 1887, ed è ancora in attività, tant'è che esegue in «mosaico fino» un quadro rappresentante «il Foro Romano già incominciato in smalto filato da Ettore Vannutelli⁵²». Morirà nel 1889 a Roma, il 7 agosto, in via Sapienza n. 41, 2° piano. Aveva sposato Paola di Angelo Faberi (†12 marzo 1918) da cui non risulta avesse avuto figli. Con Alessandro finiva, così, la gloriosa stirpe degli Agricola che sopravvivrà indirettamente con il figlio di sua sorella Adelaide, il noto ed apprezzato architetto Giulio Maria De Angelis (Roma 1845 – Anzio 1906).

⁵⁰ «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», vol. XLI, 1987, *Appendice II dalle memorie di T. Toscani* (1857), p. 87.

⁵¹ M. G. BRANCHETTI, *Dai Cartoni per i mosaici della fabbrica di San Pietro*, in *Magnificenze vaticane ...*, cit., p. 131.

⁵² A. GONZÁLEZ PALACIOS, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, 2001, p. 312.

Joseph Anton Koch ad Olevano

PIER ANDREA DE ROSA

Il nucleo antico di Olevano Romano sorge su una ripida lacinia del monte Celeste con le case a cascata dal grigio bruno della pietra alle quali sovrastano il castello e la un po' malconcia torre Colonna. In tempi ancora non "moderni" Olevano era un tipico borgo rurale con modesta economia fatta di agricoltura e pastorizia. Oggi è meta da suggerire per una gita *for de porta* dove, tra singolari richiami paesaggistici, stradine e scorci non dimenticabili, "case che scendono a grappolo, l'armoniosa severità dei tetti", trovi, se ne hai agio e voglia, cucina che sa ancora di casa, sapido olio di oliva e un fidato rosso cesanese che, senza entrare nel vischioso terreno del campanilismo, costituisce, mi dicono, una sicura eccellenza del territorio.

Olevano è luogo ricorrente nella storia della pittura europea almeno dai primi dell'Ottocento. A quell'epoca alcuni esponenti, e non dei minori, della folta comunità artistica tedesca attiva a Roma vi giunsero per la prima volta. Fu quella che suol dirsi "una scoperta". Agli occhi di quegli avventurosi ultramontani, il sito, anche a motivo della sua ubicazione al di fuori delle storiche vie di comunicazione, dovette apparire quale il mondo nel sesto giorno della creazione. La natura vi era solenne ed intatta, dolce ed aspra al contempo, appena modellata di quel tanto dalla mano dell'uomo mentre cadenze lente e secolari scandivano i passaggi della vita quotidiana. Ai primi tedeschi altri se ne aggiunsero presto fino a costituire una colonia costante e a formare una tra-

dizione, quasi una corrente artistica. Tradizione che seguita tuttora: l'Accademia di Belle Arti di Berlino è proprietaria del celebre bosco della Serpentara, soggetto caro ai pittori, mentre il governo tedesco, per il tramite dell'Accademia di Villa Massimo a Roma, vi conduce la storica Casa Baldi che, in origine casino di soggiorno estivo del cardinale Scipione Borghese poi mutato in rustico punto di accoglienza gestito dalla famiglia Baldi, ora è luogo di studioso e ameno soggiorno per meritevoli borsisti germanici. Agli artisti tedeschi si aggiunsero presto sodali di altra stirpe quali, numerosi, i danesi.



1. J. J. M. WITTMER, *Ritratto di Joseph Anton Koch*, 1838, matita su carta, Roma, Museum Casa di Goethe, inv. 80084.

Nel 1989, al fine di meglio tramandare il ruolo e la presenza di Olevano nella storia della pittura europea di paesaggio del secolo XIX un eletto manipolo di quattordici illuminati cittadini olevanesi stabilirono di unirsi a fondare l'Associazione Onlus Amici

del Museo di Olevano, AMO, ospitato in dedicato villino quasi sul limitare dell'abitazione. L'atto notarile di fondazione fu stilato il 7 maggio nell'abitazione, non a caso, di Uwe Friesel, giornalista e scrittore tedesco. Domenico Riccardi, storico dell'arte, ne fu primo presidente. Da allora, l'AMO, in convenzione con il Comune di Olevano, provvede, con genuina e immutata dedizione oltre che consenso, a condurre il museo che, considerazione non secondaria, vanta una raccolta stabile di circa duemiladuecento opere che, tutte provenienti da private donazioni, vanno dal 1780 fino ai giorni nostri.

Nel corso del tempo il museo ha maturato un nutrito e qualificato *curriculum* di mostre, manifestazioni ed "eventi" culturali vari ai quali si è appena aggiunta la mostra celebrativa del 250° anniversario della nascita del pittore, che definirei austriaco-olevanese, Joseph Anton Koch (1768-1839). Figura significativa dell'arte europea nel 1785 Koch si trasferisce a Roma dove entra in saldo contatto con la comunità artistica di lingua tedesca e con i danesi Asmus Carstens e Berthel Thorvaldsen. Fa presto la prima conoscenza di Olevano dove tornerà con sempre più ravvicinata frequenza fino a maritarsi con Cassandra Ranaldi, una giovane del luogo: Olevano snodo di vita e di arte, ambiente, tema ed epifanica rivelazione non solo della natura ma del contesto umano ad essa sotteso. Olevano luogo che in Koch si fa tutt'uno con la propria indole e il sentire artistico quale testimonia la sua arte della quale mi limiterò a citare in questa sede il *Paesaggio con la Serpentara con corteo dei Re Magi*, 1820, alla pinacoteca di Düsseldorf, e la *Veduta di Olevano da settentrione con autoritratto sulla destra*, 1823, del Thorvaldens Museum di Copenhagen.

Ma, per tornare alla mostra di Koch al Museo civico di Olevano (27 luglio-4 novembre 2018), il catalogo illustrato, pubblicato per la circostanza per i tipi della romana editrice Artemide e curato da chi scrive, testimonia la presenza in esposizione di trentacinque opere sue e di suoi contemporanei: oli, acquerelli, disegni



2. J. A. KOCH, *Ruth e Boaz*, matita e acquerello bruno su carta. Collezione privata

e incisioni insieme ad una appendice comprensiva della nota serie delle venti acqueforti originali delle *Vedute romane* da lui incise e pubblicate nel 1810 delle quali il museo di Olevano conserva, per via di donazione, tutte le lastre originali. Tra i contributi critici in catalogo anche quello di Jörg Garms, studioso viennese e socio del nostro Gruppo dei Romanisti.

Più in particolare il nucleo fondante della mostra era costituito da opere provenienti dagli eredi dell'artista gelosamente custodite nel tempo, e poco o quasi mai esposte in pubblico. Altro contributo determinante è da valutarsi quello offerto dal Museo Casa di Goethe in via del Corso a Roma con il prestito di quattro essenziali disegni: il *Ritratto di Koch*, 1838, di Johann Michael Wittmer, genero dell'artista per averne sposata la figlia primogenita Elena, la *Veduta di Olevano* di Heinrich Reinhold e due vedute di Koch, una del palazzo dei Cesari al Palatino e l'altra del Colosseo. L'apertura della mostra è stata preceduta dall'affissione nella ca-

ratteristica piazzetta Benedetto Greco, ancora a cura dell'AMO, di una targa commemorativa della presenza di Koch e di Cassandra Ranaldi, sua moglie, ad Olevano.

A bene intenderci tutto questo è accaduto esclusivamente per merito dell'Associazione Amici del Museo di Olevano, AMO, guidata dal dinamico e fattivo presidente Serafino Mampieri insieme al suo vice Silvano De Giusti e con l'adesione dei soci tutti tra i quali merita citare almeno Giovanni Buttarelli e Jytte Keldborg, cittadina danese e membro del direttivo AMO oltre che autrice di un regesto storico degli artisti danesi ad Olevano tra l'Età dell'Oro e il secolo XXI. La mostra celebrativa di Koch aggiunge un originale tassello al già nutrito *palmarés* dell'AMO mentre acquista tanto più significato quando si consideri che la stessa resta finora, agli inizi di dicembre 2018, l'unica iniziativa europea a ricordare il 250° della nascita di un artista che ha, come anticipato, un ruolo e un significato proprio nell'ambito dell'arte del secolo XIX. E



3. J. A. KOCH, *Veduta delle rovine dei palazzi imperiali del Palatino*, matita e gesso lumeggiato di bianco su carta a mano. Roma, Museum Casa di Goethe, inv. LG 9

che la città di Roma volle testimoniare con l'apposizione, negli anni Trenta del Novecento, di una targa bronzea, ormai brunita dal tempo, sulla parete di palazzo Volpi di Misurata su via delle Quattro Fontane dove Koch si spense e dove vi è definito, seppure con enfasi di circostanza, quale «il rinnovatore della pittura tedesca sul suolo di Roma». Ma di Koch restano a Roma testimonianze autografe della propria arte. Alcuni disegni nel Museo di Roma e, più in particolare, due sale affrescate con motivi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* della *Commedia* di Dante nel Casino Massimo in via Matteo Boiardo al Laterano, sale aperte al pubblico in orari prestabiliti. Alla decorazione del casino concorsero, insieme a Koch e tra disguidi e contrattempi, alcuni delle figure maggiori del gruppo dei Nazareni.

Da ultimo, una volta chiusa la mostra in memoria di Koch, che resta pur sempre, come ogni manifestazione consimile, qualcosa, per così dire, di effimero e di transeunte che solo la memoria, ma viepiù il catalogo preservano, il pensiero torna spontaneo ad Olevano e agli amici del Museo a constatare come, lontani dalla grande città, dai centri del potere, dai cosiddetti “grandi numeri” insomma, essi proseguono, con testarda operosità, a provarsi, per il tramite discreto e nel nome superiore dell'arte, a preservare le proprie radici anche in vista del non facile futuro delle nuove generazioni. Non resta che dir loro e con forza: grazie.

Giardini romani: ciò che vedo, ciò che ricordo, ciò che perdo

MASSIMO DE VICO FALLANI

Accolgo con piacere l'invito degli amici Franco Onorati e Laura Biancini di contribuire con un mio scritto alla *Strenna* di quest'anno. Per due motivi: uno perché mi offre la preziosa occasione di raccontare nella sede editoriale più propria alcune cose riguardanti i giardini romani che mi stanno molto a cuore; l'altro è perché in parte mi lava la coscienza per non essere, mio malgrado, molto assiduo alle riunioni dei romanisti, il che, colgo l'occasione per specificarlo, non significa disaffezione né mancanza di interesse per il sodalizio che ho sempre amato e ritengo uno dei più autenticamente vicini alla nostra alma Roma.

Se qualcuno avrà voglia di "spulciare" fra gli arretrati della *Strenna*, noterà come già in quella del 1974 compare un mio scritto, in quel caso sulle ville di Roma, dove parlavo dei misfatti dei nostri padri. Con questo scritto, dove parlo invece dei "misfatti" più recenti, legittimo la mia anzianità di oltre quaranta anni nella materia, che costituisce, non certo un primato di durata, ma forse un bel record.

Che il tempo porti cambiamenti è cosa nota, e le alberature sono fra le prime a risentirne. Ma prima di eliminare un albero o un'alberata vi debbono essere ragioni valide, e poi nessun motivo esiste perché, nel cambiamento, la bellezza venga gettata via, come l'infante insieme all'acqua sporca.

Una tra le ragioni generalmente valide per cambiare piantagioni cittadine è l'avvento di malattie. Ne abbiamo viste tantissime,

alcune devastanti, a partire dalla storica peronospera, passando per la grafiosi dell'olmo degli anni Trenta del secolo scorso, per finire all'attuale *Paysandisiaarchon*, che non è il punteruolo rosso, che attacca la palma canariense, ma è un "nuovissimo" e non meno indesiderato ospite della palma nana o palma di san Pietro. Anche questo lepidottero, come il suo parente di qualche anno precedente, ha praticamente devastato il patrimonio di palme, non solo a Roma.

Dinanzi a questa e ad altre malattie la scelta della cosa giusta da fare è tutt'altro che semplice, per cui guardarsi dalle decisioni inconsulte, come il taglio generalizzato di tutti gli individui a rischio, è norma prudente. Vi sono state e vi sono malattie che a suo tempo apparvero incurabili, come il cancro del cipresso, e ancor oggi il cancro colorato del platano; però nonostante tutto, in qualche modo, le specie contagiate sopravvivono, dimostrando che è lungimirante saper bilanciare i tempi, per evitare che la scomparsa di una determinata specie arborea dalla città si dimostri poi un errore.

Attorno agli anni Settanta del secolo scorso, a Schönbrunn, i boschetti di olmo, infettati di grafiosi, sono stati sostituiti con le querce; ma oggi vediamo che un po' dappertutto gli olmi tornano a vegetare, e poi vi sono le varietà immuni, come l'olmo siberiano, che - per rendere merito ad un direttore del Servizio giardini a suo tempo criticato ma che se l'avessimo oggi faremmo i salti di gioia, e parlo di Bruno Vergari - fu proprio da lui utilizzato con successo a Roma per sostituire l'olmo comune. Oggi andate a guardare, ad esempio, via delle Mura Ardeatine, dove i vecchi olmi vennero, credo, proprio da lui sostituiti con la specie siberiana, e vedrete come questi vegetano bene, restituendo a quel contesto di città un'immagine molto vicina a quella delle olmate originali.

Lo so che in passato le alberate romane furono addirittura rivoluzionate, come quando, con papa Pio IX, le olmate e i filari di gelsi che dominavano in città furono sostituiti da numerose nuove

specie, alcune delle quali addirittura esotiche, ereditate da quel breve ma sostanzioso periodo napoleonico, quando i francesi, convinti che il clima di Roma fosse simile a quello africano, avevano preparato per il grande *Jardin du Capitole* piante resistenti al caldo come in genere le acacie, le sterculiacee, e la *Melia azedarach*, quest'ultima non a caso ancor oggi fra le prime, a Roma, per numero di individui presenti. Ma proprio per questo dobbiamo rivedere i comportamenti, perché da allora la città si è ingrandita a dismisura, e gli anni sono passati, e con essi le mode, per non parlare delle variazioni climatiche. Quando Roma divenne capitale, per motivi funzionali, i platani furono adottati per nascondere il biancore dei muraglioni tiberini lungo i quali ricadevano, trasformando i lungoteveri in giardini pensili lineari incantevoli, e poi da lì sono stati utilizzati in numerose altre zone urbane diventando protagonisti per numero di presenze. Più vicino a noi, attraverso un percorso che, passando per Carducci, per Corrado Ricci e per D'Annunzio, porta a Mussolini, il pino da pinoli, dapprima pino mediterraneo, poi pino italico e infine, con una certa qual forzatura, "pino romano", è stato utilizzato con larghezza, e dai recinti segreti delle antiche ville e dalle desolate campagne dell'Agro è andato a colonizzare le strade monumentali e le aree archeologiche che tra la fine dell'Ottocento alla metà del Novecento si andavano trasformando in parchi archeologici. Però gli apparati radicali del pino si sviluppano orizzontalmente ad un'altezza corrispondente a quella di una grande quantità di strutture ipogee; a questo proposito desta meraviglia che personaggi illustri come tra gli altri Rodolfo Lanciani, Giacomo Boni e Antonio Muñoz li abbiano utilizzati in aree archeologicamente dense come il Palatino e l'Appia antica.

Ma tutto questo, nel frattempo, è divenuto storia. E allora che fare? Il nobile e sereno ombrello dei pini, già lodato con emozione da Gogol e celebrato da Respighi, è ormai definitivamente associato all'immagine fisica e mentale di Roma. I "processi

sommari” che da qualche tempo a questa parte, in nome della sicurezza, si muovono contro di lui, forse non sono la cosa più giusta, specialmente se alla pianta tagliata, magari “lugubremente” lasciata a mezzo fusto come oggi si vede su diversi individui lungo la via Cristoforo Colombo dopo Mezzocammino, non si sostituisce nulla. Mi sembra due anni fa, transitando per l’Appia nuova all’altezza di via dei Cessati Spiriti, vidi uno sterminio di pini che mi ricordò quello dei cipressi ludovisi di dannunziana memoria. Non conosco le ragioni di quegli abbattimenti, ma sono certo che per una scelta giusta occorrono competenza professionale, buon gusto e amore per la propria città. Non è assolutamente vero che se le radici di un pino ingobbiscono l’asfalto la pianta debba essere recisa; esistono tutte le conoscenze, e da anni, per analizzare le caratteristiche statiche di ogni singolo individuo e intervenire con proprietà. Sulla base di accurati studi, selettivamente, è possibile resecare le parti di radici in rilievo, rifilandole con pazienza e poi disinfettandole per evitare attacchi di insetti, come ho fatto io nel duemila durante il restauro dell’Appia Antica, per riposizionare i basoli della carreggiata secondo la giusta livelletta, e nessuno di quei pini è caduto o ha sofferto. Lo stesso vale per altre specie: il platano che vegeta all’angolo del giardino di piazza Cairoli nel corso degli anni, con le radici, aveva deformato la base della cancellata in pietra serena. Anche lì le radici sono state resecate a misura quel tanto che serviva, e nemmeno questa pianta, nonostante la sua vecchiaia, ha risentito dell’intervento. Si chiama dendrochirurgia.

Quello dell’età è un tema attuale, che si intreccia all’altro della sicurezza. Però tale dualismo non è esclusivo; in esso si trova una risposta alternativa e sostenibile. Sappiamo che per lo più le piantagioni delle zone storiche di Roma, al di là e al di qua delle mura aureliane, risalgono alla prima metà dello scorso secolo, quindi sono molto vecchie, e naturalmente, come spiega la fitofisiologia, divengono instabili. Il tema presenta due aspetti; l’uno è

l'emergenza, l'altro la pianificazione. L'emergenza porta, nei casi accertati, alla recisione degli individui divenuti a rischio, ma in tal caso la sostituzione con altro individuo della stessa specie nello stesso posto è d'obbligo, anche se costosa, perché per una buona ripiantagione non basta eliminare la ceppaia recisa, ma, prima di ripiantare, va anche disinfettata e ossigenata la fossa, e poi c'è la necessità di bagnare la pianta almeno per due stagioni vegetative, e infine, *per favore*, evitiamo di utilizzare il famoso "pronto effetto", principale voce di costo che fa pagare quel poco di immediata soddisfazione con un lento accrescimento e una debolezza cronica. I vecchi giardinieri toscani, dove ho imparato quel poco che conosco della materia, sentenziavano: «Se vuoi grande, pianta piccolo». Ricordo tre cipressi posti dinanzi alla Chiesa di Santa Francesca Romana, mi sembra verso gli anni Novanta dello scorso secolo, due dei quali "a pronto effetto", e un terzo, poiché non vi erano molti soldi, piccolo. In poco tempo quest'ultimo ha superato in altezza e vigore gli altri, che oggi, ahimè, sono morti, né sono stati rimpiazzati.

Per quanto riguarda la pianificazione, proviamo a guardare olttralpe, in Paesi, come la Francia, sulla cui competenza, in fatto di tecnica orticola, credo nessuno abbia a ridire. A Parigi, passeggiando lungo i *boulevards*, ci accorgiamo che i fusti degli alberi hanno in media, poco più o poco meno, una circonferenza di 120-140 centimetri, il che vuol dire piante di cinquanta-sessanta anni. Come è possibile, visto che tali alberature furono piantate nella seconda metà dell'Ottocento? È possibile perché, con una cadenza mi sembra di cinquanta anni, tutte le piante vengono rinnovate, a lotti, secondo un piano generale, come opera di manutenzione ordinaria. I francesi sanno che in questo caso conservare significa rinnovare. È diverso per alberi di particolare interesse individuale storico, paesaggistico e artistico. Per la quercia del Tasso si deve tentare ogni strada per mantenerla in vita. E la si mantiene anche da morta. Ma nei casi ordinari il rinnovo è conservazione, senza

contare che il provento economico del legno ricavato dai tagli può essere riutilizzato per contenere le spese dei nuovi impianti.

La guerra al pino non è la sola: vi è anche quella all'oleandro. Ora, se vi è una pianta generosa, che fino ad oggi, con i debiti scongiuri, non è stata oggetto di infezioni gravi o croniche, che chiede poca acqua, che ha una fioritura varia, ricca e duratura, che è propria delle nostre zone e chiede pochissima manutenzione, è proprio l'oleandro, per anni protagonista gioioso dei giardini romani. Ma a partire forse dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso alcuni dei giardini e delle sistemazioni a verde più famosi di Roma sono stati privati della bellezza di questa specie arbustiva, fra i quali le pendici del Circo Massimo, il giardino della Bocca della Verità, le aiuole lineari che fiancheggiano via Cristoforo Colombo. Le ragioni, se ricordo bene, furono diverse: nel primo caso la sicurezza, perché con le loro fronde gli oleandri offrivano nascondiglio a persone equivoche; nel secondo caso la filologia, perché il progetto originale di Clemente Busiri Vici prevedeva solo siepi di bosso e queste bisognava ripiantare; nel terzo la visibilità per gli automobilisti. Si potrebbe obiettare che per garantire la sicurezza vi sono istituzioni statali e comunali cui tale servizio spetta per competenza; che la filologia non è astratta ma deve fare i conti con la fisiologia di una pianta, nella fattispecie il bosso, che lì, in pieno sole, proprio non vive, essendo specie di sottobosco; per questo motivo probabilmente qualche oculato tecnico del Servizio giardini, forse attorno agli anni Sessanta, sostituì quanto restava dell'impianto originale sostituendolo con gli oleandri. Guardate in che stato di degrado si trovano oggi le siepi ripiantate una decina di anni fa in nome della filologia. Nel terzo caso ricordo che gli oleandri della via Cristoforo Colombo venivano ceduati circa ogni cinque anni, e si mantenevano ad una dimensione contenuta che non ostacolava la visibilità o il transito degli autoveicoli. Le stentate piantagioni erbacee che oggi si sforzano di crescere nel "New Jersey" centrale fanno sinceramente

rimpiangere il trionfo di colori che allietava l'automobilista da maggio fino a fine agosto, la stessa gloria smagliante che rendeva affascinanti il giardino della Bocca della Verità e le pendici del Circo Massimo.

Vi sono poi cambiamenti meno appariscenti, ma forse proprio per questo più insidiosi, perché, riguardando aree non si sa perché e non si sa da chi ritenute "minori", svolgono la loro azione senza che nessuno si risenta. Non so chiamarli in altro modo che: "Restyling". Personalmente questo termine, fra i preferiti dalla stampa di informazione, utilizzato fra l'altro a suo tempo per annunciare certi interventi che poi per fortuna solo in parte sono stati realizzati nei giardini dell'EUR, mi fa rabbrivire. Ma quale termine migliore per progetti che di fatto ridisegnano in parte o in tutto impianti a verde, i quali sarebbero invece bisognosi solo di manutenzione straordinaria? Tali azioni non sono condivisibili concettualmente.

Si pensi alla umanistica e misurata passeggiata di viale Giotto, che fiancheggia le mura aureliane, e poi, giunti a largo Lazzarini, da un lato prosegue diritta riconnettendosi alla Passeggiata Archeologica, dall'altro, diramandosi a destra, continua a fiancheggiare le mura lungo via Guerrieri. Il contesto storico e figurativo è importantissimo, perché a poca distanza l'una dall'altra si fronteggiano le bellissime case del quartiere popolare di san Saba e le mura aureliane.

Qui qualche prudente tecnico dei tempi andati immaginò un sistema semplicissimo che per mezzo di una fascia prativa e di un doppio filare di tigli connetteva armoniosamente le varie parti del contesto figurativo. Anche se non è una regola esclusiva, chi non vede il grande ruolo che la semplicità svolge a favore della bellezza? Negli ultimi anni questo impianto avrebbe avuto bisogno di opere di manutenzione straordinaria, però è stata eseguita una sistemazione nuova, più complessa. Perché? Il punto in discussione non è la qualità del nuovo progetto, ma il concetto secondo il

quale, anziché riaggiustare una sistemazione storicizzata e bella, dei soldi sono stati utilizzati per nuove opere, che cancellando in parte quelle esistenti hanno determinato un quadro figurativo diverso dall'originale. Ricordo che lungo viale Giotto i due marciapiedi opposti erano delimitati entrambi da un medesimo ciglio in travertino a becco di civetta, visivamente necessario per l'integrazione figurativa tra le parti. Non era un dettaglio. Lo vidi poi accatastato fra altre macerie, e la speranza è che non sia stato portato allo scarico.

Quello di viale Giotto non è che un caso portato ad esempio dei tantissimi interventi che da anni vanno sottraendo all'immagine di Roma la bellezza semplice dei nostri padri.

Vedo cambiamenti che non appaiono necessari, e ignorano la conservazione; ricordo una città dove la funzione veniva soddisfatta con il buon senso, che si traduceva in bellezza; perdo i bei giardini curati, e con essi, nel silenzio, l'identità di Roma.

Un sorprendente inedito pinelliano

ELISA DEBENEDETTI

Dopo aver già effettuato notevoli ritrovamenti di fogli pinelliani, la Galleria Vangelli de Cresci ci propone, ormai dalla sua sede londinese, un inedito che riteniamo importantissimo per le ragioni che cercheremo di illustrare. Nel lontano 2005 infatti, a Roma, venivano esposte in via Margutta una scena di genere raffigurante la *Storia galante di Gil Blas di Santillano*, tratta dall'omonimo romanzo di Alain-René Le Sage e pubblicata solo dopo la morte di Bartolomeo a Napoli, nel 1838, presso la tipografia di Francesco Saverio del Vecchio con la traduzione francese di Giulio Monti, mentre le duecentocinquanta incisioni all'acquaforte che corredano l'opera furono eseguite da Vincenzo Ferreri¹; e due figure virili, una di spalle e l'altra con libro, entrambe copie dal Raffaello delle Stanze della Segnatura in Vaticano, la prima dalla *Disputa del Sacramento*, la seconda dalla *Scuola di Atene*: questi due ultimi particolari, databili agli anni 1805-10, tradivano alcuni elementi tipici della grafica dell'artista romano. Sia la scheda sulla scena di genere, sia quella sulle due figure, firmate da Francesco Leone e pubblicate in un catalogo dal titolo *Attorno a Piranesi e David*,

¹ L. BIANCINI – P. COSTABILE, *Bartolomeo Pinelli e la “Storia galante”*, in «Strenna dei Romanisti», LXV, 2004, pp. 63-74, in part. p. 67 e G. CENTI, *Le 400 invenzioni di Pinelli estratte dalla Storia galante di Gil Blas di Santillano*. Un fondo di disegni e una rara opera a stampa conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. In «996», XVI, 2018, n. 2, pp. 39-71, in part 39-40.



1. B. PINELLI, *La battaglia di Maratona*, china su carta, 1806, cm 39x44. Londra, Galleria Piervaleriano Vangelli de Cresci.

raccolta d'arte a cura di Anna Villari, commentavano un Pinelli lontano dalle frequentissime scene in costume di vita popolare romana; non presupponevano tuttavia ancora lo straordinario foglio dedicato alla storia greca e riconducibile al genere più nobile della pittura di storia, quale ci propone ora la medesima Galleria d'arte². Con la Villari, rimasta assidua frequentatrice di Piergabriele Vangelli, abbiamo a lungo parlato di questo disegno, a china su carta, raffigurante una scena di battaglia, firmato in basso a destra: "Pinelli fece Roma 1806" (Fig. 1).

Il foglio va messo in relazione con la più famosa tavola (n. 27) della *Istoria greca*, la *Battaglia di Maratona*, incisa nel 1829 (Fig. 2).

² F. LEONE, schede relative a Bartolomeo Pinelli, in *Attorno a Piranesi e David*, catalogo della mostra a cura di A. VILLARI (Roma, Textilia, 7 marzo-7 aprile 2005), Roma, 2005, pp. 52 e 54-55.

Questa celebre raccolta di incisioni, dove appare il motivo del protagonista variamente “eroico”, ha un percorso complicato³: una prima edizione è quella del Fabri dal titolo *Istoria Greca inventata ed incisa da Bartolomeo Pinelli romano in cento tavole nell’anno 1821, illustrata da Fulvia Bertocchi*, priva di frontespizio figurato e contenente ottantuno tavole di testo in italiano e in francese, composto su colonne parallele, e cento tavole figurate. Nel medesimo anno si ha una seconda edizione, dell’editore Poggiosi, pubblicata con il titolo *Raccolta di n. 100 soggetti li più rimarchevoli dell’Istoria Greca inventati ed incisi da Bartolomeo Pinelli romano, illustrata da Fulvia Bertocchi*. Due edizioni piccole dunque, dovute a due editori diversi, cui segue il progetto, portato avanti dal Pinelli fra il 1829 e il 1832, di un’edizione grande, progetto rimasto tuttavia incompiuto, e consistente in quarantatré tavole sciolte, solo in parte numerate, prive di frontespizio sia figurato che tipografico⁴: ispirato anche all’*Histoire Ancienne* di Rollin, una sorta di storia universale che spazia dagli Egizi e dagli Assiri fino ai Fenici e ai Greci, pubblicata immediatamente prima del 1738 e riedita fino agli anni 1830 e 1840 dell’Ottocento, come l’*Histoire Romaine*. Entrambe ebbero un’immensa fortuna anche in Italia.

Gli episodi della *Storia Greca*, che non riscossero molto successo fra alcuni critici degli anni Trenta del Novecento, vanno invece considerati molto attentamente in quanto Pinelli vi esprime la propria complessa cultura grafica, dal linearismo winckelman-

³ P.A. DE ROSA – P.E. TRASTULLI, *Pinelli inedito appunti e suggestioni*. In *Inediti di Bartolomeo Pinelli*, catalogo della mostra, a cura di DE ROSA, TRASTULLI (Roma, Museo del Folklore, 9-24 maggio 1984), Roma, 1984, pp. 9-14, in part. p. 13.

⁴ G. COLONNA, *Pinelli e la storia Romana*, introduzione alla *Istoria Romana incisa all’acquaforte da Bartolomeo Pinelli Romano L’Anno 1818 e 1819 facsimile a scala ridotta*, a cura di ID., con la collaborazione di D.F. MARAS, Roma, 2006, pp. 7-36, in part. pp. 16-18 e 33-34.



2. B. PINELLI, *Battaglia di Maratona*, in *Fatti della Storia Greca*, 1829. Roma, Istituto Centrale per la Grafica di Roma MiBAC, Inv. CL2332/ 12668.

niano a Flaxman, con un sottofondo manieristico alla Luca Cambiaso, mentre iconograficamente si avverte la presenza di Poussin⁵. I rami si conservano presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe del Comune di Roma in Palazzo Braschi, e presentano dimensioni analoghe di matrice.

Ha fatto epoca il ritrovamento, nel 1981, di quattro soggetti di questa serie sul mercato antiquario (Galleria Carlo Virgilio) raffiguranti *Cleobide e Bettone*, *Alcibiade e Ipponico*, *Socrate in prigione*, *Abdolonimo*; il che fece pensare che altri fogli si trovassero

⁵ Non vanno naturalmente esclusi i riferimenti alla grafica gianesca, ricorrenti nel Pinelli: si veda per esempio E. DI MAJO – S. SUSINNO, *Bartholomeo Pinelli, La barca di Caronte*, in *Berthel Thorvaldsen 1770-1844. Scultore danese a Roma*, catalogo della mostra a cura di DI MAJO, J. BJARNE, SUSINNO (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 1989-28 gennaio 1990), Roma, 1989, scheda n. 133, p. 265 e relativa figura.

in collezioni private, dove erano pervenuti in epoca recente, e che il gruppo fosse stato smembrato da poco. Nel 1835 i rami erano ancora di proprietà di Luigi Fabri incisore in via Capo le Case n. 3, come ricorda puntualmente il Raggi⁶. Gli studiosi che si occupano di questi quattro disegni riferirono come essi mostrassero una identità quasi totale con le lastre, una possibilità di sovrapposizione fin nei minimi particolari, per cui era chiaro che rappresentavano lo stadio ultimo delle ricerche figurative, da trasferire nella cera preparatoria dell'incisione⁷. Che dire dunque adesso del foglio che raffigura la *Battaglia di Maratona*, l'unico osannato dai critici detrattori, quali per esempio Renato Pacini e lo stesso Valerio Mariani⁸? Così infatti lo studioso si esprime riguardo alle incisioni delle *Storie romana e greca*: «il gusto neoclassico aveva introdotto ormai in tutte le manifestazioni della cultura e dell'arte nei primi dell'Ottocento il bisogno di atteggiarsi all'antica anche nelle cose più umili, la pretesa di “grecizzare” e “romanizzare” ogni gesto, ogni frase, ogni rapporto sociale»⁹.

La vicenda, in questo caso narrata da Erodoto nelle *Storie*, riporta che la battaglia venne combattuta nell'agosto o settembre del 490 a. C. tra le forze della *Polis* ateniese, comandate da Callimaco, e la flotta persiana, che dopo aver assediato e distrutto la città di Eretria, era approdata in una piana costiera presso Maratona. Saputo dello sbarco, le forze ateniesi, sostenute da quelle di Platea, avevano bloccato l'avanzata e ricacciato verso il mare i

⁶ O. RAGGI, *Cenni intorno alla vita e alle opere principali di Bartolomeo Pinelli*, Roma, 1835, pp. 47-48.

⁷ MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO – M. MARINI, *Bartolomeo Pinelli 1781-1835 e il suo tempo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Rondanini, 9 marzo -7 maggio 1983), Roma, 1983, in part. p. 102.

⁸ R. PACINI, *Bartolomeo Pinelli e la Roma del tempo suo*, Milano, 1835, p. 136.

⁹ V. MARIANI, *Un disegno di Bartolomeo Pinelli*, in «Strenna dei Romanisti», III, 1942, pp. 237-241, in part. p. 237.

Persiani, che presi dal panico si erano disordinatamente diretti alle navi, dove, tra fuoco e incendi, erano stati sconfitti.

Nella resa disegnativa Pinelli offre una composizione estremamente dinamica, con i corpi dei combattenti che digradano verso l'alto, in bilico sul ponte di una nave ancorata, ma mossa dall'azione degli uomini e del mare. La costruzione è piramidale e culmina nelle figure centrali dei combattenti, che nella foga della battaglia calpestano i compagni caduti. Anche in questo caso estremamente accurati sono i costumi, genere nel quale l'Autore è riconosciuto specialista: il corto gonnellino degli opliti, la corazza in bronzo o cuoio e lana a coprire il torace, i mantelli che appaiono gonfi e agitati dal vento, gli elmi, alcuni dei quali con cresta di crine. Perfettamente delineate sono anche le armi: lance, spade corte e larghe, alcune già spezzate, scudi bronzei rotondi, impugnati tramite un passante centrale. Le tavole dell'imbarcazione, ad andamento curvilineo, con venature e grossi chiodi, si stagliano contro il fondo del foglio, sul quale spicca il dettaglio della vela tesa e sforzata. Rispetto all'incisione, di ventitré anni successiva, il disegno appare particolarmente potente e sciolto, con il tratto fitto e definito, che, prefigurando già forse la traduzione a stampa di cui costituisce la parte centrale della scena, non perde il contatto con l'emozione più vera ed autentica. Lo si potrebbe forse avvicinare ad un'altra scena di battaglia, appartenente al primo cimento di Pinelli sulla storia greca, *Socrate difende Alcibiade alla battaglia di Potidea*, a penna e inchiostro acquerellato, firmata e datata 1820 in basso a sinistra (Fig. 3)¹⁰. Appartenente

¹⁰ Il disegno vuole illustrare il valore di Socrate nella difesa del suo discepolo ferito durante la guerra combattuta dagli Ateniesi per sostenere i loro diritti sulla città tributaria. Se ne veda l'entusiastico commento di G. FALCONIERI, *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Bartolomeo Pinelli*, riedito in DE ROSA – TRASTULLI, *Pinelli inedito...* cit, 1984, pp. 62-73, in part. p. 66, ove così si esprime in proposito: «le figure ricordano alla mente ciò che rapporta Vasari dei cartoni operati a Fiorenza da Michelangelo e Leonardo».



3. B. PINELLI, *Socrate difende Alcibiade alla battaglia di Potidea*, penna e inchiostro acquarellato, 1820, cm 51x70,7. Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Museo di Roma, Inv. MR 1872.

al Museo di Roma in Palazzo Braschi, quest'altro foglio, portato a un notevole livello di compiutezza con grande vigore di segno e chiaroscuro, mostra citazioni dalla statuaria classica che si innestano sulla conoscenza di David, Raffaello e Giulio Romano (Fig. 4)¹¹. Si tratterebbe dunque, come nel caso della *Battaglia di Maratona*, di disegni tracciati secondo un gusto che si staglia nella tradizione neoclassica, in cui la linea, anche nei fogli schizzati senza preoccupazione e con la proverbiale rapidità, si sostituisce al pittoricismo e al tenue impressionismo settecentesco, inesorabilmente passando attraverso la plasticità canoviana¹².

¹¹ FAGIOLO DELL'ARCO – MARINI, *Bartolomeo Pinelli...* cit., 1983, p. 109, fig. 87.

¹² Del resto che il rapporto fra Pinelli e Canova fosse piuttosto stretto è documentato dalle numerose richieste di denaro che Bartolomeo era solito fargli, denaro che poi sperperava quasi subito andando a bere con gli amici alla taverna del Gabbione in via del Lavatore, presso piazza della Fontana di Trevi (RAGGI, *Cenni intorno alla vita...* cit., 1835, in V. MARIANI,



4. B. PINELLI, *Socrate difende Alcibiade alla battaglia di Potidea*, in *Fatti della Storia Greca*, tav. 47, 1821. Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Museo di Roma, Inv. MR. 3674-48.

Bartolomeo Pinelli, Roma, 1948, p. 21 e 131, nota 6): come testimoniano tre lettere conservate nel Museo Civico di Bassano del Grappa (Manoscritti Canoviani, VII, 799, 4303) e pubblicate da ALBANO SORBELLI, in *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. LVIII, Firenze 1934. Ne riportiamo una particolarmente significativa, datata Roma 1809: «...Lo prego adunque di accettare ciò che gli offro, e di compiere quelle debolezze che nella mia composizione si trovano, mentre queste non dipendono dalla volontà ma da mancanza di merito che vedo da me ancora lontano, conoscendo benissimo, che lei accettando questa offerta non lo farà per il disegno, ma per non farmi perdere il coraggio, senza il quale è inutile lo spirito ed il talento [...] P.s. Il soggetto è voluto rappresentare la *Virtù coronata dall'eloquenza o dalle Grazie con Apollo e le nove muse che la riconoscono come la loro Regina*. Alle mani del Signor Cavaliere Canova».

Antiquari e Romanisti¹

FRANCESCA DI CASTRO

Il Gruppo dei Romanisti nasce in un momento di pieno vigore del collezionismo internazionale che vede in Roma il naturale fulcro di ogni interesse culturale volto all'approfondimento delle ricerche e degli studi nei più svariati settori.

Tra l'ultimo quarto dell'Ottocento ed il primo del Novecento si assiste ad un evolversi del commercio antiquario – anche attraverso le grandi case d'Asta – che sollecita uno scambio quanto mai vivace di conoscenze e di stimoli di studio, di ricerca e di catalogazione delle opere d'arte sempre più basati su dati scientifici e documenti certi che ne permettono un inquadramento storico preciso e fedele.

In questo clima affascinante di grandi sollecitazioni culturali si va delineando il mondo quanto mai eterogeneo di un antiquariato più rigoroso in rapida trasformazione. La figura dell'antiquario si avvicina sempre di più a quella del ricercatore, dello studioso, dello storico dell'arte; l'antiquario offre la propria esperienza per la scoperta, il proprio gusto per la scelta, la propria capacità imprenditoriale per il commercio, commercio che permette ad un'opera d'arte o ad un oggetto di essere salvaguardato, recuperato, restaurato, valorizzato.

¹ Il seguente articolo vuole essere un approfondimento del mio intervento alla Giornata di Studi organizzata dal Gruppo dei Romanisti in collaborazione con la Fondazione Camillo Caetani il 15 novembre 2018, dal titolo *Il Gruppo dei Romanisti ieri, oggi, domani: una tradizione che si rinnova*.



1. Il Gruppo dei Romanisti in trattoria. Al centro si riconosce Augusto Jandolo con le mani sul petto e dietro di lui, Trilussa e Ceccarius.

L'antiquario è l'anello di congiunzione tra il grande collezionismo, le collezioni nobili italiane ed estere, le collezioni private e gli studiosi, i ricercatori, le Istituzioni pubbliche, i Musei.

La sua esperienza – spesso generazionale – lo porta ad amare la propria professione a tal punto da diventare egli stesso un collezionista e un appassionato dell'oggetto antico.

E se a questa passione si aggiunge l'amore incondizionato per Roma, ecco delineata la figura del perfetto Romanista dedito alla salvaguardia di ogni aspetto della Romanità.

Tra i fondatori del Gruppo dei Romanisti, Augusto Jandolo è l'antiquario perfetto, figlio e nipote di antiquari, che vive e lavora al centro di quell'isola felice per la cultura che comprende via Margutta e via del Babuino, tra piazza di Spagna e piazza del Popolo, dove convergono le eccellenze culturali internazionali e dove fervono le idee e le proposte di tutte le arti.

Antica famiglia romana, quella degli Jandolo, attiva sul mercato antiquario fin dall'Unità d'Italia, se non prima. Il capostipite fu Salvatore Jandolo che nel 1873 aveva il negozio a via Bonella 184² e dieci anni dopo lo ritroviamo a piazza della Consolazione 69 in un locale ad angolo con la scalinata di Monte Tarpeo.³ Tutti i figli e i nipoti di Salvatore seguiranno la professione paterna. Antonio, il padre del nostro Augusto, detto "Todo", alla fine dell'Ottocento ha il negozio a via Giulia 22, dove abita con la famiglia al primo piano; Augusto ne rammenterà ogni dettaglio⁴ e il fascino di quel quotidiano immergersi nella storia insieme al padre che, con naturalezza, lo rendeva partecipe giorno per giorno dei segreti della professione antiquaria, facendogli toccare con mano gli acquisti della giornata, come piccoli oggetti di scavo o monete antiche, per saggiarne la fattura e osservarne la patina, insegnandogli come distinguere il falso dall'originale.

Nei primi anni del Novecento Antonio e il fratello Alessandro trasferiranno l'attività a via del Babuino 92 a e b, nel palazzetto ad angolo con via Alibert, costruito da Giuseppe Valadier, dove gli affari prospereranno e dove l'attività verrà proseguita dai figli Augusto ed Ugo. La posizione è strategica e Augusto decide di trasferire l'abitazione a via Margutta 53 a, in quegli ambienti unici alle pendici del Pincio così bene descritti dai tanti

² *Guida Monaci, Antiquari*, 1873

³ A. JANDOLO, *Le Memorie di un antiquario*, Milano, 1938, p.11; notizia confermata anche da Eugenio Di Castro, nei suoi appunti manoscritti inediti. Tuttavia Ludwig Pollak ricorda a questo indirizzo Elio Jandolo, in J.B. HARTMANN, *Le memorie romane di Ludovico Pollak*, in *L'Urbe*, Anno LIV, Terza serie, n.6, Novembre – Dicembre 1994, pp.261-262. Altre notizie sul rapporto della famiglia Jandolo con Ludwig Pollak in *Ludwig Pollak. Archeologo e mercante d'arte*. Catalogo a cura di O. ROSSINI della Mostra tenuta al Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco e Museo Ebraico di Roma, 5 dicembre 2018 – 5 maggio 2019

⁴ A. JANDOLO, *Aneddotta*, Milano, 1944, p.107



2. Riunione di Romanisti nello studio di Augusto Jandolo a via Margutta 53a

Romanistiche vennero accolti in piena amicizia nelle ricorrenti riunioni del giovane Gruppo, a partire dal 1933, dopo il breve periodo dei Romani della Cisterna, che, a partire dal 1929, aveva visto gli incontri erratici dei fondatori spesso finire gioiosamente in qualche trattoria trasteverina.⁵

Di Augusto Jandolo si è parlato a lungo, anche attraverso le pagine de *La Strenna dei Romanisti*, e la sua affascinante biografia è assai difficile da riassumere, talmente complessa fu la sua personalità, molteplici le sue attività, assoluta la sua simpatia: fu attore della compagnia di Eleonora Duse, poeta in lingua e in dialetto, commediografo e scrittore, ma soprattutto antiquario. Nei suoi libri, in particolare in *Le Memorie di un antiquario* e in *Aneddotta*,

⁵ In realtà le prime spontanee riunioni avvenivano già, ma in maniera sporadica, nello studio di Jandolo o presso il principe Francesco Ruspoli, in: CECCARIUS, *Augusto nostro*, in «Strenna dei Romanisti,» XIII, 1952, p. 3

ci ha lasciato una appassionata e vivissima descrizione del mondo antiquario dell'epoca e dei grandi personaggi che ne fecero la storia: dai Castellani al conte Stroganoff, da Pierpont Morgan a Ludovico Pollak, a Barsanti, Sangiorgi, Simonetti. La versatilità, l'erudizione, lo spirito umanistico radicato nella storia, nella lingua e nelle tradizioni di Roma, fanno di Augusto Jandolo il padre fondatore per eccellenza del Gruppo dei Romanisti: egli ha voluto e saputo lasciarci con le sue memorie la testimonianza di quello che davvero era lo spirito di quell'epoca eccezionale.⁶

A via Margutta, tra gli studi di artisti e i mercanti d'arte, nel silenzio delle pendici verdeggianti del Pincio, Jandolo apre la sua casa e il suo *hortus conclusus* al vivace scambio di conoscenze e di informazioni, di proposte e di utopie degli amici romanisti.

Frequentano il suo studio i sodali fondatori del Gruppo – come Antonio Baldini, Antonio Muñoz, Trilussa, Ceccarius, Petrolini, Orazio Amato, Ettore Veo, Emma Amadei, e tutti coloro che ne vennero chiamati a far parte dal 1929 al 1952, anno della morte di Jandolo.

Per far intendere il carattere del tutto peculiare di questi incontri che fin dall'inizio dovevano essere al di sopra delle diversità culturali e politiche che contraddistinguevano i singoli, accomunati tutti solo dall'appassionato desiderio di rendere omaggio a Roma, bisognerebbe citare i nomi di alcuni personaggi, tra loro diversissimi per estrazione sociale, professione, caratteristiche, ma il discorso ci porterebbe lontano. Basti qui ricordare che tra i sodali romanisti ci sono stati scrittori, giornalisti, accademici, ma anche pittori e scultori, politici e prelati, medici e dirigenti, chimici e industriali, bancari e musicisti, commediografi ed attori, e molti poeti, soprattutto dialettali.

⁶ Per un ritratto più dettagliato della figura di A. Jandolo si veda la «Strenna dei Romanisti», XIII, 1952, in gran parte dedicata al fondatore, scomparso l'11 gennaio 1952.

La poesia d'altra parte, in lingua o in dialetto, era corda portante d'una vocazione diffusa tra i sodali dalle origini fino agli anni Settanta e la presenza tra gli stessi fondatori del Gruppo di personaggi come Trilussa, Pascarella e Jandolo, e in seguito, Aristide Capanna, Aldo Fabrizi, Checco Durante, Luciano Folgore, Francesco Possenti, Giulio Cesare Santini, Francesco Ruspoli, Giuseppe Micheli e altri, dimostra quanto fosse significativa e apprezzata questa Musa. Ancora nel 1972 erano presenti tra i sodali ben 17 poeti.

Quando nel 1949 l'antiquario – poeta Augusto Jandolo dovette lasciare il suo amatissimo studio e vendere all'asta le collezioni di una vita⁷, non abbandonò gli amici né via Margutta e prese un locale negli Studi Rasinelli a via Margutta 51a, al primo piano, *un buchetto* subito denominato “l'antro dei Romanisti”, dove ripresero immediatamente le riunioni del Gruppo, ma per pochissimo tempo, perché “Augusto nostro” – come lo chiamava Ceccarius – scomparve improvvisamente l'11 gennaio 1952.

Tra i primi sodali del Gruppo si distingueva anche Enrico Tadolini, ultimo erede della storica famiglia di scultori, che a partire dal capostipite Adamo, l'allievo prediletto di Canova, occupavano lo studio che fu del grande maestro in via del Babuino accanto alla chiesa dei Greci. E proprio in questo studio il Gruppo dei Romanisti venne accolto alla morte di Augusto Jandolo; un luogo quanto mai adatto e prezioso per memorie storiche e significato, che per fortuna è sopravvissuto grazie alla figlia di Enrico Tadolini, Giuseppina, che è riuscita a mantenere intatto lo studio del padre e quanto era contenuto tra le sue mura: bozzetti, gessi, documenti, strumenti e mobili, appartenuti ad Adamo Tadolini ed ai suoi discendenti.

⁷ Una descrizione toccante di quella vendita avvenuta per la Casa d'aste Antonina, in: CECCARIUS, *Augusto ... cit.*, p.7

Nel 1996 venne pubblicato dal Gruppo dei Romanisti con il Patrocinio della Regione Lazio il volume *Tadolini-Adamo-Scipione-Giulio-Enrico. Quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*, nato dal desiderio di celebrare il Gruppo attraverso lo studio dei luoghi che nel tempo accolsero le riunioni e gli avvenimenti più significativi del sodalizio.

Dopo la morte di Enrico, nel 1968, si tenne a Palazzo Braschi una cerimonia per celebrare il centocinquantenario dello Studio Tadolini e già in quell'occasione da parte del sindaco – romanista Rinaldo Santini e dall'allora assessore alle Antichità e Belle Arti, romanista, Franco Rebecchini, veniva espressa la preoccupazione per il futuro dei locali in via del Babuino. Nonostante ciò, alla data della pubblicazione del volume, il problema della conservazione attendeva ancora una soluzione. Bisognerà giungere agli anni Duemila per vedere una sistemazione definitiva dello studio, divenuto *Caffè Canova – Tadolini*, sia pure con notevoli manomissioni e diversa destinazione d'uso.

Frequentatore dello Studio Tadolini, amico di famiglia di Augusto Jandolo e di suo fratello Ugo, era entrato a far parte del Gruppo nell'immediato dopoguerra anche Eugenio Di Castro, antiquario da generazioni, figlio di quel Nicola Servadio al quale Augusto Jandolo aveva dedicato una delle sue storie nel libro *Aneddotta*, definendolo “perla di galantuomo”.⁸

Eugenio Di Castro, oltre ad essere - come lo definì Carlo Pietrangeli - “l'appassionato evocatore delle memorie della Vecchia Roma”, che descrisse nelle sue pubblicazioni, negli articoli apparsi su “L'Urbe”, fin dal 1947 e sulla *Strenna*, fu “il vigilante custode dell'integrità di via del Babuino”, fondatore dell'Associazione tra i Romani e dell'Associazione Veterani sportivi, consigliere dell'Associazione nazionale Bersaglieri, consigliere del “Nastro Azzurro” e per molti anni degli Amici dei Musei di Roma. Car-

⁸ A. JANDOLO, *Aneddotta*... cit, pp. 259-263

lo Pietrangeli nel suo necrologio apparso nel Bollettino dei Musei comunali del 1976, oltre a rimpiangere il suo calore umano e il suo entusiasmo, ricorda la sua generosità, elencando più di duecento voci di oggetti donati ai musei comunali della città, al Museo dei Bersaglieri a Porta Pia, al Museo del Risorgimento, a Palazzo Venezia, a Palazzo Braschi. Uno di questi doni, la portantina Braschi, è ancora ben visibile nelle sale del Museo di Roma.

L'attività di Eugenio Di Castro era iniziata appena tornato dalla Grande Guerra, nei primi anni Venti, insieme al fratello Adolfo, che diventerà a sua volta sodale Romanista, prima in via dei Greci e poi in via del Babuino 82, fino al 1932 quando Eugenio prese possesso dei locali in via del Babuino 92a e b, proprio in quel negozio che era stato in precedenza di Augusto e di Ugo Jandolo. Il negozio e l'intero stabile erano di proprietà dell'ing. Raffaelli, discendente del mosaicista Giacomo che nel 1823 aveva fatto costruire il palazzetto da Giuseppe Valadier per farne la sua "industria di mosaico", attività quanto mai redditizia nel pieno dell'epoca del Grand Tour, proseguita poi dal figlio Vincenzo fino all'ultimo quarto dell'Ottocento.

La storia del Gruppo dei Romanisti pare in qualche modo essere incardinata a questo angolo tra via del Babuino e via Alibert e al Palazzo Raffaelli, non solo perché qui hanno lavorato Antonio e Alessandro, Augusto e Ugo Jandolo, e Eugenio Di Castro, ma anche perché un altro grande Romanista, sodale fondatore del Gruppo, animatore indiscusso delle molteplici iniziative dei Romanisti, discende dal mosaicista Giacomo Raffaelli: si tratta di Giuseppe Ceccarelli, figlio di Clelia Raffaelli.

Ceccarius, un nome che evoca lo spirito stesso della Romanità, il noto giornalista de "La Tribuna", di "Capitolium", de "Il Tempo", fondatore con Muñoz de "L'Urbe" e con Galassi Paluzzi – altro Romanista – dell'Istituto di Studi Romani, da sempre interessato alle tradizioni popolari romane e laziali, fu un vero cultore



3. Un pranzo dei Romanisti nello studio Tadolini: il primo a sinistra sullo sfondo, seduto sulla poltrona, è Enrico Tadolini. 1957 circa.

e raccoglitore di cronache e curiosità. Tra i tanti suoi meriti romanistici, bisogna ricordare anche quello di aver conservato tutti i documenti relativi all'attività dei suoi antenati, alla storia familiare e alla costruzione del palazzo Raffaelli, oltre ad una infinità di materiale d'interesse romanistico, oggi conservati nel *Fondo Ceccarius* presso la Biblioteca Nazionale Centrale, mentre l'Archivio della famiglia Raffaelli è custodito presso la Fondazione Negro nel Museo dell'Omeopatia a piazza Navona, dove è anche la Biblioteca medica e l'archivio del prof. Antonio Negro, ritenuto il padre di tale disciplina.

Se ciò non bastasse, un altro sodale romanista discende da Giacomo Raffaelli: l'antiquario Manlio Goffi, nonno dell'attuale antiquario Giovanni Goffi Carboni di via Margutta 109, che ancora prosegue l'attività degli avi e che a dicembre scorso ha festeggiato i 190 anni dedicati dalla sua famiglia all'arte e all'antiquariato.

Fu nel 1828 infatti che il suo antenato Francesco Simonetti ottenne la patente di orafo e argentiere ed aprì un negozio a via del Corso. Dal suo matrimonio con Carolina Raffaelli, nipote del mosaicista Giacomo, nacque Attilio, pittore e antiquario, allievo di Mariano Fortuny, con studio a Palazzo Altemps e con galleria a Palazzo Odescalchi-Simonetti a via Vittoria Colonna, dove vennero organizzate molte famose vendite all'asta tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. L'attività venne continuata dai figli Ugo, Aldo e Emma e dalla nipote Celeste che sposò il nostro romanista Manlio Goffi. Celeste e Manlio aprirono una galleria a via san Nicola da Tolentino, poi, nel 1967, l'attività venne trasferita a piazza Augusto Imperatore con la conduzione della figlia Giovannella Goffi e di suo marito Ubaldo Carboni; infine nel 1997 approdarono a via Margutta.

Tornando al Romanista Manlio Goffi, bisogna ricordare l'importanza che ebbe per la diffusione della cultura antiquaria, quale Consigliere nazionale e Presidente della Federazione nazionale dei commercianti dei prodotti artistici. In quella veste era entrato anche in Parlamento dove aveva lavorato alla formulazione delle leggi che ancora disciplinano il commercio internazionale di quel settore. Altrettanto importante fu la sua attività di scrittore e giornalista, in particolare per la sua rubrica *La bottega dell'Antiquario* sul quotidiano "Il Tempo".

In questo ristretto spazio compreso tra via del Babuino e via Margutta, pulsa il cuore di Roma e del Gruppo dei Romanisti: qui generazioni di Romanisti hanno continuato a incontrarsi, scontrarsi e a infervorarsi in difesa di Roma, mantenendo sempre vigile l'attenzione sui problemi e i pericoli che la minacciavano e la minacciano, battendosi per evitarli o eliminarli, a volte riuscendoci, a volte no, ma sempre fedeli alla propria intima certezza che si è degni di essere Romanisti se si testimonia la propria devozione e il proprio omaggio a Roma non solo a parole, ma con le opere.



4. Il Ministro del Turismo Alberto Folchi saluta Eugenio Di Castro davanti al suo negozio in occasione della Mostra degli strumenti musicali dell'ottobre 1963.

La solidarietà, la comune finalità e la volontà di agire per Roma, hanno determinato un'infinità d'iniziative, promosse singolarmente o come Gruppo.

Bisogna ricordare, in questo ambito, figure di veri collezionisti-Romanisti, come ad esempio Basilio Lemmerman, grande raccogliitore d'arte che ha lasciato notevoli collezioni ed ha donato a Palazzo Braschi 38 acquarelli di Pinelli e 245 vedute della Campagna Romana. Ma l'argomento meriterebbe un approfondimento a parte, considerando che molti sodali del Gruppo possono a buon diritto essere considerati veri collezionisti e a volte munifici e generosi donatori delle proprie raccolte per contribuire al lustro di Roma ed alla salvaguardia delle sue memorie.

Né possiamo dimenticare tutti quegli appassionati Romanisti che materialmente e caparbiamente promossero pubblicazioni,

mostre e convegni di rilevanza internazionale ai quali collaborano moltissimi sodali, compresi gli antiquari romanisti.

Tra i tanti, cito il nome di Urbano Barberini, l'illuminato principe; anche lui frequentatore della Galleria Di Castro, promosse e organizzò notevoli esposizioni che favorirono la diffusione del gusto per l'antiquariato, ma anche per la tradizione romana. Ricordo qui la Mostra del 1953, voluta da Don Urbano Barberini come Presidente degli Amici dei Musei di Roma sulla *Fotografia in Roma dal 1840 al 1915*, che vide un'eccezionale partecipazione di Romanisti: 42 espositori; nel Comitato Esecutivo della mostra su 12 nomi, 10 erano di Romanisti; la stessa composizione del Consiglio direttivo degli Amici dei Musei di Roma, promotore dell'esposizione, era formata in gran parte da Romanisti: 15 su 22.

Altra esposizione famosa e di particolare importanza fu *Il Settecento a Roma* del 1959 – Sindaco Urbano Ciocchetti, anche lui Romanista – promossa dall'Associazione Amici dei Musei di Roma e svoltasi nel Palazzo delle Esposizioni. Interessante notare, visionando il catalogo della mostra, che ben 15 romanisti facevano parte del Comitato Organizzativo, oltre numerosi altri che collaborarono con contributi in prestiti, tra i quali naturalmente anche Eugenio Di Castro.

Tra i molti eventi promossi e organizzati dai sodali romanisti, nei loro vari ambiti professionali, ce ne fu uno particolarmente interessante perché esempio di come talvolta si possa giungere al successo quando i comuni intenti riescono a convergere in sinergie capaci di superare ostacoli burocratici, politici, e – spesso – di contrasti di settore o individuali. Parliamo della *Mostra degli strumenti musicali a via del Babuino* dell'ottobre 1963, organizzata dall'Associazione di via del Babuino in collaborazione con l'Accademia di santa Cecilia.

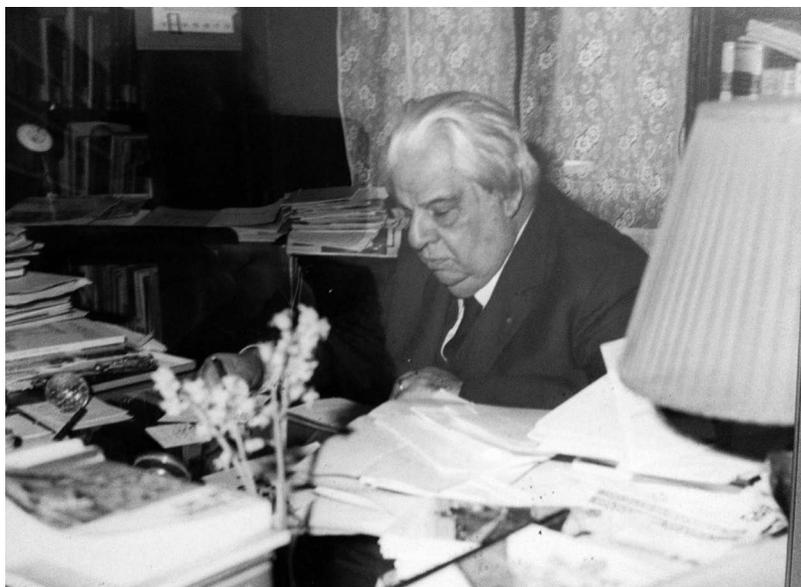
Quella mostra nacque in primo luogo dalla dedizione e dall'impegno del maestro Gioacchino Pasqualini, violinista, fondatore

nel 1949 dell'Associazione Nazionale Liuteria Artistica Italiana (ANLAI), che venne incaricato nel 1960 dall'Accademia di santa Cecilia di riordinare il museo degli strumenti musicali. Il maestro si dedicò con passione non solo allo studio dei documenti che gli permisero la ricostruzione della storia e delle vicende del museo, ma recuperò molti preziosi strumenti lasciati nei depositi, facendoli restaurare in vista della riapertura del museo. Nel frattempo l'Accademia in accordo con l'Associazione dei negozianti e residenti di via del Babuino e grazie ad una incredibile sinergia pubblica e privata, riuscì ad organizzare l'esposizione degli strumenti musicali antichi sia nei locali del Museo a via Vittoria⁹, sia nelle vetrine degli antiquari lungo tutta la strada, vetrine addobbate con la massima attenzione per ricreare il gusto e l'ambiente dell'epoca degli strumenti esposti.

La mostra, inaugurata il 9 ottobre 1963, comprendeva non solo strumenti provenienti dal museo dell'Accademia, ma anche una parte della collezione personale del maestro Pasqualini, appena donata a santa Cecilia. Anche Eugenio Di Castro, a sua volta collezionista di strumenti musicali antichi, collaborò con il Maestro, raccogliendo e selezionando elementi che in seguito, alla fine degli anni Sessanta, donò al Museo di Palazzo Venezia e che oggi fanno parte della collezione del Museo degli Strumenti Musicali a Santa Croce in Gerusalemme.

Troppo complesso sarebbe affrontare il vastissimo campo dell'editoria e del giornalismo nel quale la maggior parte dei sodali romanisti, dalla fondazione del Gruppo – e ancora prima – fino agli anni Settanta – Ottanta, indipendentemente dalla propria

⁹ Vi fu una prima inaugurazione del rinnovato museo il 3 dicembre 1962; per l'occasione venne compilato un piccolo catalogo a cura di L. DEL RE. <http://musica.san.beniculturali.it/protagonista/gioacchino-pasqualini/>, (sito consultato il 6 novembre 2018)



5. Ceccarius nel suo studio

professione, hanno collaborato attivamente in un articolato intreccio di pubblicazioni, articoli, denunce, progetti, annunci e proclami, che – a volte – coalizzavano l'intero gruppo in un proficuo lavoro corale di divulgazione romanistica.

Per fare un paio di esempi, si passa da “L'Urbe” fondata da Antonio Muñoz, che tra il 1936 e il 1937 vede la collaborazione di 44 autori romanisti, ad un meno noto mensile, il “Pantheon”, diretto dal romanista Mario Adriano Bernoni, che nell'anno 1950-51 ne può contare 25. Solo alcuni nomi tra i tanti: Gustavo Brigante Colonna, Pietro Romano, Livio Jannattoni, Cesare Pascarella, Umberto Gnoli, Luigi Trompeo, Gigi Huetter, Federico Mastriqli, Ettore Veo e, naturalmente, Augusto Jandolo.¹⁰

¹⁰ L'argomento dell'editoria culturale romana scomparsa è stato solo in minima parte affrontato il 18 ottobre 2018 al Palazzo dei Domenicani alla

Molti dei romanisti fin qui citati, impegnati nella diffusione tramite stampa come nell'organizzazione di mostre e di iniziative culturali, sono gli stessi che appaiono nei registri di compravendita del negozio di Eugenio Di Castro, a partire dagli anni Trenta, segno della frequenza degli incontri e degli scambi tra romanisti - collezionisti, storici d'arte, critici e appassionati -, che avvenivano in quella galleria del palazzetto Raffaelli all'angolo con via Alibert: a questi, bisogna aggiungere Fabrizio Apolloni Ghetti, Leone Massimo, Carlo Pietrangeli, Andrea Busiri Vici, mons. Ennio Francia, Salvatore Rebecchini, fino ad arrivare in tempi più recenti a Fortunato Bellonzi, Giuliano Briganti, Luigi Salerno, Italo Faldi e Federico Zeri.

Antiquario e Romanista: una vita dedicata all'Arte e alla Bellezza nel nome di Roma, con la rigorosa volontà di preservarle e tramandarle. Forse era questo il segreto che rendeva unico il clima che si respirava nel negozio di Eugenio Di Castro in quegli anni, oggi – forse – neppure immaginabile.

Incontrarsi da Di Castro era un'abitudine di molti, magari venendo o andando a via Margutta o alle riunioni da Tadolini, oppure semplicemente facendo una passeggiata “in centro” quando esisteva “un centro” sinonimo di cultura e non solo di fiera del superfluo. Era un'occasione anche per continuare a parlare dei programmi o delle proposte da portare all'attenzione del Gruppo o per concertare azioni da intraprendere.

Il negozio era un salotto dove l'accoglienza e la disponibilità rendevano ogni vendita un confronto culturale, un arricchimento, uno scambio di opinioni. Una vendita non era mai solamente una transazione commerciale. Ho assistito personalmente a lunghissime dissertazioni di storici dell'arte, critici e collezionisti, di fronte all'ultimo acquisto della Galleria, parlare di provenienze, di fonti

Minerva nella giornata di studi *Roma in stampa. Le riviste culturali romane oggi*, della quale si attende la pubblicazione degli Atti.

e documenti, dare attribuzioni, o magari negare attribuzioni, scontrarsi anche calorosamente su opinioni contrastanti, per poi perdersi nella poesia di uno sfondo, di un paesaggio, di un particolare sfuggito. Era l'epoca ancora nella quale non era raro assistere allo svelamento di una firma, alla scoperta di un piccolo capolavoro, alla *trouvaille*.

Per dirla con Vittorio Sgarbi, anche lui frequentatore della Galleria Di Castro: "Non si trova quello che si cerca, si cerca quello che si trova. Talvolta molto oltre il desiderio e le aspettative."

È nell'ansia e nell'attesa di questa scoperta che il collezionista non si sottrae all'irresistibile impulso della ricerca, ricerca che accomuna l'antiquario con il vero Romanista, eternamente volto allo svelamento dei segreti ancora nascosti in quell'universo sterminato di meraviglie che si chiama Roma.



Ritratto del giovane Caracalla

Marmo pentelico

Alt. 19 cm

Fine II – inizio III d.C.

Roma, Fondazione Sorgente Group



GIOVANNI BATTISTA SALVI DETTO IL SASSOFERRATO
(Sassoferrato 1609 – Roma 1685)
Madonna con Bambino
Olio su tela, 74,6 x 63 cm
Roma, Fondazione Sorgente Group



Ritratto di Giulio Cesare Germanico

Marmo pario

Alt. 30 cm

17 – 19 d.C.

Roma, Fondazione Sorgente Group



SIMONE CANTARINI (Pesaro 1612 – Verona 1648)

Sofonisba

Olio su tela, 49 x 64 cm

Eseguita nel 1637-39 ca.

Roma, Fondazione Sorgente Group

Via Merulana, polo religioso e culturale della Città

GIROLAMO DIGILIO

Quando la mia famiglia si trasferì, nei primi anni trenta, nei pressi del colle Oppio, la via Merulana che solcava quasi a metà il rione Monti (solo in un secondo tempo una parte del rione fu assegnata ai quartieri Esquilino e Quirinale) poteva essere considerata il cuore pulsante di tutto il settore centro-sud-orientale della città ed era percorsa dai tram 7, 19 e 16, che collegavano il rione Monti ai quartieri più periferici e trasportavano i residenti nel Tiburtino e nel Prenestino, ancora in espansione, attratti, in particolare, dal grande mercato di piazza Vittorio.

Oltre che importante polo religioso e culturale della Capitale, la via Merulana era già un centro commerciale *ante litteram* in grado di soddisfare tutte le esigenze di una popolazione giovane e in via di accrescimento: accanto alle antiche chiese che ne facevano un luogo di particolare attrazione, erano presenti i primi grandi magazzini (UPIM) e importanti negozi di abbigliamento e di calzature (come la rinomata ditta Grani che al suo ingresso ostentava per pubblicità un colossale scarpone di cartapesta che colpiva la fantasia dei bambini). Al numero 154, nella parte prospiciente sugli Orti di Mecenate in largo Leopardi, il panificio Panella era già attivo e assai apprezzato mentre la vicina Polisportiva Indomita era molto frequentata, soprattutto dai commercianti della zona.

Poco più lontano, sulla via dello Statuto, si innalzavano gli imponenti magazzini Castelnuovo che si affacciavano su piazza Vittorio e sul suo mercato, il più grande e il più popolare di Roma. Realizzato alla fine dell'800 il mercato si svolgeva sui larghi marciapiedi tutto intorno al grande giardino della piazza con le bancarelle, disposte su due file parallele che offrivano generi alimentari di ogni tipo reclamizzati nei modi più teatrali da pittoreschi venditori. Fra questi emergevano stimati ciarlatani che improvvisavano vere e proprie sceneggiate davanti a un pubblico formato in parte da «compari» che alla fine della scena si precipitavano a comprare la merce per invogliare gli astanti all'acquisto. Spesso i ciarlatani operavano sotto i porticati dei palazzi che circondano la piazza, significativo esempio di architettura dell'epoca umbertina nella Capitale.

Il mercato di piazza Vittorio, trasferito nel settembre 2001 presso la ex caserma Sani con accesso in via Filippo Turati 160 con il nome di Nuovo Mercato Esquilino, ha perduto molto del suo fascino pur avendo assunto caratteristiche di mercato multi etnico che offre un vasto assortimento di generi provenienti da ogni parte del mondo.

A seguito delle leggi razziali del 1938 i magazzini Castelnuovo avrebbero cambiato proprietà e nome diventando i MAS, Magazzini allo Statuto.

All'incrocio fra via Merulana e via Labicana l'Ufficio d'igiene, che accoglie attualmente l'Assessorato alle politiche sociali del Comune di Roma Capitale, era un importante centro sanitario pubblico per l'igiene e la prevenzione delle malattie di una vasta popolazione.

La presenza, presso la basilica di S. Antonio, del *Collegium Antonianum* dell'ordine dei Frati minori, divenuto dal 1933 *Athenaeum Antonianum de Urbe*, e dal 2005, Università pontificia e dell'ISMEO, Istituto per il Medio ed Estremo Oriente, fondato nel 1933 da Luigi Tucci, conferiva alla strada una rilevanza che andava ben oltre i confini del quartiere.

Al civico 82 Amedeo Rotondi, insegnante elementare e simpatica figura di umanista e di cultore di scienze esoteriche, con tanto di pizzetto, animava la *Libreria delle occasioni*, da lui fondata nel 1941, specializzata in libri esoterici, di filosofia e religioni orientali. Il suo interesse per queste materie era scaturito da un singolare episodio di cui era stato protagonista nel settembre del 1943: mentre, inseguito da soldati tedeschi, abbandonava l'esercito in rotta e fuggiva durante la notte nelle montagne intorno a Vicovaro vide «una catena di globi luminosi che dall'alto scendevano fin giù, penetravano nella terra, poi altri che risalivano e poi ridiscendevano come per riunirsi in un misterioso convegno¹»; Amedeo si fermò a contemplare il misterioso spettacolo (si trattava forse di bengala lanciati dagli aerei alleati?) e questa sosta lo salvò dal rastrellamento in corso a Roccagiovine, il paese al quale era diretto. Questa ed altre simili esperienze saranno poi raccontate nel libro «Il protettore invisibile» nel quale viene descritta la teoria dell'«angelo custode». Amedeo Rotondi pubblicò poi diversi libri, anche con gli pseudonimi di Amadeus Voldben (acronimo di Volontario del Bene) e di Vico di Varo (dal nome di Vicovaro, suo paese natale).

Ancora oggi la Libreria delle occasioni offre una ricca proposta di testi antichi e rari sulle materie.

Poco distante, la libreria Buzzoli era specializzata invece in articoli scolastici, a cominciare dai libri di testo allora editi dallo Stato, come il famoso Sussidiario, libro unico di storia, geografia, italiano e aritmetica per le scuole elementari, stampato dall'Istituto grafico dello Stato.

Percorrendo questa ampia e viva strada si respirava un'aria familiare e, al tempo stesso, di religiosa solennità e di grande metropoli europea.

¹ A. ROTONDI, *Il protettore invisibile: la guida che ci aiuta nei momenti difficili della vita*, Roma, 1985.

Il collegamento in linea retta delle due grandi basiliche, quella di San Giovanni in Laterano con quella di S. Maria Maggiore, a suo tempo progettato da Pio IV, ha forse rappresentato la più importante delle innovazioni introdotte da Sisto V nell'assetto urbanistico della città, non solo per la sua valenza religiosa, ma perché mettendo direttamente in comunicazione il settore nord-occidentale (basilica di San Pietro) con quello Sud orientale (basilica di San Giovanni) dava alla città un più largo respiro urbanistico e le conferiva quei requisiti di modernità che ancora oggi consentono una sostanziale integrazione fra la vecchia città e i nuovi agglomerati urbani. Ed in effetti oltre alle antiche manifestazioni religiose e civili di grande rilevanza per tutta la cittadinanza, come la processione del *Corpus Domini* con la partecipazione del papa, si svolgono ancora oggi in essa cortei politici di interesse nazionale diretti alla piazza di San Giovanni, ecc.

Nella nuova casa di via Ruggero Bonghi i rumori giungevano lontani, attutiti e, all'alba, si distingueva lo sferragliare della Circolare rossa, l'antico tram che nel suo anello intorno al centro di Roma percorreva la vicina via Labicana. Nei luminosi pomeriggi estivi le prime radio accese a tutto volume inondavano le strade con le note di melodie all'italiana piene di rime cuore-amore, ma anche di pezzi di *swing*, detto anche «sincopato», di diretta derivazione del jazz.

Già negli ultimi anni Trenta Riccardo Coratella in un cortile di via Leonardo da Vinci (l'attuale via Angelo Poliziano) riceveva nel suo laboratorio Radiocor le prime misteriose immagini della televisione sperimentale su un magico schermo luminoso nel quale si distinguevano alcune ombre che si muovevano. L'arrivo nella nostra casa, nel 1937, di una radio Lambda con il suo occhio magico che assumeva un intenso color verde-bigliardo nella massima sintonia e un quadrante luminoso e colorato con i nomi di tante città dal quale si captavano voci e suoni provenienti da tutto il mondo, mi avrebbe aperto nuovi, fantastici orizzonti. Davanti a

quello schermo si passavano ore ed ore, anche nel cuore della notte, soprattutto durante la guerra, per ascoltare le notizie di *Radio Londra* e *La voce dell'America* impersonata dalla voce di un giovane brillante e con una caratteristica inflessione, un certo Mike Bongiorno, che avrebbe fatto poi una grande carriera. Personalmente facevo le ore piccole ascoltando musica antica e moderna e commedie alla calda luce verde-bigliardo dell'occhio magico. La fine della commedia era segnata da un sonoro colpo di gong.

Rapidamente, e con molta disinvoltura, ci eravamo inseriti nel contesto cittadino formato in realtà da tanti immigrati che si sentivano, tutti, assolutamente "romani". Una famiglia molto piccolo borghese, la nostra, ma che si considerava agiata in tempi di quasi generale disoccupazione, di paghe da fame, con i sindacati ridotti ormai da anni al silenzio e sostituiti dalle corporazioni fasciste; la condizione dei contadini (la stragrande maggioranza della popolazione) era ancora assai vicina a quella dei servi della gleba, mentre gli operai delle fabbriche erano una piccola minoranza ed erano mal pagati, gli artigiani lavoravano a stento pochi giorni al mese e cercavano di dissimulare una dignitosa povertà di casta non senza qualche ostentazione di superiorità rispetto ai contadini o «cafoni».

Il forte incremento demografico della città, iniziato dopo la proclamazione a capitale del Regno, era sostenuto dall'arrivo non solo della manodopera artigianale ed operaia (soprattutto manovalanza edilizia), ma anche dai figli di piccoli proprietari terrieri, di professionisti e di artigiani del Sud -Italia che venivano a Roma per studiare in una eccellente università tutto sommato a portata di mano e che nel tempo avrebbero espresso la piccola e media borghesia impiegatizia della capitale e le dirigenze ministeriali. Si era così passati dai meno dei 200.000 abitanti del 1870 ad un milione circa negli anni '40, una dimensione allora piuttosto ragguardevole. I nuovi immigrati conservavano non solo l'accento, ma anche la cultura della loro terra, una cultura contadina che si tramandava nelle famiglie e si coltivava in numerosi circoli regionali; erano

tuttavia portatori di ingegni e di fresche energie che nel tempo avrebbero dato luogo, insieme ad altri apporti esterni richiamati a Roma dal suo ruolo di capitale, alla realtà di una vita culturale più vivace, degna di una capitale vera.

Si conduceva un tenore di vita assai sobrio: la parsimonia era una virtù esercitata anche dai ceti benestanti e consentiva loro un tenore di vita decoroso e una certa sicurezza per il futuro. Le nostre donne di servizio erano ragazzone che venivano dal Friuli e dal Veneto e che nella stagione della raccolta del riso tornavano per brevi periodi nelle risaie per aiutare nel lavoro la famiglia e per arrotondare la loro modesta paga. Le loro ninne nanne erano i canti delle mondine (e degli alpini); una di queste, cantata da Giovanna, raccontava di una bambina «che l'amor non la sa fare» e di un «boschetto vicino alla marina», una popolare melodia con un *pathos* antico, che si ascolta ormai solo raramente. La canzone, di autore sconosciuto, narra la nascita di una bambina illegittima ed è nota anche con il titolo *Il 29 giugno* o con il suo secondo verso *Quando matura il grano*. Quella cantata da Giovanna era una versione innocente, anche se in qualche modo vagamente allusiva, che probabilmente le era stata insegnata da bambina e che non sono riuscito ad ascoltare mai più, anche nelle raccolte di *You-Tube*. In tempi successivi a quel testo semplice e genuino furono aggiunte, infatti, da parte degli alpini e di altri militari che lo avevano cantato, un paio di strofe con doppi sensi volgari. Alcuni hanno voluto legare la data del titolo a riferimenti politici, a mio avviso poco verosimili e in contrasto con la genuina semplicità del testo. La stessa melodia è stata anche utilizzata per narrare la vicenda de *La povera Rosetta*, una prostituta milanese uccisa nell'agosto del 1914 presumibilmente da un poliziotto che si era invaghito di lei senza essere ricambiato. Il crimine rimase impunito. Questa versione faceva parte del repertorio di canzoni della malavita milanese di cantanti famosi come Milly, Nanni Svampa, Ornella Vanoni.

I grandi palazzi post-umbertini di via Merulana ospitavano una

popolazione variegata, proveniente dalla provincia, in cui prevalevano ceti popolari e impiegatizi; in quei palazzi caratteristiche figure di padrone di casa, per lo più vedove, gestivano una fiorente attività di subaffitto rivolta soprattutto a vedovi o giovani scapoli e ne traevano le risorse per una magra sussistenza. Una folla di personaggi pittoreschi, inquilini e padrone di casa, sospesi fra realtà e fantasia, così bene descritti da Carlo Emilio Gadda nel suo capolavoro. Fra questi il nostro amico Giuseppe Licciardello, insegnante elementare e pittore, che dipingeva con grande talento deliziose tavolette ad olio con marine e barche della sua Catania vendute poi a poche lire per sopperire ad una perenne scarsa liquidità conseguente ad una irrimediabile prodigalità. La sua produzione pittorica era assai abbondante e si trovava, oltre che nelle abitazioni, in molti negozi di mobili del quartiere.

In quegli anni di *boom* demografico e di intensa inurbazione l'area era dotata di scuole di ogni ordine e grado, soprattutto scuole elementari, che, nel raggio di un chilometro, o poco più, assicuravano spazi abbondanti e bene attrezzati per ogni tipo di attività: le elementari Ruggero Bonghi, Dante Alighieri (nella quale insegnava mia madre e che io frequentai nei primi tre anni), Vittorino da Feltre e la scuola all'aperto Principe di Piemonte, alla *Domus aurea*, che frequentai negli ultimi due anni delle elementari. Più o meno alla stessa distanza c'era il liceo scientifico Cavour, il liceo classico Umberto I (dal 1944 Pilo Albertelli), la scuola commerciale femminile di via dell'Olmata, ecc.

Ma la principale attrazione della strada era costituita dalle numerose osterie che costituivano il vero luogo di aggregazione sociale. Oltre alle osterie popolari, c'era anche qualche locale più rinomato: la trattoria Corsetti, all'angolo con via Leonardo da Vinci e, un po' più su, verso S. Maria Maggiore, il più sofisticato e poco abordabile ristorante *Lo Scoglio di Frisio*. Nei tavoli all'aperto di tante piccole osterie- trattorie, operai, muratori e artigiani vari trascorrevano il loro tempo libero, soprattutto il sabato

sera e la domenica, giocando a tressette e facendo qualche *fojetta* consumando così una buona parte della loro paga settimanale. La piccola trattoria Morgana, proprio davanti all'omonimo teatro, era frequentata anche dagli attori che vi recitavano.

Era disdicevole ai nostri ceti impiegatezi e piccolo-borghesi frequentare quei locali.

Fino allo scoppio della seconda guerra mondiale durante la festa di San Giovanni sui piatti di quelle trattorie si accumulavano montagne di lumache che diventavano poi montagne di gusci vuoti di lumache. Dopo la firma del Concordato, il Governatorato di Roma aveva rilanciato infatti, con grande successo, la festa di San Giovanni, che si svolgeva nell'immenso piazzale antistante alla basilica. Fin dal 1891 in questa occasione si svolgeva nella piazza il concorso poetico in vernacolo romanesco a cui si sarebbero ispirati i concorsi in altre località, in particolare quello di Marino abbinato alla Sagra dell'Uva².

Nella chiassosa "notte delle Streghe" una variopinta e rumorosa folla con palloncini multicolori e fischietti, *yò-yò* e *tric trac* venduti per una *lila* da piccoli cinesi che non riuscivano a pronunciare la consonante erre, invadeva la grande piazza. Si facevano poi le ore piccole con la sfilata di carri allegorici allestiti dai Dopolavori che percorrevano la via Merulana e la via Labicana, e, infine, con i grandiosi fuochi di artificio.

Una tradizione che risaliva ai tempi antichi: dopo le funzioni religiose, la gente si attardava in giochi rumorosi per impedire alle streghe di radunarsi e di compiere i loro sortilegi.

La tradizione della festa di San Giovanni, già affievolita dopo l'annessione di Roma al Regno d'Italia, cesserà del tutto all'inizio della seconda guerra mondiale per diventare, dopo la guerra, una

² U. ONORATI, *La canzone romana in trasferta a Marino*, in «Strenna dei Romanisti», LXI, 2000, pp. 378-394.

sorta di grande fiera. Negli anni successivi la vasta piazza diventerà anche la sede dei grandi comizi elettorali e poi del «Concertone» del primo maggio, oltre che, negli ultimi tempi, anni 2000, teatro di drammatici episodi di guerriglia urbana ad opera dei *black-blok*.

Oltre alla nostra parrocchia dei SS. Marcellino e Pietro, avevamo occasione di visitare nei nostri vagabondaggi la basilica di S. Antonio al Laterano, la neo-gotica chiesa di S. Alfonso de' Liguri, dove si conserva e si venera la icona greca della Madonna del Perpetuo Soccorso e, un po' più in là, la basilica di S. Clemente e i suoi suggestivi sotterranei, i SS. Quattro Incoronati, la chiesa di S. Prassede, la Scala Santa. La basilica di S. Giovanni in Laterano (*omnium ecclesiarum urbis et orbis mater et caput*), titolo episcopale del pontefice, centro del mondo cristiano e sede di innumerevoli concili fino alla fine del Medioevo, veniva talvolta utilizzata come punto di ritrovo, come riparo dalla calura estiva e come scorciatoia negli spostamenti nei larghi spazi antistanti.

Nell'antico teatro Morgana, in quegli anni rinnovato e ribattezzato Cinema-Teatro Brancaccio, riscuoteva grande successo la rivista di avanspettacolo, uno spettacolo di varietà messo in scena negli intervalli fra le proiezioni del film in programma.

Ci recavamo piuttosto spesso, tutta la famiglia, al Brancaccio, dove ho potuto vedere oltre a film da qualcuno definiti di «esecrabile patetismo» come *Mamma* (1941), *Torna piccina mia* (1938), ecc. che, in quei primi anni di diffusione del cinema come spettacolo di massa, appassionavano un pubblico semplice ed entusiasta, anche i primi capolavori di Walt Disney (*Biancaneve e i sette nani*, 1937), filmoni come *San Francisco* (1936), *L'incendio di Chicago* (1938), e, nei primi anni quaranta, *La cena delle beffe* (1941), *Noi vivi* e *Addio Kira* (1942), e alcuni film che anticipavano aspetti del neo-realismo italiano: *1860* (1934), *Un garibaldino al convento* (1942), *Quattro passi tra le nuvole* (1942), *Ossessione* (1943), *I bambini ci guardano* (1943), ecc..

Ma la vera, affascinante attrazione era rappresentata dallo spettacolo di rivista che si svolgeva negli intervalli fra le proiezioni: momenti di evasione assoluta nel buio di quella sala piena di un denso fumo solcato dal fascio di luce dei riflettori che centravano la figura del cantante in un suggestivo cono luminoso.

In quella magica atmosfera si esibivano anche importanti orchestre di musica leggera (come quelle di Armando Fragna e di Mario Latilla) e comici all'inizio di una brillante carriera fra i quali Ettore Petrolini, Nino Taranto, Totò, Nino Lembo, ecc.

Armando Fragna direttore, come i suoi rivali Pippo Barzizza e Cinico Angelini, di una delle orchestre dell'EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche), era una presenza quasi stabile al Morgana-Brancaccio e si produceva in un repertorio di canzoni molto popolari nelle quali la melodia all'italiana si avvicinava ai ritmi del jazz o sincopato. È stato autore di molte canzoni di grande successo e di numerose colonne sonore, soprattutto di film di Totò.

Un'orchestra presente negli anni con una certa regolarità era quella del Maestro Mario Latilla: avvocato, padre del più famoso Gino, si distingueva perché, oltre ad essere un eccellente cantante, compositore e direttore d'orchestra, si esibiva indossando un paio di pesanti occhiali neri che, in formato gigante, campeggiavano sospesi sul palco a guisa di simbolo o *logo*. All'inizio della carriera, negli anni Venti, aveva dovuto superare qualche difficoltà a presentarsi in pubblico con quegli occhiali, poco graditi alla moda di allora. Era stato forse anche il primo maestro a portare l'orchestra sul palco (all'americana): un'orchestra di dieci elementi che si esibiva in un vasto repertorio di canzoni, soprattutto melodiche, anche napoletane. Divenuto capocomico mostrò una notevole capacità di manager e di scopritore di talenti lanciando comici come Virgilio Riento, i Fratelli De Rege e i Fratelli De Vico. Lo ricordo nella appassionata interpretazione di una tipica canzone all'italiana intitolata *Piccola santa*, ma interpretò anche, con grande successo, molte altre più celebri canzoni.

Durante l'occupazione nazista frequentavamo la trattoria *Da Carolina*, un rifugio affollato, pieno di fumo e di calore umano che ci dava una confortante sensazione di protezione. L'energica Carolina, affiancata dal tarchiato cameriere Pippo riusciva a procurare, nonostante il durissimo razionamento e l'estrema penuria alimentare, zuppe e paste asciutte e, talora, secondi piatti di carne di cui non era nota la provenienza: anche un ottimo e sospetto spezzatino di coniglio di cui non ci si domandava certo la vera natura (in quei tempi i gatti di piazza Vittorio stavano irrimediabilmente scomparendo). La fame non ci consentiva troppe sottigliezze e ci faceva gustare anche pietanze della cui vera natura ci saremmo resi conto solo alcuni anni dopo. Davanti alla tavola imbandita e in preda ai fumi del vino si intonavano cori che suscitavano ondate di commozione; una sera, nella primavera del 1944, dopo il canto di un'appassionata *Oi Mari* ci accorgemmo che Franz, il soldato tedesco (si chiamavano tutti Franz) che partecipava con entusiasmo alla baldoria, era improvvisamente sparito; lo trovammo che piangeva sommessamente, nascosto fra la serranda abbassata e la porta a vetri del locale: la mattina successiva sarebbe partito per l'inferno di Cassino. Non abbiamo saputo mai più quale sia stato il suo destino. Nell'osteria si respirava, oltre al denso fumo delle sigarette, un clima di familiarità, di empatica intesa fra tutti gli avventori ben consci di partecipare ad una comune, drammatica vicenda. Di questa sorta di "famiglia allargata" facevano parte oltre a Giuseppe Licciardello, il pittore di Catania, insegnante e amico di famiglia fin dalla mia infanzia, altre caratteristiche e simpatiche figure della vecchia Roma: il sarto Peppe Mezzaroma, di via Carlo Botta, che frequentava, insieme a mio padre, il salotto del prof. Luigi Volpicelli, (il figlio, appassionato di jazz, avrebbe fatto dopo la guerra una discreta carriera di violinista negli USA), l'insegnante di canto e "impostatore di voci" Franco, che aveva fra i suoi allievi anche noti cantanti ed altri, ciascuno con la sua personale storia di sfolla-

to, di *single*, di vedovo, ecc.

Anche la via Merulana fu teatro di vicende drammatiche, retate improvvise per rappresaglia contro azioni dei GAP, ma talvolta senza alcun motivo, che provocavano duri e indiscriminati abusi sulle persone e non risparmiavano nemmeno ragazzi della mia età. Nonostante il coprifuoco, le restrizioni alimentari, il rischio permanente e le minacce di morte non mancavano tuttavia occasioni di svago e momenti di autentica allegria per minime cose. Un periodo avventuroso, non privo di fascino per noi ragazzi per le grandi tensioni ideali che ci coinvolgevano oltre che per l'intensità della vita vissuta, piena di rischi e di imprevisti.

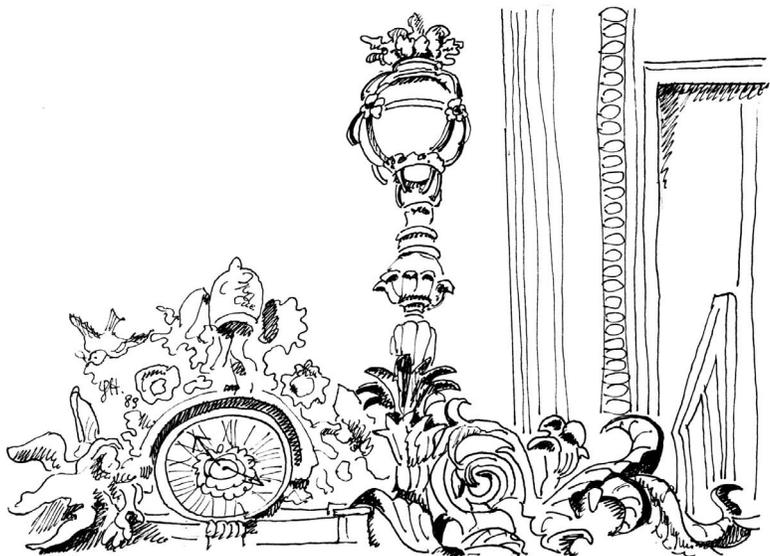
La vita non subiva sospensioni o remore, ma prepotentemente andava avanti e tanto più se ne apprezzava il valore quanto più grandi erano i pericoli.

Nella città la vita culturale e artistica non subiva interruzioni mentre i cinema e i teatri continuavano ad essere molto frequentati.

Nei primi mesi del '44, in piena occupazione nazista andò in scena al teatro Valle la storica rivista *Che ti sei messo in testa* di Michele Galdieri, con Totò ed Anna Magnani, coraggiosa opera di satira politica nei confronti del regime e degli occupanti che sfidava la polizia nazifascista con allusioni appena velate e taglienti battute, spesso improvvisate. Ed in effetti la censura dovette più volte intervenire sul copione mentre la polizia era presente in sala pronta a sospendere lo spettacolo in caso di più esplicite battute non previste nel copione. La partecipazione del pubblico e la tensione in sala erano palpabili.

Subito dopo la Liberazione fu messa in programmazione al teatro Brancaccio la continuazione di quello spettacolo, una rivista, da tempo annunciata, ma non rappresentata finché durò l'occupazione nazista, *Qualcosa galleggia sul fiume* di Michele Galdieri con Anna Magnani e Totò. In questi due spettacoli la Magnani manifestò tutta la sua grandezza di artista che sarà consacrata dopo pochi mesi nel film *Roma città aperta* di Rossellini.

In uno di quei pomeriggi di giugno ebbi occasione di osservare da vicino la grande attrice che, seduta nel suo calesse, una botticella bianca con cappotta di vimini, attendeva il suo cocchiere all'ingresso per gli artisti al palcoscenico: rimasi colpito dal pallore cereo della sua tragica maschera.



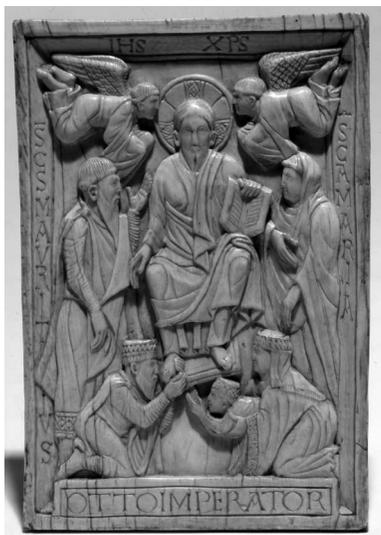
Ottone III e il “Sogno” della *Renovatio Imperii* Romanorum

GIANNI FAZZINI

Oltre mille anni fa, il 23 gennaio 1002, a Castel Paterno, nell’Alto Lazio, con la morte del giovane Sacro Romano Imperatore Ottone III di Sassonia tramontava il sogno della *Renovatio* di un Impero che fosse veramente (e non solo come vaga enunciazione di principio) romano-germanico e cristiano.

Quartogenito ed unico maschio, nato nel 980 insieme con una sorella gemella (morta alla nascita), già nel 983 Ottone III veniva

nominato re d’Italia a Verona, per volere del padre Ottone II che, disgraziatamente, moriva di malaria a Roma il successivo 7 dicembre, all’età di ventotto anni, dopo il rientro da una spedizione militare condotta con esiti piuttosto disastrosi nell’Italia Meridionale contro i Saraceni di Sicilia. Tutto però era stato già predisposto da Ottone affinché il figlio venisse incoronato anche re di Germania, il che puntualmente avvenne nel Duomo di Aquisgrana il 25 di-



1. Placchetta in avorio con Ottone II, Teofano e Ottone III – X secolo – Museo delle Arti decorative, Castello Sforzesco, Milano

cembre 983: un giorno scelto non a caso dall'ambizioso imperatore per il proprio amato figlio, poiché si richiama idealmente all'incoronazione a Roma, in San Pietro, di Carlo (che poi sarebbe divenuto Magno) da parte di papa Leone III avvenuta nell'anno 800. Peraltro, va detto che tale cerimonia poté celebrarsi tranquillamente come previsto nei programmi di Ottone II, unicamente perché in Germania non era ancora giunta la notizia della sua improvvisa morte¹. Tuttavia, malgrado il buon esito dell'incoronazione, poiché a quell'epoca Ottone III di anni ne contava solo tre, di lui si presero cura la nonna, l'imperatrice madre Adelaide vedova di Ottone I, e la madre Teofano, vedova di Ottone II: quest'ultima, talora citata come Teofanu o Teofane, era una principessa bizantina, nipote dell'imperatore Giovanni I Zimisce; fu questa ascendenza materna che avrebbe inculcato nel figlio un gusto ed un'ammirazione per il fasto orientaleggiante e per un culto del cerimoniale per molti versi estraneo all'animo germanico. Data la tenera età di Ottone III, il governo dell'Impero si trovò quindi di fatto affidato alle due auguste ed energiche donne le quali, per ascendenza, abitudini di vita e differenze di carattere non si amavano, anche se - saggiamente - col tempo impararono a sopportarsi, per il bene dell'Impero e, soprattutto, della dinastia (impersonata nel loro amato figlio e nipote). La loro gestione collegiale del potere fu inizialmente resa più difficile anche dal fatto che le due imperatrici dimoravano in sedi differenti, Adelaide a Pavia, Teofano a Ravenna, anche se quest'ultima visitava spesso le varie città dell'Impero: gli eventuali e residuali contrasti, in ogni caso, si sarebbero inevitabilmente risolti il 15 giugno 991, con la prematura morte di Teofano a Nimega (l'odierna città olandese *Nijmegen*), avvenuta a soli trentatré anni dopo una breve malattia.

¹ G. ALTHOFF, *Otto III*, trad. ingl. di PH. G. JESTICE, The Pennsylvania State University Press, 2003, p. 29-30.

Anche per altri versi, quello della reggenza delle due imperatrici nel nome del piccolo Ottone ed a gloria della casa di Sassonia non fu un periodo di vita facile per l'Impero, poiché quel trono sul quale era stato collocato un bimbo di tre anni, veniva insidiato da un potente feudatario germanico, quell' Enrico II di Baviera (passato alla Storia come *der Zänker*, "il Litigioso") che già aveva contrastato suo cugino Ottone II, al punto che questi, temendone le mire ambiziose, l'aveva fatto imprigionare con l'accusa - giustificata! - di alto tradimento. Tuttavia, alla morte di Ottone II, Enrico era stato liberato e nel suo disegno di impadronirsi della corona imperiale era giunto perfino a far rapire il piccolo Ottone III, nel tentativo di sostituire una propria tutela sul re-bambino a quella delle due imperatrici, ma tale suo progetto era stato violentemente contrastato dai numerosi feudatari rimasti fedeli alla casa di Sassonia: essi lo dichiararono loro nemico (*rei publicae*



2. A. ORTELIUS, 1624, *Ordines Sacri Romani Imperi ab Ottone III instituti*.

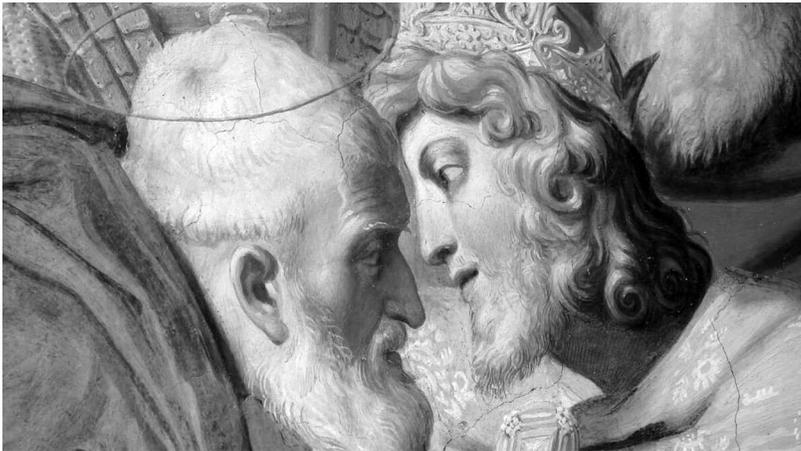
germanicae hostis), per cui di fronte ad una simile levata di scudi Enrico dovette recedere dai propri progetti velleitari, riconsegnare il re-bambino a Teofano e Adelaide, per poi ritirarsi nei suoi feudi dove morì oltre un decennio dopo (995), senza più aver creato fastidi di sorta.

In quello scorcio di secolo, già sotto Ottone II, si erano avuti problemi anche alle frontiere orientali dell'Impero, esposte com'erano alle incursioni degli Slavi che, premendo ad est del fiume Oder, erano penetrati nel Brandeburgo fino a devastare il Vescovato di Havelberg, ma di fronte ad un tale pericolo che minacciava buona parte dell'Europa Centrale, fu determinante l'intervento militare di alcuni feudatari tedeschi - che si rivelarono sicuri e fidati alleati della casa di Sassonia - per cui la situazione generale dell'Impero si risolse in favore della casata del giovane Ottone che per di più, sotto la circospetta ma saggia reggenza delle sue tutrici, nonna e madre, poté considerarsi finalmente salvo da interessate ingerenze esterne e quindi pienamente legittimato al trono.

Nel 995, al compimento della maggiore età del nipote, l'imperatrice Adelaide (che, dopo la morte di Teofano, era rimasta unica tutrice) si pose volontariamente e discretamente da parte e Ottone III poté assumere in prima persona la cura dell'Impero; pur con l'inesperienza dovuta all'età, seppe inizialmente ben destreggiarsi negli impegni certo non facili del governo, poiché era cresciuto di vivido intelletto, avendo seguito le lezioni dei migliori maestri dell'epoca, *in primis* i vescovi Gerberto d'Aurillac e Bernardo di Hildesheim: era quindi naturale che Ottone, pur se appena quindicenne (un'età in cui all'epoca si poteva divenire maggiorenni), ai suoi contemporanei apparisse autorevole e «...forte, una figura imperiale alla quale, in definitiva, molti si sottomettevano con una devozione istintiva»². Divenuto sovrano con pieni poteri, Otto-

² G.B. LADNER, *L'immagine dell'Imperatore Ottone III*, pref. di CH. PIETRI, Roma 1988, p. 43.

ne ricevette una richiesta di aiuto dal papa Giovanni XV che - a Roma - subiva le angherie del nobile Giovanni de' Crescenzi e, come già avevano fatto i suoi avi (Ottone I e II, nonno e padre), decise di scendere in Italia. Radunato un buon esercito mosse verso la penisola, ma in quel volgere di tempo - si era ormai nel 996 - il papa morì. Ancor prima di giungere a Roma, Ottone III intese designare al soglio pontificio un proprio uomo, il ventiquattrenne cugino Bruno di Carinzia che, col nome di Gregorio V, il 3 maggio 996 divenne il primo papa tedesco della storia: dal cugino, che era soltanto una sua creatura politica, ricevette di lì a poco, il 21 maggio, l'incoronazione a imperatore. Ottone che, fino ad allora si era sentito un principe germanico, una volta a Roma subì a tal punto il fascino della classicità, quasi in una specie di sortilegio, da rivedere completamente i propri progetti politici: prese quindi a rivolgere tutte le proprie cure alla città di Roma, sede del Papato, nell'intento di farne anche sede sovrana dell'Impero, in un ideale di *Renovatio Imperii* che doveva avvenire sulla scia di quella che, secoli addietro, era stata la rivoluzionaria azione di governo di



3. Cappella Farnese, *San-Nilo incontra Ottone III.*

Costantino. In questo modo, Ottone mostrava di volersi muovere su linee di condotta differenti da quelle dei suoi predecessori i quali, fin dal bisnonno Enrico l'Uccellatore, avevano lungamente bramato di impossessarsi, con la forza o l'astuzia o per matrimonio, dell'Italia meridionale che invece si era per essi rivelata terra di fallite conquiste: egli, al contrario, rivolse le maggiori attenzioni a Roma e ai Romani, che voleva attivamente coinvolgere nel proprio progetto di ricostituire un grande impero cristiano, non più solamente romano, bensì romano e germanico.



4. B. DIERICK IL VECCHIO, *La giustizia di Ottone III*, 1473 - Bruxelles Musee Royaux des Beaux Arts

L'errore politico di Ottone consistette nella sua smania di rivolgere tutte le cure alla ricostruzione della grandezza - politica e morale - di Roma, in un momento storico in cui, invece, la città era dilaniata da accese lotte intestine: tutto ciò proprio mentre ai suoi sostenitori nel territorio dell'Impero, era invece la Germania, insieme con l'Italia settentrionale, ad apparire vero centro di forza militare, nonché fervido crogiolo di idee, bacino di risorse economiche e di nuove iniziative politico-militari. Ottone III, animato da un impegno cui, purtroppo, non sarebbero mai seguiti pari risultati, si dedicò a ricostituire l'Impero cristiano di Costantino inseguendo i suoi sogni romantici con molta energia, ma scarso pragmatismo. Tuttavia, pur se sognatore, sul piano della pratica di governo Ottone III aveva bene appreso gli insegnamenti dei suoi predecessori: evitare, fin dove possibile, il ricorso alla forza, ma pretendere il giusto ossequio dovuto al potere imperiale, del quale intendeva fossero rispettate tutte le prerogative; fu proprio nel perseguire tale obiettivo, che Ottone dimostrò la maggiore energia possibile, nel tentativo di assoggettare il Papato all'Impero poiché, nel progetto politico da lui vagheggiato, la figura del pontefice romano doveva ridursi a un ruolo politico di minore rilievo rispetto alla figura, dominante, dell'imperatore. Nella sua azione di governo, il giovane sovrano rivelò così uno strano contrasto: sognatore e idealista nel formulare i suoi progetti di lungo periodo, si dimostrò un pratico e consumato politico nell'esercizio quotidiano e immediato, quasi spicciolo, del potere in cui, non a caso, rientrava la scelta del proprio cugino a papa.

A Roma l'arrivo di Ottone, con un buon esercito, aveva portato ad una stasi nelle lotte che, fino ad allora, avevano infiammato le varie famiglie nobili romane, alcune delle quali, per contrastare lo strapotere dei Crescenzi - casata in quel momento dominante - si erano momentaneamente alleate con il rappresentante della casa di Sassonia, nel recondito intento di tradirlo o disfarsene, non appena ciò fosse loro apparso possibile e più conveniente.

Ottone, quindi, poté agevolmente restaurare l'autorità imperiale su Roma, facendo giustizia di quanti avevano concorso alla cacciata del precedente papa, Giovanni XV; peraltro, nel suo primo soggiorno in città, non volle inferire sui vinti e usò loro clemenza: fu magnanimo anche nei confronti del nobile Giovanni de' Crescenzi che, quale capo della rivolta al precedente pontefice, aveva spadroneggiato in Roma fino all'arrivo dell'esercito germanico. Ottone fu tuttavia mal ripagato, poiché, una volta ripartito, nel settembre 996 l'altero nobile romano gli si ribellò, in spregio al giuramento di obbedienza prestato e alla benevolenza ricevuta, si riappropriò del potere e giunse perfino a fare prigionieri i *nuncii* imperiali. Gregorio V ritenne opportuno porsi in salvo a Pavia e nel maggio 997 Crescenzo - che due anni prima, a Reims, da Gerberto d'Aurillac era stato definito *diaboli membrum*³ - poté far eleggere un nuovo pontefice nella persona di un suo seguace, il vescovo di Piacenza Giovanni Filagato, divenuto quindi antipapa col nome di Giovanni XVI.

Non immediata, ma durissima, fu la reazione dell'imperatore. Giunto in forze a Roma nel febbraio 998, la occupò *manu militari* e procedette a una spietata repressione dei conati di rivolta di Crescenzo e dei suoi alleati: come monito per tutta la città, il nobile ribelle - che chiusosi in Castel Sant'Angelo aveva opposto una iniziale strenua resistenza poi rivelatasi vana - venne decapitato il 28 aprile, il suo corpo fu lasciato precipitare dagli spalti e infine esposto, per più giorni, su una forca eretta su Monte Mario⁴; i suoi resti furono sepolti sotto il pavimento della basilica minore di San Pancrazio⁵ sul Gianicolo. A Giovanni XVI - creatura di Cre-

³ C. ROMEO, *Crescenzo Nomentano*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 30, Roma 1984.

⁴ F. GREGOROVIVS, *Storia di Roma nel Medioevo*, tr. it. di V. CALVANI e P. MICCHIA, Roma 1972, libro VI capitolo V.

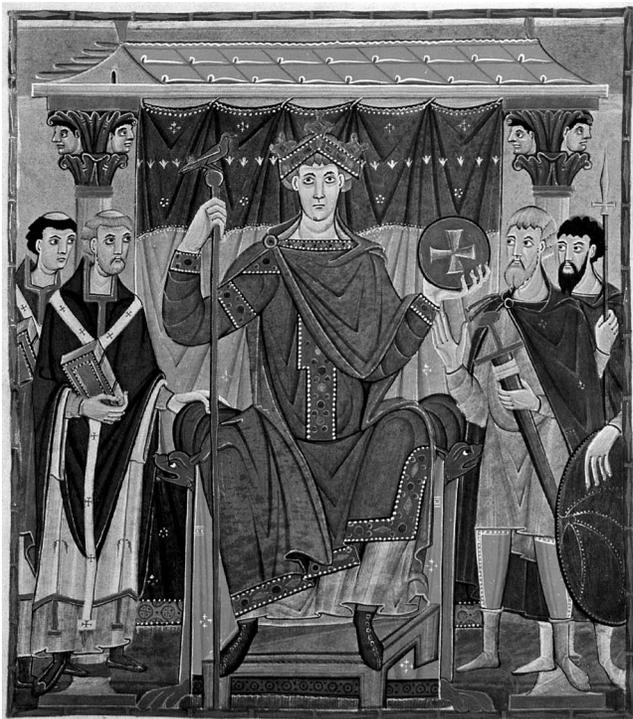
⁵ La lunga iscrizione collocata sul sepolcro, composta da dodici versi latini di rara umanità e bellezza che esaltano la figura di Crescenzo, venne

scenzio come Gregorio V lo era dello stesso Ottone - con tipica efferatezza medievale, vennero cavati gli occhi e mozzati naso, mani, orecchie e lingua, dopo di che, in groppa a un asino rognoso e cavalcato al contrario, fu condotto in processione per tutta la città. Neanche un intervento di Nilo da Rossano (che verrà poi proclamato Santo) di cui Ottone era particolarmente devoto, riuscì a risparmiare all'antipapa ribelle un tale atroce trattamento anche se, alla fine, gli fu fatta salva la vita. A questo punto l'imperatore ritenne fosse giunto il momento per coronare il proprio sogno di rifondare l'idea stessa di impero universale cristiano, non più solamente romano come era stato all'epoca di Costantino bensì, ormai, romano-germanico sotto l'egida della casa di Sassonia. Nei vari centri romani del potere vennero perciò insediati soprattutto dei Tedeschi, ma anche dei Romani amici dell'imperatore, il quale giunse a disporre la concessione della cittadinanza romana a chiunque, ponendosi ai suoi ordini, volesse rinunciare alla propria nazionalità. Istituì un rigido e sontuoso cerimoniale di corte di influsso bizantino (in ciò influenzato dalle origini della madre) e cercò di riportare sotto il suo diretto dominio Roma e i territori che, in vario modo, erano stati sottratti all'autorità dei suoi predecessori: a tale riguardo fu anche il primo a mettere in dubbio l'autenticità della *Donazione di Costantino*.

Il giovane imperatore riteneva fermamente di impersonare il giusto punto di unione e di raccordo tra il popolo romano e quello germanico, tanto che in una lettera indirizzata a Bernardo di Hildesheim, uno dei suoi maestri, lo stesso Ottone ebbe a dire di sé che era, all'unisono, *Romanus, Saxonicus et Italicus*⁶: *Romanus*

trascritta dal cardinale Cesare Baronio (Sora 1538-Roma 1607) «che li lesse nel pavimento della chiesa» (C. ROMEO, Crescenzo Nomentano, ... cit.) e fu quindi riportata dal Gregorovius (*Storia di Roma...*, cit.) che chiudendo il capitolo V del libro VI commentò «in essa palpita quel malinconico spirito del passato che si diffonde dai ruderi della città eterna».

⁶ H. KELLER, *Die Ottonen*, München 2001, p. 71: «Römer auch durch



5. *Ottone III - incoronazione*

grazie a sua madre Teofano (che, nel Medio Evo, era considerata Romana, in quanto principessa bizantina); *Saxonicus* per la sua diretta discendenza dagli imperatori della casa di Sassonia Ottone II e Ottone I (che, rispettivamente, gli erano padre e nonno paterno); infine *Italicus* a causa della nonna paterna Adelaide di Borgogna, di intensi sentimenti cristiani e che, prima di andare in moglie ad Ottone I, era stata per tre anni regina d'Italia al fianco di Lotario di Arles, del quale era poi rimasta vedova il 22 novem-

seine Mutter Theophanu, Sachse durch seinen Vater und Großvater, Italiener durch seine Großmutter Adelheid...».

bre 950. Sentendosi quindi investito di un giusto diritto a regnare, oltre che sulla Germania, su Roma e sull'Italia intera, morto Gregorio V - improvvisamente quanto misteriosamente - il 18 febbraio 999, Ottone era prontamente rientrato a Roma dall'Italia meridionale e il 2 aprile aveva posto sul soglio pontificio proprio il suo mentore Gerberto che assumeva il nome di Silvestro II. Mentre Gregorio V non si era mai schierato contro le enunciazioni di predominio dell'Impero sulla Chiesa e, come una sorta di fantoccio, era vissuto nell'ombra del cugino, contro ogni aspettativa imperiale fu proprio con Silvestro II che cominciarono le divergenze politiche. Infatti, a contrastare il pensiero di Ottone per il quale l'autorità imperiale era una derivazione diretta da Dio, senza alcuna necessità di intermediazione da parte del papa, si sarebbe decisamente mosso proprio il suo maestro, Gerberto d'Aurillac, che come vescovo, dapprima di Reims poi di Ravenna, aveva sempre stigmatizzato le ingerenze politiche del Papato, ma che una volta eletto al soglio pontificio aveva repentinamente mutato il proprio pensiero.

Qui fu commesso un grave errore da parte di Ottone III che credé di poter manipolare a proprio piacimento anche Silvestro II (come già aveva fatto col cugino Gregorio V). Invece Gerberto, se da vescovo aveva aspramente criticato il Papato, da papa si sentì investito di una più alta missione e intese affermare libertà e indipendenza della Chiesa di fronte all'imperatore, giungendo talora ad opporglisi, poiché intendeva riscattare la Chiesa dalla decadenza in cui era sprofondata, ma sapendo anche limitarsi - in qualche momento - alla mera protesta, fino a giungere a chinare il capo, allorché la situazione era tale che non gli appariva possibile opporsi ulteriormente al potere imperiale. Il giovane Ottone, pur se permeato di profonda religiosità, appariva quanto mai energico nel difendere i diritti della corona, come ben pochi suoi predecessori erano stati ma, al contempo, era quanto mai sincero nel suo intento di riforma morale dell'Impero e della Chiesa: inten-

deva realizzare, cioè, una *Renovatio* in cui il posto della Chiesa era quello, certamente importante ma subordinato, assegnatole dall'imperatore e, per realizzare ciò che gli appariva come una missione, Ottone era convinto che solo da Roma potesse irradiarsi in tutto il territorio dell'Impero il suo rinnovatore credo politico. Ma, in definitiva, malgrado tutto il suo potere Ottone era un uomo solo e lo sarebbe divenuto ancora di più allorché, il 16 dicembre 999, nel monastero di Seltz in Alsazia gli sarebbe morta la nonna Adelaide di Borgogna, all'età di circa settantuno anni.



6. *Ottone III in maestà*, Fondazione Ravenna capitale

Gli utopistici progetti imperiali di rinnovamento della società feudale espressi da Ottone risultarono sgraditi a tutti. In particolare gli fu ostile la popolazione romana che, lungi dal cullarsi nei sogni di una *Renovatio Imperii Romanorum*, vide l'imperatore germanico solamente come uno straniero alla guida di truppe straniere, mostrandogli così quanto romantica - ma ingiustificata - fosse la sua infatuazione per il nome mitico di Roma. Nella città infatti, nel 1001, con il pretesto di un comportamento troppo condiscendente tenuto da Ottone nei confronti della ribelle Tivoli - città odiata dalla popolazione romana - scoppiò contro l'imperatore una rivolta talmente violenta che egli, il 16 febbraio, si vide costretto a lasciare Roma insieme con papa Silvestro: Ottone non vi avrebbe mai più fatto ritorno. Vagò per l'Italia e si acquartero per alcuni mesi a Ravenna: infine, raccolte nuove milizie, si indusse a tentare la riconquista di Roma, città fino allora amata e agognata, ma adesso odiata. Tuttavia, prima di poter esperire un qualsiasi serio tentativo di riprendere l'Urbe, il 23 gennaio 1002 morì improvvisamente a Castel Paterno, a circa due chilometri a sud di Civita Castellana, nel territorio dell'odierna Faleria: posto in posizione dominante su di una isolata lingua di tufo, non lontano dalla via Flaminia, tramite la quale si poteva facilmente condurre un attacco a Roma, il castello occupava una posizione naturale ben difesa dai vicini corsi d'acqua del fiume Treja e del fosso di Stabia ed anche per questo fu scelto per svernare e offrire un opportuno luogo di riposo per far ritemperare le stanche e logorate milizie di Ottone.

Oggi quel luogo presenta solo rovine imponenti, ma in stato di abbandono e sommerse da una vegetazione fitta, selvaggia e spontanea: nulla farebbe pensare che il 23 gennaio di oltre mille anni fa, lontano dai fasti della propria corte e senza lasciare un figlio quale erede diretto, a soli ventidue anni vi trovava l'ultimo rifugio l'imperatore Ottone III di Sassonia. La sua fine apparve per molti versi del tutto inaspettata e fortemente sospetta, ma in

pochi nutrirono dubbi sul fatto che - con buona probabilità - fosse morto anche lui di quello che, all'epoca, fu sbrigativamente definito il *morbus italicus*⁷: la sua morte fu abbastanza rapida, come già era avvenuto per il padre, che era stato colpito dalla malattia. Si favoleggiò che Ottone III fosse invece morto per il veleno propinatogli da Stefania, vedova di Giovanni de' Crescenzi, che per la sua fama di esperta nell'arte medica aveva conquistato la fiducia del solitamente avveduto sovrano che però, in quel caso, si dimostrò forse troppo incauto nell'accettare nel proprio seguito la moglie dell'uomo di cui aveva decretato una morte atroce. Come ulteriore tragedia nella tragedia, mentre volgeva al termine la vicenda umana di Ottone III, sbarcava a Brindisi la sua promessa sposa, la ventiquattrenne Zoe, figlia dell'imperatore bizantino Costantino VIII: di fronte ad un simile feroce e inaspettato evento, la bellissima principessa greca giunta in Italia per congiungersi in matrimonio con il Sacro Romano Imperatore, dovette mestamente prendere la via del ritorno a Costantinopoli⁸.

Morto Ottone III, senza la sua guida l'esercito - per lo più composto di elementi germanici - si trovò in forti angustie: era tale il risentimento generale degli Italiani verso l'imperatore, che durante il trasporto della salma fino al Brennero si udirono continue grida di ostilità verso la sua memoria e si scatenarono tumulti, al

⁷ G. ALTHOFF, *Otto III*, cit., p. 129: «...in other words an unknown, perhaps epidemic illness»; più oltre l'Autore definisce come diceria tarda e infondata la voce che farebbe di Stefania l'avvelenatrice dell'imperatore: «Stephania, the widow of Crescentius, who like another Kriemhild is supposed to have taken revenge for the execution of her husband. But this is a later invention, unconnected to reality».

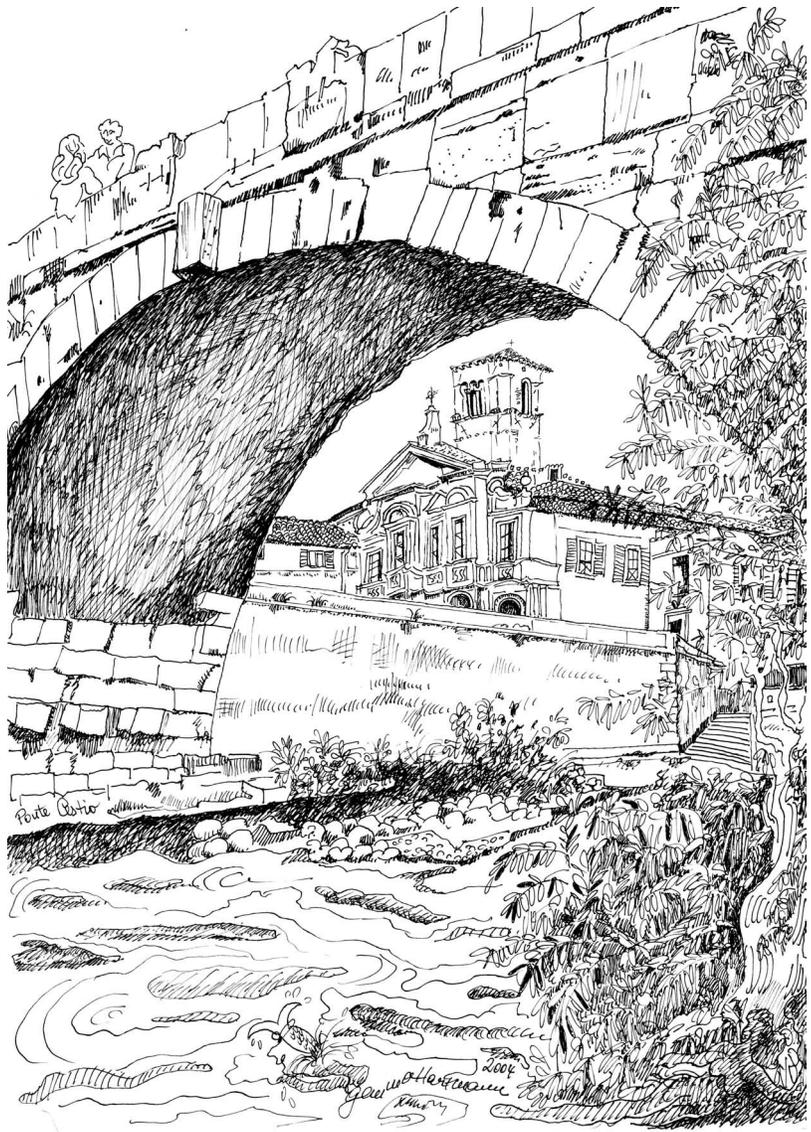
⁸ La vita, peraltro, avrebbe riservato a Zoe altre soddisfazioni, permettendole di diventare imperatrice co-regnante dal 1028 al 1042 con tre differenti imperatori (Romano III Argiro, Michele IV il Paflagone, Michele V il Calafato) e poi fino alla propria morte, avvenuta nel giugno 1050, insieme con la sorella Teodora e con Costantino IX Monomaco: G. OSTROGORSKY, *Storia dell'impero bizantino*, tr. it di P. LEONE, Torino 1993, pp. 295-299.

punto che i soldati dovettero faticare non poco per riportarne le spoglie in Germania. Ottone III venne infine sepolto nella Cappella Palatina del Duomo di Aquisgrana, accanto alla salma di Carlo Magno ma, nei secoli, andò persa la traccia della sua tomba, così come non gli era sopravvissuto l'ideale della *Renovatio Imperii Romanorum*: tuttavia nel 1834, in memoria del giovane e sfortunato imperatore venne posta nel Duomo - come cenotafio - una lastra pavimentale nera recante la seguente iscrizione nella quale, come spesso si usava nell'Ottocento, le U non vennero riportate con l'antica grafia romana V:

OTTONI III

QUOD ATAVORUM
PIETAS ALTO AERE
MONIMENTUM
EREXIT FUNESTA
DIES FRACTUM
EVERTIT ARS
LUGET DUM HUMI=
LE SAXUM AMOTI
LOCUM OCCUPAT

POS: 1834.



Il programma culturale di Sigismondo e Carlo Giustiniani Bandini armonizza architettura e decorazione nella sala liberty a Palazzo Vidoni

LAURA GIGLI

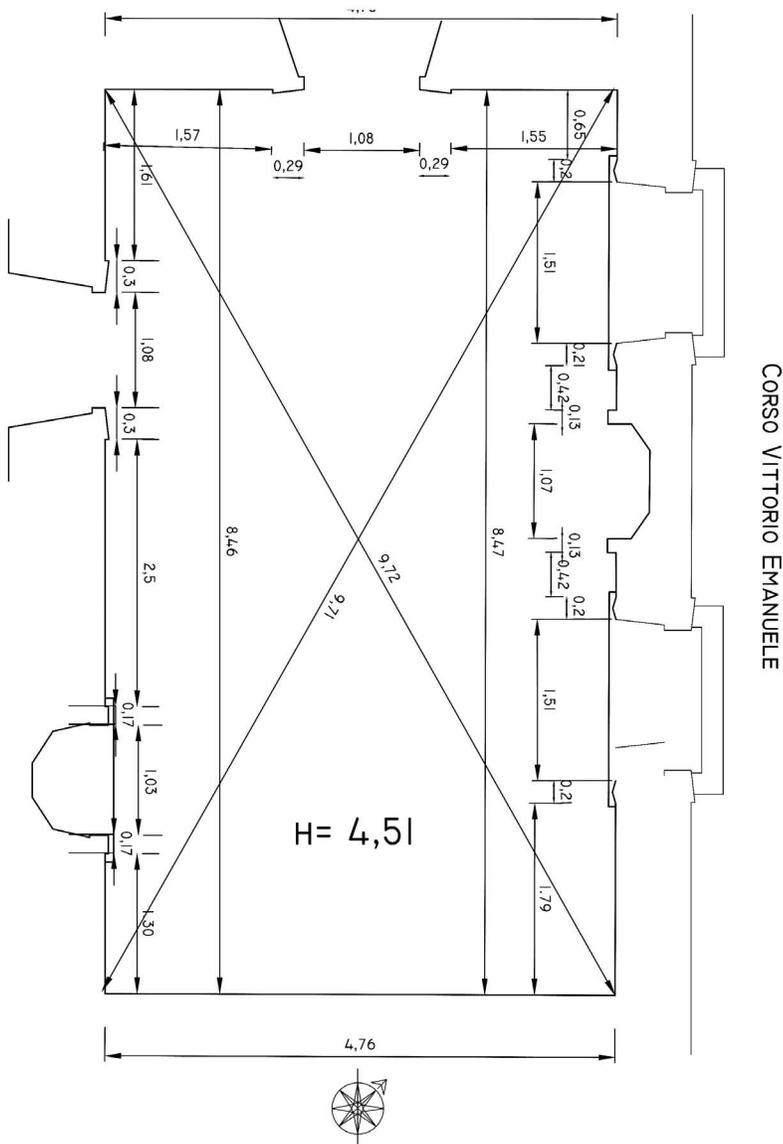
Costruito intorno alla metà del secondo decennio del '500 da Bernardino Caffarelli su progetto di Lorenzo Lotti, con prospetto rivolto verso via del Sudario, il palazzo ha subito nei secoli modifiche, ampliamenti e trasformazioni conseguenti ai ripetuti passaggi di proprietà che, pur mutandone l'impianto originario, lo hanno nondimeno arricchito di un importante apparato decorativo nel quale, in linea con la tradizione delle famiglie nobili romane, è stato di volta in volta fissato il programma dei committenti che si sono succeduti nel possesso dell'edificio¹.

La tradizione è stata mantenuta anche dai Giustiniani Bandini, i quali nel maggio 1886 acquistarono il fabbricato da Carolina Mocenigo Soranzo e dal marchese Francesco Saverio Lavaggi Vidoni², eredi del cardinale Pietro Vidoni (che vi aveva abitato dal

* *Lo studio si avvale dei disegni e delle immagini appositamente realizzate dall'arch. Marco Setti in previsione del restauro della sala. Si tratta del primo lavoro eseguito in collaborazione, oggi arricchito di rinnovate riflessioni.*

¹ Tra i numerosi studi sul palazzo segnaliamo: *Palazzo Caffarelli Vidoni* a cura di R. LUCIANI, Roma, 2002, con bibliografia precedente. Si rimanda a questo lavoro per la cronistoria dell'edificio e le sue trasformazioni architettoniche.

² L'edificio fu venduto per l'importo di Lire 850.000 con atti del notaio Buttaoni, *Ibidem*, passim (cfr. anche Fondazione Caetani, Archivio Giustiniani Bandini, busta 538, fasc. 464). Si ringrazia la dott.ssa Caterina Fiorani per la collaborazione.



1. Planimetria quotata della sala liberty.

1823 alla morte, nel 1830), lo ingrandirono trasformandolo in parte all'interno e sopraelevandolo di un piano, costruirono lo scalone monumentale, la nuova facciata su Corso Vittorio Emanuele e rifecero quella su piazza Sant'Andrea della Valle, su progetto dell'architetto Francesco Saverio Settimi³.

I Giustiniani Bandini, che scelsero come residenza privata il piano nobile e il secondo piano dell'edificio riservando l'ammezzato per la servitù, formalizzarono nella decorazione della sala liberty, oggetto di questo studio, il rinnovato programma del loro casato.

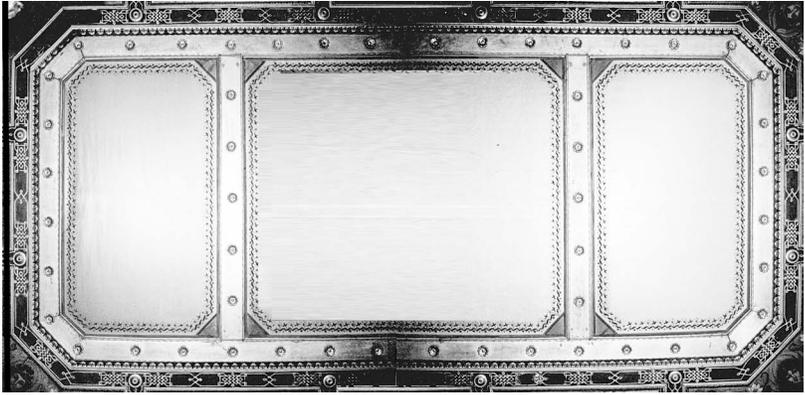
La famiglia visse nel palazzo fino al 1903, anno in cui vendette a sua volta l'immobile al conte Filippo Vitali.

La sala al piano nobile è un ambiente a pianta rettangolare di m. 8,47 x m. 4,77 (mq. 40,40) (fig.1) per un'altezza media di m. 4,51, che prospetta a NE sul Corso Vittorio Emanuele con due grandi finestre (m. 1,51 di luce) fra le quali è interposto il camino neorinascimentale in marmo, con decorazioni dorate a ovoli, dentelli, motivi floreali e due delfini affrontati che si abbeverano a una fonte sui piccoli capitelli laterali.

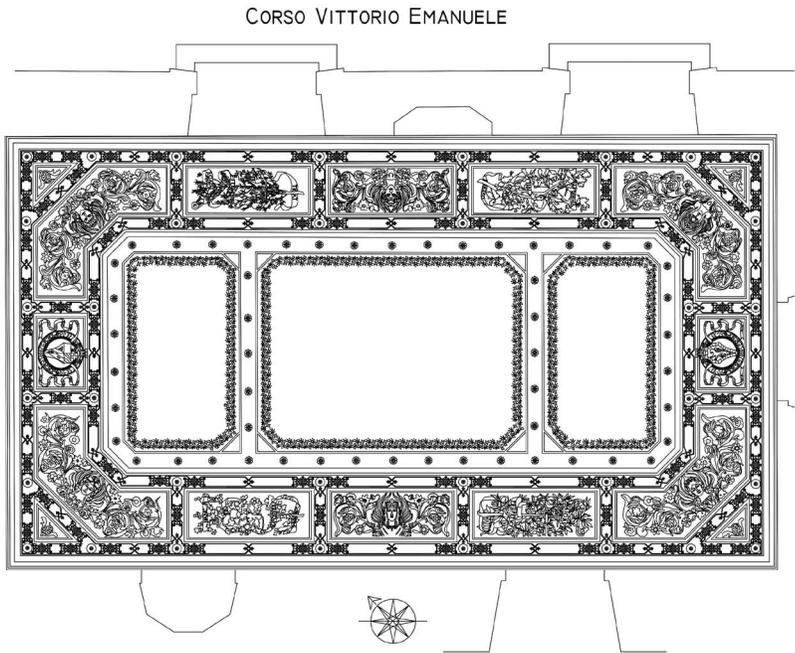
Vi si accede dal corridoio a SO e dalla stanza adiacente a NO attraverso due porte con mostre in marmo e stemma Giustiniani Bandini e sovrapposta trabeazione con fregio a ovoli e fusarole.

L'ambiente è a copertura piana articolata geometricamente (figg. 2, 3). Supponendo che la matrice compositiva di questa copertura sia il rettangolo equidistante dal perimetro del soffitto e i cui lati stanno nel rapporto di 1:2 (ce n'è uno soltanto), dai vertici di questo rettangolo si ottengono i triangoli isosceli che suddividono il soffitto stesso in modo da creare un ottagono. Congiungendo i vertici non corrispondenti all'angolo retto con i rispettivi del triangolo opposto, si ricavano due fasce che s'intersecano sull'asse ideale che divide a metà il soffitto stesso. Ognuna di queste fasce, se considerata rispetto ad uno dei due triangoli

³ *Palazzo Caffarelli...* cit., pp. 94-113.



2. Il soffitto della sala liberty prima del restauro del 2001.



3. Eidotipo del soffitto.

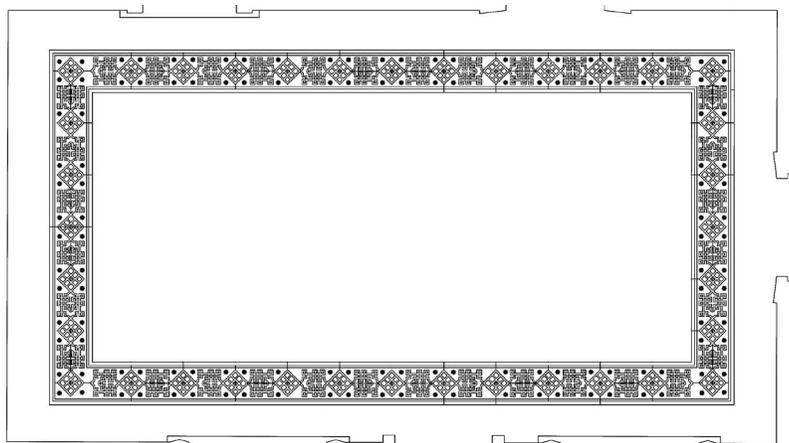
che la genera, forma un angolo acuto ed uno ottuso. Riportando l'angolo acuto all'interno dell'ottuso si ottiene una nuova linea che delimita la smussatura dell'ottagono interno, equidistante da quello esterno rispetto al rettangolo originale. Ripetendo la costruzione sui quattro triangoli, si ottengono i punti di intersezione che determinano gli assi (paralleli a quello centrale invisibile) costituenti la partizione trasversale del soffitto e quelli dei rettangoli decorativi sui lati lunghi nello spazio tra i due ottagoni.

All'interno di questo telaio compositivo si articola la decorazione consistente nel fondo color tortora dell'ottagono interno composto dai 3 riquadri centrali con bordo floreale incorniciati da una fascia dorata con 52 rosette e circoscritti dall'ottagono esterno ripartito in 4 figure poligonali agli angoli e 6 rettangoli per un totale di 10 riquadri. Questi sono a loro volta inseriti in una cornice continua a fondo azzurro ornata da un fregio argentato moresco con un intreccio di tre figure connesse ma fra loro separate e intervallate da 36 borchie dorate⁴.

Il fregio viene ripreso e messo in relazione, con delle varianti formali, con quello della pavimentazione, rendendo in tal modo armonica la percezione delle dimensioni generali dell'invaso (fig. 4).

Una decorazione su fondo azzurro verde con sirene bifide dorate in bassorilievo con le code che si uniscono a formare una

⁴ L'intera sala è stata restaurata dalla Scrivente per conto della Soprintendenza architettonica di Roma negli anni 2000-2001. Al momento di quell'intervento conservava alle pareti l'originaria tappezzeria in raso rosa ideata da Alessandro Morani con disegni floreali ripetuti sui tendaggi di velluto documentati nelle foto che corredano questo testo. Durante dei recenti sopralluoghi effettuati nel 2018 si è constatato che nel corso di lavori successivi a quelli conclusi nel 2001 sono stati rimossi i tessuti di rivestimento delle pareti e le tende; è stata eliminata (ci si augura solo coperta) la decorazione floreale intorno ai riquadri del soffitto, qui illustrata nella fig. 2 che diventa di significativa rilevanza per documentare l'aspetto originario del soffitto stesso, e nei disegni di rilievo, modificandone pure la tenue originaria cromia con una tempera azzurra.



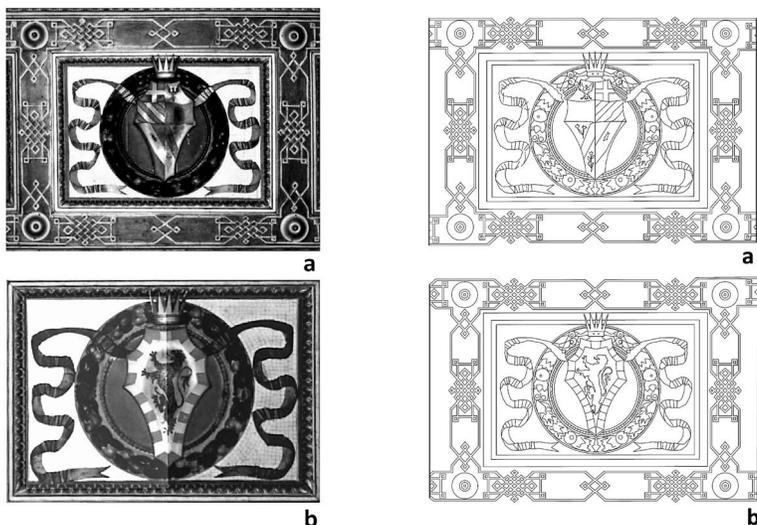
4. Disegno della greca che percorre il pavimento della sala.

pianta con una margherita corre tutto intorno al perimetro superiore della sala.

Gli stemmi al centro dei lati corti del soffitto, sormontati dalla corona araldica di principe, appartengono rispettivamente ai Giustiniani Bandini (SE)⁵ e al conte Filippo Vitali (NO)⁶ (figg. 5, 6).

⁵ Descrizione dello stemma Giustiniani Bandini, dal web: Spaccato di un tratto, partito di due che da sei quartieri, nel 1° bandato d'argento e di rosso, al capo del primo caricato di una croce del secondo (Bandini); nel 2° di rosso alla torre d'argento, col capo d'oro caricato di un'aquila di nero (Giustiniani); nel 3° d'oro al leone di nero (Mahony); nel 4° scaccato d'oro e d'azzurro alla fascia di rosso attraversante (Clifford); nel 5° d'argento alla banda di rosso caricata di un'ancora del campo e accompagnata da tre quintefoglie di rosso gambute di verde; il tutto rinchiuso in una doppia cintaagliata e controgliata di verde (Levingstone); nel 6° di rosso alla banda d'argento caricata di un grillo di nero (Grillo).

⁶ Descrizione dello stemma Vitali, dal web: leone rampante testa rivolta tenente in destra un tralcio di vite fruttato di un pezzo tutto al naturale su argento - quartier franco sinistro di rosso caricato di una spada di oro posta in palo punta in alto. Il conte Vitali ha cambiato l'arma nello scudo, lasciando la corona di principe a 8 punte (5 visibili).

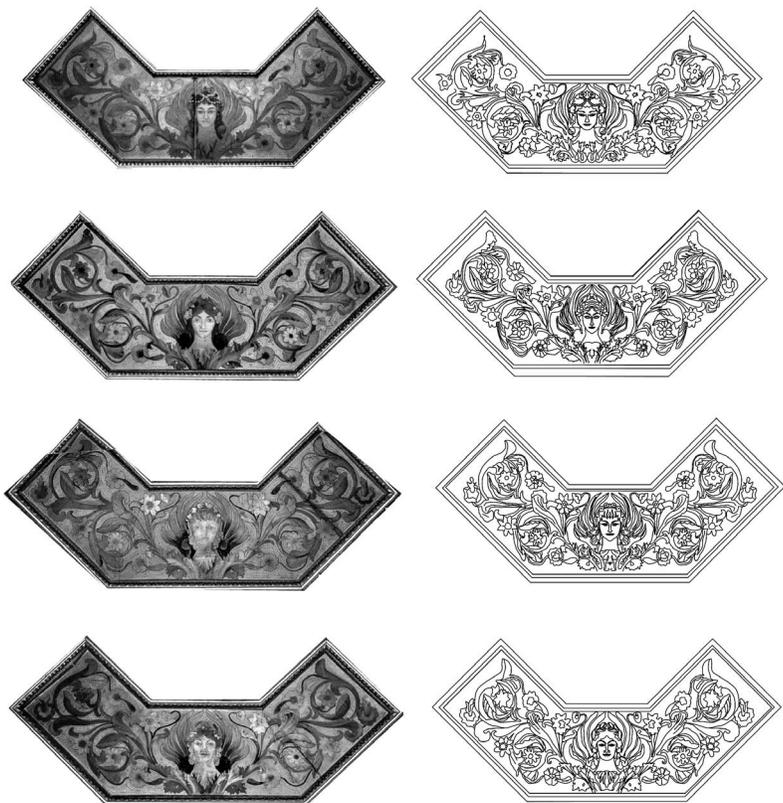


5. - 6. Lo stemma principesco Giustiniani Bandini (a) e quello del conte Filippo Vitali (b).

I 10 riquadri perimetrali sono dipinti a finto mosaico su fondo oro. In quelli angolari quattro donne fiore con ali costituite da cinque lingue fiammeggianti emergono da un cespo di acanto dal quale si dipartono due girali di rami fioriti. I volti si differenziano per l'acconciatura: acanto fissato da due nastri sulla chioma corvina (angolo NO), diadema di perle (SE), coroncina di boccioli (SO), fiori rossi e bianchi fra i capelli (SO) (fig. 7).

Nei riquadri sui lati lunghi si ripete lo stesso tema di quelli angolari ma le due figure vagamente androgine si differenziano per l'ovale del viso messo in valore dalla pettinatura raccolta e inghirlandata (NE), più allungato nella donna dai capelli azzurro grigi sul lato opposto (SO) (fig. 8).

Ai fini di questo studio l'elemento più interessante della decorazione è quello raffigurato nei rimanenti quattro riquadri, che si alternano ai due precedenti, ove sono dipinti rami di altrettante piante intorno ai quali si avvolge il cartiglio con la legenda.



7. Le donne fiore nei riquadri angolari della sala. Foto e eidotipo.

Nel lato SO dell'ambiente, intorno all'alloro la scritta: MAIORUM HONOR/ PERPETUO VIR/E(scit) (liberamente ispirato a Sallustio, *De bello Jug*, 85⁷); intorno all'edera:

⁷ Il testo di Sallustio dice: «*Maiorum gloria posteris quasi lumen est*»: «La gloria degli antenati per i posteri è come una luce».

HANC FRON/DEM CUNIS/ ADPOSUERE/ NOVIS (Ovidio, *Fasti*, III, VI 385). Nel lato opposto, intrecciato all'ulivo: TE FRONDE/ GENTILI/ OLEI/ RAMUS/ TEGAT (Seneca, *Herc. Fur.* 913); alla quercia: UMBRATA/ GERUNT/ CIVILI/ TEMPORA/ QUERCU (Virgilio, *Aen.* VI, 771) (fig. 9).

Per comprendere il programma della casata sotteso nelle scritte proviamo a colloquiare con i due principali protagonisti del rinnovamento dell'edificio sullo scorcio del secolo XIX, ripercorrendone almeno in parte la biografia negli aspetti più strettamente connessi all'acquisto e alla decorazione del fabbricato: Carlo Giustiniani Bandini, ottavo duca di Mondragone, il formale compratore dell'immobile e suo padre, il principe Sigismondo, che ne sostenne l'onere economico.

Sigismondo (Roma 30/6/1818 - 4/8/1908), figlio di Cecilia Giustiniani e Carlo Bandini, sposò il 14 settembre 1848 Maria Sofia Massani (Roma 13/5/1830-15/12/1898)⁸, dalla quale ebbe 10 eredi. Accrebbe la fortuna della casata con un' oculata gestione del patrimonio di famiglia e un'attenta politica matrimoniale volta a maritare le figlie con insigni personaggi dell'aristocrazia romana⁹.

⁸ Figlia del Cavaliere Giuseppe Maria (1790-1858), maggiordomo di Gregorio XVI e Elena Battistini (1792-1830), i cui ritratti datati agli anni 1825-30 sono conservati nel Museo di Roma (MR 38898 e 38899). L'estratto del testamento di Maria Sofia, del 17 aprile 1894, in AGB, busta 539, fasc. 518.

⁹ I 10 figli sono: Nicoletta Maria (1850-15/5/1855); Carolina (10/6/1851-4/11/1918), andata in sposa l'8/4/1872 al conte Giardino Colleoni; Elena (8/6/1853-1/5/1950), coniugata nel 1876 a Camillo Rospigliosi; Carlo (29/4/1860-2/9/1861); Carlo (1/1/1862-14/6/1941), di cui si parla in questo testo; Nicoletta (23/10/1863-26/8/1938), moglie di Mario Grazioli Lante Della Rovere dal 1881; Maria Cristina (20/2/1866-28/11/1959), religiosa, costretta ad abbandonare il convento per motivi di salute, divenuta poi primo presidente dell'Unione donne cattoliche; Isabella (17/4/1867-20/1/1963), sposata al barone Esme William Howard il 17/11/1898; Maria Cecilia (20/11/1871-1967), moglie del conte Paolo Piella; Anna Maria (19/7/1874-29/7/1874).



8. Le donne sui lati lunghi del soffitto.

Nel 1863 ottenne da Pio IX il titolo di principe, il diritto di posporre il cognome paterno a quello materno e di usare lo stemma spettante ai Giustiniani¹⁰.

Questo riconoscimento gli provocò la decisa opposizione del ramo genovese del casato rappresentato dal marchese Alessandro, che a partire dal 1880 intraprese contro Sigismondo - per costringerlo a smettere il cognome e le insegne dei Giustiniani - una serie di cause processuali che si protrassero lungamente e si conclusero in favore di quest'ultimo solo il 27 dicembre 1887 dopo tre gradi giudizio¹¹.

Nel 1893 Sigismondo fu ufficialmente iscritto nel Libro d'Oro e nell'Elenco Ufficiale della Nobiltà Italiana con i titoli di Principe, Nobile Romano Coscritto, Duca di Mondragone, Marchese di Lanciano e Rustano, Conte di Carinola, Conte di Newburgh, Visconte di Kinnaird, Barone di Levingstone e Hacreiaig, Patrizio di Macerata, Nobile di Camerino, di Nocera Umbra e di Norcia.

Carlo Giustiniani Bandini, quarto nato di Sigismondo, si laureò in giurisprudenza a Napoli nel 1885 e pochi mesi dopo, l'8 agosto di quello stesso anno sposò Maria Luisa Lanza Branciforte (1866-1949), figlia del principe Giuseppe e di Sofia Galeotti di Trabia. Le nozze indussero la famiglia a perfezionare entro pochi mesi, nel maggio 1886, l'acquisto del palazzo Vidoni nel quale si sarebbe trasferita al termine dei lavori di ampliamento e restauro. Il 20 giugno del mese successivo nacque Sigismondo jr, primo dei loro quattro figli¹².

¹⁰ Breve del 27 gennaio 1863.

¹¹ V. SCIALOJA, *Sul diritto al nome ed allo stemma nella causa fra il principe Sigismondo Giustiniani e il marchese Alessandro Giustiniani...*, Roma, 1889.

¹² Sigismondo, Visconte Kynnaird (20/6/1886-4/11/1918) sposò il 4/4/1910 Teresa Boncompagni Ludovisi (1889-1/5/1969), la quale, dopo morte del marito, il 25 agosto 1921 contrasse nuove nozze con Ferenc Adamacz, Ministro ungherese a Bruxelles († 1969). Gli altri figli della coppia

Carlo, di diverso temperamento rispetto al padre, si impose all'attenzione della società romana del tempo specie per il suo coinvolgimento in duelli, cause di diffamazione e l'eccessiva prodigalità, che ne screditarono la reputazione¹³, tanto da indurre Sigismondo a tenerlo dapprima lontano dall'amministrazione del patrimonio e poi a rivendere nel 1903, dopo appena 13 anni, lo stesso palazzo comprato in concomitanza con le nozze del figlio, al già ricordato conte Filippo Vitali¹⁴.

Nonostante l'acquisto dell'immobile sia stato fatto da Carlo e la successiva vendita da Sigismondo, sembra essere soprattutto quest'ultimo la mente ispiratrice del programma formalizzato nella sala liberty, ove resta la corona a 8 punte di principe, titolo di Sigismondo sull'arma Giustiniani Bandini, nel riquadro del

sono: Maria Sofia Giuseppina, Contessa di Newburgh (4/5/1889-30/4/1977) sposata il 3/5/1922 al conte Manfredi Gravina di Ramacca (1883-1932). Priva di eredi ha lasciato il suo patrimonio alla Fondazione Giustiniani Bandini con sede nell'abbazia di Fiastra. Giuseppe Maria (3/9/1896-11/8/1916 a Monfalcone nel corso di un'azione militare); la sua morte pose fine alla dinastia. Lorenzo Maria (14/4/1898-1899).

¹³ Carlo, che aspirava ad essere investito della Croce di Devozione del Supremo Ordine Sovrano di S. Giovanni di Gerusalemme, ma non poteva attestare i due quarti di nobiltà relativi alla genealogia materna, produsse documenti falsi che, malgrado la mediazione del card. Francesco Ricci Paracciani e l'interessamento del papa, suscitarono lo sdegno del Gran Maestro Giovanni Battista Ceschi a Santa Croce, il quale, con lettera del 28 marzo 1886, oppose un netto rifiuto alla sua richiesta di aggregazione all'Ordine.

¹⁴ Il 23 giugno 1903 Filippo Vitali con atti del notaio Buttaoni acquistò il palazzo per l'importo di Lire 1.075.000. *Palazzo Caffarelli...* cit., p. 107 e 113, nota 52 (AGB, busta 488 fascicolo 23.1, p. 228). Nella transazione-concordia fra Sigismondo e Carlo per l'edificio (AGB, busta 469, 4 (1897) il Duca dichiara, fra le altre cose, che la proprietà «*gli fu intestata principalmente per evitare a suo tempo un'inutile tassa di successione...e che la conclusione delle condizioni dell'acquisto, i progetti e la direzione della riedificazione dipesero principalmente dal Sig. Principe [...]».*

soffitto al centro del lato SE, lasciata in essere anche su quello opposto dopo la sostituzione dello stemma del casato con quello Vitali (figg. 5, 6). Lo fa supporre la corrispondenza temporale riscontrabile tra la fine delle cause sostenute da Sigismondo per rivendicare il suo diritto a fregiarsi del prestigioso titolo nobiliare - 1887 - e la costruzione e successiva decorazione della nuova sala all'interno del palazzo acquistato appena pochi mesi prima (maggio 1886), nella quale il principe ribadisce e esalta la gloria del proprio casato. Questo ci sembra infatti il senso della prima delle scritte sopra ricordate, qui proposta in libera traduzione: L'onore degli antenati si ravviva sempre ad ogni generazione, intrecciata all'alloro - tradizionale simbolo di immortalità per le sue foglie sempreverdi - e di vittoria (anche quella ottenuta nella stessa causa processuale) (fig. 9a).

La seconda legenda: "Avrò apposto questa fronda alle nuove culle", rende onore, nell'ultima generazione, alla nascita di Sigismondo jr (20 giugno 1886), primo figlio di Carlo e Maria Luisa e pertanto si avviluppa con l'edera sempreverde, che nell'antichità incoronava il capo degli sposi il giorno delle nozze come simbolo della continuità conseguente al vincolo matrimoniale e alla fedeltà reciproca assunta dai coniugi (fig. 9b).

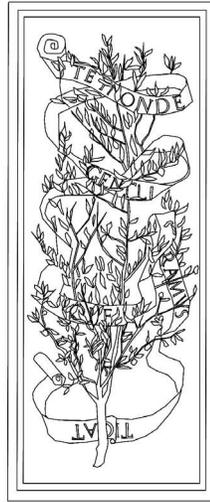
La terza scritta: "Ti protegga il ramo d'olivo con la sua fronda gentile", nel suo esplicito rimando alla pianta resistente a tutte le avversità, tale da essere indistruttibile e formare nuove gemme anche da un tronco tagliato, è il simbolo della forza della vita che sconfigge sciagure e morte e inneggia all'unione salda e duratura degli sposi (fig. 9c).

E infine la quarta scritta: "Portano le tempie ombreggiate di quercia civile", è ancora un auspicio della forza, della grandezza e del ruolo della famiglia nella prospettiva futura dei suoi discendenti (fig. 9d).

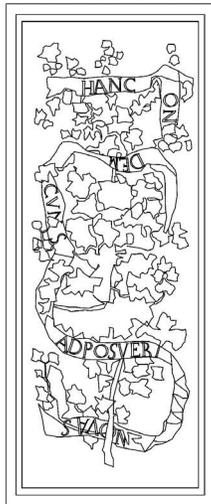
In sostanza le quattro legende intrecciate alle piante, sacre, nel mondo antico, rispettivamente ad Apollo, Dioniso, Atena e Zeus ri-



a



c



b



d

9. Le piante intrecciate al cartiglio: a. alloro; b. edera; c. ulivo; d. quercia.

flettono gli eventi chiave del casato nel triennio 1885-1887 e formulano gli auspici di un rinnovato glorioso futuro, poi messo tragicamente in discussione dagli eventi bellici della prima guerra mondiale¹⁵.

La sala liberty è caratterizzata da una nicchia poligonale - la pianta è un mezzo decagono - con catino, il cui asse è coincidente all'incirca con il primo quarto della parete maggiore (SO), di rilevante impatto architettonico e decorativo per la preziosità del marmo decorato a candelabre in stile neorinascimentale sulle paraste mentre sull'arco (ripartito all'interno in 7 riquadri rettangolari) si snodano girali e conchiglie alternate a testine (fig. 10). La calotta, divisa in 5 spicchi è decorata con stucchi dorati su fondo azzurro. Su ogni spicchio un ramo di vite, di olivo, platano, rosa e cipresso attorno a ciascuno dei quali si avviluppano altrettanti cartigli con iscrizioni latine, tratte dal libro del Siracide (24, 1-22) ove la Sapienza pronuncia il suo stesso elogio e descrive la propria avvenenza e azione benefica con una serie di paragoni in cui afferma la sua somiglianza con le sei specie di alberi o arbusti tra i più belli della regione palestinese.

Da sin. la vite: EGO QUASI/ VITIS FRUCTIFICAVI/ SVAVITATEM/ ODORIS (24,17): io come la vite ho prodotto fiori di odore soave; l'ulivo: QUASI/ OLIVA/ SPECIOSA/ IN CAMPIS (24,14): come un olivo maestoso nella pianura; il platano: ET QUASI/ PLATANUS/ EXSALTATA SUM/ JUXTA AQUAM (24, 14): sono cresciuta come un platano nelle piazze presso le acque; la rosa: ET QUASI/ PLANTATIO/ ROSAE IN/ IERICO (24, 14): e come le piante di rose in Gerico; il cipresso ET QUASI/ CIPRESSUS/ IN MONTE SION (24, 13): mi sono levata qual cipresso sul monte di Sion.

¹⁵ Ci si riferisce non soltanto alla vendita dell'immobile, ma alle vicende successive e all'estinzione della stessa famiglia nell'arco di poco meno di un secolo, v. nota 11.



10. La nicchia.

Questi alberi, che nella Bibbia hanno una valenza simbolica: la vite di benessere, fecondità, benedizione; l'olivo di prosperità; il platano di rigenerazione; la rosa di bellezza; il cipresso d'immortalità e vita eterna dopo la morte, vengono qui riproposti in sintonia con gli aspetti più aggiornati della cultura del tempo.

Non abbiamo tuttavia individuato un eventuale nesso di questo testo con il programma formalizzato nella decorazione del soffitto, anche se leggendo in sequenza gli auspici ivi sottesi, potremmo cogliere in essi una sorta di ulteriore presagio per le fortune della famiglia.

Il pittore chiamato a dare forma e voce al programma del casato è Alessandro Morani (Roma 14/8/1859 – 26/3/1941), legato ai committenti per la comune amicizia e frequentazione, nel salotto di villa Lante, con l'archeologo Wolfgang Helbig, di cui l'artista sposò nel 1897 la figlia Lili, che lo introdusse nell'ambiente degli intellettuali stranieri a Roma e in quello del patriziato romano¹⁶.

Gli studiosi ritengono che il suo intervento nella sala liberty, in collaborazione con l'allievo Adolfo De Carolis (che ne aveva seguito le lezioni serali al Museo Artistico Industriale, ove Morani insegnò dal 1894 al 1907, impegnandosi fra l'altro nella riscoperta di tecniche tralasciate come la ceramica, il vetro e il mosaico), sia da porsi nello stesso anno 1897¹⁷, al termine dell'impegno di

¹⁶ Nell'affascinante cornice di Villa Lante si riunivano intorno a Wolfgang Helbig e a sua moglie, la principessa russa Nadina Šachovskaja, musicisti, poeti e letterati. Cfr. S. BERRESFORD, *A. Morani, uno dei venticinque della Campagna Romana*, in «Cronache d'altri tempi», XXV, 1978, n. 291. Cfr. anche F. DE MATTIA, *“Farai una cosa bella che darà gioia agli occhi umani attraverso il mondo”*: gli ideali artistici di Alessandro Morani al tramonto di un secolo, in *L'Etruria di Alessandro Morani*, a cura di A. CAPOFERRO e S. RENZETTI, Firenze, 2017, 3-18.

¹⁷ Questa datazione è proposta da A. LENZI, *Adolfo de Carolis e il suo mondo*, Anghiari, 1999, passim.

entrambi nei restauri dei dipinti del Pinturicchio e nella decorazione della Sala del Credo nell'appartamento Borgia in Vaticano, ove ebbero l'opportunità di studiarne tutti i dettagli, dai disegni dei pavimenti, alle stoffe, ai serramenti delle porte, alle cornici, alle decorazioni. E in effetti a modelli rinascimentali rimandano il nodo moresco nel soffitto, le candelabre della nicchia, il camino (fig. 11) e il fregio lungo le pareti con la reiterazione della sirena bifida o Melusina, antichissimo simbolo legato al culto della Dea Madre, ampiamente ripreso già nell'arte medievale, e, nel periodo in esame, nella cultura simbolista.

Nella sala di palazzo Vidoni, secondo la consuetudine degli artisti liberty, Morani progettò anche il disegno della tappezzeria - ancora la stessa nell'intervento del 2001 - e quello del pavimento che formalizza l'unitarietà terra (pavimento) cielo (soffitto) di tutto l'ambiente (fig. 4).

La generica indicazione di pagamenti al pittore negli anni 1889-90, se fosse effettivamente riferibile alla sala¹⁸, potrebbe testimoniare un lavoro portato avanti a più riprese per la famiglia, per la quale Morani preparò in seguito anche il progetto per la cappella al cimitero Verano, con la partecipazione dello stesso De Carolis, al quale potrebbero riferirsi le figure femminili dai tratti più aggraziati e le pose più variegiate nei due lati lunghi della sala (fig. 8). L'artista avrebbe in seguito ripreso il motivo dei riquadri con l'olivo, il lauro, la quercia e l'edera intrecciati a cartigli nel soffitto della sala da biliardo di villa Cimorella a Macerata¹⁹.

¹⁸ Nei conti di pagamento per i lavori di decorazione del palazzo (A.G.B. busta 526 fasc. 308) sono registrati al pittore Morani in data 1889 acconti per Lire 2.900 e nel 1890 per Lire 1000, senza ulteriore specificazione (nel palazzo l'artista realizzò anche gli stucchi con motivi a grottesca dello scalone d'onore).

¹⁹ La notizia è riportata da A. LENZI, cit. p. 21. Non sono state rintracciate immagini di questo soffitto di Adolfo De Carolis. Morani e De Carolis lavorarono insieme anche alla decorazione di villa Blanc e villa Anziani a Roma.



11. Il camino.

Alessandro Morani è stato una figura chiave del rinnovamento delle arti a Roma nell'ultimo decennio del secolo²⁰.

Fondatore nel 1886, insieme ad Alfredo Ricci e sotto la guida ideale di Nino Costa, della società di pittori *In Arte Libertas*, che svolse un ruolo decisivo nelle vicende artistiche di Roma alla fine del secolo, fece parte del gruppo artisti che si riunivano al Caffè Greco²¹ per discutere di arte, letteratura, filosofia, alcuni dei

²⁰ A. M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino, 1981.

²¹ Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Roma, Morani rivendicò piuttosto le sue radici in questo gruppo di artisti, cfr. F. DE MATTIA, *Farai*, cit., p. 5.

quali parteciparono all'illustrazione dell'*Isaotta Guttadauro* di Gabriele D'Annunzio, nella quale il poeta iniziava la prima vera sperimentazione della poesia decadente e i pittori coinvolti maturavano la loro esperienza simbolista.

In questo cenacolo²² ebbe un ruolo di primo piano Angelo Conti (Roma 1860 - Napoli 1930), che in una serie di articoli scritti sotto lo pseudonimo di *Doctor Mysticus* per *La Tribuna* e *La Tribuna illustrata*, poneva le basi per una concezione idealistica dell'arte tale da mettere in discussione il dilagante verismo descrittivo²³.

Ci si chiede se la componente programmatica della sala liberty di palazzo Vidoni, formalizzata attraverso il recupero delle modalità rappresentative di figure che fin dall'antichità individuano e caratterizzano specifiche esigenze espressive, sia stata suggerita a Morani, oltre che dalla famiglia committente, proprio dallo stesso Conti, soprattutto in virtù della scelta di inserire il testo del Siracide nel catino della nicchia della sala, ove la componente simbolica sottesa all'elogio della Sapienza si rivela consonante con la cultura del tempo.

Non sappiamo quale fosse stata la destinazione originaria dell'ambiente e non è stato possibile ricollegarlo a nessuno di quelli descritti nell'elenco delle opere mobili possedute dalla famiglia, redatto il 1° maggio 1894 (qualora la sala fosse stata già realizzata a quella data)²⁴. Il programma testimoniato dai cartigli nel soffitto potrebbe fare pensare allo studio del principe, Sigismondo piuttosto che Carlo, un ambiente nel quale raccogliersi

²² D. ANGELI, *Le cronache del "Caffè Greco"*, Milano, 1930.

²³ Sul ruolo di Angelo Conti nella cultura del tempo cfr. A. M. DAMIGELLA, *La pittura*, cit., cap. I, pp. 21-73. V. anche M. CARLINO, *Conti Angelo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXVIII, 1983.

²⁴ *L'Elenco dei quadri disegni stampe appartenenti alla Casa sottoscritta dai coniugi Sigismondo e Maria Giustiniani Bandini* (AGB, busta 531, fasc. 383).

per riflettere sul ruolo e le prospettive del casato, forse per studiare e magari anche pregare.

La sala, oggi adibita ad uso di ufficio del Dipartimento della Funzione pubblica, tanto più interessante in quanto testimonianza poco conosciuta del nuovo gusto neorinascimentale della committenza romana intriso del simbolismo estetizzante del tempo, è da ritenere, per i contenuti in essa adombrati e formalizzati, l'ambiente più significativo e importante del rinnovato palazzo.



«Eternamente in debito con Roma...» I versi ‘romani’ di Stepan Ševyrëv

RITA GIULIANI

Riportare alla luce i versi ‘romani’ di Stepàn Ševyrëv ha comportato un’operazione di vera e propria archeologia letteraria: sono stati infatti recuperati testi caduti nell’oblio e sepolti nelle pagine di vecchie edizioni. Per molti scrittori russi di tendenza conservatrice, stroncati dalla critica radicale, già “marchiati a fuoco” alla metà dell’Ottocento dal giudizio del critico Vissarion Belinskij e dei suoi ‘eredi’ e mai più messi in discussione e ripensati seriamente dal punto di vista storico-critico, era stata infatti decretata la *deletio memoriae*. Confinati nel silenzio, non ripubblicati, erano praticamente scomparsi dalle storie letterarie. Emblematico il caso di Stepàn Ševyrëv, per i cui testi qui presentati si è dovuto attingere da tre diverse fonti¹, perché il “pedante” – con quest’etichetta lo scrittore era stato consegnato alla storiografia letteraria – dagli anni Quaranta dell’Ottocento era rimasto relegato ai margini della storia letteraria russa.

Nato a Saràtov da famiglia aristocratica il 30 ottobre 1806, Ševyrëv fu uno degli intellettuali più autorevoli del regno di Nicola I. Storico della letteratura, poeta, critico letterario, traduttore e teorico della traduzione, pubblicista, si accostò giovanissimo al gruppo dei “filosofi” (*ljubomudry*) che si ispirava alla filosofia

¹ Le fonti sono citate in *Il gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell’800. Antologia con testo russo a fronte*, progetto di R. GIULIANI, a cura di R. GIULIANI e P. BUONCRISTIANO, Roma, 2015, pp. 478-479.

idealistica tedesca e all'estetica romantica. Nel 1827 fu tra i fondatori della rivista *Il messaggero di Mosca* (*Moskovskij vestnik*), su cui pubblicò saggi e recensioni, e poi dell'*Osservatore di Mosca* (*Moskovskij nabljudatel'*), sul quale prese apertamente posizione in favore della triade «ortodossia, autocrazia, nazionalità» propugnata da Sergèj Uvàrov, il ministro della Pubblica Istruzione. Negli anni Trenta in Ševyrëv divenne predominante l'interesse per l'insegnamento e lo studio: cattedratico di letteratura russa all'Università di Mosca dal 1837, negli anni Quaranta lo scrittore era una voce autorevolissima della critica letteraria russa, ma iniziò a perdere prestigio man mano che prendeva piede e si rafforzava la corrente del realismo critico capeggiata da Belinskij, col quale entrò in vivace polemica. Con la salita al trono di Alessandro II (1855) le posizioni conservatrici fecero di lui un isolato, che sarebbe rimasto bollato per sempre dall'appellativo di “pedante” attribuitogli da Belinskij nell'omonimo *pamphlet* (1842). Nel 1857 fu rimosso dalla cattedra: reagì ammalandosi. Venne a curarsi in Italia, dove nel 1861 tenne anche un corso di letteratura russa all'Università di Firenze, poi si trasferì a Parigi, dove morì il 20 maggio 1864. La sua attività poetica, legata soprattutto agli anni giovanili, ebbe un carattere eminentemente filosofico e, quanto a soluzioni versificatorie, sperimentale.

Ševyrëv, uno dei primi 'italomani' russi, fu molto legato all'Italia e in particolare a Roma, dove soggiornò dal 1829 al 1832 come precettore del figlio della principessa Zinaïda Volkònskaja. Questa mansione non gli impedì di compiere numerosi viaggi per la Penisola, di cui ha lasciato interessante memoria nei diari. Alla fine del 1838 ritornò a Roma, dove strinse una duratura amicizia con Gògol', che si era stabilito in città da più di un anno. Studioso e traduttore del Tasso e di Dante, fu autore, insieme con Giuseppe Rubini, di una *Storia della letteratura russa* che apparve in italiano a Firenze nel 1862, frutto sia del corso fiorentino tenuto l'anno prima, sia dell'esperienza di storico della letteratura che, in

patria, aveva appena licenziato una storia della letteratura russa in quattro volumi.

Nel 1829 si era definitivamente trasferita a Roma la principessa Zinaida Aleksàndrovna Volkònskaja (1789-1862), nata principessa Belosèl'skaja-Belozèrskaja, donna di grande fascino personale e intellettuale, personalità poliedrica: poetessa, musicista, protettrice delle arti, promotrice e animatrice di due salotti letterari di respiro internazionale, prima a Mosca, poi a Roma². Il suo salotto moscovita, in un palazzo di via Tverskàja, nel cuore della città, era un cenacolo letterario e artistico frequentato dalla migliore *intelligenza* moscovita, fra gli altri, anche da Pùškin e da Mickiewicz. Grande ammiratrice della cultura italiana, la padrona di casa amava condividere con gli amici il mondo della musica e della poesia italiane. A Roma la principessa dapprima prese in affitto un appartamento a palazzo Ferruzzi, in via Monte Brianzo, poi nel 1834 si trasferì a palazzo Poli, alle spalle di Fontana di Trevi³. Nel 1830 aveva acquistato Vigna Falcone, un podere fuori porta vicino a San Giovanni in Laterano, che fece trasformare in una villa dall'architetto Giovanni Azzurri⁴. La villa, che la principessa aveva destinato a residenza estiva, divenne presto famosa nelle lettere russe per la bellezza del luogo, attraversato dal maestoso Acquedotto Neroniano e con vista sulla Campagna romana, nonché per le sue rose e, soprattutto, per gli illustri frequentatori: uomini di lettere, artisti, diplomatici. Sarà forse superfluo ricor-

² Tra la numerosa bibliografia sulla Volkonskaja, ricorderemo almeno la monografia: M. FAIRWEATHER, *The Pilgrim Princess. A Life of Princess Zinaida Volkonsky*, London, 1999.

³ Cfr. W. GASPEROWICZ, *Indirizzi russi*, in *Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale*. Catalogo della mostra. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma 23 ottobre 2006 – 5 gennaio 2007, a cura di M. BATTAGLINI, Roma, 2006, p. 37.

⁴ Cfr. M. FAIRWEATHER, *The Pilgrim Princess...* cit., p. 227.

dare che la principessa raccoglieva intorno a sé personalità *come* Gaetano Donizetti, Walter Scott, Stendhal, Gògol', Karl Brjullòv e, anche a Roma, Adam Mickiewicz. Nel salotto di palazzo Poli, Giuseppe Gioachino Belli, che abitava nello stesso palazzo, declamava i propri sonetti, suscitando l'ammirazione non solo degli ospiti italiani, ma anche di Gògol', che, ben conoscendo l'italiano, evidentemente era in grado di apprezzare anche il dialetto romanesco. Tutto ciò è entrato nella leggenda che ancora circonda la principessa.

Tra gli ospiti fissi del salotto figurava anche Stepàn Ševyrëv che all'epoca era di casa, essendo precettore di Aleksàndr, il figlio della principessa, futuro scrittore, da lui iniziato alla poesia italiana⁵. Anche nella scelta del precettore la principessa si era rivelata sagace: benché solo ventitreenne, Ševyrëv aveva già fama di gran conoscitore d'arte, poeta e traduttore. Era stato tra i frequentatori del salotto moscovita della nobildonna e, cresciuto al magistero di Goethe, desiderava ardentemente andare in Italia, per attingere alle fonti della cultura occidentale. Mentre la conoscenza dei classici latini e greci era requisito imprescindibile per ogni russo colto, all'epoca in Russia la letteratura italiana costituiva ancora un sapere di nicchia; Ševyrëv la conosceva già bene, e a Roma l'avrebbe perfezionata, prendendo lezioni di italiano per migliorare la padronanza della lingua letteraria⁶. Aveva quindi accettato con entusiasmo la proposta di lavoro fattagli dalla principessa e il 28 febbraio 1829 era partito da Mosca insieme con la nobildonna e il seguito: il marito Nikita, il figlio Aleksàndr, la sorella, Marija Vlàsova, e alcuni domestici⁷. Il gruppetto arrivò a Roma

⁵ Cfr. M. I. MEDOVOJ, «*Večno objazan Rimu*». *Iskanija S. P. Ševyrëva (1829-1831)*, in «*Russian Studies*», III, 3, (2000), p. 114.

⁶ Cfr. *ibid.*

⁷ Cfr. S. P. ŠEVYRËV, *Ital'janskije vpečatlenija*, vstup. stat'ja, podgot. teksta, sostavlenie i primeč. M. I. MEDOVOGO, Sankt-Peterburg, 2006, p. 513.

il 15 giugno (secondo il calendario giuliano), di notte, mentre la luna splendeva alta nel cielo⁸. Ševyrëv iniziò a tenere un dettagliato diario del soggiorno romano, che sarebbe stato pubblicato integralmente solo nel 2006 col titolo *Impressioni italiane (Ital'janskije vpečatlenija)*.

A differenza di molti altri viaggiatori, Ševyrëv amò subito Roma, e avrebbe continuato ad amarla fino alla fine dei suoi giorni. Frutto del suo entusiastico incontro con la Città eterna furono una serie di poesie che possono configurarsi come un vero e proprio 'ciclo' romano, il dramma storico *Romolo (Romul)*, rimasto incompiuto, e il già ricordato diario di viaggio.

Nella cultura russa Roma era, e sarebbe rimasta, un'entità polimorfa, passibile, col passare delle generazioni, di 'letture' e interpretazioni anche diametralmente opposte. Non era necessario averla visitata di persona per poterla cantare, 'narrare', ricreare. Roma era anche una 'maschera' ideale per alludere in tutta sicurezza alla contemporanea vita russa. Ciò che la severa censura imperiale impediva di dire esplicitamente a proposito delle vicende politiche e sociali russe, lo si poteva dire sostituendo alla parola 'Russia' la parola 'Roma' con un'allusione tanto trasparente quanto impermeabile al controllo censorio. Dopo la rivolta dei decabristi (dicembre 1825) e la durissima repressione che ne seguì, alla fine degli anni Venti, nel plumbeo orizzonte della società russa, Roma divenne simbolo della perdita degli ideali e delle speranze⁹. Non così per Ševyrëv, che la formazione filosofica e la naturale attitudine alla sistematicità del pensiero facevano andare diritto all'essenza delle cose, al loro significato ultimo, all'ontologia di Roma.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 60.

⁹ Cfr. A. S. JANUŠKIEVIČ, *Letture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della prima metà dell'800*, in *Il gladiatore e la rusalka...* cit., p. 38.

Vengono qui raccolte insieme per la prima volta¹⁰ le poesie di argomento romano di Ševyrëv, scritte tra il 1829 e il 1830, che costituiscono un vero e proprio ciclo, mai però finora presentato come tale. Le composizioni sono interessanti più che per il loro valore artistico, talvolta modesto, per il loro valore filosofico, per l'“idea” di Roma che attraverso di esse esprime il poeta. Ševyrëv cerca e trova la Roma eterna e tenta di penetrarne la forza ancora attuale e vitale, trascurando tutto ciò che è passeggero e senza concedere spazio al dato pittoresco, che invece tanto attirava e affascina i forestieri.

Una sola poesia è dedicata all'ambiente locale, a quell'estate romana che i viaggiatori fuggivano a causa del caldo e del pericolo della malaria, fedele compagna delle zanzare. Nel testo, pervaso dal silenzio e rotto solo dal frinire delle cicale, viene riprodotto poeticamente il morto letargo della natura durante la calura estiva:

¹⁰ Le poesie qui presentate sono state pubblicate con testo originale a fronte, nella traduzione di chi scrive, seguendo un criterio di ripartizione tematica, nell'antologia *Il gladiatore e la rusalka...* cit., rispettivamente: *Scirocco (Širokko)*, p. 217; *Alla principessa Z. A. Volkonskaja (Knjagine Z. A. Volkonskoj)*, pp. 287-289; *Nell'album... (V al' bom...)*, p. 301; *Il Tevere (Tibr)*, pp. 291-295; *L'ultima ode di Orazio (Oda Goracija poslednjaja)*, p. 219; *Epistola a A. S. Puškin (Poslanie k A. S. Puškinu)*, pp. 297-299; *A Roma*, («Quando, o Roma di secoli ricolma...»), (*K Rimu* («Kogda v tebe, vekami polnyj Rim...»)), p. 355; *Il Foro (Forum)*, p. 91; *A Roma* («Sullo scaglione d'onore dei secoli...»), (*K Rimu* («Po lestvice toržestvennoj vekov...»)), p. 357; *Le mura di Roma (Steny Rima)*, p. 359. Alle liriche già pubblicate viene qui aggiunta la poesia *Un usignolo russo a Roma (Russkij solovej v Rime)*, ora tradotta in italiano per la prima volta.

Scirocco

Serrata è l'aria nella morsa dell'afa,
i refoli di vento non danno refrigerio:
le ombre attirano con l'oscurità
ma anche la penombra non ristora.
Nei torridi boschetti frinisce
molesta la cicala;
lo zefiro non agita le foglie;
tutto si muove e respira appena;
rappreso, il mondo s'è assopito;
snervante è la calura, ma terso il cielo,
e non sperare nel maltempo e che la pioggia
scrosci su di te.

Estate 1830. Roma

Tre poesie del ciclo sono dedicate all'*entourage* della Volkònskaja, che a Roma aveva già soggiornato nel 1817 e agli inizi degli anni Venti. Mecenate dei borsisti – cronicamente in bolletta – dell'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo, la principessa condivideva con loro anche gli svaghi e i divertimenti. Memorabile fu la mascherata da lei organizzata nel 1822 per l'ultimo giorno di carnevale, di cui ci ha lasciato memoria il pittore paesaggista Sil'vèstr Ščedrìn: «Il gruppo dei russi ha fatto furore con le sue maschere sul Corso e a teatro. La principessa Zinaida Volkònskaja e tutti quelli di casa sua si erano mascherati da gatti, riempiendo tutto il loro carro, allo stesso modo la serpa e il piano degli staffieri era pieno di gatti, sul retro, sempre nel carro, la nostra brigata, ovvero io, Gal'berg, Sazonov e Ton¹¹,

¹¹ Borsisti dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo: Samuìl Gàl'berg (1787-1839), scultore; Vasilij Sazònov (1789-1870), pittore di storia; Konstantin Ton (1784-1881), architetto.

eravamo mascherati da cani; queste nuove maschere hanno attirato l'attenzione generale: dappertutto risuonavano grida e risate di approvazione per questo divertimento, tutti abbiamo perso la voce dal gran latrare [...] Inoltre le maschere erano state fatte meravigliosamente»¹². Alla sua venuta a Roma, nel 1820, un altro borsista russo, Samuìl Gàl'berg, l'aveva definita «donna affabilissima, intelligentissima, buonissima, scrittrice, musicista, attrice, donna dagli occhi incantevoli...»¹³.

A distanza di nove anni, a sua volta Ševyrëv canta la gentildonna coi medesimi accenti entusiastici e ammirati, in una poesia cui il ritmo trocaico, usato spesso dal poeta, dà al testo un andamento cantilenante, da filastrocca:

Alla principessa Z.A. Volkonskaja

Si rivolge all'antica Roma
Mosca dalle cupole d'oro
mettendo ali con amore
a parole aggricciate dal freddo:

«Città che echeggi dell'antica gloria,
accogli il saluto di Mosca,
la cui gloria recente rimbomba
sulle ali dorate della fama.

Al tuo benevolo fantasma,
zarina delle città, io affido

¹² Lettera del 18 (6) novembre 1822 ai familiari, in *Ital'janskje pis'ma i donesenija Sil'vestra Feodos'eviča Ščedrina 1818-1830*, izd. Podgotovil M. Ju. EVSEV'EV, Moskva - Sankt-Peterburg, 2014, p. 226.

¹³ *Skul'ptor Samuil Ivanovič Ga'berg v ego zagraničnych pis'mach i zapiskach. 1818-1828*, sobral V. F. EVAL'D, S.-Peterburg, 1884, p. 122.

la miglior perla della mia corona,
il miglior fiore dei miei giardini.

Non con astio geloso
ti porgo quest'amato fiore:
no, con materna afflizione
lo separo io da me.

L'ho cresciuto con dolcezza,
con amore spassionato,
proprio in lui ho riversato
tutti quanti i miei tesori.

Ma non può lui, il diletto,
fiorire qui nel Settentrione:
così fredde le mani della madre
e coperto di ghiaccio il mio petto.

Che fare allora, me infelice?
Darò il fiore a un'altra terra,
perché non può, lui così bello,
sprigionar qui il suo profumo.

Là da te la nostra stella
brillerà ancora più viva;
là da te più bello è il cielo
e allora accogli tu il mio fiore!

Riscaldalo con tenero affetto
sul tuo petto appassionato,
presso le tombe della gloria avita
le sue gemme proteggi!

E all'ombra dei tuoi allori,
risplendente di bellezza,
ricordi i dolci miei rimbrotti
la mia creatura amata.

E ammira tu la figlia
delle mie nordiche steppe;
ed il suo fragrante effluvio
effondi fin nella sua patria».

1829

A Marija Aleksàndrovna Vlàsova (1787-1857), sorella della Volkònskaja, è invece dedicato un madrigale dal tono ugualmente encomiastico, in cui il parallelismo-raffronto tra Roma e Russia viene riproposto in forma drammatizzata di dialogo tra elementi della natura, procedimento questo particolarmente caro all'autore:

Un usignolo russo a Roma
(*Nell'album di M. A. V-a*)

«Allori, aceri frondosi,
chi canta melodiosamente
qui presso le nostre acque
canti e briosi e nuovi?
Come risuonano, di mal d'amore
pieni, nella corrente!
Sono suoni sconosciuti
sulle rive del Mezzogiorno!

Sovente, la mia corsa obliando
l'onde non incalzo verso il mare
e cullandomi nei suoni voluttuosi

amo ascoltarli sino in fondo.
Molte canzoni canta la mia gente
dall'ugola potente,
ma mai canto sì puro e sonoro
è echeggiato sulle nostre acque».

Gli allori e gli aceri, allungate
sul Tevere le loro fitte ombre
sussurrano con le rigogliose fronde
guardando la bionda corrente:
«Antica, alma fonte avita!
Dalle algide steppe del Nord
un usignolo è volato
nella nostra dimora smeraldina.

Tenero, mesto e sommesso,
d'emozione vibra il suo canto,
schietta e intonata, la voce
risuona come oro puro.
E in un canto russo, canto struggente
riversa la sua anima:
anima che ama con modestia,
anima delle dolci donne russe!»

Il Tevere e il fruscante boschetto
s'uniscono in una sola voce amica:
«Gloria a te, russo usignolo!
Intona i tuoi canti, rallegraci
in un idioma fresco, nuovo;
ne sarà felice l'amico romano
che risponderà col benvenuto
ad ogni tuo gorgheggio».

1830

Non meglio identificate ‘figlie della terra scita’ – conoscenti russe del poeta, a Roma nel 1829 – sono cantate nella lirica *Nell’album...*, in cui Ševyrëv accenna con levità a un tema che sarebbe diventato programmatico dello slavofilismo, movimento di cui lo scrittore fu tra gli ideologi: il tema dello scitismo. La poesia ha infatti il suo fulcro nell’esultanza con cui il poeta constata come gli Sciti, progenitori del popolo russo, costretti un tempo a sfilare per Roma in catene come schiavi nei trionfi dei condottieri vittoriosi, si siano vendicati del passato, diventando a loro volta dominatori dei romani grazie al soave giogo che, a Roma, affascinanti figlie del Nord hanno loro imposto:

Nell’album...

Lo scita, nostro antenato dalla faccia tonda,
la testa china sulle braccia in ceppi,
prono un tempo seguiva il carro romano
come schiavo in un trionfo d’altri.
Ma oggi lo scita esulta nel vedere
figlie della sua terra natia,
raggianti e belle nel loro alto sentire,
menar trionfo per l’antica Roma,
l’anima ardente in mezzo alle rovine,
mentre il romano, ora nostro vassallo,
è loro sottomesso prigioniero
e le canta nella lingua del Petrarca.

1829

A differenza di molti viaggiatori stranieri, Ševyrëv ‘legge’ Roma non come il monumento perenne alla caducità della grandezza politica e militare o come morto *memento mori* con cui la

Storia ammonisce le nazioni, ma come patria originaria delle libertà politiche, depositaria di un retaggio valido anche per il mondo contemporaneo. Il poeta intreccia costantemente la riflessione sulla grandezza di Roma con quella sul futuro della Russia, in una contrapposizione, sottesa d'amore e di ammirazione, tra una civiltà 'vecchia', tramontata, e un'altra 'nuova', cui la Storia riserva grandi destini, in una sorta di passaggio del testimone tra la Prima e la Terza Roma, tra la Città eterna e la Russia. In questa convinzione risuonano forte il retaggio dell'idealismo tedesco, col concetto dei popoli 'giovani' chiamati a guidare i nuovi corsi della storia, e il messianismo russo, che vedeva nella Russia il popolo-guida dell'umanità nel futuro prossimo venturo.

Nella canzone *Il Tevere* la contrapposizione tra mondo romano e mondo russo si fa concreta nel dialogo fra il fiume latino e la Volga. Mentre il primo scorre libero tra le sponde, la Volga, larga e maestosa, è però frenata nel suo corso, «incatenata» dal ghiaccio, metafora questa dell'oppressione e della mancanza di libertà:

Il Tevere
(canzone)

Il barbaro del Nord, borioso,
ha in spregio la terra di Roma
e insolente, minaccioso,
al vecchio Tevere intona una canzone:

«Tevere, tanto famoso, sei tutto qui?
che hanno di buono le tue onde?
Perché, ostinato e fragoroso
ti agiti tra le sponde?

Stretto, torbido...! Come un burattino
ti ha sballottato il destino!

Si vergogna il sole splendente
di specchiarsi nella tua corrente!

Non ti vantare! se per iattura
vedessi tu la nostra Volga,
t'affretteresti con vergogna e paura
a portare a mare la tua sporca onda.

Simile ad azzurro broccato
per le steppe s'è distesa!
E con che piacere, estasiato,
il cielo in lei si rimira!

Possente come un popolo giovine,
come la Russia sconfinato,
tonante come il suo idioma
scorre quel fiume incantato!

Spinge i suoi flutti profondi
verso vittorie eclatanti
e nel suo umido regno
accoglie mansueti torrenti.

Vedresti come si scrolla
dal dorso il ghiaccio caparbio
e come i navigli trasporta
giungendo fino al Mar Caspio!

Se poi con l'onda sua diaccia
arrivasse sino a lambirti,
t'inghiottirebbe come goccia
trascinandoti fino al suo Caspio!»

E il Tevere in risposta: «O barbaro,
forse non noti la mia vitalità?
Dinanzi a te il grande Tevere
sciaborda in piena libertà.

Tra i fiumi io sono famoso
non per la vastità delle sponde,
né per l'ampiezza dell'onde,
né pei commerci fluviali,

io, il Tevere, sono famoso
per le acque libere e temerarie
che mai, con catena fredda e pesante,
ha imbrigliato il ghiaccio potente!

Io sono famoso perché indomabile,
perché contro la mia onda scatenata
nessun cavallo dallo zoccolo vile
ha mai cozzato correndo all'impazzata.

I fiumi nello spazio sconfinato
dormano pure nel ghiaccio incatenati,
io, libero, corro verso il mare
con un'onda che non conosce barriere».

Dicembre 1829, Roma

Ancora il Tevere è il protagonista dell'*Ultima ode di Orazio* che, ad onta del titolo, non è una traduzione dal poeta latino, ma una composizione originale. Ševyrëv era un profondo conoscitore ed estimatore dei classici latini; in un faldone dell'archivio del poeta, custodito a Mosca, si conserva ancora un ramoscello

essiccato, colto, così sembra, sulla tomba di Virgilio¹⁴, quasi un pegno d'amore strappato alla sua antica amante: la cultura classica romana.

Nella poesia si dispiega la riflessione sul ruolo catartico del 'biondo' Tevere: solo un torbido fiumiciattolo al confronto degli smisurati fiumi russi, portatore però dei valori romani di dovere e di abnegazione verso la patria:

L'ultima ode di Orazio
(IV, carne 16)

«Perché sei sporco, Tevere? E gialla, fangosa, la corrente?
Forse è la bile che t'agita e ti monta,
poiché irosa l'onda tua avverte
che disseta un romano indegno?

O è la vergogna che t'affretta il corso
perché non domini la tua forza crudele,
non ti distendi con acque cristalline
e il cielo d'Ausonia non rimiri?»

«Non ho tempo, io: non dorme la mia onda,
io lavo Roma, dell'Urbe sono il sacerdote,
e, carico di tutto il suo lerciume,
zelante corro a dissetare i campi,

e mi affretto verso l'oceano sconfinato
che con l'acque dilava il mondo intero:
dei miei romani accoglie in sé il peccato,
togliendomi dall'onde la lordura.

¹⁴ Cfr. M. I. MEDOVOJ, «*Večno objazan Rimu*»...cit., p. 102.

Eppure, ultimo cittadino, senza rimpianto
assolvo a mo' d'esempio il mio dovere:
io solo immolo me stesso in sacrificio
per il guarimento e la salute della patria».

1830

L'io lirico coincide con l'io dell'autore nell'*Epistola a A. S. Puškin*, che opera una singolare ricostruzione della Roma eterna e del ruolo che essa ha avuto nella civiltà mondiale. Nella seconda strofa, attraverso l'iterazione, per otto volte, dell'avverbio «qui» (*zdes'*), Ševyrëv si accosta ai valori spirituali di Roma e li fa rivivere¹⁵. Non meno importante, per lui, è collegare quel mondo allo spirito della 'Rus' natia', vedere «della patria la grande missione» dalla prospettiva privilegiata di Roma, eterna e «sacra scaturigine del nuovo».

Epistola a A.S. Puškin

Ti saluto dalla tomba dell'antico,
per te levo la voce fioca e giovane,
per te, poeta che sei il nostro diapason,
si scioglie un canto intonato sul tuo.
Perdonami magnanimo, allorché
il tenero e esigente udito t'offendo
col mio stridulo verso
o con la rima precipitosa e goffa,
ma nei miei versi, forse ti rallegrerai
del tuo stesso successo,
e che nell'antica Roma è riecheggiata,
sia pur debole e fioca, la tua armonia.

¹⁵ Cfr. A. S. JANUŠKIEVIČ, *Lecture e interpretazioni di Roma...* cit., pp. 41-42.

Da Roma a te giunge il mio verso,
trepido e pieno d'un sentimento arcano,
profetico, ad altri incomprendibile,
ma per te non oscuro, non casuale.
Qui, come in una bara¹⁶, più chiaro si vede il futuro,
qui anche il cieco osa farsi profeta,
qui, forte della memoria, più ardito il pensiero
con vista lincea la tenebra dei secoli trapassa,
qui il verso di Dante risalì l'abisso
dal fondo della terra alle celesti sfere;
qui Michelangelo, lo sguardo affiso sul Dies irae,
con mano profetica scoperchiò le tombe.
Qui, estenuato e svingorito,
il mondo antico rovinò in frantumi,
sulle macerie si avviò un nuovo festino,
splendido, a gloria del sapere,
dove tutte le stirpi elette della terra
s'avvicendarono nel portare vasi,
dov'anche noi siam giunti, con pari dignità,
alla fine, come un tempo giunse Roma,
per dir, lottando, la parola ultima
e portare il nostro vaso votivo!
Qui è la tomba e la culla di due mondi,
qui la sacra scaturigine del nuovo;
da qui presago io contemplo
della patria la grande missione! [...]

Luglio 1830, Roma

¹⁶ L'autore si riferisce all'uso russo di deporre il defunto in una bara scoperta.

Anche se decaduta, anche se in rovina, materiale e morale, agli occhi del «barbaro», del «pio analfabeta», dello «scita» Ševyrëv, Roma resta comunque un gigante¹⁷, cui accostarsi con venerazione e soggezione:

A Roma

Quando, o Roma di secoli ricolma,
dal cielo il tuono frusta le tue vie
e, insolente, con un boato fatale
colpisce i tuoi palazzi e i tuoi templi,
m'immagino che sia tu a tuonare,
scrollandoti con ira la polvere dei secoli,
e, mentre scuoti le pieghe della veste,
con quel tuono atterrisca Saturno.

Dicembre 1829

Il Foro

Si sono sciolti i legami del mondo:
il Foro sovrano è divenuto polvere;
una pesante porpora
s'è stesa sulle sue sacre ossa.
Ma il manto regale si è liso,
scoprendo allo sguardo sgomento
le sparpagliate membra
dell'antica assemblea¹⁸.

¹⁷ In russo il toponimo *Rim* (Roma), come anche il termine *gorod* (città), è di genere maschile, ed è di norma associato all'idea di virilità e a immagini maschili (es., gigante, sovrano, leone, ecc.).

¹⁸ Nell'originale: *věče*. Nella Russia antica, era detto *věče* il “consiglio”

E ora meste si ergono
sparse colonne neglette;
pel desolato deserto
s'aggirano cani e schiavi.
Ma del Foro restano frammenti:
così dai padri hanno preso
il nobilissimo sangue
gli umiliati discendenti!

1830

A Roma

Sullo scalone d'onore dei secoli
incedevi gloriosa, antica patria della libertà!
Il tuo cammino terminasti al suono
dei ceppi con cui tenevi incatenati i popoli.
Tutto, sottomesso, ti seguiva
mentre celavi nella foschia dei cieli
la fronte sfolgorante di saette
cinta della corona universale.

Ma si abbattono, inviate delle nevi,
furiose tempeste di generazioni,
e cadde il gigante, sbattendo con fragore
sui gradini dello scalone dei secoli;
sbalzata a terra dal tuo capo, in piccoli serti
si sbriciolò la corona del potere...

della città, dotato di funzioni legislative e di gestione della cosa pubblica, che veniva chiamato a raccolta dal suono di una campana. Nell'800 russo, il *věče* fu assunto, in special modo dagli slavofili, a simbolo di democrazia diretta.

come nasce di serpentelli un nugolo
da un aspide ridotto in pezzi.

Ma la via dei trionfi è ancora lì,
tracciata da impronte di giganti;
al cospetto dei secoli si ergono
e il cupo Pantheon e il Colosseo e San Pietro.
D'accordo con te, il dio del Tempo
votò all'eternità le tue imprese,
come orme d'un grande corteo
che il diluvio degli eventi non cancella¹⁹.

Dicembre 1829

Nei giorni in cui componeva la lirica *Le mura di Roma*, Ševyrëv scriveva all'amico Michaìl Pogòdin: «È arrivata da me la Musa a far decantare le impressioni romane, e in genere italiane, e i versi non fanno che fluire»²⁰:

Le mura di Roma

Veste della grandezza, tessuta dai secoli!
cronaca pietrosa del tempo!
con devozione di pio analfabeta
scruto il senso delle tue lettere mute.
Per me ogni frantume ha la maiuscola,
e vi cerco traccia d'un discorso interrotto...

¹⁹ Nella letteratura critica la lirica continua ad essere citata col titolo *Stanze per Roma (Stansy Rimu)*, con cui figurava nell'unica edizione novecentesca dell'opera poetica di Ševyrëv (cfr. nota n. 20).

²⁰ S. P. ŠEVYRËV, *Stichotvorenija*, vstup. stat'ja, red. i primeč. M. ARONSONA, Leningrad 1939, p. 226.

Tutto è mistero qui, e in ogni pietra
rimbomba l'eco dei secoli trascorsi.

[Fine 1829 – inizio 1830]

Roma è sì un gigante caduto, ma il poeta la contempla comunque con eterna gratitudine.



1. Ritratto di Stepan Ševyrëv, in S. P. Ševyrëv, *Ital'janskije vpečatlenija*, Sankt-Peterburg, 2006. Antiporta. Da una fotografia di Karl August Bergner

La cappella Rossi nella chiesa di S. Maria del Rifugio a Collevocchio con i perduti dipinti di Marcello Provenzale

MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI

Collevocchio è una piccola cittadina, ma fu per secoli sede del governatorato della Sabina e tale congiuntura le conferì un'importanza superiore alla sua consistenza demografica e alla sua reale forza economica¹. Varie personalità provenienti da tale centro si trasferirono a Roma e acquisirono benessere e visibilità inserendosi negli apparati di governo dello stato pontificio. Tale crescita sociale, naturalmente, si manifestò assumendo stili di vita esemplari su quelli dell'aristocrazia, quindi esercitando anche azioni di mecenatismo artistico.

Così, ad esempio, in tempi recenti è stato ricondotto all'autografia di François du Quesnoy il bel busto, conservato nella locale collegiata, di Marco Antonio Cerbelli, protonotario della Camera Apostolica nato in questo luogo².

La cappella della quale si vuole dare qui notizia appartenne

¹ Sulla cittadina si veda F. BENEDETTI, *Collevocchio: sede di governo della provincia Sabina*, Rieti, 1990 e la bibliografia citata in seguito; non è stato possibile consultare U. MATTEI, *Storia di Collevocchio sede della diocesi e della provincia di Sabina*, Roma, 2004.

² J. CURZIETTI, *Una nuova acquisizione al catalogo di François du Quesnoy: il busto di Antonio Cerbelli nella Collegiata di Collevocchio*, in «Storia dell'arte», 131, (2012), pp. 83-90 (pp. 165-168 per i documenti).

invece a Ortensio Rossi (1559-1622), che decise di realizzarla nel 1616 nella chiesa della Madonna del Rifugio “noviter edificatam”³.

Effettivamente la chiesetta, collocata ai margini dell’abitato, dove era prima la cappella dedicata a S. Rocco, era stata costruita a partire dal 1586. È un piccolo edificio a pianta rettangolare con due cappelle laterali, sporgenti dal perimetro, e abside⁴. Sorge subito all’esterno della Porta Romana, all’inizio del XVII secolo detta «Porta da pede», a ridosso del palazzo Rossi. Davanti al suo sacello Ortensio fece costruire il sepolcro, ornato da una lapide, forse la stessa citata successivamente dalle fonti nella sacrestia della chiesa⁵.

Il benestante mecenate che volle possedere qui la sua cappella, commissario generale della Reverenda Camera apostolica dal 1610, si era sposato con Elisabetta Colangeli e ne aveva avuto Pier Francesco, destinato ad una brillante carriera⁶.

Ortensio era originario di questo centro sabino, ma si trasferì a Roma nel 1576 e conseguì un discreto benessere attestato dal possesso di varie proprietà immobiliari tra le quali la tenuta di S. Giovanni a Colvecchio acquisita nel 1619. Conobbe san Filippo Neri, tanto da essere chiamato a testimoniare durante il suo processo di canonizzazione, e non stupisce che sia ricordato nella

³ Così si legge nel documento citato nella nota 12. Il cognome figura spesso nella forma de Rubeis o semplicemente Rossi.

⁴ Per varie notizie sulla chiesa si veda: <http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedaca.jsp?sercd=72905>.

⁵ F. P. SPERANDIO, *Sabina sagra e profana antica e moderna*, Roma, 1790, p. 368.

⁶ C. CARTARI, *Advocatorum Sacri Concistorii Syllabum*, Roma, 1656, pp. CCXLVIII-CCL; un ampio studio sui Rossi è stato realizzato da O. SAVINI NICCI, *Profili sabini: Pier Francesco De Rossi (1591-1673)*, in «Terra sabina», (1925), riedito in *Pagine di storia tratte dalla Rivista Terra Sabina Latina Gens* (a cura del Centro Sabino di Studi e Cultura), Roma, 1969, pp. 8-13; ID., *Il castello di Foglia in Sabina* (1935), ivi, pp. 95-112 (con albero genealogico a p. 103).

chiesa della Vallicella da una lapide, fatta apporre in sua memoria dal figlio, dalla quale apprendiamo che morì nel luglio 1622 a sessantatré anni⁷.

Pier Francesco (1591-1673) ebbe un successo ancor maggiore di quello del padre. Nel 1611 prese la laurea *in utroque* e nel 1620 divenne avvocato concistoriale. Era considerato un legale bravissimo e nel 1642 fu nominato avvocato del fisco e della Camera apostolica e promotore della fede; fu anche referendario di segna-tura nonché consultore dell'inquisizione e prelado della Congrega-zione dell'Immunità. È ricordato altresì come rettore dell'univer-sità romana, "maestro di esperienza, di profondità di sapere, e di vivezza d'ingegno"⁸.

Nel 1624 sposò Aurelia Caccia, figlia del cavaliere Pietro e di Drusilla di Paolo Coperchi, quest'ultimo avvocato concistoriale originario di Colvecchio, e ne ebbe una ricca dote. Anche i suoi figli Giuseppe Ortensio e Giacomo Gregorio si distinsero nella carriera forense.

Il Rossi nobilitò la sua famiglia acquisendo nel 1642 il posses-sio di Poggio Sommaville, con il relativo titolo di marchese, e nel 1657 divenne anche conte di Foglia, centro di cui era diventato padrone poco prima.

Pier Francesco seguì le orme del padre completando la siste-mazione della cappella nella Madonna del Rifugio, dotandola ade-guatamente e stabilendo come eleggere il cappellano⁹. Egli eresse una seconda cappella, con relativa cappellania, nella tenuta di S.

⁷ G. INCISA DELLA ROCCHETTA – O. VIAN, *Il primo processo per San Fi-lippo Neri*, Roma, 1963, IV, pp. 170-171; V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chie-se e d'altri edifici di Roma*, Roma, 1884, XIII, p. 453 n. 1101.

⁸ F.P. SPERANDIO, *Sabina sagra...* cit., p. 153 (per la citazione); F. M. RENAZZI, *Storia dell'Università di Roma*, Roma, 1803-1806, III-IV, pp. 201-202.

⁹ C.B. PIAZZA, *La gerarchia cardinalizia*, Roma, 1703, pp. 142-143, ricorda che beneficiò la chiesa della Madonna del Rifugio.

Giovanni, dimostrandosi così erede della pietà cristiana del genitore e del suo desiderio di acquisire maggior importanza sociale¹⁰. Lo attesta anche il fatto che, superata la celebrazione provinciale del padre, fu commemorato nella capitale pontificia da un monumento funebre eretto nella chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini e decorato da un bel busto di Domenico Guidi¹¹.

Torniamo alla cappella in questione (fig. 1). Un documento relativo allo *jus patronato* del locale ripercorre a ritroso tutte le vicende che lo riguardano, con insolita dovizia di particolari¹². Veniamo così a sapere che nel 1616 Ortensio dette un acconto di 500 scudi ad uno degli arcipreti di Collevocchio, Giovanni Battista de Filippis, per pagare i lavori che furono affidati a Giacomo e Francesco de Rachis, fratelli muratori della provincia di Como, ma residenti in loco, i quali li avrebbero condotti a fine «iuxta legem et regulam eiusdem retenus a bon. mem. D. Bonazzino tunc Camerae Apostolicae Architetto traditam, et prescriptam» L'architetto ricordato è Giovanni Maria Bonazzini, che scomparve nel settembre 1621, ma dovette dare le indicazioni per la realizzazione del sacello, per altro molto semplice dal punto di vista strutturale, ma molto ricco nelle decorazioni¹³. Si tratta di un professionista

¹⁰ M. CHIABÒ – C. RANIERI – L. ROBERTI, *Le «Relationes ad limina» della Congregazione del Concilio. Diocesi di Ostia-Velletri, Sabina e Albano*, in *Le chiavi della memoria Miscellanea in occasione del I centenario della scuola vaticana di paleografia e archivistica*, a cura della Associazione degli ex-allievi, Città del Vaticano, 1984, pp. 167-345, p. 249: nel 1763 si riteneva che Pier Francesco avesse eretto le due cappelle nel 1625 e nel 1628 (quella rurale).

¹¹ C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, 2010, pp. 215-217.

¹² Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi A.S.R.), Trenta Notai Capitolini, uff. 9, B. Gargarius, t. 169, cc. 241-244, 266-269, in data 16 luglio 1625.

¹³ Per la data del decesso si veda M.B. GUERRIERI BORSOI, *Villa Taverna Borghese Parisi*, in ID., *Lo "Stato Tuscolano" degli Altemps e dei Borghese. Studi sulle ville Angelina, Mondragone, Taverna-Parisi, Torlonia*, Roma, 2012, pp. 145-183, p. 153 nota 57.



1. Collevecchio, S. Maria del Rifugio. Veduta d'insieme della cappella Rossi.

spesso citato nei documenti del tempo, sovente come misuratore e soprastante, genero di Flaminio Ponzio e ripetutamente attivo nei suoi cantieri.

I lavori in travertino furono pagati complessivamente 195 scudi allo scalpellino Costantino Annone di Civita Castellana, mentre gli stucchi furono eseguiti da Giacomo Antonio Galizia, Desiderio Maderno e soci, che ne ricavarono 400 scudi. A proposito degli stuccatori nel documento si legge che Ortensio condusse «ab Urbe personas celebres in hac arte», ma i due stuccatori sono, oggigiorno, fundamentalmente sconosciuti. L'inferriata che chiudeva la cappella, costata 100 scudi, e la lapide con l'iscrizione, del valore di 10 scudi, arrivarono addirittura da Roma mentre i materiali per la costruzione portarono il costo totale della realizzazione a 900 scudi, con conclusione dell'intero iter entro l'ottobre del 1622¹⁴.

L'altare è formato da due colonne in stucco, ornate da un ricco serto vegetale, che sostengono un timpano curvilineo spezzato decorato da una testa di angelo, mentre una seconda raffigurazione angelica si inserisce nella cornice della pala d'altare. Sulle due pareti laterali (fig. 2) ci sono altre cornici sormontate da timpani triangolari recanti al centro lo stemma della famiglia: d'argento alla fiamma di rosso; capo d'argento caricato di una rosa di rosso, sostenuto da una fascia ondata di nero¹⁵.

La volta presenta un campo ottagonale avente al centro la colomba, simbolo dello Spirito Santo, dalla quale si irradiano dei raggi, affiancata dalle cornici che dovevano contenere due dei dipinti dei quali parleremo a breve. Tutti gli spazi residui della volta sono coperti prevalentemente da girali di acanto ed elementi vegetali (fig. 3).

¹⁴ Come attesta un atto del notaio di Colvecchio Gio. Pietro Andreutius del 23 ottobre 1622, trascritto in quello precedentemente citato.

¹⁵ T. AMAYDEN, *Storia delle famiglie romane*, a cura di C.A. BERTINI, Roma, 1910-1915, II, pp. 172-173.



2. Colvecchio, S. Maria del Rifugio. Decorazione della parete laterale della cappella Rossi.



3. Collevecchio, S. Maria del Rifugio. Decorazione in stucco della volta della cappella Rossi.

La decorazione plastica è molto ricca, forse anche ridondante in un vano così piccolo, con profusione di volute, cartigli, conchiglie, festoni, quasi in una eccessiva manifestazione di opulenza che doveva fare di questa cappellina un esempio molto vistoso di arte “moderna” nel piccolo centro periferico.

Dall’Urbe arrivarono anche i cinque dipinti, ordinati da Ortenzio ma saldati dal figlio nel 1623¹⁶. I soggetti, accuratamente descritti nei documenti, erano la «immagine della Madonna con il figliolo in braccio, e S. Pietro e S. Paolo dalle bande, Un altro quadro di S. Francesco, Un altro quadro di S. Carlo, et due glorie». Queste ultime probabilmente si trovavano negli scomparti laterali della volta e verosimilmente rappresentavano composizioni

¹⁶ Per la quietanza A.S.R., Notai Segretari e Cancellieri Reverenda Camera Apostolica, G. Ferrino, t. 720, c. 355, in data 3 novembre 1622. Non è indicata la cifra percepita.

con angeli e luci miracolose. I tre dipinti principali sono esplicitamente ricordati nella visita pastorale fatta eseguire dal cardinale Andrea Corsini sul finire del Settecento¹⁷. La dedicazione della cappella alla Vergine e ai principi degli apostoli, raffigurati nella pala dell'altare, può forse essere spiegata anche ricordando che il padre di Ortensio si chiamava Pietro.

Fu autore dei dipinti Marcello Provenzale (1576-1639), artista molto più noto come mosaicista che come pittore¹⁸. Forse Ortensio Rossi lo scelse sapendo che era particolarmente apprezzato dai Borghese e proprio a Paolo V, il papa di quella casata, l'avvocato doveva il suo incarico più prestigioso.

Originario dell'Emilia, Provenzale era arrivato a Roma almeno sul finire del XVI secolo e la lunga attività svolta presso la Fabbrica di S. Pietro gli aveva dato notorietà. Si era dedicato anche all'esecuzione di preziosi quadretti realizzati con un mosaico particolarmente fine, conservati soprattutto nella collezione Borghese, ad oggi le sue realizzazioni più apprezzate. L'attività pittorica è ancora poco nota, poiché conosciamo esclusivamente le due tele conservate a Cento, sua città d'origine, una delle quali firmata, verosimilmente risalenti al 1606 quando l'artista rientrò brevemente in patria. In particolare, la prima, raffigurante la *Trasfigurazione*, di bella qualità, mostra reminiscenze da Raffaello e Barocchi.

Le fonti del tempo citano però anche altri piccoli dipinti sacri, non ancora identificati, e le vicende qui ricordate suggeriscono che la sua attività pittorica non dovette essere del tutto marginale.

Rintracciare i quadri in questione sarebbe stato particolarmente interessante per poter valutare l'eventuale evoluzione stilistica

¹⁷ M. PIZZO, *Le visite pastorali del cardinale Andrea Corsini nella Diocesi Sabina (1779-1782)*, Rieti, 1994, p. 19.

¹⁸ Sul pittore si veda soprattutto C. FIORE, *Marcello Provenzale e l'arte del mosaico*, Cento, 2010, pp. 92-95 per i dipinti esistenti e pp. 35-37 per altre opere sacre non rintracciate, e S. L'OCCASO, *Provenzale Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85, Roma 2016, *ad vocem*.

dell'artista dopo più di un ventennio di soggiorno a Roma, ma tutte e cinque le tele sono state rubate oltre quaranta anni fa, come mi comunica il parroco, probabilmente all'inizio degli anni Settanta visto che non sono censite nella catalogazione dei beni artistici della chiesa realizzata nel 1972, né di loro si conserva documentazione fotografica¹⁹.

La realizzazione e la decorazione della cappella furono, dunque, come spesso accadeva nelle cittadine laziali, il risultato della interazione tra idee diffuse nella città dominante e consuetudini della periferia, tra artisti locali e altri romani ingaggiati dai committenti per motivi di prestigio, le cui opere certamente vivificavano e aggiornavano gli ambiti provinciali.

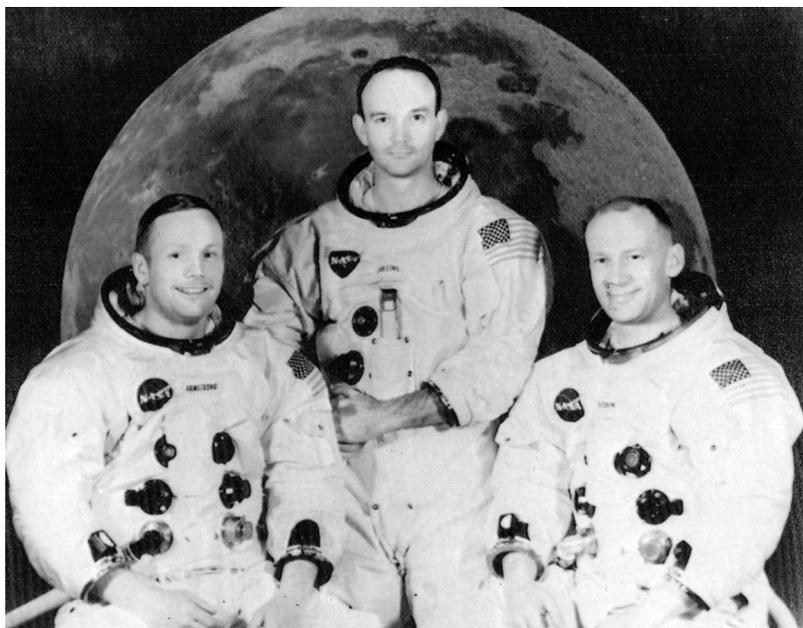
¹⁹ Ringrazio il parroco, don Marco Ciampolini, per l'aiuto che mi ha dato nello svolgimento di questa ricerca, ivi comprese le immagini qui riprodotte. La chiesa funge attualmente (maggio 2018) da parrocchia, dopo i danni dell'ultimo terremoto.

Mike Collins da via Tevere alla luna

MARCO IMPIGLIA

Anche se questo è il notissimo palazzo della Federazione Italiana Gioco Calcio qui non si parla di gol. Il palazzo c'entra solo perché sta a meno di cento metri da via Tevere, una strada di Roma che pochi conoscono e che sarebbe rimasta nell'anonimato se da una lunga auto nera, scortato da motociclisti e accompagnato dalla moglie sorridente, non vi fosse sbarcato uno degli uomini più celebri del nostro tempo, Michael Collins, uno dei tre leggendari conquistatori della luna. Via Tevere ha una parte importante nella biografia di Collins, che è nato il 31 ottobre del '30 nell'appartamento che ha esposto oggi la bandiera al balcone. Nella sosta a Roma durante il giro del mondo che sta compiendo con i suoi due colleghi, Collins è venuto a via Tevere per rivedere i luoghi dell'infanzia, ha scoperto una lapide che ricorda il lieto evento, ha ascoltato il sindaco di Roma, Dарида, e ha ricevuto una targa a ricordo dei suoi natali romani. Collins ha ringraziato con voce commossa e ha poi chiesto scherzosamente di provvedere personalmente alla manutenzione della lapide. Ogni mese – egli ha detto – vorrei poter venire qui, a spese del comune di Roma, per spolverare il marmo. Michael Collins lascia via Tevere fra gli applausi e gli evviva di tutto il vicinato.

Fin qui il cinegiornale *Radар* n. 311 dell'ottobre del 1969. La voce nota – che certo coloro tra voi nati ante Olimpiadi '60 ricorderanno, e che commentava l'attualità ai cinema nell'intervallo – la possiamo facilmente riascoltare con un click sul computer di casa o appoggiando un dito sullo schermo del telefono portatile.



1. La foto ufficiale diramata dalla NASA ai primi di giugno del 1969, subito dopo la decisione sulla composizione dell'equipaggio dell'Apollo 11. Da sinistra a destra: il comandante della missione, Neil Armstrong, il comandante del modulo lunare, Michael Collins, il pilota in seconda del modulo, Edwin Eugene Aldrin jr.

Mezzo secolo fa la cosa non era ipotizzabile e nemmeno pensabile, anche se eravamo tutti abbastanza sicuri (io per primo, un bambino con nella testa e nel cuore le immagini fantastiche del film *2001 Odissea nello spazio*) che nel 2019 si sarebbe fatto del turismo lunare: «Un biglietto per il prossimo *mooncraft* delle 17 e 30, grazie, destinazione Cratere Peary Polo Nord».

Negli anni Duemila avremmo adoperato auto volanti o a monorotaia magnetica per le vie dell'Urbe, con le maggiori città del mondo sviluppate in verticale e molto simili a quelle del pianeta Mongo di *Flash Gordon*: giornalino a fumetti che stava giusto entrando tra le mie letture, mentre mi ci sarebbero volute altre

quattro o cinque primavere per scoprire i romanzi della Urania Mondadori. In quei giorni febbrili della «missione Apollo 11 primo uomo sulla luna» – come correttamente scalpellato sulla targa a via Tevere –, anche in Italia si spesero miliardi di parole per dare enfasi all’avvenimento, definito una pietra miliare nella storia dell’Umanità. Quella con la u maiuscola. Al telegiornale, Carlo Fruttero e Franco Lucentini, gli esperti di fantascienza curatori della collana Urania, furono gli unici ad azzardare di mettere un piede su quella macchia di fango scura che a volte è la Verità, affermando *tout court* che trattavasi di «un’impresa ottocentesca», senza troppi guadagni nel futuro, a parte la sperimentazione di nuove tecnologie. Praticamente unanime, la stampa occidentale invece profetizzò che, con l’uomo colonizzatore della luna, la Terra sarebbe stata migliore. Che la guerra fredda sarebbe presto finita e gli uomini sarebbero diventati più buoni. E che la prossima esplorazione dello spazio esterno avrebbe avuto come obiettivo Marte, il pianeta rosso. Lì, forse, si sarebbero incontrati i famosi “marziani”, magari solo piccole creature simili ad amebe luminescenti; mentre di “lunatici”, sul nostro unico satellite, sapevamo già che non ne avremmo visti, avendo comunque già molti campioni a disposizione sulla terra.

Negli Stati Uniti d’America, la nazione che ci regalò quell’avventura pazzesca seguendo l’indice puntato di John Fitzgerald Kennedy e in nome di una sana “sfida sportiva” con l’URSS, se andate a chiedere a un *over sixty* dove si trovava e cosa stava facendo nel



2. La medaglia in argento/bronzo coniata per l’allunaggio, opera dello scultore newyorchese Ralph J. Menconi.

momento esatto in cui trapelò la notizia dell'assassinio di JFK, vi sa rispondere; idem per “*on the moon!*” (il grido lanciato dalla gente che assistette dal vivo alla partenza del razzo). Lo stesso non può dirsi per l'allunaggio qui in Italia, vissuto alla Tv da milioni di persone nelle poltrone del salotto o in locali pubblici, qualcuno per 28 ore filate e quasi tutti la sera del 20 luglio 1969. Il buffo *misunderstanding* tra il davvero stralunato Tito Stagno, *speaker* del Tg del primo canale Rai, e l'altrettanto bisbetico Ruggero Orlando, questa volta non corrispondente da “Nuova Iorche” bensì inviato a Cape Canaveral, occorso al momento preciso in cui il modulo Eagle, detto anche LEM, toccò il suolo lunare, è quel che rimane nella memoria dei più. Personalmente, con i miei otto anni barra nove, ricordo invece la trasmissione di due imperdibili film, *La Guerra dei Mondi* e *Destinazione Terra*, e in mezzo una passeggiata in macchina fino alla vicina pasticceria svizzero-siciliana a piazza Pio XI, dove pure troneggiava in un angolo un televisore Telefunken in bianco e nero. Già, perché l'allunaggio, noi italiani non ce lo gustammo a colori, come capitò agli americani. Con l'eccezione di un italiano molto speciale, il sommo pontefice, che grazie alle antenne di Radio vaticana seguì la telecronaca *live* originale a colori. Se la meritava: sulla luna gli astronauti avevano portato un disco con dentro i saluti dei potenti della terra, papa compreso.

Ma chi era Mike Collins? E come mai da neonato aveva visto la luce dell'alba accendere i tetti cremisi e i travertini bucherellati della Città eterna? Per un caso. Solo perché il padre lavorava come addetto militare all'ambasciata statunitense che, detto per inciso, proprio nel 1931 prese sede a Palazzo Margherita, nella ex Villa Ludovisi. E stiamo dunque parlando di via Veneto, futura regina della “dolce vita”, la strada che i turisti americani nell'estate del '69 avrebbero scelto per gioire insieme della bandiera a stelle e strisce bella ritta senza vento sulla luna. Il trasferimento a via Veneto aveva provocato la partenza di James Lawton Collins

da Roma. Destinazione la prima delle tante basi militari sfondo obbligato dei primi diciassette anni di vita del figlio Mike. Che si laureò in scienze biologiche a Washington, frequentò l'accademia di West Point e nel 1952 decise di non seguire le orme degli antenati, tutti alti graduati nell'esercito, ma di diventare un "top gun" delle forze aeronautiche. Il libro autobiografico *Carrying the fire*, edito nel 1974, ci rivela come solo nel 1962 fosse balenata a Mike l'idea di fare il cosmonauta. Nel 1966 partecipò alla missione Gemini 10, riuscendo a vincere una patologia indubbiamente non adatta ai voli spaziali, la claustrofobia. Dopo lo sbarco lunare, il programma della NASA prevedeva per lui un ruolo di riserva nella missione Apollo 14 e il comando del modulo Challenger nella missione Apollo 17. Col senno di oggi, possiamo dire che Collins sarebbe stato l'ultimo uomo a lasciare la sua impronta sulla finissima polvere lunare; destino che, invece, nel dicembre del 1972 spettò al geologo Harrison Schmitt.

Neil Armstrong, Edwin "Buzz" Aldrin e Collins, esperita la quarantena post-atte­rraggio e goduta la tradizionale parata trionfale per le vie di New York, dalla navicella Columbia furono messi quasi senza soluzione di continuità nel *jet* presidenziale di Richard Nixon e dovettero sobbarcarsi un lungo *tour* che, dopo Roma, ebbe come tappe Belgrado e il Medio Oriente, fino alla meta finale di Tokio. A Ciampino giunsero con le rispettive consorti la mattina del 15 ottobre. Rimasero tre giorni. Durante il primissimo incontro con i notabili del nostro Paese, quello col sottosegretario agli Esteri Mario Pedini, Collins disse testualmente: «Il mio viaggio verso la luna è cominciato a Roma e non sarebbe stato completo se non fossi tornato nella mia città natale». Seguì un bel giro sotto il sole cocente lungo la via Appia su un'auto scoperta, una breve ricognizione alla Passeggiata archeologica e il ricevimento al Campidoglio del sindaco Clelio Darida. Il quale consegnò a ciascuno degli "eroi" la classica lupa capitolina in bronzo; giusto quella cosina prodotta in un laboratorio di Campo



3. Paolo VI osserva il firmamento dal cannocchiale della specola del Palazzo pontificio di Castel Gandolfo. Una immagine consegnata ai *media* nei giorni precedenti l'impresa.

Marzio che anche diversi tra noi Romanisti hanno poggiata da qualche parte, per qualche ragione, nello studio. Una conferenza stampa alla sede Rai di via Teulada, condotta da Sergio Zavoli al cospetto di duecento giornalisti e registrata per la Tv, l'incontro al Quirinale col presidente della Repubblica, Giuseppe Saragat, la cena di gala a Castel Sant'Angelo offerta dal presidente del Consiglio, Mariano Rumor, e l'udienza di Paolo VI il Giovedì 16 mattina, con una seconda conferenza tenuta ai rappresentanti del

sinodo episcopale, riempirono le tante ore di lavoro dei poveri *globetrotters* selenici. Gente comunque abituata agli straordinari (quanto prendevano per

questo? Qual era il loro stipendio da cosmonauti? Occhio che abbiamo la risposta: un milione di lire italiane dell'epoca: prendeva di più un dirigente delle nostre Ferrovie dello Stato). Neil Armstrong, soprattutto, fu l'uomo incaricato di illustrare il filmato del *making of* della missione Apollo 11 e di rispondere ai *reporter*. Un Armstrong apparso affaticato nelle prolisse esposizioni (ripetute città dopo città ...) e sempre molto serio, chiaramente preoccupato del lato politico del suo ufficio, quando si trattava di affrontare domande filo-americane o filo-sovietiche.

Mentre dalle cronache traspare come fosse proprio Collins, dei tre, il più rilassato e divertito nei contatti. Lui che non ave-

va messo piede sulla luna, ma aveva “solo” guidato la navicella madre intorno al satellite prima del recupero del modulo, fu il più “vero” nel mostrare al pubblico le proprie emozioni. Come si evince dalla battuta scanzonata, e in fondo non poco romanesca nello spirito, al momento di dire qualcosa al microfono alla folla radunata davanti al portone del civico 16 di via Tevere. Ricordando che lì, giusto lì, nell’appartamento di otto stanze al quarto piano dove ora abitava la famiglia jugoslava di un funzionario di una ditta di elettronica, era uscito dal pancino e aveva assaggiato le prime pappine di frutta, magari un frullatino di mele e pesche della Sabina. Anzi, visto che c’era, con la sua Patty volle provare certe esperienze perdute: saliti i due coniugi americani nell’appartamento, salutarono il dottor Babic e famiglia, accettarono di bere una tazzina di caffè ristretto, si affacciarono al terrazzo e, a quel punto, Mike notò, indaffarata su un riquadro di terra con la



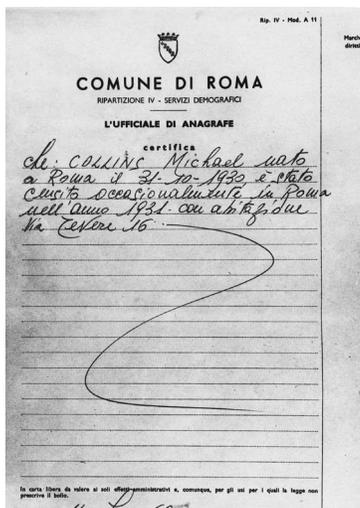
4. 16 ottobre 1969: Paolo VI a colloquio con i tre astronauti durante la visita di cortesia al Vaticano. Il pontefice regalò loro delle statuine ottocentesche dei re Magi che scrutano il cielo.

bacinella d'acqua, una tartarughina verde e marrone, identica a quella con cui giocava all'età di quindici mesi. Come simbolo non è male, perché la tartaruga è la creatura della resilienza, della forza abbinata alla tenacia e alla longevità. Per non dire – e da storico dello sport senz'altro ve lo dico – che una tartaruga d'argento fu il regalo di Gabriele D'Annunzio a Tazio Nuvolari: «l'animale più lento all'uomo più veloce sulla terra». Il grande “Nivola” era stato il pilota d'auto campione del 1931, quando giocava su un terrazzo di Roma il piccolo Michelino, destinato al record d'essere, un giorno, il romano più veloce extra-terra.

Ma questo breve scritto, dedicato a Collins e a quel me stesso che credeva ingenuamente di poter un giorno viaggiare in due ore dalla Terra alla luna, mentre al massimo in due ore torno dal mare di Ostia nelle domeniche estive, non potrebbe avere una sua completezza senza svelare un curioso aneddoto. Sapete che un *souvenir* di Roma rischiò di finire sulla luna con l'Apollo 11? Fu una moneta dell'età imperiale, che il reporter del *Corriere dello Sport* Sergio Neri, inviato nel febbraio del '69 nei deserti del Texas dove una dozzina di aspiranti cosmonauti si preparavano alle missioni, regalò a Collins. Lo andò a trovare nella villetta alla periferia del centro della NASA, a quaranta chilometri da Houston, dove viveva con la moglie e i tre figli. Pranzò con loro, spaghetti e polpette al sugo in stile americano, con sopra sbriciolato del formaggio grana ricevuto in un pacco natalizio da Monreale. Neri notò una stampa del Colosseo appesa su una parete e il divertimento con cui Mike insisteva a chiamare “paesano” tutti gli italiani. Infine, prima di congedarsi, tirò fuori dalla giacca la monetina comprata da un rigattiere, con l'effigie della lupa arcinota. La moglie Patty se la rigirò estasiata tra le mani, meravigliata e felice del dono inatteso. Ringraziò e si rivolse al marito affermando con una decisione tutta irlandese che quella moneta di duemila anni era più importante dei sassi che con i suoi amici si proponeva di raccogliere *up there* (lassù). A quel punto, il giornalista trovò il coraggio di



5. Gli astronauti, in visita al Quirinale ricevuti dal presidente della Repubblica Saragat, a colloquio con il presidente del Consiglio Mariano Rumor.



6. Il certificato dell'Anagrafe di Roma che, dopo attente ricerche, confermò la "romanità" di Collins.



7. Michael Collins con la moglie Patty e i figli. Dalla rivista *L'Osservatore della Domenica*, 27 luglio 1969.

chiedere a Collins se sarebbe stato possibile portarla a bordo della Columbia. Mike disse che sì, poteva essere un *souvenir* adatto al viaggio: proprio un bel portafortuna.

Quel pezzetto antico della nostra Roma, ovviamente, poi sulla luna non ci andò. Ma Mike, nella circostanza specifica, promise che a Roma sarebbe venuto di persona dopo l'impresa, e così è stato. Come scrisse il bardo: *Men at some time are masters of their fates.*

Ritorno a villa Gentili. Un luogo ritrovato tra memorie familiari e analisi architettonica

PIERLUIGI LOTTI

Villa Gentili è probabilmente un luogo sconosciuto alla maggioranza dei romani, forse anche a molti appassionati conoscitori della città. Il nome richiama le delizie della villeggiatura, o le piacevolezze di una serena vita agreste, e farebbe pensare a un qualche edificio dimenticato della Campagna Romana. In realtà è una dimora cittadina, situata in una delle aree più congestionate della città.

L'ignoranza è comprensibile perché non stiamo parlando di grandi ville patrizie, di edifici sedi di enti o ambasciate, e nemmeno di ville scomparse sostituite da un moderno quartiere o da verde pubblico, i cosiddetti "giardinetti".

Villa Gentili è situata in una zona centrale della città, tra la stazione Termini e il quartiere San Lorenzo, circondata, per meglio dire accerchiata, dal traffico di via Marsala o della Tiburtina; tuttavia l'organismo, nonostante gli espropri, conserva ancora l'edificio residenziale e un bel giardino di pertinenza. Il motivo per il quale è ignorata dai tanti romani che le passano accanto deriva dalla sua posizione: in alto, arroccata sopra le mura Aureliane e la porta Tiburtina.

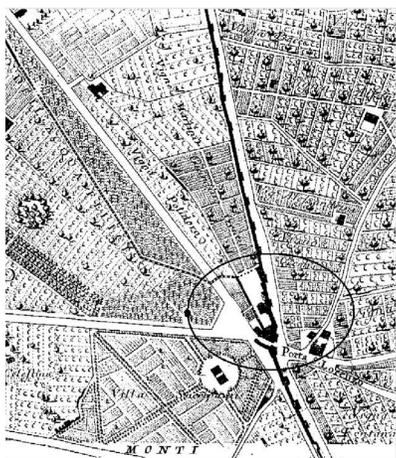
Isa Belli Barsali, nella prefazione del suo volume *Ville di Roma*, delinea quello che potremmo chiamare l'"identikit" della villa romana, ovvero ne individua i caratteri costitutivi. La villa a Roma si erge quasi sempre in posizione dominante, come sfondo di larghe prospettive e visioni della Campagna Romana; nasce

attorno ad un rustico, un casale, un nucleo fortificato con torre, per lo più nei pressi di monumenti o ruderi classici, e in mancanza di autentiche memorie, col tempo e la moda, presso una falsa rovina. Nella villa vi è spesso un esplicito riferimento all'antico sia negli spazi (esedre, portici, terrazzamenti) che nella parte decorativa (pitture a grottesche, sculture antiche o fatte alla maniera antica); alla sua struttura, impostata su un asse principale che lega edificio, giardino, padiglioni e giuochi d'acqua, spesso aggiunge fascino la presenza di un "giardino segreto", con aiuole all'italiana e opere d'arte che a volte formano veri musei. La fruizione era spesso anche pubblica, come luogo di conviti o spettacoli o incontri letterari, mentre la proprietà era di famiglie che avevano le loro residenze sia in città che in campagna. Tali costanti, presenti in varia misura, assieme a variabili come la moda e la qualità dei progettisti, hanno dato luogo alle diverse realizzazioni.

Anche nella villa Gentili si ritrovano molti di questi caratteri. La villa ha una posizione dominante, al di sopra delle mura Aureliane, ed una visuale che, in origine, spaziava ad est verso la Campagna Romana e i monti Tiburtini, ad ovest verso la città, ovvero una distesa di ville e orti che arrivava fino alle terme di Diocleziano.

L'edificio è impostato su un monumento antico come le mura e la fortificazione della porta Tiburtina e sviluppato su un asse principale nord-sud che lo lega al giardino e alle vasche; presenta un'intelaiatura di lesene e marcapiani che risentono dell'architettura classica sia pure declinata nella sua estrema espressione tardobarocca. Non sono ricordate particolari sculture o antichità. Anche per i Gentili, che avevano la loro residenza principale in città, era questa una proprietà "di campagna": anche se in realtà non si può parlare di un luogo "fuori porta", ma più propriamente "sopra porta"!

Il mio primo incontro con la villa Gentili è legato proprio alla porta Tiburtina ed ha anche una data certa: domenica 11 marzo 1962.



1. Villa Gentili. Evoluzione dell'ambiente urbano.

L'occasione è connessa ad una iniziativa culturale di mio padre risalente ai primi anni '60 e che per me ha costituito un'esperienza indimenticabile. In quegli anni Luigi Lotti, allora Presidente dell'Associazione Culturale Alma Roma, aveva promosso una serie di sopralluoghi ad un monumento tanto affascinante quanto sconosciuto. Il titolo del ciclo, *Le mura di Roma*, aveva come filo conduttore il sistema difensivo della città: le mura aureliane con i successivi adeguamenti (come quelli del XVI-XVII secolo sui colli gianicolensi e vaticani). L'itinerario seguiva i circa 19 chilometri del circuito difensivo, con tappe che andavano da una porta urbana alla successiva. Il primo incontro, *Da Porta del Popolo a Porta Pinciana*, avvenne domenica 26 novembre 1961 alle ore 15; tale precisione mi deriva dal fatto che brevi ma dettagliati resoconti sono stati registrati sull'organo ufficiale dell'Associazione: «Alma Roma – Bollettino d'Informazioni». L'ultimo e XVII itinerario, *Da Porta Angelica al Castello*, si svolse domenica 2 febbraio 1964. A questo fecero seguito tre sopralluoghi a Castel Sant'Angelo, analizzato nelle varie fasi della sua storia; ed un corollario alle *Torri e fortezze del litorale* che il 25 ottobre del 1964 concluse il ciclo.

L'avventura fu per me, ragazzino, affascinante: assedi e battaglie, merli e feritoie, posterule e bastioni. Per gli altri, gli adulti, prevaleva l'aspetto storico-artistico: edifici romani inglobati, mausolei, stemmi pontifici, lapidi in memoria di personaggi e vicende storiche. In assoluto fu un'esperienza coinvolgente. Non solo operava il fascino oggettivo del monumento, per aspetti che vanno dalla archeologia alla storia dell'arte, all'architettura; ma era anche intrigante volgere le spalle alle mura ed osservare la città che scorre davanti a noi: il profilo sociale, la cultura materiale, i

diversi quartieri edifici fabbriche strade della nuova realtà urbana.

Il percorso delle mura fu anche occasione di incontri con inedite presenze della città: una di queste fu la scoperta di villa Gentili. Il *Bollettino* dell'epoca riporta, per quella domenica, il quinto itinerario del ciclo: *Da Porta Tiburtina a Porta Maggiore*. Dopo la descrizione della porta Tiburtina, passa a ricordare la sorpresa di quel giorno.

I signori Dominici, proprietari di uno sconosciuto gioiello settecentesco, con squisita signorilità, hanno dato autorizzazione al nostro Presidente, prof. Lotti, di accompagnare i Soci dell'Alma Roma a visitare la loro residenza, senza alcuna riserva. Così che si è potuta esplorare la villa, in ogni suo canto: dal vasto lussuoso giardino, alle eleganti sale interne, ingegnosamente realizzate, in corridoi e torri dislocate lungo le mura.

Abbiamo detto sconosciuto gioiello settecentesco, e non crediamo di aver esagerato se si tien presente che, dalla lettura di alcuni fogli testamentari, forniti in copia al nostro Presidente dai signori Dominici, è risultato che la palazzina, voluta dal marchese Gentili nel 1741, dovette farsi con l'assistenza del cav. Filippo Raguzzini [...].

La visita alla villa si è conclusa con una piacevole e interessante passeggiata lungo la parte alta di un tratto di mura anch'esse di proprietà dei signori Dominici, ai quali rinnoviamo da questa sede i più sentiti ringraziamenti, per la sensibile cortesia¹.

Poco dopo quella comunicazione sul *Bollettino* dell'*Alma Roma*, uno studio più articolato sulla villa Gentili apparve su *Palatino*. Il periodico *Palatino - Rivista mensile di arte, letteratura e cultura varia* era una preziosa iniziativa di Luigi Pallottino, Romanista e fratello di un altro insigne Romanista come Massimo

¹ L. LOTTI, *Mura di Roma da Porta Tiburtina a Porta Maggiore*, in «Alma Roma – Bollettino d'Informazioni», III (1962), n. 3, pp. 7-8.



2. Villa Gentili. Il giardino.

Pallottino; edito tra il 1959 ed il 1970, si presentava con una ricca veste tipografica e poteva vantare illustri collaboratori.

L'articolo di Luigi Lotti² ricostruiva la vicenda della villa ed avanzava una convincente ipotesi circa il suo artefice basata su alcuni raffronti stilistici e, soprattutto, su documenti coevi. La prima di tali fonti autorizzava a inglobare un terreno demaniale adiacente e concedeva la

facoltà di serrare detto sito come in pianta appare colorito de rosso e nel medesimo farvi il cancello per commodo, ad uso di detto Signor Marchese ad occupar detto sito o con Fabrica o ponendolo a quel uso che à detto Signor Marchese gli sarà di piacere ... ecc.». Si chiarisce, però, che «il tutto è da farsi con l'assistenza del Signor Cavalier Rauzzini Architetto deputato per detto Rione».

Seguono la data (14 marzo 1741), le firme del monsignor Nicolò Casoni, Presidente delle Strade e Chierico della Reverenda Camera Apostolica, del segretario compilatore dell'atto e del Raguzzini, sotto la cui firma è una croce «loco sigilli»³.

Un altro strumento, redatto sotto la stessa data, conferma l'autorizzazione a recingere con un muro l'intera proprietà, vecchia e nuova, e specifica che il

muro si dovrà fare nella maniera forma e misura della detta pianta... senza preterire o dare alcuna servitù al Pubblico, il tutto da farsi con l'assistenza del Signor Filippo Rauzzini Architetto deputato per detto Rione [...].

² L. LOTTI, *La Villa Gentili, oggi Dominici, e la sua attribuzione a Filippo Raguzzini*, in «Palatino», anno VI, gennaio - aprile 1962, pp.11 e segg.

³ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR), *Presidenza delle Strade, Liber Patentium*, vol. 63, cc. 7b, 8ab.

Seguono ancora le firme, compresa quella del Raguzzini, questa volta completa dei titoli: «Cav. Filippo Rauzzini Architetto». Sulla base di questo documento, confortato anche da riscontri stilistici con le opere certe dell'architetto, Luigi Lotti formulò l'ipotesi di una attribuzione al Raguzzini anche del progetto architettonico; specificando comunque che «l'assistenza del Raguzzini non comporta un suo eventuale impegno nella successiva costruzione dei fabbricati della villa e dichiarazioni del genere se ne possono leggere a decine». Alcuni anni più tardi, nel volume *Ville di Roma* edito nel 1970, Isa Belli Barsali menziona ed accetta tale attribuzione. La lettura di questo giudizio fu un momento di grande gioia e comprensibile soddisfazione per mio padre. Negli anni seguenti la critica storica ha per lo più ripreso l'attribuzione⁴.

Filippo Raguzzini (Napoli 1690 – Roma 1771) è stato un protagonista del Settecento a Roma. I suoi esordi sono a Benevento, dove progetta le chiese di San Filippo e San Bartolomeo e dove viene apprezzato dal cardinale Orsini che, eletto papa nel 1724, lo chiama a Roma. Qui, durante il pontificato di Benedetto XIII (1724-30), realizza le sue opere più significative: l'ospedale San Gallicano (1725), la chiesa di San Sisto Vecchio (1725), la chiesa della Madonna della Quercia (1727), la chiesa di San Filippo Neri (1728) ed in particolare la sapiente sistemazione urbanistica di piazza di Sant'Ignazio (1727-1735), i cosiddetti *burrò*. Molti sono, in questo periodo, anche i riconoscimenti (cavaliere dello Speron d'oro nel 1725, accademico di S. Luca nel 1727) e le cariche (architetto del popolo romano, del tribunale delle Acque e Strade, della Reverenda Camera apostolica, dell'Annona, della Reverenda Fabbrica di S. Pietro).

⁴ L'approfondimento più significativo è quello di A. M. CUSANNO, *Villa Gentili*, in *Ville e Palazzi*, «Studi sul Settecento romano», Roma, 1987, pp. 113-118.

La fine del pontificato Orsini segna la decadenza della fortuna di Raguzzini. Coinvolto nel processo alle maestranze beneventane per gli ingiustificati guadagni, viene arrestato nel 1731 e rimosso dalle sue cariche; solo attraverso un'azione legale riuscirà nel 1733 ad essere reintegrato quale architetto del popolo romano, carica che manterrà poi per tutta la vita. La sua attività in questi successivi quasi 40 anni è meno nota e meno prestigiosa. Oltre il suo intervento per la chiesa del santuario della Madonna del Divino Amore (1744), non si conoscono altre documentazioni relative ad edifici civili. Viene considerato come il più degno seguace romano di Francesco Borromini e tra i maggiori esponenti del Settecento romano nell'uso degli elementi decorativi e per le nuove concezioni planivolumetriche⁵.

A sostegno di queste note sulla villa Gentili e sulla sua possibile attribuzione al maestro napoletano, sono utili alcune considerazioni sulla carica di architetto del popolo romano e sulla sua relativa incompatibilità con altre committenze. Questa figura è stata efficacemente delineata in un saggio di Tommaso Manfredi⁶. L'architetto doveva curare la manutenzione della rete stradale, sovrintendere alle nuove costruzioni o al restauro dell'edilizia esistente; la sua competenza era relativa a uno o più rioni della città e, al di fuori delle mura, sulle strade consolari e suburbane uscenti dalle porte civiche. Aveva una posizione intermedia tra i funzionari amministrativi del Tribunale delle strade ed il personale operativo. Per la gestione delle strade e piazze di Roma si avvaleva dell'assistenza di "capomastri" muratori, generalmente uno per ciascun rione, e di un "giovane", scelto per lo più tra i propri

⁵ P. PORTOGHESI, *Filippo Raguzzini*, in *Roma Barocca*, Bari, 1978, pp. 391-403; R. CATINI, *Raguzzini, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86 (2016), *sub voce*.

⁶ T. MANFREDI, *L'architetto sottomaestro delle strade*, in *In Urbe Architectus*, a cura di B. CONTARDI – G. CURCIO, Roma, 1991, pp. 282-290.

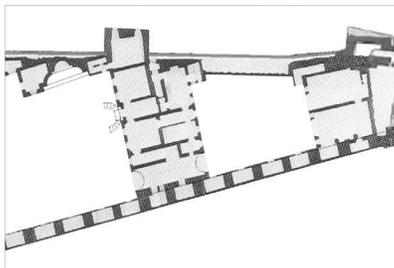
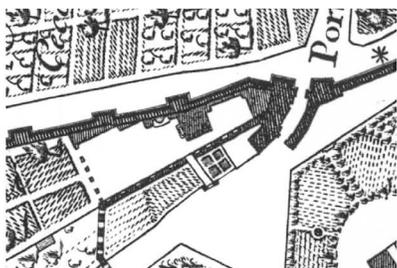
allievi. Poteva contare su un reddito fisso di circa 50 scudi annui e su redditi proporzionali all'attività svolta. Pur dipendendo dal Tribunale delle strade aveva ampie libertà decisionali sulle questioni di carattere tecnico, come la gestione dell'edilizia cittadina o la redazione di progetti di sistemazione nel rione di sua competenza. I titolari sono per lo più architetti semiconosciuti per i quali costituiva l'attività principale. Talvolta sono anche i protagonisti dell'architettura del tempo, con cariche gestite per lunghi periodi e fino ad età molto avanzata.

L'architetto costituiva un riferimento obbligato per chiunque volesse costruire o modificare gli edifici esistenti. Il richiedente presentava una richiesta ufficiale di «patente», ovvero licenza, al Presidente delle strade; seguiva il contatto tra il richiedente e l'architetto, inviato dai suoi superiori presso il luogo oggetto della richiesta. Questi, verificata l'idoneità dell'intervento, forniva il nulla-osta per la concessione della «lettera patente» secondo il progetto presentato ed in base alle sue osservazioni, riscuoteva una tassa proporzionale all'intervento, una percentuale della quale per il suo onorario.

Poteva accadere che, nella necessità di avvalersi di un architetto per la redazione di un progetto, la scelta cadesse proprio sul sottomaestro del rione, il quale poteva garantire un veloce iter burocratico. [...] Anche chi disponeva di un proprio architetto a volte si affidava a quello pubblico per la progettazione o la conduzione di una fabbrica, soprattutto in caso di acquisizioni per esproprio o di occupazione di suolo pubblico⁷.

Esemplare il caso di Sebastiano Cipriani che, come architetto del rione Colonna, autorizza la costruzione della chiesa dei Ss. Andrea e Claudio dei Borgognoni, poi si dimette sostituito nella

⁷ MANFREDI, *ivi*, p. 282.



3. Villa Gentili. L'impostazione del progetto.

carica da Filippo Barigioni, e quindi compare nei documenti come architetto responsabile della chiesa. In definitiva l'incompatibilità tra il ruolo pubblico e l'incarico privato non era così vincolante ed è quindi possibile e ammissibile che il Raguzzini (anche attraverso il suo giovane o vice Carlo De Dominicis) sia stato progettista di villa Gentili.

Committenti della villa furono i marchesi Gentili, che avevano il loro palazzo in via in Arcione. Edificio e strada vennero in parte demoliti per l'apertura del traforo che unisce via del Tritone a via Nazionale, ma il palazzo è anche ricordato per essere stato abitato, per quasi mezzo secolo, dall'illuminista Alessandro Verri. Fu qui che lo scrittore, ospite della marchesa (e padrona di casa) Margherita Sparapani Gentili, compose *Notti romane*, la sua opera più celebre, e fu qui che morì il 23 settembre del 1816. La fortuna della famiglia Gentili, originaria di Camerino, nasce col marchese Nicola, gentiluomo al servizio del vescovo della città Emilio Altieri ed al suo seguito presente in Roma, allorché il porporato venne eletto papa col nome di Clemente X. Dal matrimonio del marchese Nicola con Teresa Durso, anch'essa di Camerino, nascono a Roma Filippo, Antonio Saverio e Francesca.

Filippo (1690-1753) fu marchese d'Antuni, Cavaliere dell'Ordine di S. Stefano e Comandante delle Milizie Corse. Antonio Saverio (1681-1753) fu esperto giurista ed erudito, amante delle lettere e delle arti, nonché uno dei maggiori protagonisti della scena culturale dell'epoca. Incaricato di delicate missioni diplomatiche fu tra i papabili nel conclave del 1740, arcivescovo di Petra *in partibus*, cardinale del titolo di S. Stefano Rotondo e vescovo di Palestrina. Francesca Gentili (1684-1723), sposata con Antonfrancesco Giori, perpetuò in linea femminile titoli e proprietà.

Il marchese Filippo Gentili nel 1739 acquista, anche per conto del fratello, il terreno ove sorgerà la villa. L'acquisto, come successivi atti dei Gentili (donazioni, testamenti, ecc.), venne stipulato dal notaio Lucio Neri ed è custodito presso l'Archivio di Stato

di Roma⁸. Sappiamo da questo documento che la proprietà era di un certo G. B. Arlini, il prezzo di 1.020 scudi e 37 baiocchi, la superficie di «tre pezze e un quarto», ovvero circa 8580 mq., e che confinava, oltre che con le mura, «con la vigna del conte Polidori e con quella di Pietro Maria Martini». Si trattava di una superficie non molto ampia e irregolare: una stretta fascia di terreno lungo le mura aureliane in prossimità di porta San Lorenzo. Due anni più tardi il marchese Gentili, volendo costruire un edificio, accresce la proprietà con l'acquisto di un terreno demaniale adiacente. L'autorizzazione è datata 4 marzo 1741 e, come detto, reca la firma del «Signor Filippo Rauzzini Architetto deputato per detto Rione». Negli anni successivi all'acquisto, attorno al 1742-43, sorgono alcuni edifici che trasformano l'orto in una villa suburbana, già chiaramente definita nella pianta del Nolli del 1748.

Il cardinale Gentili, quale riconoscimento della sua attività diplomatica, nel 1747 riceve la nomina a vescovo di Palestrina. Dopo il 1750 il peggioramento delle condizioni di salute portò il prelado ad un progressivo isolamento vissuto nel ritiro della villa romana e in una sua tenuta nei pressi di Rieti. Nel marzo del 1753, a pochi giorni l'uno dall'altro, i due fratelli vengono a mancare (il 7 il marchese Filippo, il 13 il cardinale Antonio Saverio). Poco prima, con testamento del notaio Neri redatto il 12 febbraio del 1753, i due fratelli avevano disposto dei loro beni in favore della nipote Costanza. La cospicua eredità, oltre alla villa di porta Tiburtina, comprendeva il palazzo urbano davanti la chiesa di S. Nicola in Arcione ed altre proprietà nel circondario di Rieti e a Camerino, città originaria dei marchesi Gentili. L'eredità comportava anche l'obbligo di assumere il cognome Gentili. Per oltre un secolo la prescrizione testamentaria si attuò per linea femminile e curiosamente, dopo il 1753, la villa «gentile» (*nomina sunt omina*) vede susseguirsi nella proprietà gentili nomi di donna: Co-

⁸ ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 7, Neri Lucius, 1740, p. 627.



4. Villa Gentili. Il linguaggio architettonico.

stanza, Margherita, Elena, Elisa.

Nel testamento Filippo e Antonio Saverio Gentili, riservandosi l'usufrutto dei beni *vita natural durante* (ma fu un periodo non lungo!), li cedevano alla nipote Costanza (figlia di Francesca Gentili e di Antonfrancesco Giori), ovvero la marchesa Costanza Gentili-Giori (1707-1771) sposata Sparapani. Successivamente l'eredità passava alle sue due figlie Sparapani, ovvero a Clelia, la primogenita che però premorì alla madre, e Margherita (1735-1820) sposata a 18 anni con Giuseppe Boccapaduli. La marchesa Margherita Sparapani Gentili Boccapaduli fu una delle figure femminili più interessanti del secolo dei lumi: esperta nella musica, nel disegno, nelle scienze naturali e conoscitrice delle lingue francese, inglese, latina; separatasi nel 1760 dal marito, nel 1767 si legò sentimentalmente al conte Alessandro Verri. Margherita, non avendo avuto figli, adottò una bambina di tredici mesi, Elena Slopfer (1797-1816), figlia di un nobile tedesco, ufficiale dei «Cacciatori a cavallo» di Napoleone. E così il 16 marzo 1814, in occasione del matrimonio della “figlioccia” Gertrud Helen Slopfer col principe Don Urbano Del Drago di Biscia, Margherita donava nome, titoli e proprietà al genero. La villa appartenne alla famiglia del Drago Biscia Gentili per circa cinquant'anni, fino al 1861, allorché fu venduta alla nobildonna russa Elisa Cheremeteff (è forse la Elisabetta Cheremeteff nata Drougenkoff a Pietroburgo nel 1835, morta a Roma nel 1923 e sepolta nel Cimitero Acattolico di Testaccio), che ne rimase proprietaria fino al 1913.

In allegato all'atto della vendita del 1861 è un inventario ed alcune planimetrie che documentano la sopravvivenza dell'assetto settecentesco del complesso: un edificio con giardino all'italiana, costruito a ridosso delle mura ed un terreno agricolo limitato dalle mura Aureliane e dalla strada del «Maccao che conduce a porta San Lorenzo». Col Piano Regolatore del 1883 proprio in questa zona vennero attuati diversi espropri per la costruzione di

caserme e l'apertura di via Marsala e di viale Castro Pretorio: la villa perse così oltre la metà del terreno di pertinenza. Oltre a ciò la principessa Cheremeteff concesse la proprietà in affitto ad una congregazione religiosa che lasciò cadere il complesso in abbandono. Nel 1913 vendette la villa al nonno degli attuali proprietari, il cav. uff. Gustavo Dominici, che a partire dagli anni Venti fece eseguire dall'architetto Augusto Perfetti lavori di risanamento ed alcune modifiche: l'edificio si avvale di un consolidamento strutturale, un restauro alle pitture di pregio e un ampliamento nella palazzina posteriore. Dopo un ulteriore esproprio da parte del Governatorato di Roma, per l'apertura di via Marsala e del piazzale di Sisto V, il confine della proprietà fu definito mediante un muro in cortina di mattoni e travertino. Il giardino della villa ebbe un nuovo disegno, il terreno venne sistemato con scogliere in tufo, un viale carrabile ed un cavalcavia in cemento armato che unisce le diverse quote. Di fronte all'ingresso principale furono costruite la casa del custode e l'autorimessa.

Chiunque sia stato il progettista la villa rimane un notevole esempio di architettura settecentesca: una residenza nobiliare sopravvissuta, tra tante vicissitudini, sino ai nostri giorni. Posta a ridosso della porta Tiburtina, dove le mura Aureliane s'innestano nell'acquedotto Felice, dominava in origine un paesaggio di vigne ed orti; oggi è difficile scorgerla. Benché posta ad una quota notevolmente rialzata rispetto al livello stradale, la villa è schermata ma al tempo stesso protetta da una ricca vegetazione di querce, di pini, di arbusti: quasi un'isola lambita da un traffico frenetico che la ignora.

Quando i Gentili l'acquistarono nel 1739, il contesto naturale era un semplice orto a ridosso delle mura di Roma; un terreno di modesta superficie, di poco superiore alle tre «pezze» (ovvero $2640 \text{ mq} \times 3 =$ circa un campo di calcio), con annessa la casa del «vignarolo», vasche, fontane ed «un'oncia di acqua perenne Felice» derivata da un antico privilegio poi a lungo rispettato. La

proprietà venne in seguito ampliata con ulteriori acquisti ma presentava comunque una conformazione alquanto infelice: un triangolo molto allungato, limitato sui lati lunghi dalle mura Aureliane e dall'acquedotto Felice, e con il vertice su porta San Lorenzo. L'architetto seppe trarre il massimo vantaggio da questa situazione: il terreno venne diviso, "vitruvianamente", in una *pars rustica* ed in una *pars dominica*; ovvero un'area destinata a vigna, orto e frutteto ed un'altra destinata alla residenza del cardinale.

Quest'ultima zona aveva un giardino all'italiana, oggi perso ma documentato sino a un inventario del 1861: percorsi simmetrici che delimitavano aiuole e boschetti, un'area centrale di forma ellittica con fontana al centro, un viale principale che conduceva alla palazzina. Lo schema si impostava su una precisa visuale, delimitata a sinistra da bassi edifici rurali e, a destra, dalla fuga delle arcate dell'acquedotto, che inquadrava l'edificio padronale come fondale della prospettiva.

Gli edifici laterali si appoggiavano sulle mura, prolungandosi per circa 160 metri, quasi un'ala del complesso principale aperta sul giardino ed in origine a servizio delle attività agricole. Al di sopra di questi si ergeva un lungo pergolato, coperto a verde e percorribile, che utilizzava il camminamento delle mura aureliane, al cui termine si accedeva ad un terrazzo pensile impreziosito da un *Caffeaus* o *Coffee House*, luogo di sosta e di ristoro. Era questa una moda, affermata in Italia dal secolo XVIII, consistente in un piccolo padiglione, costruito in un giardino privato o in un parco pubblico: il più celebre è il *Caffeaus* del Quirinale, disegnato da Ferdinando Fuga nel 1741 per volontà di Benedetto XIV. La coeva struttura di villa Gentili sorgeva al termine di una straordinaria passeggiata panoramica e costituiva una rarità nell'edilizia romana. Ormai in rovina, è purtroppo scomparsa recentemente in seguito a un restauro stilistico che ha privilegiato la muratura romana.

Anche l'ideazione della palazzina dimostra la capacità professionale dell'architetto. Lo spazio era particolarmente infelice in quanto l'edificio si situava nella zona più stretta ed irregolare del terreno: la soluzione del progettista fu di ampliare al massimo la larghezza dell'edificio preesistente, inglobando sulla sinistra una torre delle mura Aureliane e sulla destra appoggiandosi alle arcate dell'acquedotto. Su questo fianco il raccordo fu realizzato con una imponente volta a botte che sostiene i piani superiori dell'edificio e nello stesso tempo funge da passo carraio che immette nel cortile retrostante. Qui era lo spazio di servizio della villa delimitato, oltre che dalle muraglie antiche e dal complesso residenziale, da un edificio costruito a ridosso della porta Tiburtina e destinato a stalle e magazzini.

Il piazzale antistante l'edificio era invece destinato a funzioni di rappresentanza, sottolineata sulla destra dalle arcate dell'acquedotto Felice (già delle *Aquae Julia, Tepida e Claudia*) e nobilitata col fascino del rudere romano, che in realtà rudere non è poiché tuttora funzionante; inoltre, l'acquedotto in virtù di una plurisecolare concessione, garantisce ai proprietari della villa il diritto di un'oncia d'acqua. Il piazzale era delimitato sul lato nord da una specie di colonnato, visibile nella pianta del Nolli, identificabile forse come una derivazione dell'acquedotto.

Sulla sinistra del piazzale l'elemento qualificante è un ninfeo; da un punto di vista funzionale è una struttura di raccordo tra l'edificio ed il percorso sulle mura. L'elemento viene però enfatizzato da un ampio nicchione, in parte scavato all'interno delle mura della città, coperto da un arco a sesto ribassato, e con la parete di fondo mistilinea e composta da linee concavo-convesse. Al centro, sopra un podio, è una statua di Ercole, forse copia di una precedente statua marmorea del semidio. Il ninfeo è riccamente decorato con fregi di stucco originali, almeno nella zona inferiore, essendo stato il prospetto rialzato in un successivo restauro. Degno di nota è però il fatto che il ninfeo appare chiaramente



5. Villa Gentili. La decorazione interna.

disegnato nella pianta del Nolli ed è quindi elemento strutturale del progetto globale della villa.

Il ninfeo infatti, oltre alla funzione di snodo tra la facciata principale e l'ala orientale, fungeva anche da fondale per uno dei percorsi di accesso alla villa. In origine, come spesso accade, vi erano due accessi: un'entrata diretta dalla strada (ed in asse col ninfeo) ed un passo carraio che dall'orto, attraverso un viale, conduceva all'androne sul fianco della villa ed alle stalle.

A questa organizzazione degli spazi esterni fa riscontro una sapiente progettazione dell'edificio. Così come avviene in larghezza, anche in altezza vi è il massimo utilizzo del volume edilizio. Nonostante le dimensioni relativamente ridotte sono stati ricavati ben sei livelli raccordati da una scala centrale, vale a dire, in successione: scantinato, piano rialzato, primo piano, primo mezzanino, secondo piano, secondo mezzanino. Siamo quindi di fronte ad un edificio che è senza dubbio residenza nobile ma è al tempo stesso idoneo e predisposto ad ospitare diversi inquilini: non solo la corte dei servitori, ma anche consanguinei, affini, amici, affittuari. Il complesso non discende quindi dalla grande tradizione dei palazzi romani ma rientra piuttosto tra quei tipici edifici dell'edilizia settecentesca che hanno origine dalla cosiddetta "piazzetta del guadagno", ovvero dai palazzetti, a firma proprio del Raguzzini, posti di fronte a S. Ignazio; edifici rococò, quasi palazzine per appartamenti ed espressione di un gusto già borghese, i cui esemplari si possono ritrovare anche in piazza in Lucina, in via del Babuino o in via del Corso.

Il trattamento della parete non si lascia andare a movimenti aggraziati quali ci si aspetterebbe da una architettura settecentesca, ma è piuttosto il risultato dell'intreccio delle membrature. La difficoltà di una visione frontale dell'edificio ne impedisce la percezione globale ed obbliga l'occhio a visioni parziali ed episodiche della facciata. Da qui nasce quel continuo dialogo tra parete e lesene, tra allineamento o incolonnamento delle finestre, tra modanature verticali e connessioni orizzontali, che carica di tensione

la facciata. L'ordine che scandisce la superficie, così come l'apparato decorativo, è realizzato con stucco di qualità e gradevoli effetti di luce dell'insieme. Non a caso il pontificato di Benedetto XIII è ricordato per l'architettura dell'intonaco.

Come detto, l'edificio presenta sei livelli (tre piani principali, due mezzanini e un piano interrato) con differenti altezze che vengono compensate in facciata con l'ordine variabile delle lesene e dalle cornici marcapiano, quest'ultime a volte raddoppiate, ovvero trasformate in parapetti o ancora in modanature alla sommità delle finestre. L'accesso al palazzo avviene al piano rialzato, attraverso una doppia rampa di scale a tenaglia (non originale perché compare solo dopo la planimetria del 1861) ed un portale che reca nella lunetta il motivo araldico dei Gentili, un levriero in corsa, presente anche nella decorazione dell'interno.

La facciata è modulata da una griglia di lesene e di marcapiani che inquadrano al loro interno finestre, oculi, ornamenti mistilinei. I decori sono formati da una doppia bugna rettangolare con raccordi curvilinei, motivo piuttosto frequente nelle costruzioni dell'epoca. Più significativo il motivo degli oculi, talvolta aperti con funzione di finestre, talaltra ciechi e con funzioni di simmetria: si tratta di ellissi intersecate da un rettangolo, motivo che si ritrova in molte opere del Raguzzini, sia a Benevento che a Roma nelle chiese di S. Sisto e della Quercia. In senso verticale la facciata è ritmata in nove campate di finestre divise da lesene. La campata mediana dell'edificio presenta un maggior rilievo, aggettante con profonde aperture ad arco, prolungate nell'altana. Si tratta di quattro archi sovrapposti: quello inferiore corrisponde all'ingresso ed è in asse con il giardino, quello superiore corrisponde all'altana e svetta sopra la linea dei tetti. Anche l'adozione di questo motivo architettonico, che definisce un'area centrale sporgente sul piano della facciata e scavata da nicchie, si riscontra in varie opere del Raguzzini: l'ingresso dell'ospedale di S. Gallicano, la chiesa della Madonna della Quercia, la palazzina centrale dei *Burrò*.

Dall'inventario del 1861 apprendiamo che all'interno dovevano essere quattordici ambienti dipinti, solo alcuni dei quali sussistono e conservano tuttora la decorazione settecentesca. Le pitture più interessanti sono quelle che decorano completamente una sala che ingloba, nonostante il fuori squadro con il palazzo, una torre delle mura Aureliane. Le pareti sono scandite da un'architettura dipinta con colonne e pilastri alternati; all'interno di nicchie prospettiche compaiono vasi di fiori, candelabre e trofei di armature; altre piccole figure a monocromo decorano gli sguanci delle finestre. All'imposta della volta sono rappresentati lo stemma di famiglia – un levriero in corsa – e quelli personali del marchese Filippo (scudo sormontato dalla corona marchionale) e del cardinale Antonio Saverio (scudo sormontato dal cappello cardinalizio). Accanto, in due specchi circolari, abilmente incorniciati con decorazioni a stucco che delimitano le curvature delle vele, sono affrescate due figure muliebri assise su una coltre di nubi: si tratta di due allegorie rappresentanti le Virtù dei committenti. Per Antonio Saverio la Prudenza: una figura femminile che si guarda allo specchio, la testa protetta da un elmo e la mano sinistra che stringe un serpentello come per impedirgli di mordere il cervo che salta ai suoi piedi e accanto un angioletto regge la cornucopia. Per Filippo l'Autorità (la donna ha una mano levata in segno di comando ed uno scettro nell'altra) o più esattamente la Vittoria: oltre allo scettro, ai suoi piedi sono bandiere e varie armi (corazze, scudi, elmi e mazze ferrate) e l'angioletto che l'affianca reca una tromba e tamburi.

Degli altri interni degna di nota una sala dove le pareti sono pure scandite da un'architettura illusionistica a colonne, laddove nella volta è uno sfondo prospettico con una Gloria che ascende al cielo. Interessante anche la camera da letto sulle cui pareti è dipinta un'architettura con arcate e colonne che simula un loggiato aperto sul paesaggio circostante. Tra la ricca vegetazione della Campagna Romana in primo piano sono ruderi e rovine antiche

mentre una lunga teoria di archi di un acquedotto si allontana in profondità. Sembra quasi una citazione dell'ambiente circostante, con i fornicelli dell'Acqua Felice addossati alla villa, quale si poteva ammirare nel Settecento dai terrazzi della residenza suburbana del marchese Gentili. La datazione degli affreschi, per i soggetti trattati, dovrebbe essere coeva all'edificio. La loro esecuzione, sulla base di affinità stilistiche, è stata ricondotta al Pannini o al suo ambito⁹. Molto intrigante sarebbe anche un riferimento alla bottega di Pier Leone Ghezzi (1674-1755), autore di analoghi affreschi (villa Falconieri a Frascati e castello Falconieri a Torrimpietra) e di una simpatica caricatura del Raguzzini quasi testimonianza di una frequentazione, a volte conflittuale, del medesimo *milieu* culturale.

Per altri ambienti del palazzo, decorati con motivi neoclassici, si deve pensare ad una datazione diversa, forse tardo ottocentesca. Notevole un salone dal quale si può accedere ad un ampio terrazzo pensile con un affaccio sulle antiche mura, la storica porta Tiburtina e la metafisica ala mazzoniana della stazione Termini.

Dedico questo articolo a mio padre con il quale, poco più che bambino, visitai per la prima volta villa Gentili. Desidero unire nel ricordo la signora Angela Dominici, grazie alla quale mio padre poté conoscere il monumento e sviluppare la sua ricerca. Desidero altresì ringraziare suo figlio, il dottor Gustavo Dominici, per la cortesia e l'amabilità con la quale mi ha accompagnato in questo "Ritorno a villa Gentili", rinnovando con me antichi ricordi e con me perpetuando antiche amicizie.

⁹ M. RINALDI, *Note su alcune decorazioni pittoriche di Villa Gentili Dominici*, in *Temì di decorazione*, «Studi sul Settecento Romano», Roma, 1990, pp. 165-172.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Villa Gentili, per la sua particolare conformazione, presenta molte difficoltà per una rappresentazione fotografica univoca e richiederebbe piuttosto una rappresentazione multipla, seriale e quasi filmica. Per tale motivo si è preferito elaborare tavole con una tematica specifica ed una composizione grafica multipla. Per quanto riguarda la tav. 1 le planimetrie sono state dedotte da A. FRUTAZ, *Le carte del Lazio*, Roma 1972, tav. 411; dalla guida Roma e dintorni, Milano TCI 1977; la foto aerea dal volume di P. MARCONI ed altri, *Atlante di Roma* (tav. 114). Le altre tavole sono basate su composizioni ed elaborazioni fotografiche dell'autore.

L'Imaginifico ed i suoi illustratori

RENATO MAMMUCARI

Ad ottant'anni dalla morte di Gabriele d'Annunzio mi pongo la domanda perché il mito di un poeta quale è stato l'*Imaginifico* periodicamente conosce momenti di grande popolarità per poi passare nel dimenticatoio; sembra in primo luogo contraddittorio il fatto che tanto interesse, tanta curiosità, tanta partecipazione di pubblico alle mostre e alle iniziative che ripropongono l'opera, la vita, i molteplici aspetti di una personalità poliedrica come è stata la sua, non corrispondano a un effettivo interesse letterario; di D'Annunzio, infatti, autore difficile, complesso, forse lontano dalla nostra epoca, si parla più di quanto non si legga.

Non è solamente la moda che può spiegare la complessità del fenomeno. Il fatto che si discuta molto di un autore poco letto dimostra che, al di là della creazione letteraria, la più grande opera d'arte, lasciata a noi, disincantati figli di un'epoca che si apre al terzo millennio, è proprio la sua vita, tuttora circondata da un alone d'incanto e di stupore; la gente non ama e non capisce D'Annunzio, come non lo amavano né lo capivano i suoi contemporanei, ma nonostante ciò resta affascinata da un qualcosa della sua personalità che non è facile definire: i suoi fasti e le cadute, la miseria e la nobiltà, il poeta e il combattente.

Vivendo in un momento di transizione, che anticipava la crisi esistenziale del nostro mondo, si trovò ad operare di fronte ad un pubblico che, in materia di arte, era indifferente, mentre lui cercò di ricreare un rapporto con l'arte visiva, desueto dall'epoca delle miniature medioevali, riportando in auge il piacere del libro da vedere, possedere, sfogliare e, perché no, ostentare, come

con gusto da bibliofilo amava fare quando ottenne in dono dalla Duse l'*Hypnerotomachia Poliphili*; il gusto per l'edizione bella, arricchita da immagini ricercate, lo portò e spinse al sodalizio con tante figure di spicco nel panorama artistico dell'epoca.



I. A. DE CAROLIS. Copertina per la tragedia *Fedra* di Gabriele D'Annunzio.

Il rapporto con i pittori fu, però, sempre inficiato dalla preponderanza della sua personalità. Precorrendo di molto i tempi, D'Annunzio lavorò indefessamente alla costruzione della propria immagine; una immagine complessa; uno stile fiorito, a tratti ridondante, come l'arredamento delle sue case, l'abbigliamento delle sue amanti, un guardaroba ancora oggi stravagante e lussuoso, sono l'aspetto di D'Annunzio che colpisce di più.

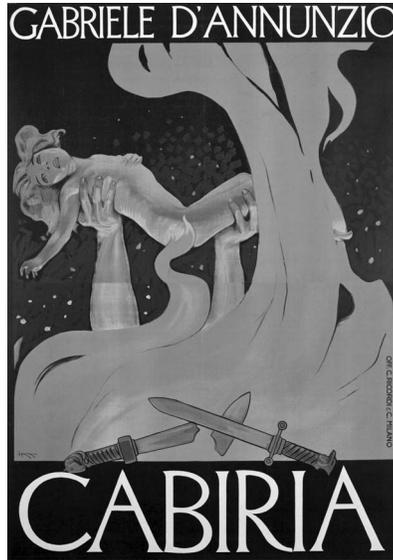
Di fronte a questo tanto e a questo troppo anche i pittori della sua epoca restarono a loro modo frastornati. Delle tante anime dannunziane quella intimista e metafisica è sempre rimasta soggiogata dall'apparato di facciata, da quel comportamento ispirato

al piacere di stupire, per creare insieme a una immagine, una sorta di culto della personalità. Lo stesso eccesso che faceva di lui, né bello né aitante, un seduttore irresistibile, in grado di soggiogare le sue numerose donne con assalti di eloquenza oratoria al limite della logorrea. Una tela di ragno tessuta sui toni, i colori, le atmosfere cariche del suo eloquio personalissimo.

Il D'Annunzio illustrato è allora esclusivamente il D'Annunzio dell'eccesso, anche se è suo il merito di aver ricercato sperimentalmente la via del rinnovamento di una editoria banale e piatta. L'amico e contemporaneo Ugo Ojetti lo definì "bibliofilo incomparabile" per l'ardore con cui cercò di rinnovare la veste del libro italiano:

Si pensi che quando egli è venuto a Roma l'elzeviro sembrava in Italia il carattere più elegante, minuto minuto dentro una pagina fitta, alta e stretta, con un che delle donne dalla vita di vespa. Le illustrazioni come s'usavano a Parigi per illustrar Bourget o Maupassant, erano stampate sul margine o in fondo alla pagina, sfumate in un cerchio, e le righe si ritraevano a far loro posto come file di formiche davanti a una pedata. I buongustai dicevano che era una moda venuta dal Giappone, come si poteva vedere nell'unico emporietto allora di cineserie e giapponeserie da festa da ballo in fondo a via Condotti ai Trinitari. Nel 1886 l'*Isaotta Guttadauro* in carta a mano, con la pagina grande, ben spaziata, e proporzionata, con le illustrazioni a pagina piena di Sartorio, De Maria, Cellini, Ricci, Cabianca, Carlandi, Formilli, Coleman e Morani, stampate da Danesi, nientemeno in fotoincisione, fu una novità da noi inaudita; e d'Annunzio la curò in ogni parte.

Da questo esperimento comunque rivoluzionario, attraverso le successive edizioni della *Figlia di Iorio*, del *Notturmo*, fino all'*Opera omnia* si può sondare, sempre secondo Ojetti, la profondità del gusto e della competenza nell'arte della stampa. Anche se per alcuni critici come Ferruccio Ulivi, la grande *editio picta*



2. Manifesto per il film muto *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914) del quale D'Annunzio ha scritto le didascalie.

dell'*Isaotta Guttadauro* significò aver “imboccato la strada dell'orpello rinascimentale”.

D'Annunzio non fu né storico dell'arte né critico e molti gli contestarono qualsivoglia competenza per la famosa svista contenuta nel romanzo *Il fuoco*, dove attribuisce a Giorgione, anziché a Tiziano giovane, il quadro detto *Il Concerto*, conservato in Palazzo Pitti a Firenze. La stessa Romaine Brooks, che dipinse il suo ritratto e alla quale rimase legato da affettuosa amicizia, anche dopo il periodo di Arcachon, non aveva molta stima della sua competenza critica in fatto d'arte. Al termine della loro relazione, quando D'Annunzio si offrì di scrivere su *Le Figaro* una recensione, lei lo pregò fermamente di risparmiarle “quest'ultimo affronto”.

Quel troppo e quell'eccesso, il *bric-a-brac* e l'orpello, andrebbero forse rivisitati con minori pretese ideologiche. Se non capiti, accettati, per il ruolo che avevano nella costruzione dell'immagine di un personaggio che amava stupire, anche precorrendo di molto i tempi. Uno snobismo che non lo portava a disdegnare il tentativo, riuscito a molti altri, ma a quasi un secolo di distanza, di "griffare" un profumo, chiamandolo magari *Aqua Nunzia*, di non disdegnare le sponsorizzazioni, divenute ai giorni nostri volano trainante dell'industria culturale, di sciorinare, su ordinazione, nomi per grandi magazzini, dolci, biscotti, avallati da manoscritti autografi, con la grafia da indubbio esibizionista.

Un D'Annunzio non amato perché non semplificabile e non riconducibile a unità, diabolico e spietato, soprattutto verso i lettori e, perché no, i critici che amava stupire, esibendo ed esaltando le sue contraddizioni, di fronte alla «lotta empia e sacra non mai intermessa tra l'arcangelo ch'io sono e il mostro ch'io sono».



3. G. CELLINI. Frontespizio per l'*Isaotta Guttadauro*.

Perché non provare allora a rispettarlo, magari anche senza capire?

Era intenzione dell'*Imaginifico*, come ricorda Diego Angeli, che «testo ed illustrazioni componessero una perfetta armonia – *ut pictura poësis*, quindi – per cui gli artisti chiamati a collaborare all'*Isaotta*, scelsero, tra le poesie da illustrare, quelle che più si addicevano al loro temperamento artistico».

I pittori che svolsero la loro collaborazione con D'Annunzio, erano in tutto nove e la maggior parte apparteneva alla *Società degli Acquerellisti*, fondata nel 1875 da Ettore Roesler Franz e celebre, nell'ambiente cultural-mondano della Roma *fin de siècle*, per le sue esposizioni.

Per completare le loro tavole, però, impiegarono molto più del tempo che il poeta aveva previsto e anche per sollecitarli D'Annunzio frequentò dall'estate all'autunno del 1886 il Caffè Greco, abituale luogo di ritrovo degli artisti romani, non disdegnando neanche di seguire gli amici sui barconi ormeggiati al porto di Ripetta, dove si poteva bere “la vera Marsala di Sicilia”.

Fu così che Enrico Coleman rappresentò, come solo lui sapeva fare, gli “èmulì del vento”, Cabianca la fata «Morgana, in dolce atto giacente nel letto de la nube solitaria», De Maria – il pittore delle notti lunari – un bosco «pieno d'implorazioni», Cellini stupende fate sulle quali «l'anima sospira», Sartorio, con intonazione preraffaellita, «una donna, bianca e taciturna, tenendo l'arpa de' le molte chiavi, su 'l solio, ne la sacra ora notturna», Alfredo Ricci «il biondo capo» di Donna Clara ed il Carlandi «l'antico viale de l'Aurora».

In questa illustrazione di Carlandi, così come in quasi tutte le tavole eseguite dagli altri pittori, predominano immagini di donne in cui la femminilità appare in una luce languida e fatale e, come annotò Bianca Tamassia, donne sprofondate in voluttuosi languori le nudità perfette, o chiuse in dritte tuniche lievi muovendo passi che non curvano l'erba. I paesaggi sono romantici e misteriosi: cervi, cigni, pavoni e pala-



4. G. CELLINI. Illustrazione per *Il Convito*.

freni ne sono gli aristocratici abitatori. La poesia dell'*Isotteo* distilla così immagini piene di raffinatezza e di ricercatezza, d'un estetismo un po' etereo, in cui la donna-maga è tuttavia la prima vittima dei suoi stessi filtri.

L'*Isaotta Guttadauro* uscì, con un ritardo di tre mesi, nel Natale del 1886, in una veste lussuosa, anticipando forse i libri-strenna del nostro tempo, anche se questa attribuzione preconsumistica al poliedrico *Imaginifico* è probabilmente eccessiva. Infatti, proprio perché non si era certi davvero della sua uscita, dopo gli innumerevoli ritardi e disguidi, causati dalla difficoltà di far collaborare tanti bei nomi, in quarta di copertina è indicato quale anno di stampa, il 1887.

Malgrado la bellezza, questa *editio picta*, con le ventidue tavole ispirate dai versi del poeta, non trovò nel pubblico l'accoglienza attesa e, tutto sommato, meritata poiché le fotoincisioni che illustravano il testo, all'epoca parvero "un miracolo" nel piatto panorama editoriale dell'Italia umbertina.

Andrea Sperelli, il protagonista del primo romanzo di D'Annunzio, poeta e acquafortista, è un uomo di raffinata sensibilità, ma il suo estetismo lo porta ad una completa aridità morale. *Il Piacere* è infatti la rappresentazione della tragedia che consegue alla insoddisfazione dei sensi e ci mostra in maniera impietosa l'amara delusione che inevitabilmente si trova in fondo ad ogni passione, tanto che Sperelli, come acutamente rileva Farina d'Anfiano, «rimane da ultimo come sperduto, come un naufrago nella tempesta del peccato».

D'Annunzio presenta il protagonista del suo romanzo come un esperto incisore, oltre che come un poeta, e per lanciare il volume propone all'editore Emilio Treves una tiratura limitata di acquaforti, attribuite appunto al protagonista del romanzo, ma che in realtà erano opera di Giulio Aristide Sartorio. «I disegni di Andrea Sperelli non sono ad acquerello – scrive il 12 gennaio 1889 – ma sono, come *Le scrisse*, ad acqua forte. Lo stesso autore quindi li inciderà sul rame e provvederà alla tiratura. Quando saranno fatti, ne parleremo. Ma, le ripeto, sono una cosa indipendente dal libro e dovranno essere esposti nelle vetrine, come una curiosità, quando il nome dello Sperelli sarà già noto. Ne tireremo un numero limitato di copie e le venderemo con un certo mistero. Ne guadagnerà la reclame del romanzo; poiché l'acquafortista raro è appunto l'eroe del romanzo».

Sartorio eseguì in litografia l'acquaforte *Lo Zodiaco* trasferendo sulla lastra tutte le suggestioni suggerite da *Il piacere*:

Tra le cose più preziose possedute da Andrea Sperelli era una copertina di seta fina, di un colore azzurro sfatto intorno a cui giravano i

segni dello zodiaco. L'acquaforte rappresentava appunto Elena dormiente sotto i segni celesti. La forma muliebre appariva secondata dalle pieghe della stoffa, col capo abbandonato un poco fuor dalla proda del letto. Un alto levriero bianco, Famulus, tendeva il collo verso la signora.

Questo romanzo non è, quindi, una vera e propria opera illustrata, ma il rapporto con l'arte è strettissimo; non solo per l'espediente di pubblicare con esso una incisione attribuita ad Andrea Sperelli, ma con l'esperienza acquisita nel ruolo di critico letterario, in quegli anni di intensa attività giornalistica D'Annunzio usa opere d'arte come sfondo psicologico per la vicenda.

«Da addebitare all'estetismo, e in funzione nobilitante – scrive Stefano Fugazza – il procedimento di accostare opere d'arte a personaggi e luoghi». Numerosissimi sono, infatti, i pittori nominati nel romanzo, con un procedimento che continuerà fino



5. ADOLFO DE CAROLIS. Copertina per la tragedia *Francesca da Rimini*.

al *Forse che sì forse che no* ed oltre. Dal già ricordato Pollajuolo a Giotto, Raffaello, Piero di Cosimo, Leonardo, Correggio, Guido Reni, Pietro Paolo Rubens, sino a Dante Gabriele Rossetti, Frederick Leighton e l'esotico O-Kou-Sai, in un crescendo tale che è impossibile ricordarli tutti.

In ogni caso per giudicare serenamente la sua opera è necessario distinguere l'uomo dall'artista, e come letterato basta qualche pagina dell'*Innocente* o del *Piacere*, qualche scena della *Francesca da Rimini* o della *Figlia di Iorio*, una *Canzone d'oltremare* e qualche *Orazione* di guerra e soprattutto qualche lirica di *Alcyone* per consacrarlo tra i grandi della letteratura italiana.

La poesia per D'Annunzio non è "logos" ma deve consistere in una disposizione irrazionale, quasi un "fanciullo" che «impicciolesce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare» e sovvertendo le norme dell'angusto buonsenso riesce a farci scoprire nelle cose, anche le più umili e familiari, le somiglianze e le relazioni più ingegnose.

Questa novità, che a prima vista sembra tutta pascoliana e che in ogni caso in D'Annunzio non esorbiterà dai confini della letteratura, partendo dal campo letterario e superando i confini stessi della poesia, si impose sulla società del suo tempo, tanto da elevarsi, e per diversi decenni, ad incontrastato modello di vita, entrando di prepotenza nella storia del costume, del comportamento, del gusto e a ben vedere anche della pittura, per aver raccolto accanto a sé i migliori artisti in quel momento operanti a Roma i quali, volenti o nolenti, assorbirono e fecero proprio il "grido" del poeta tramutandolo a loro modo, e proprio attraverso le velature della pittura ad acqua, in un "grido" della loro anima di pittori.

Svizzera chiama Italia: Guido Calgari e il “dialetto stregato” di Mario dell’Arco

CAROLINA MARCONI

Complice Antonio Baldini, “di casa” in Svizzera fin dagli anni Quaranta del Novecento, Mario dell’Arco ha l’occasione di esporre un buon numero di poesie e prose in Ticino tra il 1949 e il 1951.

Un invito, spedito a Dell’Arco da Baldini, testimonia la presenza del poeta a Zurigo a gennaio del 1953; la cattedra di Lingua e letteratura italiana, in quegli anni tenuta dallo scrittore e pubblicista Guido Calgari, organizzò tra il 1952 e il 1969 numerose manifestazioni «destinate a illustrare le diverse regioni d’Italia». È interessante notare che con Calgari, probabilmente conosciuto tramite Baldini¹, Dell’Arco già da un paio d’anni aveva contatti epistolari finalizzati alla pubblicazione di alcune poesie nella

Si ringraziano la figlia di Guido Calgari, Fiorenza, e la dottoressa Diana Rüesch, responsabile dell’Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano dove il Fondo Calgari è custodito, per l’invio di alcuni documenti che mi hanno consentito di ricostruire gli eventi qui esposti.

¹ La figlia Barberina, sposata con l’ingegnere Giulio Ceradini, ha vissuto con lui a Zurigo per diversi anni. Baldini invia la lettera a Dell’Arco proprio dalla Svizzera. Si veda il mio contributo al rapporto fra Baldini e Dell’Arco in C. MARCONI, «Troppa grazia, Sant’Antonio». *Antonio Baldini e Mario dell’Arco, il carteggio (1945-1961)*, in «Strenna dei Romanisti», Roma, 2018, e inoltre C. MARCONI, *Gianfranco Contini – Mario dell’Arco. Il carteggio (1946-1949)*, in «Ermeneutica letteraria», Roma-Pisa, 2011.

rivista da lui diretta, *Svizzera italiana*². Una rivista di forte spessore culturale, stampata a Locarno, che pubblicava saggi di letteratura, arte, architettura, archeologia. Lo stesso Baldini è presente nel primo numero della nuova serie (1949) con il racconto *Donne fra i piedi*. Per la conferenza, Dell'Arco si avvale di diapositive su vetro (preparate nella Biblioteca di Palazzo Venezia³), per illustrare l'argomento «Roma manesca».

Politecnico Federale Zurigo - Cattedra di lingua e di letteratura italiana. La Cattedra d'italiano, in collaborazione con il Centro di studi italiani - per la parte documentaria - organizza una serie di manifestazioni destinate a illustrare le diverse regioni d'Italia; ogni serata comprende una conferenza e, possibilmente, la presentazione di diapositive, film documentari, dischi caratteristici.

La terza di queste *Visioni d'Italia* è dedicata a “*Roma Manesca*”. Oratore: Mario dell'Arco. Venerdì 9 gennaio [1953], ore 20.15.

Guido Calgari (1905-69), nato a Biasca in Ticino, si laureò in lettere e filosofia a Bologna e in seguito divenne importante figura di riferimento nella cultura ticinese degli anni Quaranta-Cinquanta. Dapprima insegnante presso la Scuola magistrale di Locarno, nel 1953 ottenne la prestigiosa carica di docente di lingua e letteratura italiana al Politecnico federale di Zurigo.

La sua rivista, pubblicata dal 1941 al 1962, nacque nel contesto della Seconda Guerra mondiale, e si pose fin da subito come organo politico-culturale e punto di riferimento degli intellettuali della Svizzera italiana. Dichiaratamente antifascista, al punto di essere vietata in Italia (a Calgari e al co-fondatore Janner venne perfino interdetto l'ingresso in Italia), alla fine del conflitto prose-

² Rivista bimestrale di cultura e organo per le associazioni culturali italo-svizzere in Italia.

³ Come ricorda il figlio Marcello.

guì il suo impegno nella difesa dell'italianità in Svizzera (contro la "germanizzazione" avanzante) e dal 1955 in poi assunse una connotazione più propriamente letteraria. I collaboratori di Calgari sono Arminio Janner, Piero Bianconi, Aldo Crivelli, in seguito Francesco Chiesa, Reto Roedel e Felice Filippini⁴. Dal 1943 la rivista accoglie i contributi di numerosi espatriati illustri italiani, tra i quali Luigi Einaudi, Luigi Preti, Giacomo Devoto, Concetto Marchesi, Franco Fortini.

Con il motto per una "via svizzera all'italianità", Calgari è guidato da un eguale rispetto per la democrazia elvetica e per l'italianità del Ticino, quando proclama:

'Liberi e Svizzeri', insomma, per quel che è politica; 'italiani' per quel che è cultura, civiltà, costume; è una situazione complessa e delicata, ma la Svizzera italiana ha dimostrato finora di saperci fare. Con indubbia lealtà, anche se con risultati modesti⁵.

Nel Fondo di Mario dell'Arco ho reperito tre lettere di Calgari, spedite nel 1950⁶; l'argomento è la pubblicazione di prose e poesie sulla rivista *Svizzera italiana*.

⁴ Scrittore e pittore, illustrava i suoi saggi e racconti sulla rivista con disegni di finissima fattura. Padre del noto violoncellista Rocco, che per molti anni ha fatto parte dell'ensemble "Trio di Milano".

⁵ Un ottimo profilo biografico e critico è quello di P. LEPORI, *Il teatro nella/della Svizzera italiana (1932-1987)*, Berna, 2005. Segnalo inoltre quello pubblicato sul sito dell'Università di Zurigo: <http://www.rose.uzh.ch/de/studium/faecher/ital/jubilaem/studiosi/profili/Calgari.html>. Per quanto riguarda la rivista, segnalo, di A. STÄUBLE, *La rivista "Svizzera italiana" negli anni della seconda Guerra mondiale*, in *Per una comune civiltà letteraria*, a cura di R. CASTAGNOLA – P. PARACHINI, 2003.

⁶ Purtroppo il Fondo Calgari, presso la Biblioteca Cantonale di Lugano (Archivio Prezzolini), non contiene lettere di Mario dell'Arco.

La prima, del 13 febbraio, lascia intendere un precedente contatto. Al dattiloscritto vengono aggiunte a penna alcune informazioni e i complimenti per le poesie.

Egregio Signore e caro collaboratore,

Ella riceverà a giorni almeno un esemplare del N.ro 6 della nostra Rivista che contiene la Sua pregiata collaborazione. Speriamo che la presentazione grafica abbia la ventura di piacerLe.

Per mezzo del sig. Nello Saito, via Taranto 21, Roma, Le facciamo avere l'onorario di lire diecimila per le poesie in romanesco (veramente straordinarie)! Con i migliori saluti e augurandoci che Ella abbia a continuarci la Sua preziosa collaborazione, Calgari⁷

Si tratta evidentemente di una “ricevuta” personalizzata che ci fornisce alcune informazioni utili sui mezzi impiegati per la trasmissione degli onorari dalla Svizzera all'Italia: Nello Saito, scrittore, professore di lingua e letteratura tedesca a Roma, era l'intermediario, ma anche un collaboratore di Calgari; di notevole entità l'onorario, e certamente molto apprezzato dovette essere il commento sulle poesie.

Presso due biblioteche romane⁸ ho potuto consultare, in particolare, i numeri risalenti al 1949-1951 della rivista. Il numero 6 (dicembre 1949) contiene tre pagine di poesie illustrate da quattro bellissimi disegni del giovane artista Renato Ovini⁹, e suddivise in due sezioni: *Poesie in romanesco* a pagina 13, e *Cinque poesie per un bambino morto* alle pagine 14 e 15. Conclude una interessante “Nota su Mario dell'Arco”, siglata N. S. (Nello Saito).

⁷ Intestazione: “Svizzera italiana”, Locarno, 13 febbraio 1950.

⁸ Biblioteca Alessandrina e Biblioteca Nazionale Centrale.

⁹ Locarnese, ma nato a Salsomaggiore nel 1925, morto a Muralto nel 1950.

1. **Poesie in romanesco**
di *Mario dell'Arco*

LA TIMPUSTA

Mezza cocchia de nace
er core, in mano all'acqua, in mano ar treveto.

Tu, che ddi su la voce
a la tempesta e er mare torna quieto,
me guardi drento ma nun crasi un doto.

LAZARO

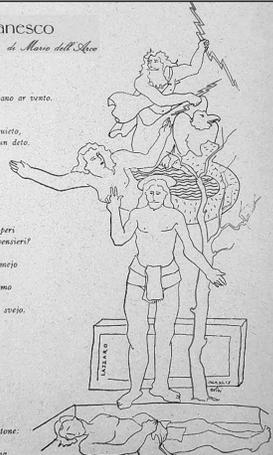
M'hai fatto co la longa: come spersi
che m'entri er celo drento a li pensieri?

Mejo, Geò, che Tu nun passi; mejo
che nun te fermi. Dormo,
terra sotto a la terra, co lo stormo
de li termuni addosso.
E nun me stejo.

ER MURO

Tu sei mezzo ar sicuro,
Geò, de drento a un muro.

La pietra s'ira ar busto der mattono:
e se se spunta prima
l'invocazione e doppo la biasima.




2. **Cinque poesie per un bambino morto**

LA BARCHETTA DE CARTA

Incontro na fantona, e la barchetta
sboccia da sé:
la vela aperta drento.

Ma biondi che aperto,
ferma sull'acqua: er sento
nascere in bocca a te.

ER TRENINGO

Faco de pajò: attacca
una volata, e subito se stracca.

Io sto in ginocchia: gioco
e prego de sentimmente vicino.
Me contento de poco:
quanto dura la corsa der trenino.



3. **MIO FIGLIO
E I BANDITI**

Riguardo alle armi, il bandito ha il
armacollo, le pistole nelle fondine, nell'
pugniote e una bomba.
Pensiamo che debba restare piuttosto in
momento del pericolo e cadere facilmente
dello sceriffo anche più magro.

Mi scordavo le cartucce. Le cartucce
fetto dell'arena sull'abano e quando hann
lenacemente il tonace e stretto le reni,
essere agevole soffiarsi il naso.

Bandite troffessavò, se capisce subito. In

I banditi hanno poca voglia di scrivere e co-
stringere il trenino delle parole a filar dritto sul
bisurno delle righe del quaderno; ma il tempo
di bastare già quattro bambocchi lo trovano




1-4. Disegni del pittore R. Ovinì, disegni che illustrano le pagine della rivista "Svizzera Italiana" con le poesie e le prose di Mario dell'Arco.

5. G. De Fiore, *Marcello e i banditi* (da M. Dell'Arco, *Il nuovo Cuore*, 1957).

A pagina 13 troviamo *La tempesta e Lazzaro* (poi pubblicate in *Tormarancio*, 1950), seguite da *Er muro* (rimasta inedita) e *La macina* (poi pubblicata in *Er gusto mio*, 1953). Riporto qui la poesia inedita, che sembra, in questa collocazione, pensata come l'elemento finale della trilogia, poi però abbandonata:

Er muro

Te sei messo ar sicuro,
Gesù, de dietro a un muro.
La pietra viva ar posto der mattone:
e ce se spunta prima
l'invocazione e doppo la biastima.

Si leggano, riguardo le poesie dedicate al Vangelo, le parole di Pietro Gibellini sull'“Inutile Novella” dell'archiana: dai suoi versi traspare una «tranquilla virile accusa» al silenzio di Dio. Il suo *Lazzaro* che si rifiuta di svegliarsi perché «rilutta alla vita, se quella è la vita», è uno dei traguardi più alti della poesia del Novecento¹⁰.

In seguito troviamo le poesie per il bambino morto: *La barchetta de carta*, *Er trenino*, *La conchija*, *La ninnananna*, *Quanno è l'ora*, tutte pubblicate su *Tormarancio* e accompagnate da due “glossarietti”.

Il breve profilo di Nello Sàito, oltre a riportare la notizia che Mario dell'Arco “fa l'architetto”, prosegue così:

Non è un poeta dialettale secondo la vecchia formula e quindi ligio alla tradizione locale e al folklore, ma un poeta che scrive col dialetto e il dialetto eleva a dignità di lingua, intarsiandolo di vocaboli, modi, locuzioni preziose anche se arcaiche. Una sorta di “macaronico”,

¹⁰ P. GIBELLINI, *Prefazione*, in *Mario dell'Arco, Tutte le poesie romanesche 1946-1995*, a cura di C. MARCONI, Roma, 2005.

dato che l'attuale "romanesco" corre inevitabilmente al suo declino. Mario dell'Arco rappresenta la voce più viva e originale e sensitiva dell'attuale poesia in dialetto in Italia.

Il numero 7/8 della rivista (gennaio-aprile 1950) contiene la prosa (illustrata da un disegno dello stesso Ovini) *Quando il Colosseo era fiorito*: Dell'Arco si dedica al monumento con la consueta ironia e leggerezza, narrando l'opera di un botanico ottocentesco, Antonio Sebastiani, che censì le diverse specie di piante che lo ricoprivano. Nel corso del tempo le piante furono rimosse, con sommo dispiacere dello scrivente, per eliminarne i segni della decadenza.

Il 10 luglio 1950 Calgari scrive a Dell'Arco una lettera in cui passa al "tu". Una lettera interessantissima e ricca di informazioni preziose:

Caro Dell'Arco, grazie per *Tormarancio!* l'ho letto d'un fiato, ritrovandovi le poesie che già *Svizzera italiana* aveva avuto l'onore di pubblicare: è un libro assai caro e, nella seconda parte, dove sale a temi religiosi, assai nuovo. Difficile dire in dialetto le cose che sempre furon dette in latino: difficile giungere alla rarefazione mistica di certi concetti: ma tu ci riesci, tu riesci a tutto, con cotesto tuo dialetto stregato!

T'ho mandato l'ultimo numero di *Svizzera Italiana*, con un tuo saggio sulla botanica del Colosseo; ho ricevuto da Sàito le due paginette sui banditi e tuo figlio: stanno componendole; usciranno nel prossimo numero.

Ti mando una copia del regolamento Veillon. Si tratta di un premio internazionale, che ha qualche importanza. Se hai qualche amico prosatore (narratore) in gamba, invitalo a concorrere.

Potresti mettere un cenno di questo concorso (che dovrebbe vincere un italiano, nella logica delle cose) su *Orazio*? Ne ho mandata una copia anche a Sàito, se si decide a finire il secondo romanzo...

Ti unisco, rispondendo a un tuo invito in *Orazio*, un pensiero su Trilussa. Se non ti va, gettalo nel cestino.

Ciao, caro dell'Arco: sta' sano, malgrado l'Anno santo. Cordialità
Calgari

Ti mando, a parte, gli originali dei disegni apparsi in *Svizzera italiana*, con le tue poesie.

I disegni a corredo delle sue poesie e prose dovevano essere stati richiesti precedentemente a Calgari, ma non ve ne è traccia nell'archivio di Mario dell'Arco.

Mio figlio e i banditi appare effettivamente, in una sola pagina, all'interno del numero 9 della rivista (luglio 1950). «Il mio bambino disegna esclusivamente banditi, banditi messicani». E li disegna, a quanto pare, sul suo tavolo da lavoro. Se Dell'Arco scrive un appunto, si accorge che «l'ho fatto sotto i piedi di un bandito. I foglietti scarabocchiati restano tra le mie carte, occhieggiano tra il calamaio e l'orologio, s'intrufolano in un libro e fanno da segnalibro». Qualche anno più tardi, riproposto ne *Il nuovo cuore* (1957) il racconto verrà illustrato da un bel disegno di Gaspare De Fiore: *Marcello e i banditi*.

Il premio Charles Veillon per la letteratura e le arti nella Svizzera italiana veniva assegnato ogni anno, consisteva in cinquemila franchi e il segretario era Calgari. Per espressa volontà del fondatore, un mecenate svizzero-francese, veniva esteso a «tutti i narratori di lingua italiana, qualunque sia la loro nazionalità politica». Le arti figurative e la letteratura si alternavano nella scelta dei giurati. Alcuni illustri vincitori furono Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Giorgio Bassani, Piero Chiara, Italo Calvino.

Il commovente *Pensiero su Trilussa* di Calgari, come promesso viene pubblicato sul numero 7-9 di *Orazio, diario di Roma e del dialetto romanesco* (settembre 1950), interamente dedicato a un *Omaggio a Trilussa* al quale partecipano numerosi poeti, scrit-

tori e critici. Un omaggio ancor più importante se si pensa che precede di pochi mesi la morte del poeta romano. Calgari riporta un ricordo giovanile, e uno più recente presso Lugano¹¹:

Rammento un giorno di primavera del 1922, al Liceo di Lugano: il professore di storia mi vide *Le Favole* di Trilussa sul banco, interruppe la lezione e mi pregò di leggere. Da quel giorno, ogni tanto, la... morale della storia veniva puntualizzata con una favola di Trilussa, e nessuno trovò mai disdicevole che nell'Istituto in cui risuonò, nel secolo scorso, la voce di Carlo Cattaneo, irrompesse un'altra grande voce di libertà [...]. Ricorderò sempre la sera in cui presentai la poesia di Trilussa all'Ente di cultura operaia di Lugano, gremito quella volta di esuli antifascisti: quando fu letta l'invocazione di *Er grillo zoppo*, molti volti si rigaron di lacrime; era l'annuncio, la promessa della luce in un momento di disperazione e di buio. Poi, un bel giorno, arrivò nel Ticino lo stesso Trilussa, parlò alla radio, nelle cittadine alacri, nelle campagne, si spinse fin su per le valli, tenne circolo nei caffè, brindò con tutti, strinse migliaia di mani, mai un conferenziere italiano fu tanto festeggiato, circondato, senza retorica, dall'affetto spontaneo e addirittura chiassoso di tutto un popolo. Trilussa sorrideva al Ticino, sembrava veramente felice. E la gente del Ticino sorrideva al poeta di Roma che aveva scavalcato la frontiera politica per recare quassù un dono inimitabile: lo spirito di Roma.

Nella rubrica *Ponte Sublicio*, dedicata alle novità e alle recensioni, che chiude il numero di *Orazio*, Dell'Arco dà notizia, come richiesto, del premio Veillon.

Il 19 settembre 1950 Calgari scrive ancora a Dell'Arco:

Caro Dall'Arco [sic],

Grazie per la cartolina. Graziissime per l'autografo di "er picchio";

¹¹ Il suo testo è intitolato *Trilussa e la Svizzera* (pp. 61-62).

arguto e perfetto come sempre quello che fai. Ho pubblicato a luglio il tuo articolo sui disegni dei briganti; te ne mando copia a parte. L'onorario alla prossima occasione. Hai qualche poesia inedita da darmi per *Svizzera italiana*? Manda, manda, manda. No, non fui a Roma, né ci verrò per l'Anno Santo. Troppa confusione. Ebbi qui, ospiti della Svizzera per tre settimane, 60 maestri italiani, del Mezzogiorno. Tra essi, anche 5 romani. Una bella e cara ragazza di Roma, signora Persia, viale Campo Boario 7, che si trova ad essere amica di gente che sta nella tua casa, si incaricò di portarti i disegni. So che ci tenevi ad averli.

Purtroppo il povero Ovini è morto di tbc il 12 agosto. Aveva 24 anni, era alto e bello come un fiore. Immagina lo strazio per la mamma e per i suoi amici, mio figlio prima di tutti. La sera prima era a ber la birra con noi; 24 ore dopo era già morto (un pneuma spontaneo: morì soffocato).

Per le prossime poesie avremo però altri illustratori. La vita ha da continuare. Ti mando il pensiero su Trilussa. Cordiali saluti
Calgari.

Sorge il dubbio che i disegni del povero artista Ovini non siano mai stati recapitati a Dell'Arco. Allievo dello scultore svizzero-italiano Remo Rossi (1909-82)¹², Ovini illustra coi suoi originalissimi disegni alcuni testi pubblicati nella rivista tra il 1949 e il 1950¹³. È evidente che Dell'Arco, colpito dalla finezza del tratto del giovane pittore, che molto da vicino, a mio parere, ricorda Gino Bonichi (quello Scipione scomparso, come lui, troppo giovane quasi vent'anni prima), desiderava poter conservare gli originali. Ricordo gli altri due importanti illustratori della rivista:

¹² Autore, tra l'altro, della lapide in ricordo di Francesco De Sanctis al Politecnico di Zurigo.

¹³ Si veda, di seguito al mio testo, il contributo di Marcello Fagiolo su Renato Ovini.

il già citato Felice Filippini ed Emilio Maria Beretta, pittore e scenografo locarnese, entrambi insigniti del premio Veillon per le arti.

Il numero 12 (dicembre 1950) contiene sette poesie in tre pagine, ognuna accompagnata da una piccola illustrazione, il cui autore è ignoto. Le poesie sono *Carosello*, *Er pantano* (pubblicate in *Er gusto mio*, 1953), *Maria* (inedita), e in una “sezione” intitolata “Tre poesie per un bambino morto”, poi pubblicate in *Una striscia de sole*, *Er primo dentino* (col titolo *Un frutto in due*), *Teatrino* (col titolo *Er Teatrino* e una variante sostanziale nel primo verso¹⁴), *La canofiena* (poi pubblicata con alcune varianti) e, in una pagina a parte, la bellissima e drammatica *Pupi, e già stanno in croce*, pubblicata in *Ponte dell’angeli* (1955).

Riporto la breve poesia inedita *Maria*, che in seguito Dell’Arco non ha mai riconsiderato forse perché poco coinvolgente:

Come er vago de rena
in un’ostrica, appena
hai trovato la via
d’un core, sia der peggio peccatore,
te fai perla e sbrillùccichi, Maria.

La metamorfosi del granello di sabbia in perla riprende quella ideata dal poeta in un “santino” per la prima comunione dei figli Maurizio e Marcello (tra i “padrini” c’era anche Antonio Baldini): «Gesù, / fa’ che sia spiga a fiore / d’un solco nel mio cuore / il chicco di grano / che ci semini tu con la tua mano».

Non posso fare a meno di segnalare in questa sede le importanti trasformazioni che hanno subito le due poesie *Er pantano* e *Pupi, e già stanno in croce*, soprattutto se pensiamo che, pubbli-

¹⁴ «Fermo Arlecchino, ferma Colombina, tra le scene dipinte», poi sostituito da «Ferma, la pantomima tra le scene dipinte».

cate presso Calgari nel 1950 hanno visto la luce all'interno dei libretti dell'archiani soltanto tre o cinque anni dopo. C'è da aggiungere che Dell'Arco inviava a Calgari vere e proprie primizie, e questo indica quanta stima reciproca vi fosse tra i due.

Ecco i versi con le varianti di *Er pantano*, a confronto con quelli della poesia pubblicata nel 1953:

(1950)

Io stroppio, io sordo, io ceco, io ossesso, io muto;
e la vasca è un pantano
che sbrullica de mano
arzate, a chiede aiuto [...].

(1953)

So stroppio, e ceco, e sordo, e ossesso, e muto
e aspetto in un pantano
fitto fitto de mano
arzate a chiede aiuto [...].

E i versi con le varianti di *Pupi*, e già stanno in croce:

(1950)

Er mare, e manco l'ombra d'un castello
su la rena. Nun sarta
una palla, nun vola
una stella de carta.
Nun c'è no strillo, intorno,
na parola, un lamento; e lungo è er giorno.
Guardeno er prato aperto,
indove er grillo schizza
o guizza la lucertola
e la lumaca fa na passeggiata
che dura na giornata.

Come hanno mosso un piede for dar crino,
uno spintone: e chi è cascato a sede,
chi a boccasotto, chi supino; e addosso
una caria che rosica nell'osso [...].

E perché nun se smorza
er sole che riesce a dà er colore
de la salute ar fiore?
E la terra che cresce
la spiga, la sustiè, je dà la forza
contro grandine e vento, finché frutta
grano, perché la terra nun s'asciutta?

(1955)

La paletta, er secchiello, la carriola
fermi - e nessun castello
su la rena. Nun sarta
una palla, nun vola
una stella de carta.

Ar primo passo ancora incerto, un botto
pe terra: chi è rimasto a boccasotto,
chi a la supina, e addosso
una caria che rosica nell'osso [...].
E perché nun se smorza
er sole che riesce
a stampà li colori su li fiori?
E la terra che cresce
la spiga, e je dà forza
e peso fin che frutta
grano: perché la terra nun s'asciutta?

Il lavoro di limatura dei versi è evidente e, se la «terra nun s'asciutta», si prosciugano e disseccano i versi come teschi divorati dai vermi.

L'ultima collaborazione con la rivista di Calgari risale al maggio 1951, nel numero 14 di *Svizzera italiana*. È il ritratto di Maestro Titta, "il penultimo boia di Roma". Prendendo spunto dalla consultazione del taccuino, pubblicato a Roma nel 1891 da un anonimo presso Perino, edizione consultata presso qualche biblioteca romana, Dell'Arco narra le imprese del "giustiziere" che nella sua lunga vita non si preoccupò mai di sapere "se il condannato è reo o innocente, né di rendersene conto attraverso gli atti del processo". Nei suoi confronti, la morte non adopera i metodi brutali che egli ha dovuto infliggere ai condannati, ma semplicemente "si contenta di comprimergli il cuore, come si fa con gli uccellini" alla veneranda età di 90 anni.

Ma torniamo alla conferenza alla quale Dell'Arco viene invitato a Zurigo nel 1953: l'iniziativa nasceva con la collaborazione del Centro Italiano di Studi in Svizzera, fondato a Zurigo nel 1950. Molte le manifestazioni realizzate, conferenze (tra gli altri furono invitati Ildebrando Pizzetti, Riccardo Bacchelli, Ignazio Silone, Carlo Levi, Massimo Pallottino, Diego Valeri, Bruno Migliorini, Giulio Carlo Argan, Silvio d'Amico in rappresentanza delle diverse discipline), concerti, recite teatrali, esposizioni importanti e personali di pittori quali Cascella e Leonor Fini. L'intento era quello di promuovere la cultura italiana nella Confederazione, con l'appoggio delle località, anche minori, e di dare una risposta alla domanda di informazioni culturali, scolastiche, turistiche¹⁵.

La cartolina postale col logo del «Politecnico federale Zurigo, Sezione XII^a, Lingua e letteratura italiana» è intestata a «Mario dell'Arco e figli¹⁶», con bollo postale del 9 dicembre.

¹⁵ Come scrive A. BASCONE, direttore del Centro, nel suo articolo *Il centro di studi italiani in Svizzera*, in «Svizzera Italiana», n. 110-111, febbraio-aprile 1955.

¹⁶ Maurizio e Marcello hanno collaborato fin da bambini alle edizioni paterne, e Dell'Arco ricorda il loro impegno nella correzione delle bozze, nel decidere formato del libro e tipo dei caratteri: un "mestiere", appreso quasi per gioco, che si è tramutato in stile di vita, ed è servito a rafforzare

In basso si legge:

Sulla grande tradizione di G. Belli, di Pascarella, di Trilussa s'inserisce validamente Mario dell'Arco il quale, scomparso l'elegante e arguto favolista, è oggi il più originale rappresentante della poesia romanesca; a differenza però dei suoi predecessori, sanguigni satirici popolareschi, il talento di M. dell'Arco è squisitamente lirico, raffinato e delicato (*Taja, ch'è rosso!*, *Ottave*, *Tormarancio*, *La stella de carta*, *Una striscia de sole*, *La peste a Roma*) intento a ricreare l'atmosfera e le voci di Roma, le gioie e i dolori della sua gente. Egli parlerà a Zurigo del "carattere" dei romani, diciamo pure della loro "manescheria", dal popolano fino a certi pontefici.

La presentazione, scritta probabilmente dallo stesso Calgari, doveva essere a vantaggio dei colleghi svizzeri che non conoscevano il poeta italiano. Grazie alla consultazione di alcune carte inviatemi da Lugano ho appreso che qualche giorno dopo la conferenza di Zurigo, Dell'Arco ne effettuò un'altra, con lo stesso argomento, presso il Circolo di Cultura di Locarno. Il giornale *L'Eco di Locarno* ne dà notizia¹⁷, sottolineando che Dell'Arco, «simpaticamente noto nel Ticino per la sua assidua ed apprezzata collaborazione alla rivista *Svizzera Italiana*, è da considerarsi il più originale rappresentante della poesia romanesca di oggi».

Vorrei sottolineare che la presenza di Mario dell'Arco nella rivista è del tutto eccezionale: è infatti l'unico poeta dialettale romanesco ospitato fra le sue pagine. Mi piace pensare che il dono

il vincolo familiare: «Così, ho imparato a conoscere meglio i miei figli. Meglio mi sono reso conto delle loro qualità di carattere, di ingegno, di fantasia. Non che io voglia farne due letterati, Dio me ne guardi! (anzi, mi auguro che abbiano capito come sia duro questo mestiere, e come sappia di sale il pane che mangiano)». Dal libro *Lunga vita di Trilussa*, Roma 1950.

¹⁷ «L'eco di Locarno», 8 gennaio 1953; la conferenza si svolse il 12 gennaio presso il salone della Società Elettrica Sopracenerina.

di quello “spirito di Roma” portato in Ticino da Trilussa, si sia rinnovato con la partecipazione di Dell’Arco alla rivista. Il congedo di Calgari dalla direzione, datato al luglio 1953¹⁸ comportò la conclusione - temporanea - della sua presenza, ma non quella della loro amicizia.

Nel Fondo Calgari, presso la Biblioteca Cantonale di Lugano, come ho scritto non sono presenti lettere di Dell’Arco, e pochi sono i fascicoli di lettere conservate, con sette corrispondenti, sappiamo però che il rapporto tra i due proseguì oltre *Svizzera italiana*: Dell’Arco curò diversi interventi per la radio che andarono in onda sui canali radiofonici nazionali italiani. Un suo articolo sul *Modo di esprimersi dei personaggi famosi* fu pubblicato nel *Corriere del Ticino* del 5 giugno 1971. Il Fondo contiene una documentazione sulle conferenze organizzate al Politecnico di Zurigo (1952-1969) e un foglio dattiloscritto di Calgari dal titolo *La cronaca di Roma nella poesia di Mario Dell’Arco* (25 aprile 1966), testo per la sua rubrica radiofonica “Dagli amici del Sud”, e trasmesso a Radio Monteceneri il 25 aprile: le sue parole riflettono quella stima immutata da quasi vent’anni, che lo aveva condotto a definire il suo un “dialetto stregato” e a ribadire con queste parole il suo pensiero:

Pochi sanno della lirica di Mario dell’Arco, e questa è lirica vera, poesia pura; pochi versi, ogni volta, ma sempre un’immagine bella in un clima rarefatto di miracolo, quasi una bolla di sapone di dieci colori diversi che si libra a un tratto nell’aria, brilla un poco e si disfa. Molte volte, l’immagine è una sottigliezza dell’intelligenza, una *agudeza* come dicono gli spagnoli, eppure brilla anch’essa, dà un attimo di piacere, si smorza.

¹⁸ Lo stesso Calgari ne dà notizia nel numero 27-28, luglio 1953: la motivazione è nel trasferimento per l’insegnamento presso il Politecnico di Zurigo. Calgari tornerà alla direzione della rivista nel 1956.

Postilla - Un disegnatore visionario

Marcello Fagiolo dell'Arco

Carolina Marconi ha sottoposto alla mia attenzione i disegni del giovane artista ticinese Renato Ovini (1925-50; figg. 1-4) che nel 1949, un anno prima di morire, aveva illustrato alcune poesie di mio padre e anche un raccontino, *Mio figlio e i banditi*. In quest'ultimo caso, Ovini cercava di interpretare con un disegno "infantile" quello che il bambino Marcello scarabocchiava su foglietti che, scriveva mio padre, «restano tra le mie carte, occhieggiano tra il calamaio e l'orologio, s'intrufolano in un libro e fanno da segnalibro.» Qualche anno dopo Gaspare De Fiore - che poi sarebbe diventato un leader del Disegno di Architettura - avrebbe tentato a sua volta di restituire, illustrando *Il nuovo cuore* (1957) la vena creativa di quel bambino Marcello (fig. 5).

Ma veniamo ai disegni per il primo gruppo di poesie: *La tempesta*, *Lazzaro*, *Er muro*. Ovini crea una sorta di flusso visivo che traduce-tradisce le immagini poetiche, mettendole in un circolo che si chiude con la morte prima di riaprirsi col risveglio dal sonno e la resurrezione. Si inizia col Dio che scatena la tempesta, ma a sorpresa non viene messo in scena il Dio del Mare ma il Dio dei Cieli, Giove: nella sua collera non brandisce il tridente di Nettuno (nel ricordo della imprecazione virgiliana: «Quos ego...») bensì i fulmini, tratteggiati di rosso col ricorso alla bicromia, e col pensiero rivolto forse alla *Caduta dei Giganti* di Giulio Romano a Mantova. Senza soluzione di continuità si passa dall'Aquila di Giove a una serpeggiante Sirena barocca, la cui lunga chioma si trasforma in una vasca d'acqua tremolante nella quiete dopo la tempesta (chissà se l'artista conosceva una delle leggende sulla

Sirena Partenope, la quale, dopo aver tentato invano di far naufragare Ulisse, si sarebbe uccisa e quasi trasformata nell'ansa del golfo partenopeo). Sul ventre della Sirena si posa la bionda chioma del Salvatore-Redentore, rappresentato non come taumaturgo bensì nella iconografia del Cristo risorto, prefigurando dunque - in un evidente corto circuito con l'episodio di Lazzaro - la propria resurrezione: Ovini si ispira chiaramente alla *Resurrezione* di Piero della Francesca nel Museo di Sansepolcro, e non manca neppure l'albero stecchito, emblema di morte (che Piero nell'affresco bilanciava con alberi verdeggianti, immagini di vita che ritorna). La storia si conclude in basso con la figura del giovane Lazzaro immerso nel sonno ribelle («E nun me svejo» concludeva Dell'Arco), e mi piace immaginare quella figura come autoritratto del giovane artista (anche Piero s'era raffigurato in veste di soldato romano dormiente sotto il vessillo crociato del Redentore). Nel contempo il coperchio del sepolcro di Lazzaro si erge come *Er muro* di “pietra viva”, evocando l'ultimo misterioso epigramma dell'archiano.

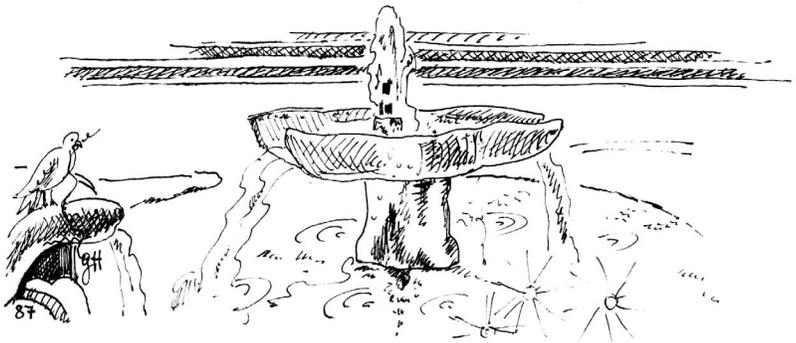
Un secondo disegno è dedicato alle prime due poesie “per un bambino morto”, *La barchetta de carta* e *Er trenino*. Stavolta la Morte è delineata all'inizio di una struggente catena di segni. È una Morte barocca con la sua falce in diagonale a cui si appoggia un putto alato, sempre in diagonale e sempre con movenze barocche. Più sotto è delineata una figura triste, a mani giunte e accovacciata al suolo. Sul pavimento parte un binario a “falce”, parallelo all'arma della Morte, e poi il trenino dei sogni a occhi aperti («me contento de poco: quanto dura la corsa der trenino») e la barchetta che “sboccia” nell'acqua di una fontana invisibile.

Il terzo disegno si affianca alle ultime tre poesie: *La conchija*, *La ninnananna*, *Quanno è l'ora*. In alto il “cavallone” si trasfigura in Pegaso, il destriero della Poesia anziché nei cavalli associati al carro di Nettuno (come in *Fontan di Trevi*). La conchiglia si innalza sulle onde marine evocando in qualche modo la sacralità botti-

celliana della *Nascita di Venere*. La scena è dominata dalla figura del poeta che culla il bimbo tra le braccia. «Come intocca l’Ave Maria» leggiamo «me rifiorisce in bocca» la ninnananna. Ed ecco il prodigio: il tocco dell’Ave Maria trasforma il poeta in una figura femminile, una Madonna col Bambino; e più sotto si distendono le Ali della Morte e della Vita. Soltanto adesso ci rendiamo conto che la precedente figura a mani giunte è anch’essa una Madonna, una madre dolorosa. L’artista diventa a sua volta poeta visionario e immagina lucidamente che quella poesia sia un *partus virginis*, e che il Padre unisca in sé la qualità della Madre (Mario si fonde con Maria) partorendo i versi che fanno sognare la Vita oltre la Morte (va aggiunto, fra parentesi, che “Mario” era anche il nome del padre di Renato Ovini).

Mi chiedo infine in che modo Ovini avrebbe potuto illustrare i successivi versi di Dell’Arco per la desideratissima bambina che non gli era nata (*Una cunnola in petto*, 1961). Le due ali aperte delineate sotto il Padre-Madre sembrano appunto prefigurare uno degli epigrammi della *Cunnola*:

È mia quell’ala aperta
e pronta ar volo che
ar primo vento batte dentro a me
o tua? Piccola, incerta,
intimorita: è tua, ma intanto volo.



Come si diventa Cardinale

ANDREA MARINI DI SUBIACO

Questo breve saggio vuole raccontare il “dietro le quinte” di una creazione cardinalizia, ossia tutti gli aspetti che normalmente sfuggono agli occhi dell’opinione pubblica, la quale assiste solo alla classica “punta dell’iceberg” di una ritualità antica di secoli, tesa a nominare ed investire i “Principi della Chiesa”, ai quali per decisione di Urbano VIII del 10 giugno 1630 spetta il titolo di *Eminenza*. Ma come spesso accade nei fatti vaticani, tale ritualità è un vero condensato stratificato di storia, tradizioni, usi, simbolismi e ritualità secolari, tesi ad attendere a precisi scopi.

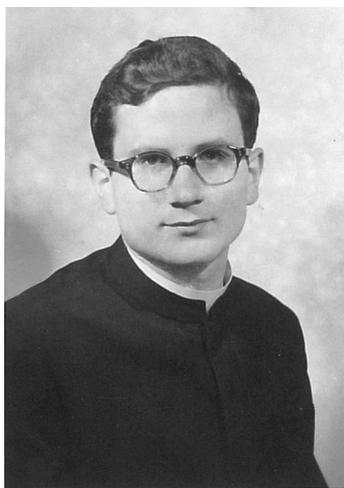
Considerato – come dicevamo – che molti aspetti appartengono al “dietro le quinte”, per soddisfare tale curiosità storica, ma pure prettamente “romanistica”, mi è parso interessante, oltreché doveroso, chiedere un dialogo su questo tema, in qualità di consocio del *Gruppo dei Romanisti*, al Cardinale Raffaele Farina (Fig. 1), che del sodalizio fa parte dal 2002, da quando cioè, prima di



1. Il cardinale Raffaele Farina in abito corale.

essere Bibliotecario, ricopriva la carica di Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana, luogo dove è custodita, insieme all'Archivio Segreto Vaticano, gran parte della memoria storica della Chiesa universale.

Nato a Buonalbergo (Benevento) il 24 settembre 1933, per il giovanissimo Raffaele, l'incontro con i salesiani, che diverranno il suo ordine religioso, avvenne quasi per caso, quando durante la guerra i padri Salesiani di Napoli si rifugiarono nella loro comunità di Buonalbergo e proprio lì, nel paese dell'undicenne terzo dei sei figli di Guglielmo Farina e Michelina Farina, dove mai era stata alcuna scuola superiore, riorganizzarono il prestigioso ginnasio salesiano partenopeo. Una opportunità per il piccolo Raffaele, per il quale la strada cominciò ad essere segnata. Successivamente, dopo gli studi al Pontificio Ateneo Salesiano di Torino, fu ordinato sacerdote il 1 luglio del 1958 (Fig. 2). Una vita accademica la sua: studiando Teologia, si specializzò nella lingua tedesca fin



2. Raffaele Farina da poco ordinato sacerdote.

da prima di divenire sacerdote e poi via via abbracciò la carriera di Professore di Storia della Chiesa Antica e Metodologia, che lo porterà poi ad essere nominato per due sessenni Rettore dell'Università Salesiana di Roma. Un incarico questo che mantenne fino al 24 maggio 1997, quando san Giovanni Paolo II lo chiamò in Vaticano, nominandolo Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana, carica ecclesiastica che si potrebbe definire di Direttore Generale dell'Istituzione.

Don Farina è un religioso (salesiano) e come tale la prassi vuole che non potesse essere nominato Cappellano d'onore o Prelato di Sua Santità, con il relativo titolo di Monsignore identificabile con l'adozione della fascia cremisi in vita.

Così – racconta oggi il cardinale Farina - un giorno, era il 31 ottobre 2005, con il Bibliotecario Cardinal Tauran ci recammo in udienza da Papa Benedetto XVI, il quale al termine della visita mi salutò con una battuta riferita alla mia talare: «quanto nero, manca un po' di colore...» (Fig. 3). Lì per lì non ci feci caso. Poi, sulla strada del ritorno, il cardinale Tauran mi disse: «Hai sentito il Papa, evidentemente ti vuole fare vescovo». E così fu: il 15 novembre 2006 il papa Benedetto XVI mi nominò vescovo, assegnandomi la sede titolare di Oderzo, antica diocesi veneta ora soppressa e rimasta solo come titolo. Un mese più tardi, il 16 dicembre fui consacrato dal cardinale Tarcisio Bertone, Segretario di Stato anche lui salesiano, davanti all'altare papale della Basilica Vaticana. Eravamo in 5 e ricordo che



3. Don Raffaele Farina con Benedetto XVI nell'udienza del 31 ottobre 2005.

nei giorni precedenti con i cerimonieri provammo e riprovammo tutta la liturgia, estremamente complessa, la quale comprende, dopo il canto del *Veni creator Spiritus* che auspica la discesa dello Spirito Santo, la lettura della bolla papale di nomina, l'invocazione dei Santi, l'imposizione delle mani di tutti i vescovi presenti, la preghiera di ordinazione. Poi ci sono i riti esplicativi: l'unzione del capo col Sacro Crisma e la consegna del Vangelo e delle insegne episcopali.

La ritualità riporta a significati antichi, come lo sono le stesse *infule* (dette pure *vittæ*), le due strisce di stoffa che pendono posteriormente dalla mitria, retaggio della fascia che si poneva sulla fronte dei vescovi dopo l'unzione per non far colare l'olio sacro.

Nella vita di un sacerdote, la nomina a Vescovo è momento di estrema importanza, non solo dal punto di vista religioso dal momento che essa rappresenta il massimo ordine sacro (i cardinali ed il papa non vengono riconsacrati), ma pure da quello formale e pratico per l'adozione di tutti gli "accessori" che identificano la dignità di questi successori degli Apostoli. Infatti, nella Chiesa, potremmo dire, esistono due ruoli che viaggiano paralleli: quello "d'onore" che per semplificare indicheremo con monsignori, cardinali ed una parte del ruolo papale; e quello "ecclesiastico" con Diacono, Presbitero (o Sacerdote), Vescovo e Papa. Il Papa, in realtà, al di là di tante altre prerogative che ne completano il ruolo, è qui *primus inter pares* come Vescovo di Roma, definizione che appare per prima tra i suoi titoli. In lui poi si uniscono e si fondono i due ruoli ecclesiastico e d'onore, che ne fanno "Vicario di Gesù Cristo" e "Sommo Pontefice della Chiesa Universale".

I nuovi vescovi prima della ordinazione, devono provvedere a farsi realizzare tutti i capi d'abbigliamento e gli accessori del caso: la talare filettata (talvolta confusa con l'abito piano introdotto dal beato Pio IX nella seconda metà dell'800 al posto della marsina che fino allora indossavano monsignori e cardinali e che si differenzia dalla talare filettata per le sovramaniche che giun-

gono fino al gomito), la veste corale cremisi, berretta, zucchetto, fascia, cordone e croce pettorale, due mitrie (una *preziosa*, ovvero decorata con pietre o veri e l'altra *bianca* che si usa nelle messe esequiali, in tempo di penitenza e per le concelebrazioni) e il pastorale. E queste ultime tre possono variare moltissimo nel prezzo a seconda dell'aspetto artistico e del materiale. «La spesa per tutto il corredo è intorno ai 4 mila euro, che scendono a circa 2000 per i cardinali, i quali già possiedono alcuni elementi, come croci pettorali e pastorale», ci dicono da Barbiconi, storico negozio ecclesiastico romano, in via di Santa Caterina da Siena, dietro il Pantheon. Qui ci rivelano una curiosità: «In teoria nella veste filettata o nell'abito piano le filettature del profilo e delle asole sono color cremisi per i monsignori e vescovi e di rosso per i cardinali. Ma via via, con il tempo, il cremisi è divenuto sempre più rosso, mentre il rosso cardinalizio, per differenziarsi, si è spinto verso una tonalità meno porpora e più viva, tendente all'arancione». In tema di vesti cardinalizie c'è senz'altro da ricordare la famosa cappa magna, imponente veste da cerimonia di seta ondata moiré colore rosso porpora, con una mozzetta bianca di ermellino, introdotta – si dice – da Paolo II nel 1467, originariamente con uno strascico che poteva arrivare a 6 metri, anche se normalmente misurava circa 3 metri. Il Venerdì Santo e nei giorni di penitenza la cappa magna era di lana anziché di seta e di colore paonazzo al posto del porpora. Già ridotta nella lunghezza da Pio XII ¹, la cappa magna fu limitata nell'uso da Paolo VI, il quale dispose, con Istruzione della Segreteria di Stato del 31 marzo 1969², che i vescovi la possano usare *sine pelle mustelina* nelle celebrazioni solenni della propria diocesi, mentre i cardinali la possano indossare ovunque. Così, a tutt'oggi, questo indumento è formalmente

¹ Motu proprio *Valde solliciti* del 30 novembre 1952 (A.A.S. XLIV [1952], pag.849-850), sulle nuove disposizioni sulle vesti cardinalizie.

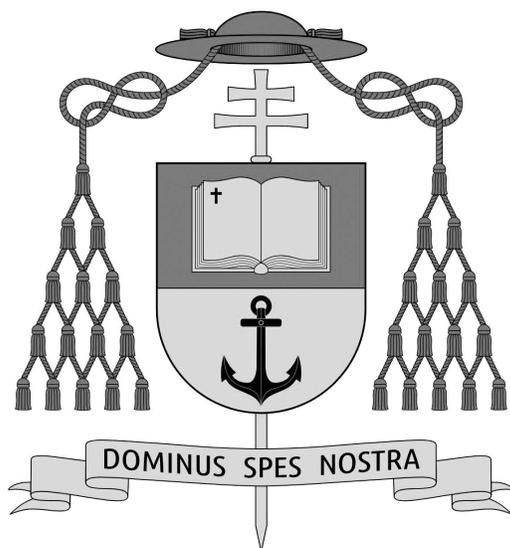
² In A.A.S., LXI [1969], pag. 334 - 340.

vigente, anche se in disuso. Dell'attuale collegio cardinalizio ne fanno uso solo un paio di cardinali, tra cui il più conosciuto è l'americano Raymond Leo Burke. Altra curiosità che non tutti conoscono, è quella che in San Pietro, per le consacrazioni episcopali, quando non celebra il papa, i costi vivi, dal coro, alla energia elettrica, ai libretti, allo spostamento delle sedie ed agli addobbi floreali, devono essere rimborsati dai vescovi consacrati all'amministrazione della basilica. Il Vescovo, se non lo ha di famiglia, deve poi provvedere anche alla creazione del proprio stemma episcopale. Questo dovrebbe essere lavoro da araldisti, ma talvolta si notano stemmi "fai da te", con grossolani errori e troppi elementi. Lo stemma deve identificare immediatamente il titolare e nell'uso ecclesiastico è riportato ancora oggi su carte intestate, documenti, ed anche sui manufatti come datazione. Se non con le armi di famiglia possedute, lo stemma viene oggi disegnato con elementi legati alla persona ed al proprio carisma. Racconta il cardinal Farina:

Il mio contiene un libro ed un ancora. Me lo disegnò il cardinale Andrea Cordero Lanza di Montezemolo (1925 - 2017)³, araldista appas-

³ Il Cardinale Andrea Cordero Lanza di Montezemolo è stato autore con Antonio Pompili del *Manuale di araldica ecclesiastica nella Chiesa Cattolica*, Edizioni Libreria Editrice Vaticana, 2014. Lo stesso Cardinale raccontò all'autore di questo saggio che dopo le dimissioni di papa Benedetto XVI, annunciate in latino al termine del Concistoro per alcune beatificazioni e canonizzazioni l'11 febbraio 2013 (e destinate a diventare effettive il 28 febbraio successivo), in assenza di precedenti araldici e mentre si rifletteva sul titolo che avrebbe assunto (si parlò di Vescovo emerito di Roma, di Pontefice emerito, ecc), propose al Pontefice ancora regnante uno stemma possibile con galero bianco e 15 fiocchi bianchi per parte, in pratica le insegne cardinalizie ma bianche. Il progetto legato più all'idea di Vescovo emerito di Roma, una volta che questa decadde, tramontò anch'esso e papa Benedetto, assumendo il titolo di Papa Emerito, preferì mantenere il proprio stemma pontificio, senza varianti.

sionato ed ottimo disegnatore essendo anche laureato in architettura. Con lui ebbi un breve colloquio durante il quale gli consegnai un appunto con le idee che avevo, e lui elaborò. Il libro fa riferimento alla mia passione per i libri e per lo studio ed al ruolo che ricoprovo di Prefetto della Biblioteca Apostolica. In realtà è un *Vangelo*, per quella piccola croce in alto a sinistra. L'ancora a rappresentare la Speranza, è invece, insieme alla stella per la Fede ed al cuore per la Carità che formano le tre Virtù Teologali, uno dei simboli salesiani. Fu sempre Montezemolo a suggerirmi il motto episcopale: io avevo pensato a *Dominus spes mea*, ma lui mi consigliò di usare il plurale *Dominus spes nostra* (Fig. 4).



4. Stemma del cardinale Raffaele Farina.

Lo scudo con lo stemma è posto sotto il galero (cappello ecclesiastico) verde con 6 focchi per parte (disposti su tre ordini: 1/2/3) per i vescovi; con 10 sempre verdi (su quattro ordini: 1/2/3/4) per gli

arcivescovi; ovvero per i cardinali con galero e 15 fiocchi rossi per parte (su cinque ordini: 1/2/3/4/5). Lo scudo è posato sulla ferula, l'antico pastorale che è ad un braccio orizzontale per i vescovi, a due per gli arcivescovi ed a tre solo per il Papa. Giovanni Paolo II fu l'ultimo ad usarla per l'apertura della Porta Santa del Giubileo del 1983 (Fig. 5). Lo stemma, identificando, come detto, la persona,

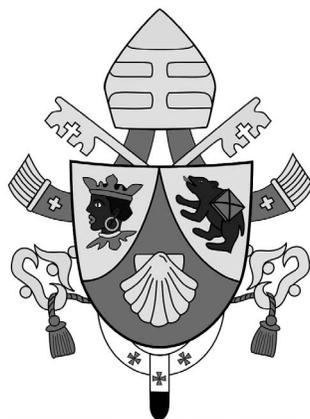


5. Giovanni Paolo II apre la Porta Santa di San Pietro per il Giubileo straordinario del 1983 (25 marzo 1983).

solitamente viene mantenuto anche in caso di nomina cardinalizia o di elezione pontificia. Talvolta però può essere mutato, come fece papa Benedetto XVI, sempre ad opera dell'allora monsignor Montezemolo, che lo semplificò, eliminando un moro e mutando la corona di questo. Poi, sulla scia dei papi, che da Giovanni Paolo I non si fecero più incoronare dopo il gesto di Paolo VI che aveva venduto la propria tiara⁴ per beneficenza e dall'uso sporadico della mitria araldica

⁴ Paolo VI, nel 1964, pochi mesi dopo l'elezione, annunciò che avrebbe venduto per beneficenza la propria Tiara, donatagli dai fedeli dell'Arcidiocesi di Milano e con la quale fu incoronato il 30 giugno 1963. Questa fu

già con Giovanni Paolo II (si veda ad esempio a via di Porta Angelica lo stemma sulla caserma degli Svizzeri), Montezemolo per la prima volta sormontò lo stemma ufficiale di papa Benedetto XVI con la mitria a tre fasce evocanti le tre corone della Tiara papale e gli pose pendente – anche questa una novità – il Sacro Pallio, nella versione con le croci rosse, voluto da papa Ratzinger per riferirsi alla Chiesa degli albori (Fig. 6a e 6b).



6a. Stemma di Joseph Ratzinger da cardinale 6b. Stemma di papa Benedetto XVI

Ma torniamo al racconto del cardinal Farina.

Il 25 giugno 2007- dunque circa sette mesi dopo la nomina vescovile - papa Benedetto XVI, venne a visitare la Biblioteca, prima che cominciasse i grandi lavori di restauro, durati tre anni, e vedere il progetto del piccolo bunker dove custodire i Papiri di Bodmer, se-

acquistata nel 1968 attraverso una sottoscrizione pubblica avviata dal suo amico il card. Francis J. Spellman (1889 - 1967), arcivescovo di New York, che raccolse circa 1 milione di dollari. “L’ogiva”, come fu ribattezzata per la sua forma e per il colore argenteo, è ancora oggi conservata nella basilica del Santuario Nazionale della Immaculate Conception a Washington.

parati così dai manoscritti, conservati nel grande bunker, costruito ai tempi del cardinale Alfons Maria Stickler (1910 – 2007)⁵. I Papiri di Bodmer XIV – XV (P 75), che ora portano il nome del donatore *Hanna* (*Mater Verbi*), che ha voluto dedicarli alla Madonna, sono arrivati in Biblioteca Vaticana il 26 di novembre 2006. Nel gennaio del 2007 avevamo presentato al Santo Padre Benedetto XVI, presente il donatore Frank Hanna con la moglie Sally e la figlia sedicenne Elizabeth, due fogli del Papiro Bodmer in lingua greca, uno del *Vangelo di Luca* con il *Padre Nostro* e l'altro del *Vangelo di Giovanni* con il prologo. In quell'occasione dissi al Pontefice che se avesse voluto vedere i Papiri per intero, 51 fogli scritti su entrambe le facce, sarebbe dovuto venire in Biblioteca, perché ogni foglio era sotto due lastre di vetro, in cassette pesantissime, difficili da trasportare.

Questi preziosi testimoni della Chiesa delle origini, facevano parte di un gruppo di 22 papiri, i cosiddetti Papiri di Bodmer, con testi non solo sacri – tra loro c'è ad esempio l'*Odissea* - scoperti in una località imprecisata del Medio Oriente nel 1952 e, dopo essere stati acquistati dal mecenate Martin Bodmer (1899 – 1971) sono da allora conservati nella Biblioteca Bodmeriana di Coligny, in Svizzera, tranne, appunto, il XIV ed il XV che il mecenate americano Frank Hanna III ha acquistato dagli eredi Bodmer, per donarli alla Biblioteca Apostolica Vaticana. E fui io stesso il 22 novembre 2006, dopo un lungo iter burocratico, ad andarli a ritirare a Berna, in Svizzera, accompagnato dal dottor Sever Juan Voicu, *Scriptor graecus* della Biblioteca per verificarne l'autenticità. Quel 25 giugno del 2007, dunque, presenti anche le autorità e l'intero Archivio Segreto Vaticano, prima di visitare la Biblioteca e l'Archivio Segreto, li Papa annunciò la nomina del cardinal Jean-Louis Tauran a Presidente del Pontificio Consiglio per il Dialogo Interreligioso, la mia ad Archivista e Bibliotecario di Santa Romana Chiesa, promuovendomi al tempo stesso alla dignità di arcivescovo e quella

⁵ Archivista e Bibliotecario di S.R.C. dal 27 maggio 1985 al 1 luglio 1988 quando si ritirò. Membro del *Gruppo dei Romanisti* dal 1987.

di mons. Cesare Pasini a Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana.

Un incarico, quello di Archivista e Bibliotecario di S.R.C., considerato “cardinalizio”, anche se l’allora mons. Farina, per una serie di motivi, non vedeva per sé il cardinalato del tutto scontato: «il titolo di arcivescovo mi sembrava il premio conclusivo e così cominciai anche a pensare alla pensione», dice con un sorriso, anche se il sottoscritto reputa che il papa Benedetto abbia avuto immediata sintonia e stima con questo suo *alter ego* discreto, studioso e fattivo. Il cardinal Farina, infatti, nella sua carica di Bibliotecario ha lasciato tracce importanti, come la totale e moderna ristrutturazione della Biblioteca Apostolica attuando un progetto maturato dall’inizio del suo mandato e realizzandolo nella parte più complessa in un periodo di tre anni di chiusura agli studiosi



7. Maniglie con elementi araldici di papa Benedetto XVI sulle porte della vetrata che separa la Galleria dal Salone Sistino della Biblioteca Apostolica Vaticana.

(2007 – 2010) (Fig. 7), per esempio l'edificazione della Torre dei Manoscritti, l'allungamento dell'orario di studio dalle 8 alle 18 (prima era fino alle 14) e l'avvio della digitalizzazione a partire dai testi più importanti per preservarli dalla consultazione, ma pure per tramandarli nei secoli al di là di qualsiasi evento possa colpirli.

La nomina cardinalizia, però, da Benedetto XVI arrivò prestissimo, appena cinque mesi dopo, il 24 novembre 2007. «Ufficialmente la nomina si apprende dalla pubblicazione dell'annuncio su *L'Osservatore Romano*, anche se alla vigilia del Concistoro con il quale il Papa comunica agli altri cardinali i nomi dei nuovi che intende creare, indiscrezioni cominciavano a “girare”», sottolinea il cardinal Farina. “Cominciavano”, perché con papa Francesco tante prassi di Curia sono radicalmente cambiate ed anche per l'annuncio dei nuovi cardinali papa Bergoglio segue una propria via, quella cioè di comunicarli pubblicamente al termine dell'*Angelus* domenicale e gli stessi cardinali del Sacro Collegio vengono a sapere dei nomi dei nuovi colleghi a cose fatte. D'altronde quello di annunciarli in Concistoro era un mero atto di cortesia verso il Sacro Collegio, perché i cardinali sono creati esclusivamente dal Papa con atto di propria libera volontà. Il cardinale Angelo De Donatis, vicario per la Diocesi di Roma dal 29 giugno 2017, tempo fa raccontava al sottoscritto di aver appreso della propria nomina cardinalizia domenica 20 maggio 2018 dalla radio mentre era in auto di ritorno da una visita pastorale ad una parrocchia ed ascoltava la recita del *Regina Coeli* (la preghiera mariana che nel tempo di Pasqua – da Pasqua a Pentecoste - sostituisce l'*Angelus*). Quel giorno, infatti, al termine della preghiera dalla finestra del palazzo Apostolico, Francesco annunciò che avrebbe creato 14 nuovi cardinali nel Concistoro ordinario pubblico del 28 giugno successivo.

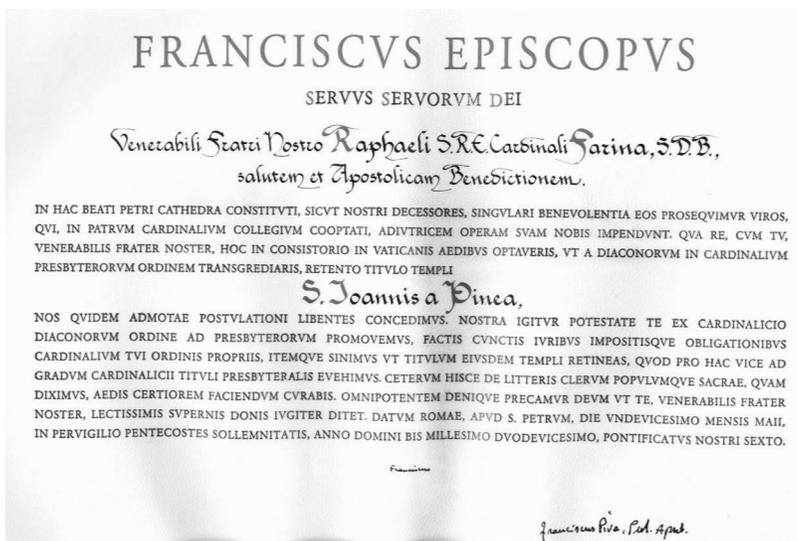
Con papa Francesco un altro aspetto che è completamente mutato è il criterio di nomina dei cardinali. Nell'era bergogliana non

esistono più, di fatto, sedi od incarichi cardinalizi. Lo stesso successore del cardinale Farina come Bibliotecario ed Archivista di S.R.C., l'arcivescovo francese Jean-Louis Bruguès in carica dal 26 giugno 2012 e cessato il 31 agosto 2018, è stato il primo Bibliotecario nella storia a non essere creato cardinale. La cronaca di questi giorni, con il drammatico rogo della cattedrale di Notre-Dame del 15 aprile scorso, Lunedì Santo, ci fa pensare a monsignor Michel Aupetit, dal 7 dicembre 2017 alla guida dell'Arcidiocesi di Parigi e primate di Francia, Arcivescovo in una sede importante come quella parigina. Altri esempi di questo nuovo corso, sono gli arcivescovi di sedi italiane storicamente "cardinalizie", come Milano, Torino, Bologna, Palermo od il Patriarcato di Venezia, solo per indicarne alcune, ora tutte rette da arcivescovi. Monsignor Matteo M. Zuppi, arcivescovo di Bologna dal 27 ottobre 2015 succedendo al card. Carlo Caffarra, sempre al sottoscritto ha raccontato che quando fu convocato da papa Francesco per annunciargli l'incarico, Bergoglio gli disse: «Ho deciso di nominarti arcivescovo di Bologna, ma non ti faccio cardinale..... Ci vai lo stesso?».

«I cardinali di Santa Romana Chiesa costituiscono un collegio peculiare cui spetta provvedere all'elezione del Romano Pontefice». ⁶ Così li indica il Codice di diritto canonico, sottolineando, nelle primissime righe del primo dei dieci articoli (canoni) che li riguarda, il loro compito principale, al quale si affianca quello di assistere il papa sia collegialmente come Sacro Collegio, che come singoli nei diversi uffici cui sono chiamati. Ma è proprio per poter partecipare all'elezione del papa che fin dal IV Sec. ogni cardinale al momento dell'imposizione della berretta riceve il titolo, di fatto "onorifico", di una chiesa di Roma, così da incardinarlo nel clero romano, al quale per antichissima tradizione spettava di eleggere il Sommo Pontefice. Originariamente, infatti,

⁶ Codex Iuris Canonici (CIC), Can.349.

erano i presbiteri od i diaconi di Roma particolarmente distintisi nella gestione delle loro chiese, ad essere nominati cardinali. I porporati sono così divisi, anche ora, in tre ordini⁷: cardinali diaconi, cardinali presbiteri e cardinali vescovi e proprio secondo la loro appartenenza viene assegnato un titolo presbiterale od una diaconia di una chiesa dell'Urbe. Questo titolo è comunicato dal Papa al momento dell'imposizione della berretta ed è contenuto in una grande Bolla manoscritta (lettera di nomina munita di sigillo papale) che viene in quel momento consegnata al cardinale e che questo dovrà formalmente mostrare al rettore della chiesa ed al popolo quando si recherà a prendere possesso della chiesa a lui assegnata. (Fig. 8).



8. Bolla per il Titolo Cardinalizio di San Giovanni della Pigna, elevata a Titolo Presbiterale, assegato al cardinale Raffaele Farina.

⁷ CIC, Can. 350, § 1.

Il *titulus* indicava anticamente, anche in campo civile, la tabella di marmo o di legno, che, posta accanto alla porta di un edificio, riportava il nome del proprietario. Per questo ancora oggi sulla facciata di ogni chiesa che ha un titolo cardinalizio, vi sono appesi sulla sinistra lo stemma del papa regnante e sulla destra quello del cardinale titolare (Fig. 9). Un nuovo cardinale può anche chiedere un titolo particolare, come spiega il cardinale Farina:

Prima della cerimonia il neoporporato può far presente al Maestro delle celebrazioni del Santo Padre se ha una preferenza per motivi affettivi o storici e se il titolo è disponibile, viene accontentato. Io chiesi San Giovanni della Pigna, nel rione e nella piazza omonimi,



9. La facciata della chiesa di S. Carlo ai Catinari con a sinistra lo stemma di papa Francesco ed a destra quello del cardinale titolare, l'argentino Leonardo Sandri.

perché nel 1870, il beato Pio IX affidò questa piccola chiesa a San Giovanni Bosco (1815 – 1888) per prepararvi quando veniva a Roma e successivamente la Congregazione salesiana nei locali adiacenti creò una piccola casa, prima che nel 1985 Giovanni Paolo II elevasse la chiesa a diaconia. Una diaconia che ora è divenuta momentaneamente titolo presbiterale *pro hac vice*, da quando cioè io, il 19 maggio 2018, sono transitato nell'ordine cardinalizio dei presbiteri.

Infatti, solitamente l'assegnazione di un neo-cardinale all'ordine dei diaconi o a quello dei presbiteri segue un criterio: i cardinali che sono vescovi di una diocesi sono inseriti nell'ordine dei presbiteri, mentre quelli che hanno un ufficio di curia all'ordine dei diaconi; ma, dopo un certo numero di anni, i cardinali diaconi possono chiedere l'elevazione all'ordine dei presbiteri. In questo caso o cambiano titolo, oppure mantengono la propria diaconia che, per quella volta (*pro hac vice*) e finché vivrà il cardinale, sarà considerata titolo presbiteriale. Ancora un piccolo aneddoto: Il cardinal De Donatis, Vicario di Sua Santità per la Diocesi di Roma, il 28 giugno 2018, al momento dell'imposizione della berretta, si sentì assegnare la titolarità presbiteriale della Basilica di San Marco al Campidoglio: all'annuncio formale il papa Francesco fece seguire una battuta sottovoce: «La conosci questa?», gli disse papa Bergoglio, riferendosi al fatto che De Donatis ne era stato parroco dal 2003 al 2015. Ai Cardinali Vescovi viene, invece, assegnato il titolo di una delle diocesi vicino a Roma che anticamente mantenevano particolari legami con la Sede Romana, le sette cosiddette *Diocesi Suburbicarie* (Ostia, Albano, Frascati, Palestrina, Porto-Santa Rufina, Sabina-Poggio Mirteto e Velletri-Segni). Papa Francesco ha introdotto un'innovazione nominando più cardinali vescovi - che sono quelli che sull'altare assistono il Pontefice nelle cerimonie - di quante siano le sedi suburbicarie, per cui alcune chiese di Roma sono state parificate alle sedi suburbicarie *perdurante munere*, per la durata dell'incarico. Il cardinale

decano, eletto tra loro stessi dai cardinali vescovi e confermato dal Papa⁸, ha l'obbligo di risiedere in Roma ed ha sempre come titolo la Diocesi di Ostia, insieme all'altra Chiesa che aveva come titolo precedente⁹. Da notare che i cardinali vescovi, non sostituiscono il Vescovo nelle diocesi loro assegnate, rimanendo il loro un titolo puramente onorifico. Questo fu stabilito da san Giovanni XXIII nel 1962 con il *motu proprio Suburbicariis Sedibus*, sottolineando che nelle diocesi "Suburbicarie" la piena giurisdizione appartiene al rispettivo vescovo diocesano e la presa di possesso del titolo non ha in sé alcun contenuto di giurisdizione¹⁰. E tale aspetto fu completato sette anni più tardi da Paolo VI che introdusse una analoga norma per i cardinali diaconi e presbiteri¹¹.

Nel corso del secolo – spiega il cardinal Farina – si andò consolidando il cosiddetto "diritto d'opzione" che attribuiva, appunto, il diritto d'accedere, in ragione della propria anzianità, all'ordine successivo o ad un titolo rimasto vacante. Ora ciò non è più un diritto, ma il passaggio, ad esempio, dall'ordine dei diaconi a quello dei presbiteri, quando vi sono posti vacanti (di solito alla vigilia ci informa della possibilità il Maestro delle celebrazioni), è chiesto formalmente al Papa al termine di un Concistoro, dopo che dalla sala vengono fatti uscire tutti e rimangono solo i Cardinali. In quell'occasione, alzandosi e recandosi ad un microfono al centro dell'aula concistoriale, quando si possono introdurre argomenti di confronto su vari temi, si chiede in latino "*in humilitate*" al Papa il passaggio a cardinale presbitero. I cardinali presbiteri di solito sono Metropoliti o Presidenti di Conferenze Episcopali

⁸ Motu Proprio *Sacro cardinalium consilium*, del 26 febbraio 1965 (A.A.S. 57 [1965], 296-297).

⁹ CIC, Can. 350, § 4.

¹⁰ Motu proprio *Suburbicariis Sedibus* dell' 11 aprile 1962 (A.A.S. 54 [1962], 253-256).

¹¹ Motu Proprio *Ad hoc usque tempus* del 15 aprile 1969 (A.A.S. 61 [1969], 226-227).

che nelle nazioni cattoliche dialogano con i governi e con il nunzio per eventuali nuovi vescovi». «C'è anche da specificare – racconta sempre il cardinal Farina - che la disposizione con cui ci si siede in Concistoro od in Conclave, segue due gerarchie, quella dell'ordine di appartenenza ed all'interno di questa dell'anzianità di creazione, anzianità che il cardinale si porterà dietro pure quando sarà, ad esempio, promosso all'ordine dei presbiteri, passando avanti magari ad altro cardinale da più tempo tra i presbiteri ma con meno anzianità cardinalizia. Guardando il papa, a sinistra siede il cardinal decano, dietro il quale sono i cardinali vescovi e poi i cardinali presbiteri; mentre a destra dal fondo della sala siedono in ordine di anzianità crescente i cardinali diaconi.

Nei secoli il numero dei cardinali è variato, dai 53 (dei quali 7 vescovi, 28 presbiteri e 18 diaconi) che si contavano nel XII secolo, ai 70 stabiliti da Sisto V con la Costituzione Apostolica *Postquam Verus* del 3 dicembre 1586, limite rimasto sostanzialmente invariato fino a Giovanni XXIII il quale cominciò a rimettere mano al Collegio cardinalizio con una visione ed una composizione più internazionale, in linea con quello che avrebbe fortemente sottolineato e confermato il Concilio Ecumenico Vaticano II da lui indetto. Ma fu il suo successore, papa Paolo VI, il quale fu eletto da 88 cardinali, che indirettamente fissò in 120 il numero dei cardinali elettori, cioè di età inferiore agli 80 anni¹² e stabilì pure che al compimento del settantacinquesimo anno, i cardinali sono tenuti a presentare la rinuncia all'incarico ricoperto¹³, incarico che può essere prorogato dal Pontefice, anche se al compimento dell'ottantesimo anno per altre norme, si ha la cessazione *Ipsa iure* da ogni ufficio. Un numero teorico quello di 120, che già sotto lo stesso papa Montini arrivò a 144 dopo il Concistoro del

¹² Costituzione Apostolica *Romano Pontifice Eligendo*, del 1 ottobre 1975; A.A.S. 67 [1975], 609-645).

¹³ Motu proprio *Ingravescentem aetatem* del 21 novembre 1970 (A.A.S. 62 [1970], 810-813).

5 marzo 1973. In Conclave per l'elezione del papa, però, entrano solo i cardinali pubblicati che nel giorno dell'apertura della Sede Vacante (quindi per morte o rinuncia del Pontefice) non abbiano compiuto l'ottantesimo anno di età, o se cardinali creati *in pectore* (cardinali nominati ma senza rivelarne momentaneamente l'identità per ragioni di opportunità) solo se il loro nome sia stato reso pubblico. Infatti, è da sottolineare che i cardinali *in pectore*, il cui unico beneficio sarà, quando pubblicati, nel diritto di anzianità e precedenza retroattivo, decadono completamente se il Papa che li ha creati e mantenuti solo nella propria mente viene a mancare.

Dicevamo che fu Giovanni XXIII a cominciare a rimettere mano all'istituto cardinalizio, stabilendo, tra l'altro, che tutti i cardinali dovessero essere almeno sacerdoti e coloro che non fossero vescovi dovevano ricevere la consacrazione episcopale, prevedendo un'unica eccezione per quegli ecclesiastici chiamati nel collegio cardinalizio in età avanzata¹⁴.

Spesso si ricorda come il cardinale Giacomo Antonelli (1806 -1876) Segretario di Stato del beato Pio IX e grande figura di statista nel periodo del Risorgimento, creato cardinale da papa Mastai Ferretti l'11 giugno 1847, fosse l'ultimo cardinale solamente diacono (Fig. 10). In realtà, come mi fece notare S. E. Mons. Giuseppe Sciacca, fine giurista e conoscitore della storia della Chiesa, ora Segretario del Supremo Tribunale della Segnatura Apostolica, lo fu l'avvocato, nato e morto ad Allumiere, Teodolfo Mertel (1806 – 1899) da laico creato cardinale da papa Pio IX il 15 marzo 1858, pure se cardinale laico non rimase a lungo, perché già due mesi dopo, il 16 maggio 1858, fu ordinato diacono dallo stesso papa Mastai. Quando morì, l'11 luglio 1899, era, comunque, l'ultimo cardinale a non essere sacerdote, pur avendo il titolo di cardinale presbitero di San Lorenzo in Damaso. Questi cardi-

¹⁴ Motu proprio *Cum Gravissima* del 15 aprile 1962 (A.A.S. 54 [1962], 256-258.



10. Il cardinale Giacomo Antonelli in una incisione tratta da una foto dei Fratelli D'Alessandri (1868).

nali laici o diaconi, non essendo Vescovi non potevano celebrare messa e neppure cresimare, consacrare chiese, ordinare sacerdoti o benedire gli Olii Sacri il Giovedì Santo.

La dignità cardinalizia, contrariamente al sacramento dell'Ordine - nei tre gradi di Diaconato, Presbiterato, Episcopato - può essere revocata e questa revoca, seppur rarissima, tocca la cronaca recente. Nel pontificato di Francesco ci sono stati due casi di revoca per accuse di abusi sessuali: Keith Michael Patrick O'Brien di cui il 20 marzo 2015 papa Bergoglio accettò la rinuncia ai diritti e alle prerogative del cardinalato, sebbene sia rimasto un cardinale

fino alla sua morte nel 2018 e Theodore Edgar McCarrick ex arcivescovo di Washington che il 27 luglio 2018 presentò la propria rinuncia a membro del Collegio cardinalizio a Papa Francesco, il quale lo ha poi dimesso dall'intero stato clericale il 13 febbraio 2019. Casi rarissimi, abbiamo detto, che però hanno dei precedenti storici di rinuncia. Andando indietro nel tempo, per esempio, Louis Billot il 13 settembre 1927 rinunciò alla porpora (rinuncia accettata dal Papa il 21 settembre) dopo un contrasto molto forte con Pio XI sulla vicenda dell'*Action française*. In precedenza a rinunciare al cardinalato furono Marino Carafa di Belvedere (1764 – 1830) il quale a 43 anni, il 24 agosto 1807, rinunciò al rango cardinalizio per mancanza di discendenza nella famiglia; Carlo Odescalchi (1785 – 1841) cardinal vicario per Roma dal 1834, che nel ottobre 1837 presentò a papa Gregorio XVI le dimissioni da ogni incarico per entrare nella Compagnia di Gesù, ordine dove allora per tradizione non si potevano avere cariche onorifiche: le dimissioni furono inizialmente respinte, ma il 21 novembre dell'anno successivo lo stesso porporato ripresentò la rinuncia al cardinalato ed alla sede suburbicaria di Sabina e queste furono accettate il 30 novembre 1838. Più indietro nel tempo ci sono Luigi Antonio di Borbone – Spagna (1727 – 1785), fratello del re Carlo III, il quale tra l'altro rimane il più giovane cardinale della storia della Chiesa essendogli stata concessa la porpora ad 8 anni nel 1735 da Clemente XII Corsini (1730 – 1740), che si dimise da cardinale esattamente 19 anni dopo la nomina, il 18 dicembre 1754, per mancanza di vocazione e per il desiderio di sposarsi. Invece, Cesare Borgia (1475 – 1507), figlio illegittimo di papa Alessandro VI (1492 - 1503) e da lui creato cardinale il 20 settembre 1493 (l'anno successivo all'essere eletto Papa), si dimise 5 anni dopo, nel Concistoro del 17 agosto 1498 a seguito della morte del fratello Giovanni, duca di Gandia.

Dopo la pubblicazione della notizia su *L'Osservatore Romano* - ri-

prende il cardinale Raffaele Farina - ai nuovi cardinali arriva una lettera del Segretario di Stato, il quale, ancora appellandoti con il titolo di Eccellenza, annuncia la nomina. Fra tante telefonate e biglietti di felicitazioni, comincia un mese di preparativi, dove però l'esperienza vescovile, il fatto che si tratterà di una cerimonia più semplice ed il fatto che sarà curata da una organizzazione più articolata per la presenza del Papa, rendono tutto più facile. Il neo cardinale deve ordinare le nuove vesti da provare almeno una volta prima della consegna; si prepara il "ricordino", ovvero l'immaginetta con un riferimento evangelico e la data di creazione; si deve riflettere sulla chiesa da proporre per il proprio titolo cardinalizio; e poi la cosa più complessa, dove è facile dimenticare qualcuno, sono gli inviti alla cerimonia. Ci sono quindi ancora le prove con il Maestro delle celebrazioni, poiché alla presenza del papa si hanno addosso gli occhi del mondo. Qualche giorno prima del Concistoro bisogna consegnare all'ufficio del Maestro lo zucchetto e la berretta (o tricorno) porpora, all'interno dei quali viene da loro posta una etichetta con il nome, per poterla riconoscere al momento dell'imposizione. Un aspetto a cui i cerimonieri stanno molto attenti sono le calze di noi cardinali e spesso ci esortano a ricordarci di indossare quelle rosse. D'altronde, sedendo noi in prima fila affiancati, capisco che un colore diverso si possa notare. Ora il Maestro delle celebrazioni, mons. Guido Marini ha realizzato una scheda molto pratica, un piccolo pro-memoria sull'uso delle vesti liturgiche e su tutti gli accessori necessari (Fig. 11). Comunque, una delle prime cose che ti viene data giorni prima della cerimonia, è la mitria damascata, uguale per tutti i cardinali. Prima era più alta, poi con Benedetto XVI è stata un po' abbassata. Le suore della Sacrestia Pontificia che ci assistono nell'indossare le vesti liturgiche, ne portano sempre alcune di riserva, perché c'è sempre qualcuno che la dimentica a casa.

Queste mitrie hanno un disegno particolare, con una sorta di pigna centrale, un tessuto che non è reperibile esternamente al Vaticano

e che solo Gammarelli, accanto a piazza della Minerva, ha su concessione, per qualche pezzo con acquisto riservato ai soli porporati.

Giunge il giorno del Concistoro pubblico per le imposizioni delle berrette da parte del Papa. Una cerimonia che - come ricordò



UFFICIO
DELLE
CELEBRAZIONI LITURGICHE
DEL
SOMMO PONTEFICE

PROMEMORIA
PER L'USO DELLA VESTE CORALE
NELLE CELEBRAZIONI LITURGICHE
PRESIEDUTE DAL SOMMO PONTEFICE
Cfr. Appendix I, Cereemoniale Episcoporum, n. 1199 - 1209

I. EM.MI CARDINALI

1. Veste talare rossa (mostra, orlatura, cucitura e bottoni di seta rossa).
2. Mozzetta rossa, senza cappuccetto.
3. Fascia di nastro di seta ondata rossa con frangia di seta alle due estremità.
4. Calze rosse (obbligatorie quando si indossa la talare rossa).
5. Collare rosso.
6. Zucchetto di seta ondata rossa.
7. Berretta di seta ondata rossa (si usa solo con l'abito corale, e non come comune copricapo).
8. Rocchetto di lino, o tessuto simile.
9. Croce pettorale con cordone rosso-oro.
10. Anello.

II. ECC.MI ARCIVESCOVI E VESCOVI

1. Veste talare paonazza (mostra, orlatura, cucitura e bottoni di seta rossa).
2. Mozzetta paonazza, senza cappuccetto.
3. Fascia di nastro di seta paonazza con frangia di seta alle due estremità.
4. Calze paonazze (obbligatorie quando si indossa la talare paonazza).
5. Collare paonazzo.
6. Zucchetto di seta paonazza.
7. Berretta di seta paonazza con fiocco (si usa solo con l'abito corale, e non come comune copricapo).
8. Rocchetto di lino, o tessuto simile.
9. Croce pettorale con cordone verde-oro.
10. Anello.

11. Pro memoria sull'uso delle vesti corali.

Benedetto XVI:

È un evento che suscita ogni volta un'emozione speciale e non solo in coloro che con questi riti vengono ammessi a far parte del Col-

legio cardinalizio, ma in tutta la Chiesa lieta per questo eloquente segno di unità cattolica. La cerimonia stessa nella sua struttura pone in rilievo il valore del compito che i nuovi cardinali sono chiamati a svolgere cooperando strettamente con il Successore di Pietro, ed invita il popolo di Dio a pregare perché nel loro servizio questi nostri fratelli rimangano sempre fedeli a Cristo fino al sacrificio della vita se necessario e si lascino guidare unicamente dal suo Vangelo¹⁵.

Il rito di creazione cardinalizia alla presenza del Papa, si è molto semplificata dopo la riforma del rito del 2012, quando si sono unificati i tre momenti dell'imposizione della berretta, della consegna dell'anello cardinalizio e dell'assegnazione del titolo o della diaconia. Si è voluto così evitare che la fusione di due cerimonie, il Concistoro (di per sé una riunione "laica" con la quale il Papa informava i cardinali di voler nominare nuovi colleghi) e il rito religioso, potesse creare confusione, quasi elevando il cardinalato ad una sorta di sacramento. Un momento che rimane comunque importante per i protagonisti: uno per uno i neo cardinali sfilano e si inginocchiano davanti al Papa, il quale, imponendogli la berretta, che dopo il Concilio Vaticano II ha sostituito il galero rosso rimasto ancora solo negli stemmi, li esorta a testimoniare la fede *Usque ad sanguinis effusionem*, fino all'effusione del sangue. Qui il rito, solenne e carico di storia, dà il senso della grandezza, della compattezza della Chiesa Universale e del valore di questi primi collaboratori del Pontefice. Da simbolo di potere e di esclusività, con Giovanni Paolo II il cardinalato è mutato, divenendo più realmente il riconoscimento per una vita spesa al servizio della Chiesa.

Qui c'è da ricordare un antico privilegio che riservava e riserva ai Sovrani cattolici (e successivamente, dove è mutato l'assetto istituzionale, ai Presidenti della Repubblica) la facoltà di imporre la berretta ai nunzi apostolici accreditati presso il proprio Pae-

¹⁵ Omelia per il Concistoro Ordinario Pubblico del 24 novembre 2007.

se che siano stati creati cardinali e che dunque, essendo divenuti Principi della Chiesa, si apprestano a lasciare l'incarico diplomatico. Da ricordare che al neo cardinale Roncalli, futuro papa Giovanni XXIII, fu nel 1953 all'Eliseo il presidente Vincent Auriol (Presidente del 1947 al 1954) a porre in capo il tricorno porpora, mentre, ad esempio, nel dicembre 1958 al Quirinale fu il presidente italiano Giovanni Gronchi (presidente dal 1955 al 1962) ad imporre la berretta al nunzio in Italia Giovanni Fietta (1883-1960).

Accipe anulum de manu Petri, ricevi l'anello dalla mano di Pietro. Dopo la berretta il Papa infila l'anello all'anulare destro del neo cardinale, in una usanza documentata dal XII sec. Con le parole di rito il Pontefice ribadisce il proprio primato e la successione apostolica che il nuovo cardinale si impegna a riconoscere ed a difendere.

Come per i Vescovi con quello con Cristo centrale affiancato da Pietro e Paolo, Paolo VI, grande amante delle arti, alla fine del Concilio Vaticano II fece realizzare anche un anello cardinalizio molto moderno con una crocifissione, che da allora in poi è stato consegnato ai nuovi cardinali come dono del Papa (Fig. 12).



12. Anello cardinalizio del card. Raffaele Farina, S.D.B.

Per questo, quasi sempre, l'anello reca inciso all'interno lo stemma del Pontefice che lo ha consegnato e questo lo distingue dalle copie che si trovano in commercio. Ma Benedetto XVI per il Concistoro del 24 novembre 2012, quando nominò 6 nuovi cardinali (primo concistoro dal 1924 in cui non furono creati cardinali europei), fece realizzare dalla ditta "Fratelli Savi Gioielli" di Roma, che già aveva modellato il suo anello piscatorio, un nuovo anello cardinalizio, più quadrato, più piccolo e dunque più attuale e portabile. Il gambo rappresenta, stilizzata, una colonna, di quelle che ornano la Basilica di San Pietro e sorregge un castone a forma di croce contenente una formella in bassorilievo. Su di essa sono raffigurati i Santi Pietro e Paolo, a rappresentare la fede e l'annuncio missionario. Al centro, tra i due Santi, quasi ad illuminarli, c'è una stella a otto punte, chiaro riferimento mariano (Fig. 13).

Essere "ammessi al bacio del Sacro Anello" è una prassi che verso il Papa è oggi quasi scomparsa. Questo in realtà non è mai stato un gesto di sudditanza, ma si bacia l'anello in quanto contenente la figura del Cristo, tanto che il Sant'Uffizio stabilì che



13. Il nuovo anello cardinalizio usato dal 24 novembre 2012.

fossero concessi 50 giorni di indulgenza a chi baciava l'anello di un cardinale o di un vescovo¹⁶.

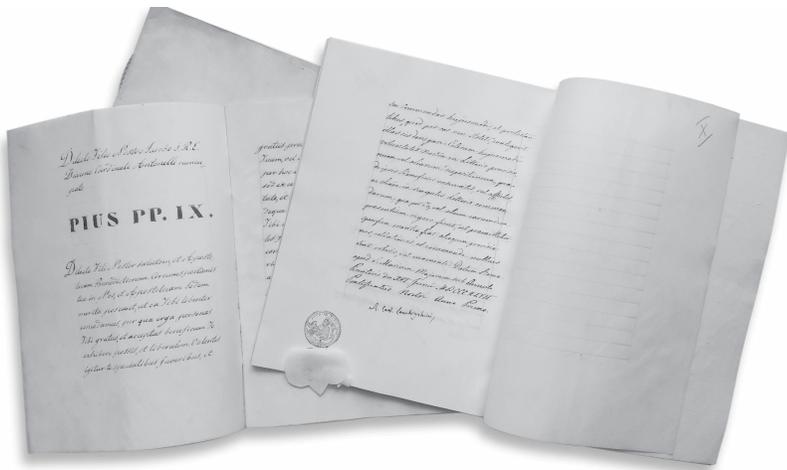
Riprende il racconto del cardinal Farina:

Il giorno dopo la cerimonia di creazione (come quella di ordinazione episcopale) i cardinali od i vescovi vengono ricevuti dal Papa – per me fu Benedetto XVI in entrambe le circostanze -, in una udienza dove il Pontefice è più familiare: ognuno è in una stanza con la propria famiglia ed il Papa passa e si trattiene molto amabilmente e senza fretta con gli ospiti. Nei giorni successivi arrivano i “privilegi” cardinalizi, “privilegi” di natura ecclesiastica. Una volta erano formalizzati con delle note di diverse pagine in pergamena scritte in latino, intestate al singolo cardinale, a firma del Segretario di Stato e bollate con il sigillo del Pescatore del Pontefice (Fig. 14). Oggi, invece, nella sostanza sono simili, ma molto più semplici nella forma: una lettera stampata che proviene sempre dalla Segreteria di Stato.

Questi Privilegi e facoltà in materia liturgica e canonica dei cardinali di S.R.C., sono stati aggiornati da Giovanni Paolo II per rescritto del 18 marzo 1999¹⁷. Tra i suoi 13 punti ci sono la facoltà di concedere l'indulgenza nei luoghi dove celebrano; di lucrare con i familiari nella cappella privata l'indulgenza per cui è prescritta la visita a qualche chiesa; di godere del diritto di costruire per sé una cappella privata che rimane esente dall'ordinario del luogo; di avere la facoltà di celebrare nella propria cappella la Messa *in Coena Domini*; di predicare la Parola di Dio in ogni luogo anche se non hanno l'ordine episcopale.

¹⁶ Sant'Uffizio, 18 aprile 1909.

¹⁷ Segreteria di Stato, *Communicationes* 31, 1999, pag. 11 – 13, a firma del card. Sodano, Segretario di Stato.



14. Privilegi cardinalizi del card. Giacomo Antonelli (1806 – 1876).

Un'altra nota che giunge al neo porporato - spiega ancora il cardinal Farina - è la richiesta di informare la Segreteria di Stato quando si transita a Roma o, per i cardinali che vi risiedono, di comunicare quando ci si assenta, lasciando un recapito, anche se con la diffusione dei cellulari, tale ultimo punto è di fatto superato. Questo per un duplice motivo: da una parte saper dove reperire i cardinali se il Pontefice desiderasse incontrarli od anche, e soprattutto, se si dovesse aprire una Sede Vacante.

Molti pensano che ogni cardinale sia, di diritto, “cittadino vaticano”. In realtà non è così e la materia, già regolamentata da Pio XI subito dopo il Concordato con la Legge 7 giugno 1929 n° 3 (Legge sulla cittadinanza ed il soggiorno), è stata radicalmente aggiornata, per adeguarla ai tempi e renderla più stringente, da papa Benedetto XVI, il quale il 22 febbraio 2011, festa della Cattedra di San Pietro, promulgò la nuova “*Legge sulla cittadinanza, la residenza e l'accesso allo Stato della Città del Vaticano*”

(L. n° CXXXI), disponendone l'entrata in vigore il 1 marzo successivo. Questo testo di 16 articoli, diviso in 4 capitoli (Cittadinanza; Residenza; Accesso; Disposizioni generali), nell'art. 1 stabilisce che «sono cittadini dello Stato della Città del Vaticano i cardinali residenti nella Città del Vaticano od in Roma», inserendo così nella Legge la disposizione già prevista nell'art. 21 del Trattato Lateranense: «Tutti i Cardinali godono in Italia degli onori dovuti ai Principi del sangue; quelli residenti in Roma, anche fuori della Città del Vaticano, sono a tutti gli effetti cittadini della medesima». Cittadini vaticani sono anche i diplomatici della Santa Sede e coloro che risiedono nella Città del Vaticano per ragioni di carica o di servizio per i quali, la cittadinanza, se sposati, si estende al coniuge ed ai figli. L'articolo 9 del Trattato Lateranense (2° comma) assicura che in caso di perdita della cittadinanza vaticana, la persona che non si abbia cittadinanza di altro Paese, acquista automaticamente la cittadinanza italiana. In totale i Cittadini Vaticani sono poco meno di 600: tra loro i due Papi, i circa 300 diplomatici, una sessantina di cardinali, i circa 103 membri della Guardia Svizzera, una sessantina di consacrati ed una quarantina di laici che lavorano in Vaticano.

Oltre ai propri incarichi, tra i principali impegni di un cardinale che risiede o transita a Roma, ce ne sono tanti altri: partecipare alle Cappelle papali, le messe solenni celebrate dal Pontefice ed ai Concistori. Nel Concistoro, non trattandosi di una celebrazione liturgica il papa indossa l'abito corale, ovviamente bianco, con mozzetta e stola, come i cardinali la veste corale porpora con rocchetto e mozzetta. Questa riunione di cardinali viene oggi convocata essenzialmente per l'approvazione finale delle Cause dei Santi e si tiene nella sala omonima del palazzo Apostolico. Vi partecipano, come detto, con tutti i cardinali di Curia anche quelli che sono di passaggio a Roma. Spiega il cardinal Farina:

Qualche giorno prima del Concistoro riceviamo la documentazione sui vari candidati santi o beati e la scheda di voto per l'approvazione. Alla fine, quasi sempre, ma non sempre, dopo aver cantato l'inno finale, c'è *l'extra omnes*. Escono tutti i non cardinali (televisione, fotografi e talvolta anche i cerimonieri). Il Papa di solito prepara un discorso col quale fissa bene l'argomento ed il cardinale decano - oggi il card. Sodano - dà la parola a chi la chiede. Questo si alza, si reca ad un microfono posto al centro della sala e parla. Se c'è poi una votazione, uno di noi distribuisce le schede.

Un Concistoro Ordinario Pubblico che rimarrà sicuramente nella storia è quello di Lunedì 11 febbraio 2013 alle ore 11. In Vaticano era giorno festivo per la Madonna di Lourdes. Si era discusso per la canonizzazione dei beati Antonio Primaldo e compagni ed altre due fondatrici di ordini religiosi. Al termine della prima parte, papa Benedetto XVI prese la parola in latino. «Quando c'è la televisione nell'aula del Concistoro l'amplificazione non è molto buona e si sente poco e dunque era difficile capire», racconta il cardinale Farina. Un'altra testimonianza me la riferì il cardinale Andrea Cordero Lanza di Montezemolo, anch'egli presente quel giorno: «Avevo intorno alcuni cardinali stranieri. L'amplificazione era bassa e quando il Papa cominciò a parlare in latino, soprattutto gli americani iniziarono a guardarsi l'un l'altro con aria interrogativa, fino a che qualcuno riuscì a cogliere e capire qualche frase, come quella "*ingravescente aetate*" e lì tutti rimasero attoniti». Della decisione del Papa nessuno sapeva nulla: papa Benedetto ne aveva parlato solo un paio di mesi prima in gran segreto con il fratello ed il suo segretario mons. Georg Gänswein. Si temevano fughe di notizie, così lo stesso decano, il card. Sodano ne era stato informato solo nei giorni immediatamente precedenti, mentre ai Cerimonieri - il Maestro delle celebrazioni mons. Guido Marini e mons. Franco Camaldo - era stato annunciato pochi attimi prima di entrare nella sala. Riprende il cardinal Farina:

Il Santo Padre quel giorno finì di parlare e si avviò all'uscita. Noi ci alzammo quasi in maniera automatica e nessuno ebbe il coraggio di avvicinarlo, anche perché non avremmo saputo che dirgli. Il silenzio regnava tra tutti e tutti noi, senza commentare, ci allontanammo velocemente in ordine sparso. La notizia si diffuse subito e già pochi minuti dopo cominciò a squillare il cellulare per tante chiamate di persone incredule che cercavano una conferma».

Nella sua *Declaratio* papa Ratzinger aveva annunciato che le sue dimissioni sarebbero state effettive dalle ore 20 del 28 febbraio successivo: «la sede di Roma, la Sede di Pietro sarà vacante e dovrà essere convocato, da coloro a cui compete, il Conclave per l'elezione del nuovo Sommo Pontefice¹⁸».

Nella vacanza della Sede Apostolica, già da prima del Conclave, ai cardinali spetta di esercitare “collegialmente riuniti” il governo generale della Chiesa ed anche il governo della Città del Vaticano, visto che con la morte o la rinuncia del Pontefice ogni carica decade. C'è da sottolineare, però, che al Sacro Collegio, seppur si possa ritenere in quel periodo l'organo supplente del potere pontificio, non si trasferisce la potestà pontificia¹⁹. I cardinali elettori, già da qui, *graviter onerata ipsorum conscientia*, dovrebbero mantenere la segretezza durante e dopo la Sede Vacante, non solo sul Conclave ma pure sulle precedenti *Congregazioni*²⁰.

¹⁸ *Declaratio* di Benedetto XVI dell' 11.2.2013 (in realtà datata 10.2.2013) , in internet: www.vatican.va

¹⁹ Costituzione apostolica *Romano Pontifici eligendo* del 1 ottobre 1975 (A.A.S., LXVII [1975], pag. 609 – 645).

²⁰ A norma della Costituzione Apostolica *Universi Dominici Gregis* (dal sottotitolo *Circa la Vacanza della Sede Apostolica e l'elezione del Romano Pontefice*) promulgata da Giovanni Paolo II il 22 febbraio 1996, durante la Sede Vacante le Congregazioni generale e particolare provvedono al disbrigo di quanto stabilito per le esequie del Pontefice; all'esercizio della potestà del Collegio Cardinalizio; alle procedure dell'elezione del nuovo

Ma nel 2013 ci fu un po' di confusione ed addirittura i Cardinali statunitensi nei primissimi giorni tennero una conferenza stampa presso il Collegio Americano sul Gianicolo.

Compito principale dei Cardinali – come abbiamo detto – è eleggere il papa e questo avviene, come tutti sanno, nel Conclave, *Clausi Cum Clave*, ovvero l'uso di porre questi Grandi Elettori “sotto chiave” per sottrarli ad ingerenze esterne ed evitare lunghe vacanze della Sede Apostolica. La sua introduzione si deve a Gregorio X, il quale ne disciplinò lo svolgimento con la costituzione apostolica *Ubi periculum* del 7 luglio 1274, dopo che la propria elezione, nella famosa riunione di cardinali nel palazzo Papale di Viterbo, durò venti mesi, dal novembre 1268 al 1° settembre 1271, esattamente 1006 giorni, tanto da indurre i viterbesi a chiudere a chiave i cardinali e scopperchiargli il tetto per spingerli a decidere, dando vita così al primo conclave della storia. Fino all'elezione di Giovanni Paolo II, intorno alla Cappella Sistina dove si vota dal 1870 (prima i Conclavi si sono tenuti pure al Quirinale: l'ultimo fu quello che portò all'elezione, il 16 giugno 1846, di Pio IX), stanze spartane per i Cardinali venivano create all'interno del palazzo Apostolico con degli alti *separé* di legno e tutta l'area era interdetta a chiunque non fosse ammesso (cardinali, segretari, un piccolo numero di inservienti ed i cerimonieri) dopo la chiusura a chiave delle porte da parte del Maresciallo del Conclave. I generi alimentari venivano introdotti attraverso una ruota, come nei conventi di clausura. Papa Wojtyła eliminò questa scomoda, anche se romantica, sistemazione dei cardinali durante il Conclave, facendo costruire la Residenza Santa Marta, accanto all'ingresso del

Pontefice. La *Congregazione Generale* è quella composta dall'intero Collegio Cardinalizio; La *Congregazione Particolare* è composta dal Cardinale Camerlengo e da tre Cardinali elettori, uno per ciascun Ordine estratti a sorte tra i Cardinali già giunti a Roma e rinnovati per sorteggio ogni tre giorni. I partecipanti alle Congregazioni vestono la veste talare nera filettata, con zucchetto e fascia rossa (UDG n° 7).

Perugino. Questa, che normalmente è una sorta di residenza per i vescovi e sacerdoti di passaggio a Roma, in caso di Sede Vacante viene sgombrata repentinamente per alloggiare i cardinali, i quali, per mantenere la clausura in Sistina e negli spazi adiacenti, vi si recano solo con un apposito pulmino, in modo da non poter avere contatti con l'esterno. Ai cardinali elettori, infatti, oltre ad essere proibito rivelare a qualunque persona notizie sul Conclave²¹, per non essere influenzati da fattori esterni, è altresì «vietato per tutto il tempo delle operazioni di elezione ricevere stampa quotidiana o periodica, di qualsiasi natura, così come di ascoltare trasmissioni radiofoniche o di vedere trasmissioni televisive²²». Considerato lo sviluppo e la miniaturizzazione delle tecnologie, subito prima del Conclave del 2013 che portò all'elezione di papa Francesco, la cappella Sistina fu sottoposta ad una attenta bonifica da parte della Gendarmeria Vaticana per la ricerca di eventuali microspie o microfoni che potessero trasmettere all'esterno ciò che accadeva.

Nell'ultimo Conclave, – racconta il cardinal Farina – ci diedero anche un cartellino di riconoscimento plastificato, un po' per motivi di sicurezza e per l'identificazione, visto che eravamo 115, ma pure come pro-memoria del numero della camera – io avevo la 406 – presso la Residenza di Santa Marta dove rientravamo per il pranzo dopo le due votazioni del mattino e le due della sera, che divennero tre nel pomeriggio del 13 marzo, giorno dell'elezione di Bergoglio (Fig. 15).

La votazione avviene con schede semplicissime (Fig. 16), con sopra scritto *Eligo in Summum Pontificem* e sotto una riga per indicare il nome da eleggere.

²¹ UDG n° 55

²² UDG n° 57



15. Tessera riconoscimento del Conclave 2013.

L'elezione o meno del papa, è cosa nota, viene annunciata dalla fumata bianca o nera, ottenuta dalla combustione, per distruggerle, delle schede votate e di tutti gli eventuali appunti presi dai cardinali (sul Conclave è richiesto il segreto assoluto ed i numeri di voti di cui la stampa parla sono formalmente solo indiscrezioni. Infatti, soltanto il Cardinale camerlengo, in quanto attuario del Conclave, conserva l'esito delle votazioni di ciascuna sessione per poter stendere la relazione finale, approvata anche dai tre cardinali assistenti che sarà posta in una busta sigillata da conservare poi nell'Archivio Segreto e che nessuno potrà aprire se non con esplicito permesso del Papa²³) insieme a paglia bagnata per la fumata bianca e paglia bagnata e pece per quella nera. Per rendere più visibile la fumata, nell'ultimo Conclave la paglia è stata sostituita con una sostanza chimica fumogena, mentre per i Conclavi del passato, come quello del 1878 quando Gioacchino Pecci divenne Leone XIII, per accendere la stufa e bruciare le schede c'erano legnetti di balza con sopra una etichetta di carta con lo stemma del Camerlengo di Santa Romana Chiesa, carica che in quel caso era ricoperta da appena cinque mesi dallo stesso cardinal Pecci.

²³ UDG n° 72

Eligo in Summum Pontificem

16. Scheda per l'elezione del Papa.



Sec XX - I primi passi di Roma industriale nelle opere dell'ingegnere romano Costantino Moretti (1879-1953)

MARIO MORETTI

Nella prima metà del secolo XX, trascorso il periodo del boom edilizio delle costruzioni civili per edificare le abitazioni per il personale tecnico-burocratico di Roma Capitale 1870 e gli edifici pubblici necessari per ospitare la macchina del governo, Roma fu pervasa da un intenso interesse industriale; furono investiti molti finanziamenti e vi affluirono anche capitali stranieri.

LA REGIA SCUOLA DI APPLICAZIONE DEGLI INGEGNERI A ROMA

Per i giovani ingegneri che uscivano laureati dalla Regia Scuola di applicazione di S. Pietro in Vincoli dell'Università di Roma, le occasioni di lavoro, quindi, non mancavano. Fra essi Costantino Moretti che si laureò in ingegneria civile nel 1902 nella prestigiosa Università romana, nelle cui aule scolastiche ebbe modo di conoscere e diventare amico di un altro studente, laureatosi nello stesso anno: Adolfo Pouchain, figlio di Carlo, industriale molto importante perché gestore della Società Anglo Romana per l'illuminazione a gas di Roma.

LA SOCIETÀ ITALIANA CINES

Nel 1904 era sorta a Roma la Società Anonima Alberini ed Albertoni per la manifattura di soggetti e film cinematografici con teatro di posa in via Veio, oltre porta San Giovanni. Successivamente, nel 1906 fu trasformata in Società Cines e con l'avvento del citato facoltoso ingegnere Adolfo Pouchain divenuto amministratore unico, la Società ampliò la sua attività, oltre che con la produzione di film cinematografici, anche con la fabbricazione della pellicola vergine. In tal modo la Società Cines fu la prima Casa di produzione italiana a diventare autonoma con la produzione in proprio della pellicola vergine, e ciò contribuì al suo grande sviluppo. Per attuare tale autonomia fu deciso di costruire a Vigodarzere, sulle rive del Brenta in provincia di Padova, un nuovo stabilimento per la produzione delle pellicole sensibili. L'incarico di progettista e direttore dei lavori fu affidato dall'in-



1. Stabilimento CINES di Roma. Foto di visitatori: in alto a destra il direttore ing. Costantino Moretti.

gegner Pouchain al compagno di studi universitari, l'ingegnere Costantino Moretti. I lavori iniziarono nel 1907 e furono terminati nel 1908. Le pellicole fabbricate a Vigodarzere venivano inviate a Roma, impressionate negli appositi teatri di posa della Cines ed infine stampate a centinaia di copie per la loro diffusione in tutto il mondo.

Lo stabilimento di Roma fu ampliato e dotato di moderne attrezzature: comprendeva 2 teatri di posa, 3 laboratori di scenografia, magazzino costumi, laboratorio di perforazione e stampa delle pellicole, laboratorio di sviluppo, revisione e montaggio, laboratorio di viraggio e coloritura, laboratorio di lavorazione delle scatole, officina meccanica, cabina elettrica con trasformatore e distributore della corrente elettrica. Su un'area di 12.500 mq vi erano circa 4000 mq coperti. Di grande effetto erano i due teatri di posa che così vengono descritti sulla pubblicazione *Cinematografia artistica* del 1° ottobre 1912:

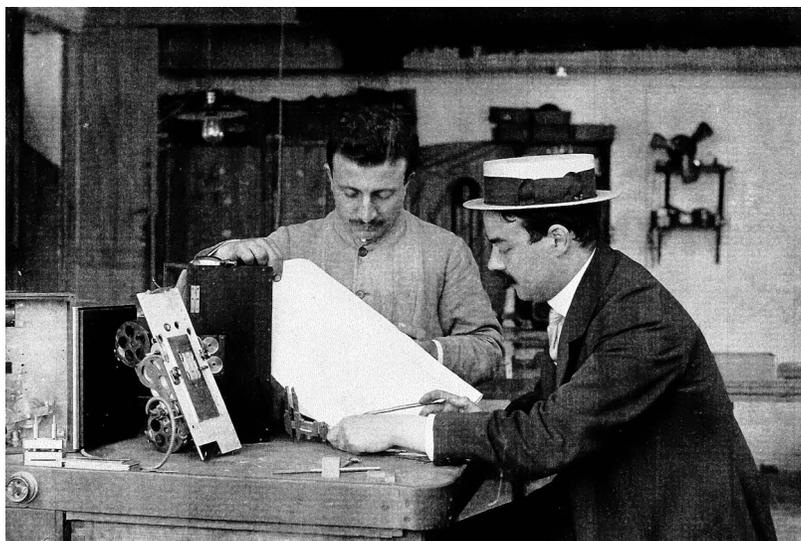
I due imponenti teatri di posa interamente costruiti in ferro e cristallo si ergono isolati non adombrati da circostanti edifici, e godono di tutti i vantaggi della luce, condizione necessaria all'ottima esecuzione fotografica dei negativi. Essi misurano rispettivamente 36 metri di lunghezza per 15 di larghezza e 12 di altezza; si possono montare, in ciascuno, quattro diverse scene e conseguentemente eseguirvi insieme quattro diverse azioni.

Nel 1909, conclusi i lavori a Vigodarzere, l'ing. Moretti viene nominato direttore dello stabilimento di Roma della "Cines" e, dopo un anno di attività, riceve gli auguri ed il ringraziamento del personale tutto in una forma allora di moda ed oggi desueta. Infatti il personale consegnava al suo direttore, probabilmente nel corso di una cerimonia, un volume rilegato in pergamena contenente le firme di tutti i dipendenti (oltre 200) con la seguente dedica: «Roma 25 marzo 1910. Compiendosi l'anno in cui la Società Ita-

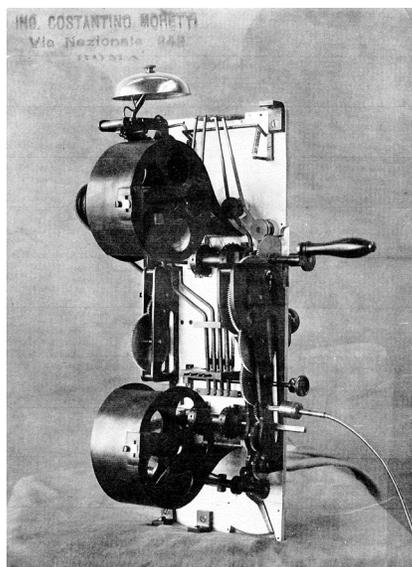
liana Cines con felice intendimento volle destinarlo alla Direzione degli Stabilimenti, il personale unanime ricordando l'interessamento spiegato a suo favore, con affetto devoto e fervidi auguri». Ed invero sotto la direzione dell'Ing. Moretti, furono girati film celebri quali *Quo vadis* nel 1914, e vi lavorarono artisti notissimi come Lyda Borelli, Francesca Bertini ed Emilio Ghione. Anche i documentari sulla guerra di Libia (1911-1912) furono lavorati presso gli stabilimenti della Cines ed era compito del direttore procedere ai tagli delle pellicole per scene troppo lunghe o ripetitive, con grande disperazione degli operatori che tenevano invece alla completezza della loro opera. Certamente l'ing. Moretti rimase alla direzione degli stabilimenti Cines fino al 1914 e forse fino al 1915 quando, a seguito dell'intervento italiano nella Prima guerra mondiale, fu richiamato quale Ufficiale del Genio pontieri ed avviato in zona operazioni.

LA SOCIETÀ ITALIANA SEGNALATORE AUTOMATICO

Nel 1911 il gruppo Cines costituì la Società Italiana Segnatore Automatico S.I.S.A. con sede in Roma, con lo scopo di realizzare, nell'officina meccanica della "Cines", un apparecchio che, installato sulle autovetture, fosse in grado di segnalare le caratteristiche della strada da percorrere e gli eventuali pericoli (curve, passaggi a livello ecc.), specialmente nelle ore notturne. L'innovativo apparecchio, ideato dall'ing. Costantino Moretti, installato in una cassetta a fianco del guidatore, era sostanzialmente costituito da una pellicola, la stessa usata nella cinematografia della Cines, che veniva trascinata dal moto della vettura da ingranaggi e dentellatura della pellicola. Il suono di un campanello preannunciava, con un codice particolare, la presenza a cento metri di un ostacolo artificiale o naturale. Il dispositivo fu installato sull'auto Fides Brasier del progettista ed a lungo sperimentato nel tratto fra Roma



2. Officina meccanica della CINES di Roma. L'ing. Costantino Moretti ed un suo tecnico mentre mette a punto il "Segnatore automatico"



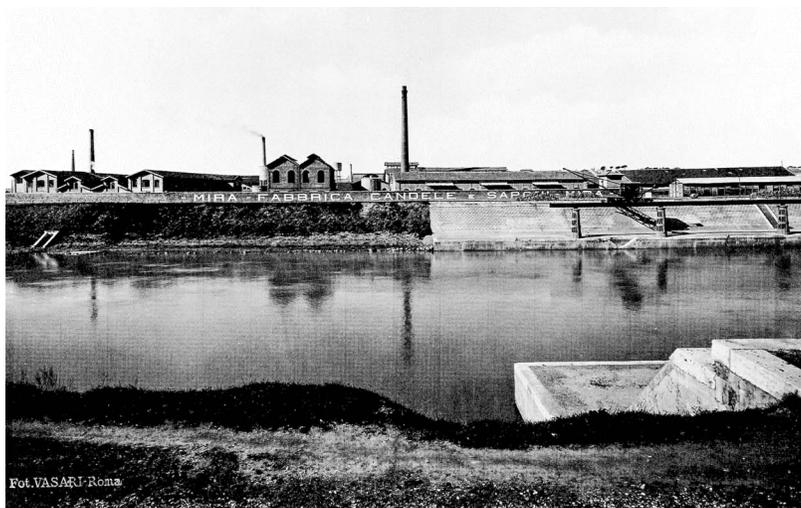
3. Officina meccanica della CINES di Roma. Il Segnalatore automatico.

e Frascati. L'impiego di pellicole cinematografiche traforate e di un macchinario derivato da un proiettore rilevava una chiara derivazione dall'industria cinematografica, campo operativo della Cines. Tra i finanziatori dell'impresa era il Banco di Roma, un istituto di credito che garantiva, con la sua presenza, la serietà dell'impresa. Ma la Società, malgrado le favorevoli premesse, non riuscì mai a diventare operativa ed il precipitare degli eventi, alla vigilia della guerra, impedirono ogni attività e più tardi resero del tutto superato questo tipo di accessorio.

LA FABBRICA CANDELE STEARICHE MIRA

Nel 1919, al termine del conflitto, fu prospettato all'ing. Moretti un incarico molto importante: la progettazione da parte della Società Mira, con sede e stabilimenti a Mira in provincia di Venezia (produttrice delle famose candele steariche Mira, particolarmente adatte per uso interno perché non producevano fumo), di un nuovo stabilimento in Roma nella zona industriale del Porto Fluviale sulla via Papareschi.

Allo scopo la società aveva rilevato nel 1917 in tale zona gli stabilimenti ed i terreni della preesistente Società Colla e Concimi. L'incarico fu accettato con entusiasmo in quanto la tesi di laurea di Costantino Moretti era appunto incentrata sulla progettazione di uno stabilimento di produzione di saponi e candele steariche, frutto anche di numerosi viaggi all'estero, specie in Germania, per la necessaria documentazione sugli impianti e la tecnica di lavorazione. La Società Mira, sorta nel 1831 con capitale svizzero, si era indotta ad effettuare tale importante passo, in quanto durante il periodo bellico il Comune di Mira, ove sorgeva lo stabilimento, era compreso nella "zona di guerra", con conseguente blocco della produzione, e convertito ad ospedale militare.



4. Stabilimento di Roma. Foto d'epoca: vista dal lungotevere.

La scelta di Roma fu inizialmente dovuta ad evitare la vicinanza di una zona prossima ai confini, ma successivamente fu necessaria per contrastare la feroce concorrenza di un'altra fabbrica di saponi e candele: la Unione Stearinerie Lanza di Genova. Infine nel 1924 avvenne la fusione fra le due società concorrenti e nacque la Mira Lanza S.p.a. con sede a Genova. Ciò premesso, nel 1919 la costruzione dello stabilimento romano della Società Mira, su progetto e direzione dell'ing. Costantino Moretti procedeva speditamente, e veniva messo in funzione nel 1921.

La competente dottoressa Moena Giovagnoli, nello studiare il progetto dell'ing. Moretti nel suo lavoro *Mira Lanza Archivio storico Portuense*, rileva che il progettista nel suo elaborato ha inteso rispettare le preesistenti strutture murarie degli stabili adibiti ad uffici, ristrutturandoli, ed ha collocato tutte le nuove strutture industriali in una vasta area a sud del preesistente. Vengono progettati e costruiti sette nuovi edifici, tre dei quali adibiti al nuovo impianto produttivo, due a nuovi uffici, e gli ultimi tre a stoccaggio

e servizi. Ma è soprattutto importante riportare il giudizio della citata studiosa sull'operato dell'ing. Costantino Moretti: «Nel suo progetto unisce una rigorosa impostazione funzionale ad un gusto estetico in un ruolo tutt'altro che marginale, prendendo ispirazione dai caseggiati industriali del Nord Europa».

L'ispirazione dei caseggiati nordici è certamente derivata dai numerosi viaggi di studio effettuati in precedenza nei paesi nordici ed in particolare in Germania. In effetti il favorevole giudizio della studiosa è suffragato da un attento esame della struttura muraria in mattoni degli esistenti caseggiati industriali (sapientemente restaurati e sfuggiti alle demolizioni ed ai danneggiamenti di occupanti abusivi), che mostra una artistica esecuzione della muratura che la fa paragonare ad un "merletto", inusuale in un fabbricato industriale. Da manuale sono le belle capriate in legno di noce che sostengono le falde dei tetti. Dalle citate demolizioni e dai danneggiamenti si è salvata una bella palazzina che, restaurata, è stata adibita alla scuola elementare Giovanni Pascoli.



5. Stabilimento di Roma. Foto d'epoca: forno con ciminiera.

LA SOCIETÀ INDUSTRIE ESTRATTIVE ROMA

Dal 1919 ed oltre l'ing. Moretti si occupa, per conto della Società Industrie Estrattive-Roma, della progettazione e costruzione di edifici industriali per impianti per l'estrazione della sansa vergine, residuo solido delle olive dopo la loro torchiatura, onde ottenere l'olio di sansa alimentare, e la sansa esausta, usata come combustibile.

Lo stabilimento principale viene costruito a Roma, sulla via Portuense, in località Pozzo San Pantaleo, ed è costituito da due stabilimenti contigui e congiunti: uno per la lavorazione della sansa vergine per ottenere i suoi sottoprodotti ed il secondo per la lavorazione dello zolfo per ottenere il solfuro di zolfo, materia prima per lo stabilimento della sansa vergine. Pertanto il complesso industriale è un perfetto esempio di lavorazione integrata. Altri stabilimenti di più modeste dimensioni vengono costruiti a Caserta, Formia ed Oristano, la cui lavorazione è limitata a quella della sansa vergine.

LA "VIGNOLA" SOCIETÀ ANONIMA

Sul finire del 1920 viene costituita a Roma la Società Anonima Vignola il cui scopo sociale è la produzione di materiali da costruzione; l'amministratore è l'ing. Costantino Moretti. La Vignola si dedica alla produzione di laterizi (tegole e mattoni) con lo sfruttamento di una cava di argilla (o creta) mediante l'estrazione del materiale e sua successiva lavorazione in una finitima fornace, ove viene impastata, formata, essiccata e cotta. La zona scelta dalla Vignola è in via del Gelsomino 75 in una zona di Roma nei pressi del Vaticano, denominata dei "Monti di creta", la cui dizione è indice della presenza dell'indispensabile materiale e nota fin dal tempo degli antichi romani. La millenaria lavorazione del



6. Stabilimento di Roma. Foto d'epoca: caseggiati industriali.

laterizio romano attraverso fornaci denominate *figlinae* non si discostava di molto da quella della Roma del primo Novecento.

L'argilla estratta da una cava in prossimità della fornace, depurata in acqua e sgrassata con l'aggiunta di sabbia, e quindi immessa in stampi di legno, essiccata al sole ma protetta dai suoi raggi, veniva cotta nella fornace a temperature assai elevate, in modo da produrre mattoni e tegole¹. Successivamente il piano regolatore del 1931 destinava tutta la zona dei Monti di Creta ad insediamenti residenziali, e la "Vignola" era costretta a chiudere l'impianto produttivo ed a trasferirlo in altra zona a tali insediamenti destinata. La zona prescelta fu quella della piana del Tevere

¹ Della fornace di via del Gelsomino 75 della Soc. An. Vignola non ho riscontrato molte notizie o illustrazioni se non quella di una sezione di un «cunicolo per captazione acqua, nel tufo granulare» tratto da un libro di testo che non ho saputo individuare [n.d. A.].

in località Castel Giubileo compresa fra le vie Flaminia e Salaria, molto adatta per la lavorazione dei laterizi perché ricca di acqua e con molta disponibilità di argilla.

In tale zona venne costruito sul finire degli anni Trenta un grande stabilimento di cottura dei laterizi con l'introduzione del forno Hoffmann. Inventato da Friederich Eduard Hoffmann (1818-1900), tale forno è costituito da due gallerie affiancate con volta in materiale refrattario, ove nella prima viene caricato il materiale e nella seconda si spostano i bruciatori a gas che immettono sul materiale aria a temperature variabili (di preriscaldamento, di cottura, di essiccazione). In sostanza il materiale resta fisso nella prima galleria ed il calore si sposta nella galleria adiacente. Durante l'ultimo conflitto mondiale lo stabilimento subì gravi danni a seguito di bombardamenti che investirono tutta la zona di Grottarossa e Castel Giubileo. Nel dopoguerra l'attività riprese con minore richiesta e la produzione di mattoni pieni a seguito del diffondersi delle costruzioni in cemento armato. La Società "Vignola" negli anni Cinquanta effettuò la vendita dello stabilimento e quindi fu sciolta.



Scenari romani nelle opere di Jules Massenet

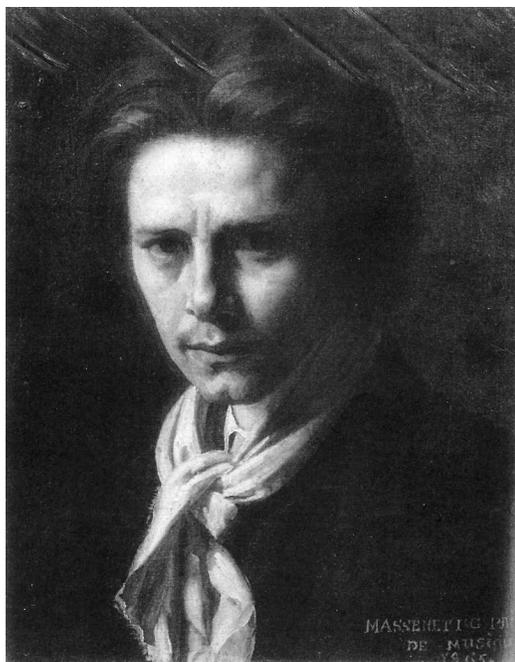
FRANCO ONORATI

L'ANTEFATTO

A ben guardare, gli anni che nella vita del musicista Jules Massenet precedono l'assegnazione del *Prix de Rome*, avvenuta nel 1863, non differiscono significativamente da quelli degli altri compositori francesi che l'hanno preceduto o seguito nell'aggiudicarsi quel prestigioso premio; mi riferisco a Berlioz (1830), Thomas (1832), Gounod (1839), Bizet (1857), Debussy (1884), Charpentier (1887).

Tutte queste biografie, e in particolare le stagioni infantili e adolescenziali, hanno in comune non pochi elementi ricorrenti: generalmente la nascita in un ambiente borghese, la presenza di un genitore – per lo più una madre – con una notevole vocazione musicale, un precoce talento che orienta gli studi del giovane verso l'arte dei suoni, una spiccata determinazione a perseguire una carriera nell'ambito esclusivo della composizione.

Dati che si ritrovano puntualmente nel caso di Jules Massenet: che nasce a Saint-Etienne nel maggio 1842, preceduto da ben otto fratelli nati dal primo matrimonio del padre Aléxis il quale, rimasto vedovo, nel 1830 impalma la seconda moglie Eléonore da cui avrà altri quattro pargoli, l'ultimo dei quali, fragile e sensibile, è appunto il nostro Jules.



1. J. LAYRAUD (1834-1912), Ritratto giovanile di Massenet, all'epoca del soggiorno romano. Il dipinto reca in calce a destra la dicitura «Massenet Premier GrandPrix de Musique 1865»

Si deve proprio alla madre Eléonore la decisione di impartire al piccolo Jules le prime lezioni di musica: e nelle sue memorie¹ egli ricorda come memorabile il giorno della prima lezione, tanto più che coincise con una data particolarmente importante nella storia della Francia: «Vivessi mill'anni – ed è improbabile – non potrei togliermi dalla memoria quella faticosa data del 24 febbraio 1848 (stavo per compiere sei anni) non tanto perché coincide con la caduta della monarchia di luglio, quanto perché segna i miei primissimi passi nella carriera musicale [...] fu proprio il mattino

¹ J. MASSENET, *Mes souvenirs*, Paris, 1912.

di quella storica giornata che [...] mia madre mi fece mettere per la prima volta le dita sul pianoforte²».

I progressi sono così rapidi da convincere i genitori del ragazzo ad avviarlo decisamente verso la carriera musicale; risale al 1851 il primo esame di ammissione al Conservatorio di Parigi, ma con esito negativo. Due anni dopo, nel gennaio 1853 l'undicenne Jules supera l'esame ed entra nella classe di pianoforte di Adolphe Laurent e in quella di solfeggio di Augustin Savard. Senonché, a causa delle cattive condizioni di salute del padre, la famiglia lascia Parigi e si trasferisce a Chambéry in Savoia, vicino alla zona termale di Aix-les-Bains: e qui si manifesta la determinazione del ragazzo, perché dopo aver passato alcuni mesi in quella che, in confronto a Parigi, doveva essere una ben modesta città di provincia, egli rompe gli indugi e tenta la fuga. Così nelle sue memorie:

I mesi passavano, passavano, passavano... Così un mattino quando le prime luci del giorno non erano ancora scese dalle montagne, scappai dal tetto paterno, senza un soldo in tasca, senza un abito di ricambio e partii per Parigi. La città di tutte le seduzioni artistiche dove avrei rivisto il caro Conservatoire, i miei maestri e le quinte del palcoscenico, il cui ricordo non mi aveva mai lasciato.

La fuga durò poche ore, perché a Lione venne riconosciuto da un amico di famiglia e riportato a casa, ma l'episodio convinse i genitori a farlo ritornare a Parigi, ospite di una sorella maggiore. Nel 1855 viene così riammesso al Conservatoire, continuando, assieme agli studi musicali, quelli umanistici al Liceo Saint-Louis.

² A Parigi scoppia la Rivoluzione di febbraio: Luigi Filippo abdica e viene proclamata la Seconda Repubblica. A dicembre Luigi Napoleone Bonaparte è eletto presidente della repubblica. Il 1848 è l'anno dei moti rivoluzionari in Italia e della prima guerra d'indipendenza

Gli anni che seguono che, con una reminiscenza verdiana, potremmo definire gli “anni di galera” di Massenet, vedono il giovane musicista dividersi fra la frequentazione del Conservatorio e la necessità di reperire entrate sufficienti a garantirgli una dignitosa sopravvivenza, dato che nel frattempo aveva lasciato la casa della sorella per trasferirsi nel quartiere di Montmartre. La sua irresistibile passione gli suggerisce di trovare proprio nei più disparati ambienti dove si fa musica, quale che sia, la possibilità di guadagnarsi il pane: insomma, ancora una volta, egli tenta con successo di non uscire dal perimetro musicale, il che gli è facilitato dalle molteplici opportunità che Parigi gli offre. Saranno quindi anni di *bohème*, che lo vedono destreggiarsi in uno dei *Cafès di Belleville*, dove per trenta franchi al mese si esibisce su un vecchio pianoforte male accordato; da lì passa all’orchestra del *Gymnase*, ove suona il triangolo, mentre di venerdì si esibisce come timpanista al *Café Charles*. Ancora ai timpani per il *Théâtre Lyrique* e per quello degli *Italiens*, per finire all’*Opéra* la cui orchestra, impegnata tutti i sabati nel periodo di carnevale e di quaresima, gli affida le parti di tamburo, timpano e triangolo. Esperienze disparate, in cui la musica “alta” si alterna a quella “leggera”, ma che concorreranno alla maturità del compositore che se ne gioverà quando, approdato al teatro d’opera, licenzierà partiture nelle quali espande una raffinata orchestrazione.

Gli studi musicali hanno una positiva e fortunata accelerazione quando nel 1861 egli passa nella classe di composizione di Ambroise Thomas, l’autore della celebre *Mignon* (1866): sarà il suo “maestro” nel senso più bello del termine, in una relazione affettuosa nella quale gli studiosi scorgono una componente paterna dati i freddi rapporti che Jules aveva sempre avuto verso il padre. E sarà Thomas a spronarlo verso il *Prix de Rome*, ineludibile appuntamento di ogni giovane compositore francese. Anche in questo caso la storia si ripete: nel 1862, al primo tentativo la commissione gli assegna il poema di Edouard Monnais *Louise de*

Mézieres, che gli studiosi di Massenet giudicano orribile; Massenet ottiene solo una menzione d'onore. Al secondo tentativo, e siamo al luglio 1863, musicando la cantata *David Rizzio* su testo di Gustave Chouquet, Massenet riscuote un franco successo: della commissione giudicatrice facevano parte Berlioz, Auber e il suo maestro Thomas. L'assegnazione del *grand prix* dischiude al ventunenne Jules una prospettiva che, passando per il soggiorno romano, lo porterà alla conquista di una maturità che si esprimerà attraverso una lunga carriera, sigillata con la morte avvenuta nell'agosto 1912. Nel dicembre 1863 egli parte per l'Italia: il primo tratto del viaggio lo fa da solo, sostando a Nizza, dove è sepolto il padre, e poi a Bordighera, dove trascorre il Capodanno con la madre; per poi riunirsi al gruppo degli altri cinque colleghi, con i quali arriva a Roma nel gennaio 1864.

UN MUSICISTA ALLERGICO ALLA SCRITTURA

Dall'ingresso nel Bel Paese, attraversando una serie di tappe che possiamo ritrovare nella tradizione memorialistica del *Grand Tour*, Massenet si insedia dunque a Villa Medici. E qui avremmo buon gioco a ricorrere ai suoi ricordi per ricostruire impressioni, esperienze, conoscenze, avventure del giovane musicista durante il soggiorno romano e italiano. Cosa che non si verifica nel suo caso: perché i suoi *souvenirs* sono non solo tardivi, essendo stati redatti fra il novembre 1911 e il luglio 1912, ma anche di scarsa qualità letteraria e spesso inattendibili quanto alla cronologia. In questo senso Massenet rappresenta un caso davvero isolato nella tradizione francese, tanto ricca di memorie spesso di altissimo livello, da far dire a Chateaubriand³, che di memorie se ne intendeva: «Pourquoi les Français n'ont que de Mémoires».

³ F. R. DE CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme* (1/1802, 1826-1827), parte III, libro III, cap.IV, Parigi, 1978, p. 839

Ci troviamo di fronte ad una dichiarata idiosincrasia di Massenet nei confronti della scrittura, in tutte le sue principali varianti: scritti teorici, corrispondenza privata, raccolta di ricordi. A rendere più singolare il suo caso la constatazione che è proprio la memorialistica dei musicisti, alcuni dei quali suoi contemporanei, ad annoverare esempi celebri, come i *Mémoires* di Charles Gounod e quelli di Hector Berlioz.

Va poi detto che pur avendo il compositore dato un sostanziale assetto ai suoi ricordi, distribuiti in 29 capitoli, che vanno dalla ammissione al Conservatorio ai cosiddetti “pensieri postumi” redatti questi ultimi alla vigilia della prova generale dell’opera *Roma*, è lo stesso Massenet ad averli sottotitolati *pour mes petits enfants*, come a sottolinearne la destinazione familiare. Pur con tutti questi limiti, farò ricorso alle sue memorie per estrarne qualche utile dettaglio.

L’ingresso in Italia avviene a Loano; e qui il musicista, dopo aver sottolineato di sentirsi «presque un homme, seul désormais dans la vie», così annota una prima impressione olfattiva:

Je me laissai aller au cours de ces pensées, [...] tandis que les mimosas, les citronniers, les myrtes en fleur de l’Italie me révélèrent leurs troublantes senteurs. Quel adorable contraste pour moi, qui n’avais connu jusqu’alors que l’âcre odeur des faubourgs de Paris, l’herbe piétinée de ses fortifications et le parfum – je dis parfum- des coulisses aimées.

I sei giovani francesi⁴ sostano due giorni a Genova dove visitano tra l’altro il cimitero di Staglieno: incursione non banale da parte di questi ventenni, che fa dire a Massenet: «Qui nierait

⁴ Con quello per la musica, quell’anno erano stati assegnati due premi per la pittura, ed uno ciascuno per la scultura, l’architettura e la grafica

après cela que l'amour propre survit après la mort?» osservazione acuta, che coglie il valore sociale di quel camposanto, nel quale la buona borghesia genovese si è auto rappresentata attraverso una seria suggestiva di monumenti funebri. Dopo le successive tappe di Milano, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Pisa e Firenze, si accordano per variare il consueto itinerario via terra, sostituendolo con un tratto via mare: si imbarcano a Livorno per sbarcare a Civitavecchia e da lì raggiungono Roma, cogliendo di sorpresa gli altri *pensionnaires*, che si aspettavano di incontrarli lungo la via Flaminia. I residenti accolgono “*les affreux nouveaux*” con il consueto repertorio destinato alle matricole: a Massenet in particolare viene imposto, in quanto musicista, di suonare il campanello per annunciare la cena; percorrendo di notte i vialetti di Villa Medici, scivola in una pozza d'acqua dalla quale è ripescato fra le risa degli altri camerati. Un altro incidente attende il malcapitato musicista: finita la cena, i nuovi arrivati furono obbligati a una passeggiata digestiva nella Roma notturna dal Campidoglio al Foro Romano, e qui il diarista si lascia andare a una nota di colore sul Campo Vaccino:

Ce lieu fameux n'était qu'un amas de pierres et de fûts de colonnes enfouis dans des herbes sauvages que broutaient des troupeaux de chèvres. Ces jolies bêtes étaient gardées par de bergers aux larges chapeaux et enveloppés d'un grand manteau noir à doublure verte, vêtement habituel des paysans de la champagne romaine.

Arrivati al Colosseo, i neofiti vengono lasciati soli e Massenet racconta di quella notte passata all'interno dell'Anfiteatro, dove, spossato per la stanchezza, sdraiato ai piedi di una croce che gli era sembrata, nel buio, una stazione della via crucis, si abbandona al pianto. Più tardi, all'alba, solo le luci del mattino gli indicarono un varco per uscire e raggiungere finalmente Villa Medici.

La partecipazione agli ultimi festeggiamenti del carnevale ro-

mano precede di qualche giorno un viaggio a Napoli dove sono guardati con curiosa insistenza dai passanti ma soprattutto dai carabinieri; Marietta, la loro padrona di casa, spiega la ragione di tanta curiosità: l'abbigliamento dei giovani francesi era simile a quello indossato dai forzati napoletani. Del lungo soggiorno romano Massenet annota alcune esperienze tipiche del *grand tour*: la partecipazione ad un ballo al quale furono invitati trasteverini d'ambo i sessi; le feste religiose del periodo natalizio, tra cui in particolare la messa di mezzanotte a Santa Maria Maggiore che, con suo stupore, vede la partecipazione di «bergers, avec leurs troupeaux: vaches, chèvres, moutons et porcs [...] comme pour recevoir les bénédictions du Sauveur»: ed è tale la sua immedesimazione e commozione di fronte alla semplicità toccante di quel rito, che non esita ad entrare in chiesa «accompagné d'une adorable chèvre que j'embrassai et qui ne voulut pas me quitter.» Ma il *clou* di quel periodo è senz'altro l'incontro, avvenuto proprio a Roma, con colei che due anni più tardi doveva diventare sua moglie; si incontrano per la prima volta sulla sommità della scalinata della chiesa dell'Ara Coeli: l'avvenenza della giovane colpisce Massenet; qualche giorno dopo si rivedono a casa di Liszt che segnala alla ragazza, alla ricerca di un maestro di pianoforte, proprio lui, Massenet; seguirono lezioni di piano che propiziarono un rapporto destinato a durare tutta la vita, essendo Louise Constance, detta Ninon (1841-1938) sopravvissuta a suo marito per oltre un quarto di secolo⁵.

Due anni, come di consueto, doveva durare la permanenza romana, interrotta qua e là da qualche viaggio: come quello compiuto dal musicista a Venezia verso la fine del 1865; al

⁵ All'idillio romano è dedicato il breve elzeviro di C. G. MARCHESINI, *Massenet a Roma*, in «Strenna dei Romanisti», 1942, pp.203-207.

termine del quale torna a Parigi. Queste le ultime annotazioni diaristiche:

Tous ces tendres souvenirs des mes deux années romaines: palmes du jour des Rameaux, tambour de Transtévère, ma mandoline, une vierge en bois, qualche branches cueillies dans le jardin de la Villa, tous ces souvenirs, dis-je, d'un passé qui vivra autant que moi-même, allèrent rejoindre mes hardes dans mes malles. [...] Je ne voulus pas quitter ma fenêtre avant que le soleil couchant eût complètement disparu derrière Saint-Pierre. Il me semblait que c'était Rome, à son tour, se réfugiant dans l'ombre, qui me faisait ses adieux!

L'Italia e Roma non spariranno dal suo panorama, anche perché raggiunto il successo le sue opere furono rappresentate nei maggiori teatri italiani, anche grazie al rapporto di lavoro e di amicizia con l'editore Giulio Ricordi. E tra le sue permanenze romane si inseriscono l'udienza concessagli da Leone XIII e la visita alla Regina Margherita, che si collocano nella primavera del 1878, all'indomani della rappresentazione de *Il Re di Lahore* avvenuta al teatro Apollo nel marzo di quell'anno.

Fra i ricordi italiani più memorabili Massenet annota l'incontro con Verdi, avvenuto a Genova nel novembre 1894, affidando quello che lui intitola *Hommage à Verdi* ad un articolo pubblicato su *Le Gaulois du Dimanche*; eccone alcune frasi essenziali

Gênes! Vite! Où demeure Verdi? On m'indique le palais Doria, et j'y cours. Au premier étage, collée sur la porte, une carte de visite toute simple: VERDI. C'est là. Je sonne, tout ému de me retrouver en présence de ce maître robuste et incomparable, pour lequel je ressens autant de respect que d'admiration. [...] Après avoir traversé une immense antichambre, puis un salon dont le fenêtres donnaient sur une large terrasse, je me trouvai dans le cabinet de travail de l'illustre maître. Verdi écrivait sur une petite

table: il se leva et vint à moi avec la plus chalereuse courtoisie. Je lui dis que je ne me sentirait bien en Italie qu'après l'avoir salué. Alors, c'est un passeport que vous venez chercher? Préférez-vous des lettres de grande naturalisation? Et pendant une demi-heure, il causa avec une charmante affabilité, demandant des nouvelles du théâtre en France et s'intéressant sympathiquement aux ouvrages des jeunes musiciens. Puis, ouvrant une des hautes fenêtres du salon, il m'attira sur la terrasse d'où l'on dominait le merveilleux port de Gênes. [...] Cependant, ce qui me reste surtout en l'esprit de cette vision féérique, c'est le souvenir de Verdi lui-même et de son attitude. Tête nue et droit sous le soleil écrasant, je le verrai toujours me montrant sous nos pieds la ville chatoyante et la mer dorée d'un geste fier comme son génie et simple comme sa belle âme d'artiste. Et ce fut comme l'évocation d'un des grands doges d'autrefois, étendant sur Gênes sa main puissante et de bonté.

UNA CARRIERA STREPITOSA

Vastissimo il catalogo delle musiche di Massenet, certamente il più prolifico dei compositori francesi del suo tempo: una trentina le opere, dove spiccano i due capolavori di *Manon* (1883) e di *Werther* (1887); intermittente la presenza sui palcoscenici di altri titoli per il teatro, tra i quali vanno almeno menzionati: *Le Roi de Lahore* (1877), *Hérodiade* (1880), *Thaïs* (1893, rivista nel 1897) e *Le jongleur de Notre-Dame* (1900). A questi melodrammi vanno poi aggiunte le musiche sinfoniche e sinfonico-corali, le musiche da camera strumentali e le musiche vocali da camera. Poche le musiche ispirate al soggiorno romano, se si eccettua la sonata per pianoforte intitolata *Devant la Madone. Souvenirs de la campagne de Rome (nuit de Noël 1864)* composta durante l'estate 1864 e nella quale sembrano confluire le impressioni provate assistendo alle cerimonie religiose natalizie con quelle del viaggio verso Na-

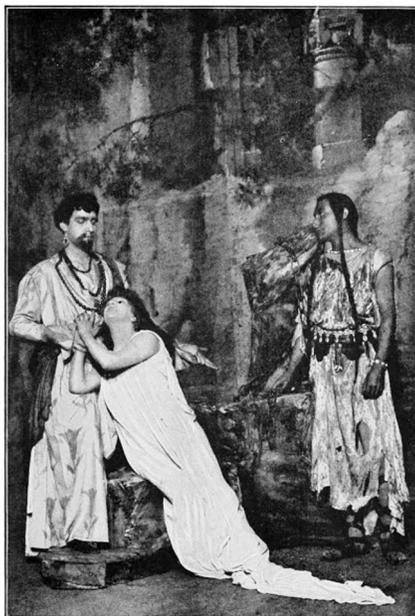
poli, attraverso la Campagna romana. L'anno successivo la sonata è stata poi rielaborata per piccola orchestra. Di rilievo, invece, la presenza di scenari romani in due opere di Massenet.

ROMA IN SCENA

È nell'apertura dell'opera *Cléopâtre* (1912) che Roma appare per la prima volta nella musica operistica di Massenet: siamo di fronte a fondali di gusto cinematografico che a noi, spettatori del "secolo breve", fanno pensare alle messe in scena care a registi, come Cecil. B. De Mille, in quel filone inesauribile del cosiddetto "peplum" che ha ispirato diverse pellicole, nelle quali, grazie alla perizia delle maestranze di Cinecittà, Roma gonfia le gote, sciorinando colonnati, fori, anfiteatri, circhi, campidogli, templi, archi di trionfo, un repertorio di cartapesta all'interno del quale gli stili architettonici si sovrappongono con irresistibile disinvoltura, agendo come sfondo per le imprese di sfrenati imperatori o di erculei gladiatori. Questo primo atto di *Cléopâtre* si apre dunque con un robusto preludio, il cui tema grandioso e sonoro è scandito da accordi in fortissimo⁶, seguito di lì a poco dal coro che non a caso principia con le parole «Rome est grande». Gli atti successivi di quest'opera, dal secondo ambientato ne *La taverne d'Amnhès*, al terzo collocato nei *Jardins de Cléopâtre* all'ultimo dedicato a *La mort des amants* celebrano i fasti dell'esotismo egiziano che proprio la figura di Cleopatra ha ispirato a tanti letterati e musicisti, dai primi dell'Ottocento fino al Novecento.

Con *Roma* la città dei tribuni e delle vestali, dei decemviri e dei senatori occupa tutta la scena; composta nel 1910 e data in prima esecuzione il 17 febbraio 1912 al Teatro dell'Opera di Montecarlo, è l'ultima opera di Massenet rappresentata vivente l'autore.

⁶ Così lo descrive M. MODUGNO, *Invito all'ascolto di Massenet*, Milano, 1994, p.320.



2. Reperibile in rete, l'immagine è priva di didascalia: vi si può verosimilmente identificare la scena del quarto atto dell'opera *Roma*, in cui Posthumia supplica il Pontefice Massimo di salvare sua nipote, la vestale Fausta, condannata ad essere sepolta viva per aver fatto spegnere il sacro fuoco di Vesta

La vicenda è incentrata su un tema ricorrente nel melodramma: quello della vestale che per amore dimentica i suoi doveri di custode del sacro fuoco; una profanazione che verrà punita con la morte: sarà sepolta viva nei sotterranei del Tempio di Vesta. A meno che, in omaggio al “lieto fine”, appannaggio ineludibile del melodramma, non intervengano fattori soprannaturali che *in extremis* la salvano da quel terribile supplizio. Un argomento che era stato musicato proprio in Francia, da Gaspard Spontini che con *La Vestale* (1803) aveva raggiunto l'apice del suo successo parigino; l'opera, più volte replicata in Francia e in Italia, era certamente nota a Massenet; lo stesso soggetto era stato ripreso nel 1840 da Saverio Mercadante.

Mai come in questo caso il riferimento alla fonte letteraria del libretto musicato da Massenet è imprescindibile: si tratta della *tragédie en cinq actes*, intitolata *Rome vaincue*, dovuta ad Alexandre Parodi (1840-1901), uno scrittore di origini cretesi, naturalizzato francese, che deve la sua fama proprio a questo titolo; infatti, rappresentata alla Comédie Française nel settembre 1876, la tragedia riscosse un successo straordinario, dovuto anche a due circostanze concomitanti. Da una parte l'empito patriottico che la pervade nel mettere in scena la rivincita dei Romani nella battaglia di Zama (202 a.C.), dopo le prime disfatte subite al Trasimeno (217) e a Canne (216) ad opera di Annibale, fu vissuto dagli spettatori francesi come un indiretto riferimento alla disfatta di Sedan e un'implicita allusione al successivo riscatto della Francia: nella "Roma vinta" della *pièce* si scorgeva, in filigrana, una Francia capace di risollevarsi dopo la sconfitta. L'altro elemento che concorse al successo della tragedia fu la partecipazione di Sarah Bernhardt, che, con uno dei colpi di teatro che l'hanno resa famosa, scelse per sé non il ruolo della protagonista, ma quello di Posthumia, la *aïeule aveugle*, e cioè l'ava cieca che pur di evitare alla colpevole vestale Opimia, sua nipote, l'orribile fine che l'attende e cioè essere sepolta viva, la pugnala a morte. Possiamo immaginare quali emozioni avrà suscitato la *grande tragédienne*, allora trentenne, nei panni della vegliarda accecata dalla propria figlia che sul punto di immolarsi nel fuoco per lo strazio provato nel vedersi sottratta la figlia Opimia, resa folle dal dolore, aveva afferrato un tizzone e bruciato per sempre gli occhi di Posthumia: che nel quarto atto rievoca quel terribile episodio con una "tirata" davvero commovente, la cui intensità melodrammatica è degna di essere paragonata al monologo di Azucena nel *Trovatore* di Verdi, allorché alla mente ottenebrata della zingara ritorna il ricordo della morte della madre, bruciata viva sul rogo.

Non deve quindi stupire che proprio da quella scena partì Massenet per musicare il libretto; lo rievoca il compositore stesso nel-

le sue memorie descrivendo con queste parole la lettura di *Rome vaincue*: «J'avais lu, après dîner, la très touchante brochure de la *Rome vaincue* jusqu'aux extrêmes lueurs de la journée. Je ne pouvais m'en détacher, tant elle m'enthousiasmait».

Al titolo originario di *Vesta* suggerito da Massenet ai suoi editori, seguì poi quello definitivo di *Roma*: dopo le recite a Montecarlo, nell'aprile 1912 l'opera passò a Parigi, dove fu replicata per diciotto volte fino all'ottobre 1913; sempre per le sue allusioni patriottiche se ne segnala una ripresa in pieno conflitto mondiale il 29 dicembre 1917 e l'8 gennaio 1918. Nonostante il titolo accattivante, *Roma* non è mai comparsa sui palcoscenici romani; e dire che sia il dramma sia il libretto, ricavato da Henry Cain abituale



3. Il manifesto per la prima rappresentazione dell'opera *Roma*, avvenuta a Parigi il 24 aprile 1912; l'affiche riprende la scena con cui l'opera si conclude, e cioè l'uccisione della vestale Fausta da parte di Posthumia, che intende così sottrarre l'amata nipote all'orrore della morte cui è stata condannata

collaboratore di Massenet, non lesinano il frequente ricorso al repertorio di citazioni in chiave di esaltazione della romanità e delle sue virtù. Nel primo atto, che si svolge nella Curia di Tullio Ostile, affollata di cittadini sconvolti alla notizia della sconfitta, il nome del vincitore Annibale viene evocato così: «Un homme a donc pu violer la majesté de Rome sans périr!» Gli fa eco un anziano: «Quoi! Nous verrons notre Rome auguste en proie à l'étranger!». Ci pensa poi Fabio il temporeggiatore ad evocare un altro attributo di Roma: «Nul n'oublie au Sénat que Rome est éternelle». Maestosa, augusta, eterna: l'elenco di "reperiti" verbali, quando si tratti di Roma, è ineludibile.

Fin qui le lamentazioni del popolo cui la classe senatoriale replica chiedendo ai decemviri di consultare l'oracolo: il quale rivela che le sventure di Roma sono dovute alla profanazione del tempio di Vesta, dove il sacro fuoco si è estinto a causa dell'amore sacrilego fra Fausta (nel testo di Parodi si chiamava Opimia) e il tribuno Lentulus. Il secondo atto si svolge dunque all'interno del tempio, dal quale i due innamorati, aiutati da uno schiavo, fuggono; la vestale tuttavia, per salvare le sorti di Roma, decide di consegnarsi: sarà sepolta viva; mentre si avvia al supplizio, riceve l'ultimo abbraccio dall'ava accorsa per l'estremo congedo dall'amata nipote: la vegliarda tenta di passare a Fausta il pugnale con cui potrebbe suicidarsi, ma le corde che incatenano la giovane glielo impediscono, spingendo Posthumia a pugarla, nell'intento di evitarle una morte atroce e disonorevole.

Esemplare l'essenzialità di questa catastrofe; conviene citarne le parole salienti: abbracciata al collo della vestale, Posthumia chiede alla nipote: «Est-ce..., est-ce ici la place de ton coeur?» All'assenso della giovane: «Oui, là», Posthumia, urlando: «Mon enfant!» la pugna con un colpo violento diretto al cuore, uccidendola.

Il sacrificio della vestale ha l'effetto salvifico sperato: Annibale, quasi alle porte di Roma, retrocede, dirigendosi verso Capua;

sulla tomba di quella che era la sua figlia adottiva, Quinto Fabio pronuncia questo dolente epicedio: «Dors, ma fille chérie/ dors contente: ta mort a servi la patrie!»

Onore al merito dei tre francesi cui si deve *Roma*: il poeta, il librettista, il musicista; nella vicenda della *Vestale* di Spontini, infatti, è la convenzione del lieto fine, caro a tanti melodrammi, a prevalere: Julia, la vestale colpevole di aver fatto spegnere il fuoco sacro di Vesta, è improvvisamente assolta e liberata per il riaccendersi del fuoco sacro, dovuto a un fulmine caduto durante un temporale e considerato prodigio divino a suo favore. Gli autori di *Roma* hanno invece preferito un finale di morte: Fausta si rifiuta di seguire il suo amato Lentulus e si consegna eroicamente al Pontefice massimo che la condanna ad essere sepolta viva; alla morte della vestale si aggiunge quella della sua ava: la tragedia si chiude col suicidio di Posthumia, che si precipita sulla tomba della vestale per morire vicina alla sua amata nipote. Si poteva negare alla “divina” Bernhardt, così come alla brava Lucy Arbell interprete del ruolo nella versione musicale, questa luttuoso e funebre gesto?

Mentre il finale della tragedia è affidato alle estreme e convulse parole di Posthumia, negli attimi in cui si slancia verso la tomba di Fausta per dividerne la sorte, il melodramma musicato da Massenet riserva al riscatto di Roma un coro festante che inneggia alla sconfitta di Annibale: «Des aigles! Des soldats! Toute une légion!/ Ce sont nos vétérans! Le consul Scipion!/ Vesta l'emporte et la terre est féconde!/ Hannibal est vaincu! Rome commande au monde!»

Ennesima concessione, rituale e retorica, al mito di Roma trionfante: che non riesce però a modificare l'equilibrio sostanziale della vicenda, che resta appannaggio della vestale e della vegliarda, eroine sulle quali Massenet distende il velo crepuscolare della morte.

Una “Strenna” per tutti

UGO ONORATI

Nel solco della tradizione che si rinnova, propria di tutta la storia del Gruppo dei Romanisti, a partire dall’anno 2015, si decise di adeguare la comunicazione rivolta sia all’interno, sia all’esterno dell’Associazione, adottando lo strumento *internet* per utilizzarne tutte le sue potenzialità. La scelta di rendere il Gruppo dei Romanisti partecipe dell’universo rappresentato dal *World Wide Web*, non era certo dettata da vana emulazione per stare al passo con i tempi, ma scaturiva da una convinta adesione all’idea delle possibilità offerte dallo spazio virtuale, assolutamente funzionale per continuare con modalità amplificate rispetto al passato ad “operare al fine di tenere desto in ogni campo lo spirito della romanità e mettere in luce il suo patrimonio storico-artistico, le sue vicende, i suoi uomini illustri, le sue tradizioni, il suo dialetto”, così come recita lo Statuto nella *Premessa*¹. Quindi non soltanto una vetrina statica del prodotto intellettuale e culturale dell’Associazione, come il suo profilo e la compagine dei soci, ma anche dinamica per far conoscere in tempo reale le attività svolte, le pubblicazioni, i dibattiti in corso e sviluppare la possibilità di contatti da ogni parte del mondo.

Il sito www.gruppodeiromanisti.it contiene il passato, il presente ed il futuro della storia del Gruppo: uno strumento ove tradizione e modernità si conciliano per seguire a veicolare contenuti culturali prodotti dai membri del Gruppo. Al sito, si è affiancato anche il canale *Facebook*, ove la pagina <https://www.facebook.com/gruppodeiromanisti>.

¹ *Albo dei Romanisti*, Roma, 2018, p. 3.

com/Gruppo dei Romanisti permette di visualizzare un rapido aggiornamento degli eventi specifici e apre alla comunità dei *followers*.

Fatto questo primo indispensabile passo, ci venne in mente un'idea, che nella riunione al Caffè Greco del 13 gennaio 2016 partecipammo al presidente del Gruppo, Tommaso di Carpegna, al Consiglio e ai soci presenti, da tutti unanimemente condivisa, e cioè di pubblicare sul sito tutte le annate della *Strenna dei Romanisti*. Questa pubblicazione, come tutti sappiamo, è il principale e il più caratteristico prodotto intellettuale dell'Associazione, che accompagna ininterrottamente quasi fin dalla sua nascita. L'annuale miscellanea di scritti su Roma, iniziata nel 1940, rappresenta per interdisciplinarietà e competenze degli autori, per vastità e profondità degli argomenti trattati un *corpus* di scritti ineguagliabile nel panorama delle pubblicazioni romanistiche. Tuttavia la consultazione materiale di questa monumentale opera aveva sempre comportato in passato alcune difficoltà di accesso a gran parte degli studiosi lontani da Roma, poiché raccolte complete, o quasi, della *Strenna* ancora oggi sono confinate in alcune biblioteche romane, oppure rappresentano il privilegio di un ristretto numero di "collezionisti". Inoltre anche la fruibilità di tale opera enciclopedica era limitata ai pur preziosi indici, ben quattro, che via via sono stati realizzati e pubblicati nel corso dei molti decenni.

A onor del vero l'idea della pubblicazione digitalizzata su internet della *Strenna* non era affatto nuova. Già vi aveva provveduto l'attuale editore Roma Amor, Francesco Piccolo, erede della storica casa editrice Staderini, ospitando gran parte delle annate dal 1940 al 2001 ma non tutte, mancandone 11 all'appello, sul sito dell'Università degli Studi Niccolò Cusano (www.unicusano.it/blog/universita/gruppo_dei_romanisti e per la consultazione della *Strenna*: www.unisu.tv/strennaromanisti), in virtù di una generosa collaborazione con il Gruppo da parte del privato istituto. Il meritorio lavoro svolto da Francesco Piccolo comportava, tuttavia, ancora non piccole difficoltà di consultazione, essendo ciascuna

annata dei volumi frammentata in molte sezioni (ne abbiamo contate fino a 365), a causa del “peso” eccessivo, in termini di *megabyte*, derivante dalla scansione originaria in PDF. Ciascun fruitore avrebbe potuto cercarvi l’articolo desiderato, soltanto dopo aver consultato gli indici cartacei, oppure avrebbe dovuto “navigare” per ore, aprendo e chiudendo i vari file, in una ricerca dispendiosa di tempo e quindi anche scoraggiante, oppure ancora avrebbe potuto scaricare le varie sezioni e poi incollarle (come ho fatto io) per ottenere blocchi più consistenti del periodico digitalizzato.

Quindi si trattava, purtroppo, di fare il lavoro da capo, ma con un importante accorgimento per la futura facilitazione di consultazione da parte dei potenziali utenti: adottare al momento della scansione in PDF il programma OCR per la lettura elettronica automatica delle parole. Fin dall’inizio ci si presentarono due ordini di problemi: il reperimento di tutte le annate della *Strenna dei Romanisti*, che non potevamo avere in prestito dalle biblioteche, e il “peso” complessivo in *megabyte* di ciascun volume scansionato, perché per la pubblicazione elettronica il sito del Gruppo non sopportava file superiori ai 24 *megabyte*. La prima difficoltà fu superata grazie all’aiuto di amici romanisti e collezionisti della *Strenna*, che molto generosamente (e sottolineo “molto”) mi misero a disposizione la loro biblioteca, in particolare l’amico Alessandro Serra, dal quale ho ricevuto la maggior parte dei volumi, cosciente che questi sarebbero stati esposti a possibili, anche se piccoli, danneggiamenti in fase di scansione. I volumi, infatti, andavano fotografati a libro aperto e schiacciati sul piano di vetro dello *scanner*, senza poterli liberare dall’ingombrante legatura del dorso in cartone rigido. La seconda difficoltà era più complicata, perché le scansioni a colore, anche con una definizione medio-bassa e con l’ottimizzazione finale, superavano di gran lunga il limite massimo dei *megabyte* consentiti. Abbiamo cercato dopo vari tentativi una “mediazione” accettabile: scansionare in bianco e nero le relative pagine in bianco e nero e a colori le immagini di

corredo. Tuttavia anche questa strategia presentava alcuni inconvenienti. Infatti la maggior parte dei libri più antichi conservava pagine di carta scadente “imbarcata” e piena di gore, che lasciavano ampi aloni di ombre e oscuramento del testo. Le eventuali correzioni, o ripuliture effettuate con il programma *Photoshop*, oltre che essere molto laboriose, appesantivano ulteriormente la scansione finale. Senza scendere in ulteriori particolari diremo che abbiamo adottato via via molteplici espedienti per aggirare le difficoltà, come l’importazione nel testo in bianco e nero di immagini a colori scansionate a parte in JPG, oppure di “pecette” di carta bianca, sia materiali, che digitalizzate al centro, tra le due pagine, o ai bordi della scansione. Alla fine di questo paziente e laborioso lavoro, è stato possibile contenere in un solo file la pubblicazione sul sito dei volumi e limitare al massimo a due sezioni quelli più ponderosi. Alla fine del 2017 sul sito del Gruppo dei Romanisti erano pubblicati tutti e 78 i volumi più i quattro di indici, cui di recente si sono aggiunte le annate ulteriormente pubblicate dopo tale data. Le copie elettroniche della *Strenna* e dei relativi indici, oggi apribili singolarmente sul sito, sono risultate da una scansione di 300 dpi. (in b.n., in scala di grigio, o a colori), mediante il programma nella versione XI Pro di Adobe Acrobat universalmente usato e diffuso. Ciascuna copia può essere sfogliata e letta sul sito, riprodotta in tutto o in parte con la stampante dalla propria postazione, oppure scaricata a piacere dell’utente nella forma digitalizzata. E, cosa ancora più preziosa, per chi è interessato, si può attivare l’analizzatore delle parole, così da raggiungere in tempo reale il soggetto ricercato: un nome, una chiesa, una piazza ecc. Una funzione questa, che davvero rende enciclopedico il contenuto immenso del sapere romanistico racchiuso nella *Strenna*.

Volendo sintetizzare in dati numerici, che in parte lo strumento elettronico ci fornisce in modalità programmata, la mole del periodico, che in una biblioteca occupa nella sua forma cartacea circa tre metri lineari di scaffalatura ed ha un peso complessivo

di circa 80 kg., si può così tradurre nella sua versione elettronica: 22.994 scansioni, che riproducono 46.000 pagine, occupano 2,11 GB, che è meno di un film di medie dimensioni, tale da essere contenuto in una “pennetta” USB, o nella metà di in un solo “dischetto” DVD. Vi abbiamo contato ben 752 autori diversi dal 1940 al 2018, ma non abbiamo enumerato quanti articoli e quante poesie, quante illustrazioni tra fotografie, disegni, mappe, pitture, piante e alzati di chiese e palazzi, riproduzioni di opere d’arte, o di reperti archeologici e di monumenti, di manoscritti, di stemmi, di monete, di medaglie ecc. Non abbiamo conteggiato quanti e quali argomenti, o soggetti siano stati trattati sempre in relazione con la città di Roma, ma anche con il suo territorio.

Al di là dei meri dati statistici, il valore più intrinseco della *Strenna dei Romanisti*, oggi digitalizzata e messa in rete, è quello di costituire un oraziano “monumento perenne” eretto alla città di Roma, della quale il Gruppo pregia denominarsi. Grazie alle più recenti tecnologie i singoli libri non resteranno più soltanto sui palchetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in attesa di essere consultati e letti, ma saranno fruibili da chiunque in ogni parte del mondo, con grande vantaggio per la conoscenza di Roma e a “maggior gloria” delle fatiche degli autori tanto del passato, quanto del presente, le quali potranno raggiungere un pubblico sempre più vasto nello spazio e nel tempo.

Ovviamente la digitalizzazione della *Strenna dei Romanisti* non manderà in crisi i librai di antiquariato e non toglierà a nessuno il piacere di consultare i testi originali, i quali restano in ogni caso unici e irripetibili, anche per la loro grazia editoriale, che pur cambiando l’arte tipografica, attraverso i decenni e le generazioni, resta sempre fedele a se stessa. In un mondo che si è ristretto e nel quale tutto sembra essere più a portata di mano, la maggiore accessibilità ai testi non può che contribuire a un più diffuso e partecipato sapere.



Ancora musica allo Spirito Santo dei Napoletani

ANDREA PANFILI

A volte, mentre siedo all'organo dello Spirito Santo dei Napoletani, mi capita di pensare alle esecuzioni musicali in questa chiesa nei secoli passati, ai maestri di cappella, agli organisti e ai cantori che nel tempo si sono avvicendati nei rispettivi ruoli. Il recente restauro dell'organo e la pubblicazione di una nuova guida della chiesa mi hanno indotto ad approfondire l'argomento e ad intraprendere nuove ricerche, al fine di rintracciare ulteriori notizie inerenti alla musica. Parlo di 'nuove ricerche' perché è la seconda volta che metto mano nell'archivio di questa chiesa, che attualmente è depositato presso l'archivio storico del Vicariato di Roma. La prima volta fu nel 2010, quando, spinto dalla curiosità di svelare l'artefice dell'organo, recuperai diverse informazioni a riguardo che riportai nell'articolo apparso sulla *Strenna dei Romanisti* del 2011 dal titolo *Theresiae Christinae M. Borboniae liberalitate structum*. L'articolo sortì un effetto indubbiamente benefico, dal momento che, oltre ad individuare in Pietro Pantanella l'artefice dell'organo¹, destò anche una rinnovata atten-

¹ Pietro Pantanella (Arpino, 1821 – Roma, 1901), fu attivo a Roma dal 1855 al 1896 nella sua bottega in via dell'Arco de' Ginnasi n. 30. Costruì oltre 70 organi ma attualmente ne sopravvivono solo 13: quello della chiesa dei SS. Quirico e Giulitta ai Fori (1859), di S. Maria dell'Orto (1861), S. Agata a Prossedi (LT – 1862), S. Anastasia (1863), S. Giacomo in Augusta (1864), S. Martino a Graffignano (VT – 1867), S. Francesco a Palestrina (1867), S. Giovanni della Pigna (1870), S. Maria di Loreto (Scheible/Pantanella – 1873), SS. Salvatore a Velletri (1875), S. Angelo in Pesche-

zione verso questo pregevole strumento, a tal punto che, grazie all'interessamento dell'allora rettore, mons. Natalino Zagotto, e al generoso contributo della Fondazione Roma, esso tornò nuovamente a suonare a seguito del sapiente restauro effettuato nel 2014 dall'organaro Giuseppe Ponzani. Considerati tali precedenti, molto volentieri sono tornato nell'archivio storico del Vicariato, con l'intento di indagare questa volta non tanto sull'organo, di cui si è già ampiamente scritto, quanto sulle esecuzioni musicali nella chiesa dal XVI al XX secolo. Le notizie rinvenute non sono molte ma le reputo comunque meritevoli di essere riportate nel presente articolo.

Fin dai primi anni della sua costituzione, il pio sodalizio dei Napoletani pensò bene di dotare la chiesa di un piccolo organo, acquistato nel 1576 per 80 scudi dall'organaro Vincenzo da Sulmona:

Noi infrascritti Guardiani della Venerabile Arciconfraternita dello Spirito Santo della Natione del Regno di Napoli promettiamo pagare liberamente et senza alcuna esciptione a messer Vincentio da Sermona organista scudi quaranta de moneta quali sono per resto et integro pagamento de scudi ottanta simili per la valuta et prezzo de l'organo a noi venduto et hauto per la detta Compagnia, et questi denari promettemo pagarli per tutto il mese de Settembre proximo che viene 1576 volendo che detta polissa habbia forza come fusse instrumento in forma Camera et in fede del vero siamo sottoscritti de nostra propria mano questo dì 30 de Agosto 1576.

ria (1877), Spirito Santo dei Napoletani (1881) e S. Girolamo della Carità (1884). Per ulteriori approfondimenti sulla figura e l'attività del Pantanella cfr. A. PANFILI, *Pietro Pantanella e l'arte organaria a Roma nel XIX secolo*, Collana di Arte Organaria, XXXV, 2015, a cura dell'Associazione Giuseppe Serassi di Guastalla.

Io Vincenzo Organista de Sulmona ho ricevuto da li sopradetti guardiani per le mane de messer Ascanio Mazziotto li sopra detti scudi quaranta di li quali io Vincenzo gli n'ò fatta la presente quitanza questo dì 22 de 8bre 1576.

Io Vincenzo mane propria

Horatius Hierutinus Guardianus

Carolus Patig. Guardianus

Gio. Francesco Ricci Guardiano².

Lo strumento in questione, citato anche nell'*Inventario della chiesa* del 1596³, era un organo portatile con tre mantici e sette registri⁴ (molto probabilmente un *Principale*, *Ottava* e cinque registri di *Ripieno*), utile soprattutto per il sostegno delle voci e per la realizzazione del basso continuo. Da una lista di mandati degli anni 1618-1619⁵, sappiamo che lo strumento era suonato da un certo «Giovanni organista⁶» dietro compenso di uno scudo al mese. Costui, il 20 novembre 1618, ricevette anche 6 scudi per l'accordatura dell'organo e la riparazione dei mantici. Nella medesima lista, in data 10 luglio 1619, è annotato anche un pagamento di 23 scudi a favore di un tale Giulio d'Allegrezza «per le spese fatte nella Musica della suddetta festa dell'Esposizione». Questo è, al momento, il primo documento rinvenuto che attesti l'esecu-

² P. PECCHIAI, *La chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani e l'antica chiesa di S. Aurea in via Giulia*, Roma, 1953, pp. 73-74.

³ ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA (da ora in poi A.S.V.R.), *Archiconfraternita dello Spirito Santo dei Napoletani, Inventari (1596-1910)*, b. 5.

⁴ Tali caratteristiche si desumono da una lista di riparazioni eseguite dall'organaro Francesco Rossi il 12 luglio 1669.

⁵ A.S.V.R., *Mandati (1618-1619)*, b. 33.

⁶ Alcuni studiosi identificano «Giovanni organista» con Giovanni Guglielmi, organaro (e forse anche organista?) attivo a Roma tra il 1580 e il 1630 ca.

zione di musiche straordinarie in occasione della Pentecoste, ossia la festa dello Spirito Santo, durante la quale, nella chiesa splendidamente addobbata e illuminata, si svolgevano solenni cerimonie e si esponeva e adorava il SS. Sacramento secondo l'antica consuetudine delle quarantore. Ho rinvenuto, inoltre, un conto di 2 scudi e 60 baiocchi del falegname «per fare li palchi per la Musica» in occasione della festa di S. Gennaro del 19 settembre 1664. Pertanto, fin dal XVII secolo, la Pentecoste e S. Gennaro erano le due ricorrenze nelle quali si eseguiva musica particolarmente solenne. All'organizzazione di tali celebrazioni provvedevano alcuni *festaroli* eletti tra i membri dell'arciconfraternita. Costoro non dovevano spendere più di quanto era stato stabilito dall'assemblea dei confratelli. In genere, ogni anno veniva destinata una somma fissa (intorno alla metà del Settecento si spendevano 40 scudi per la Pentecoste e 10 scudi per S. Gennaro)⁷. Tale somma poteva però aumentare anche di molto a seguito di eventuali elargizioni da parte del cardinale protettore dell'arciconfraternita o di qualche altro benefattore.

Essendo la documentazione amministrativa della chiesa piuttosto lacunosa, dobbiamo attendere la fine del Seicento per avere notizie più esaustive sulle esecuzioni musicali. Negli anni 1683-1687, il compositore e maestro di cappella Giuseppe Ottavio Pitoni (Rieti, 1657 – Roma, 1743) ricevette 18 scudi per l'esecuzione delle musiche in occasione della festa della Pentecoste, seguita dall'esposizione del SS. Sacramento⁸. Costui, dopo aver prestato servizio nelle cappelle del duomo di Monterotondo (1673), di Assisi (1674) e della cattedrale di Rieti (1676), si stabilì definitivamente a Roma, divenendo nel 1677 maestro di cappella nella basilica di S. Marco al Campidoglio e, nel 1679, organista in S. Girolamo della Carità. In seguito, egli assunse la carica di maestro

⁷ A.S.V.R., *Visita apostolica (1755)*, b. 16.

⁸ A.S.V.R., *Entrata e uscita (1683-1717)*, b. 29.

di cappella anche nelle chiese di S. Apollinare (dal 1686 al 1743), di S. Lorenzo in Damaso (dal 1692 al 1721), di S. Agostino (dal 1708 al 1733) e di S. Giovanni in Laterano (dal 1708 al 1719), per concludere la sua prestigiosa carriera come direttore della cappella Giulia in S. Pietro (dal 1719 alla morte)⁹. Compositore assai fecondo e molto apprezzato all'epoca soprattutto nel genere sacro, la sua attività per cinque anni come maestro di cappella allo Spirito Santo dei Napoletani dà lustro e prestigio alla storia musicale di questa chiesa. Succedette al Pitoni il maestro Stefano Albrici¹⁰, il quale, dal 1689 al 1694, ricevette ogni anno 13 scudi per le musiche della Pentecoste e 4 scudi per quelle di S. Gennaro¹¹.

Negli anni 1698-1699, le medesime somme vennero percepite dal maestro Domenico Laurelli¹². Sono annotati anche i compensi dati ai facchini «per tirare li mantici all'Organo in occasione della Festa» e «per tirare l'Organo sul Coro». Infatti, in tali ricorrenze venivano appositamente montati ai lati della chiesa due palchi in legno, provvisti di gradini, solaio, pilastri, parapetti, cimasa e gelosie, per disporvi i cantori e i suonatori, il cui numero variava in base alla somma di denaro che si aveva a disposizione. Una dettagliata descrizione di questi palchi si legge in un conto dei falegnami Donato Zambelli e Giorgio Bonaria, che provvidero a montarli e poi a smontarli in occasione della festa di S. Genna-

⁹ Per ulteriori approfondimenti sull'attività del Pitoni cfr. S. FRANCHI, *Appunti per una biografia di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo* a cura di G. STELLA, Roma, 2009, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Rieti 28-29 aprile 2008.

¹⁰ Nel XVII secolo vi fu un compositore romano di nome Vincenzo Albrici. È probabile che Stefano e poi Silvestro Albrici, attivi allo Spirito Santo dei Napoletani tra la fine del '600 e gli inizi del '700, possano essere stati suoi parenti. Su costoro non ho rinvenuto alcuna notizia.

¹¹ A.S.V.R., *Entrata e uscita (1683-1717)*, b. 29.

¹² *Ibidem*.

ro del 1709¹³. Su un palco veniva issato l'organo portatile della chiesa, sull'altro un piccolo organo appositamente noleggiato per l'occasione. Oltre ai cantori e ai due organi, a seconda delle occasioni l'organico strumentale era arricchito da violini, viole, violoncelli, contrabbassi, flauti, oboi, fagotti e trombe. Nel 1700, anno del giubileo, il maestro Giuseppe De Rossi¹⁴ ricevette 25 scudi per le musiche della Pentecoste, mentre il maestro Pietro Paolo Bencini¹⁵ ebbe ben 40 scudi per quelle di S. Gennaro. Vi erano poi le musiche eseguite in occasioni straordinarie, come ad esempio il 7 novembre del 1700, quando vennero pagati 52 scudi e 50 baiocchi «a diversi Musicisti e Sonatori per il Te Deum cantato per la recuperata salute del Re di Spagna¹⁶». Si trattava di sua maestà Filippo V, che negli anni 1700-1713 fu anche re di Napoli e di Sicilia: in questo modo anche la chiesa dei napoletani in Roma dimostrava la propria affezione al suo sovrano.

Un'altra celebrazione straordinaria si ebbe nell'ottobre 1701, quando il maestro di cappella Francesco Grassi¹⁷ ricevette 32 scu-

¹³ A.S.V.R., *Giustificazioni (1654-1710)*, b. 38.

¹⁴ È documentata l'attività di Giuseppe De Rossi come maestro di cappella in Castel S. Angelo fino al 1701. In seguito, costui ricoprì il medesimo incarico nel santuario della Santa Casa di Loreto, per poi tornare a Roma nel 1711 come maestro di cappella nella chiesa della Madonna dei Monti.

¹⁵ Pietro Paolo Bencini fu maestro di cappella nella chiesa di S. Maria dell'Anima e di S. Maria in Vallicella. Dal 1731 fu coadiutore di Giuseppe Ottavio Pitoni nella direzione della cappella Giulia in S. Pietro, assumendone, dopo la morte di quest'ultimo, la carica di maestro.

¹⁶ A.S.V.R., *Entrata e uscita (1683-1717)*, b. 29.

¹⁷ Francesco Grassi era soprannominato "il bassetto", «*quia staturae pusillus erat*», come appare scritto su un manoscritto musicale conservato nell'archivio della Cappella Giulia, contenente una serie di sue composizioni per i vesperi del Giovedì Santo. Costui iniziò la sua carriera nel 1674 come basso nella cappella di S. Giacomo degli Spagnoli, per poi passare, sempre come cantore, nella cappella musicale di S. Maria Maggiore. Nel 1696, divenne maestro di cappella in S. Giacomo degli Spagnoli, incarico che mantenne fino al 1703. L'attività del Grassi allo Spirito Santo dei napoletani è documentata al momento solo negli anni 1701-1702.

di «per il servizio della Musica fatta in occasione dell'anniversario di papa Innocenzo XII¹⁸». Il ricordo di questo pontefice, originario del regno di Napoli, era infatti assai vivo tra i componenti del sodalizio. Costui, da cardinale, aveva ricoperto per due anni la carica di primicerio dell'arciconfraternita dello Spirito Santo e poi, una volta divenuto papa, concesse al sodalizio le rendite di tre abbazie: quella di S. Martino di Calanna (diocesi di Reggio Calabria), di S. Maria in Cubito (diocesi di Aversa) e di S. Erasmo e Leonardo (diocesi di Gaeta). Ciò spiega il motivo per cui nel primo anniversario della sua morte si celebrò una messa in suffragio così solenne. Sempre Francesco Grassi ebbe 37 scudi e 80 baiocchi per la festa della Pentecoste del 1702, onorata in quell'anno dalla presenza del re di Napoli. Per tale occasione, il falegname Antonio Carlini costruì, per 27 scudi, i consueti due palchi per i cantori e gli strumentisti, più un apposito palco per il sovrano, gli ambasciatori e tutte le autorità presenti¹⁹. La celebrazione si concluse con lo sparo di 50 mortaretti durante il canto del *Te Deum*. Altre spese per cerimonie solenni sono documentate il 24 gennaio 1712, quando furono rimborsati 40 scudi al camerlengo «per la Messa Cantata e Te Deum per l'incoronazione del Re Carlo III²⁰» (Carlo VI di Asburgo, nuovo re di Napoli col nome di Carlo III) e il 24 maggio 1716, quando furono pagati 120 scudi e 76 baiocchi «per la Musica, Cantori, Falegname, et altre spese fatte in occasione del solenne Te Deum cantato nella nostra Chiesa il giorno 17 corrente per la nascita del Primo Genito del nostro Principe Carlo²¹».

¹⁸ A.S.V.R., *Mandati (1701-1714)*, b. 33.

¹⁹ A.S.V.R., *Giustificazioni (1654-1710)*, b. 38.

²⁰ A.S.V.R., *Mandati (1701-1714)*, b. 33.

²¹ *Ibidem*. Si trattava del primogenito Leopoldo Giovanni, vissuto solo 5 mesi. Dal libro di *Entrata e uscita (1687-1717)* della chiesa risulta che a dirigere le musiche per quella festosa occasione fu il maestro Pietro Paolo Bencini (cfr. nota 15).

Al 31 gennaio 1717 risale invece un pagamento di 24 scudi, dati al camerlengo dello Spirito Santo, in rimborso di «altri tanti dati a conto dell'Organo venduto a detta Chiesa²²». È molto probabile che in quell'anno il vecchio organo cinquecentesco sia stato sostituito con uno strumento più moderno della medesima grandezza e dallo stesso numero di registri²³. Il 5 marzo 1720, lo strumento fu accomodato e accordato dall'organaro Giacomo Pescantini per 2 scudi e 50 baiocchi²⁴, mentre il 24 dicembre 1755 l'organaro Simone Cremisi ne riparò i mantici e la tastiera per 10 giulii²⁵. Altri piccoli interventi furono eseguiti dall'organaro Ignazio Priori il 5 gennaio 1784 per uno scudo e 50 baiocchi²⁶ e il 20 agosto 1800 per 4 scudi²⁷.

In tutta la prima metà del Settecento, l'attività musicale allo Spirito Santo dei Napoletani risulta essere assai fiorente. Alla celebrazione delle consuete feste della Pentecoste e di S. Gennaro si aggiunse ben presto quella dell'Immacolata Concezione e quella di S. Francesco di Paola, quest'ultima preceduta dalla devota pratica dei 13 venerdì istituita dallo stesso santo calabrese. Dal 1726 al 1745, è documentata in questa chiesa l'attività di maestro di cappella del noto compositore Giuseppe Valentini (Firenze, 1681 – Roma, 1753). Giunto a Roma nel 1694, costui esordì come virtuoso di violino e prese parte alle esecuzioni musicali di oratori

²² A.S.V.R., *Giustificazioni (1717)*, b. 38.

²³ Da un conto di lavori effettuati nel 1828 dall'organaro Filippo Priori, sappiamo che anche questo strumento disponeva di 7 registri. Doveva trattarsi di un organo positivo "ad ala", che per la sua praticità era assai diffuso nella Roma del XVIII secolo. Essendo di esigue dimensioni e di peso contenuto, questo veniva trasportato e issato su palchi e cantorie con estrema facilità.

²⁴ A.S.V.R., *Mandati (1720)*, b. 33.

²⁵ A.S.V.R., *Giustificazioni (1755)*, b. 43.

²⁶ A.S.V.R., *Mandati (1784)*, b. 34.

²⁷ A.S.V.R., *Giustificazioni (1800)*, b. 57.

patrocinate dal principe Ruspoli. Dal 1710 al 1741, suonò nella cappella musicale di S. Luigi dei Francesi, assumendo quel ruolo di primo violino ricoperto a suo tempo dal celebre Arcangelo Corelli. Se negli anni giovanili si dedicò soprattutto all'esecuzione e alla composizione di opere strumentali (sinfonie, sonate e concerti), in quelli della maturità il Valentini si adoperò come maestro di cappella in varie chiese romane. Oltre che allo Spirito Santo dei Napoletani, è documentata la sua attività in S. Giovanni dei Fiorentini (1720-1753), in S. Maria Maddalena (1727-1750), nella cappella Borghese in S. Maria Maggiore (1737-1752) e nel collegio Nazareno (1718-1749)²⁸. A testimonianza delle esecuzioni musicali dirette dal Valentini allo Spirito Santo dei Napoletani rimane una lista di cantori e strumentisti da lui redatta per la messa della Pentecoste e per la messa e vespro di S. Francesco di Paola del 1744: in tale circostanza furono impiegati 4 soprani, 2 contralti, 2 tenori, 2 bassi, 7 violini, 2 trombe, oboe, fagotto, violoncello, contrabbasso e organo, per una spesa complessiva di 24 scudi e 60 baiocchi (Fig. 1)²⁹.

Durante le ordinarie funzioni festive, la chiesa disponeva invece solo di un organista che accompagnava il canto dei confratelli dietro compenso annuo di mezzo zecchino³⁰. Negli anni 1744-1746, costui fu un tale Gregorio Cola³¹, già maestro in SS. Luca e Martina e S. Maria del Pianto. Nel settembre 1748, i membri dell'arciconfraternita, riunitisi in assemblea, nominarono un nuovo maestro di cappella:

²⁸ Per un profilo dettagliato sulla biografia e l'attività di Giuseppe Valentini cfr. E. CARERI, *Giuseppe Valentini (1681-1753), documenti inediti*, in «Note d'archivio per la storia musicale», anno V, 1987, pp. 69-125.

²⁹ A.S.V.R., *Giustificazioni (1744)*, b. 41.

³⁰ Nel verbale di adunanza dell'ottobre 1743 si legge: «Che si dia il solito annuo mezzo zecchino all'Organista mediante le fatiche che fa per la nostra Chiesa». Cfr. A.S.V.R., *Verbali congregazioni (1734-1757)*, b. 2.

³¹ A.S.V.R., *Giustificazioni (1745-1746)*, b. 41.

Spirito Santo &
 Messa dello Spirito Santo, e messa,
 e Vespere di S. Francesco di Paola

Checchino alla messa, e Vespere di S. Fran:

1. Cecco	3:	
1. Pera con li Veneti	4:	20
2. Altri Soprani	1:	50
Contralti Canonico Ferrarini, & Maniani	2:	70
1. Tagnolo	1:	50
Tenore del Ricci		80
2. Bassi	1:	60
Organista	1:	80
Violoncello		80
Contrabasso		80
2. Trombe	1:	80
Oboe		80
4. Violini	3:	20
Fagotto		80
Chitara & Tiorata	24:	60 30

1. Lista dei cantori e strumentisti redatta da Giuseppe Valentini per la messa di Pentecoste e messa e vespri di S. Francesco di Paola del 1744.

Mancando alla nostra Arciconfraternita il Maestro di Cappella, e volendosi fissarlo, e stabilirlo di maniera che abbia egli a servire la medesima sempre in tutte le Feste, che ordinariamente, e fuor di solito si solennizzano nella nostra Chiesa, quindi la Congregazione appoggiata alla sicura notizia della bon conosciuta virtù del Sig. Antonio Aurisicchio, procedente ancora il particolar compiacimento dell'Ecc.mo Protettore, ed Ecc.mo Mons. Primicerio, lo ha dichiarato, e stabilito Maestro di Cappella della nostra Chiesa nella maniera come sopra, intendendo a riconoscerlo a proporzione delle fatiche, che egli sarà per fare alla nostra Arciconfraternita, alla quale sicuramente, si spera, ch'egli saprà corrisponderne con amore, e distintamente, massime come Fratello Nazionale della medesima³².

Antonio Aurisicchio (Napoli 1704 ca. – Roma, 1781), oltre ad essere già maestro di cappella nella chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli, era anche un virtuoso a servizio del cardinale Domenico Orsini d'Aragona, che proprio nel 1748, succedendo al cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona, era diventato protettore dell'arciconfraternita dello Spirito Santo³³. Il nuovo cardinale dovette molto compiacersi per la nomina di Antonio Aurisicchio a maestro di cappella di questa chiesa: ciò appare evidente già alla lettura del verbale riportato. Grazie alla generosità del cardinale, la festa di S. Gennaro del 1748 venne celebrata con musiche particolarmente solenni³⁴. L'Aurisicchio impiegò per l'occasione un organico di 20 cantori, 12 violini, 2 viole, 2 violoncelli, 2 contrabbassi, 2 trombe, 2 corni, 2 oboi e organo, per una spesa complessiva di

³² A.S.V.R., *Verbali congregazioni (1734-1757)*, b. 2.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Si tenga presente che dal 1739 Domenico Orsini era stato nominato cavaliere dell'ordine di S. Gennaro.

67 scudi e 70 baiocchi (Fig. 2)³⁵. È interessante notare che nella lista dei musicisti chiamati compare anche il nome di Matteo Colista, all'epoca organista nella basilica di S. Giovanni in Laterano.

Trombe e Fusi			
Antonio	1.00	Paolino	1.00
Francesco	2.00	Francesco	1.00
Carlo, e	2.00	Barbaro	1.00
Checco Sacca	1.00	Maisolini	2.00
Oboe		Grimaldi	2.00
Benedetto	2.00	Cecchi	2.00
Pezzo	2.00	Baldi	2.00
Violini		D. Fran. Capaldi	2.00
Stevarducci	2.00	Vignardelli	2.00
Costa	2.00	Pezzo D. L. Gio:	2.00
Pezzo D. Costa	2.00	Alcanti, usi gli matina del...	1.00
Angelini	2.00	Tre usi per C. Vespere	2.00
Riminali	2.00	Targaroni e L'uso della	
Alquarino	2.00	Musica, D. scrittura de non	
Carvoni	2.00	Per	0.50
Defarino	2.00	Per l'affitto dell'organo	2.00
Armatari	2.00	Per scrittura	1.00
Capugno	2.00		
Manno	2.00		
Tomassino	2.00		
Viola			
D. Ignazio	1.00		
D. Michele	1.00		
Violoncelli			
Stefanino	1.00		
Corjiti	2.00		
Contrabbasso			
Carlucci, e Sartano	2.00		
Organo			
Colitta	1.00		
Voci			
Mirimacco	4.50		
Paquarino	3.00		
Stacchino	1.50		
	39.00		
		Per l'uso	67.70
		Io Antonio Aurisicchio ho ricovero la cura	
		somma. Quattro di 21 Dec 1748	
			37.40
			29.30
			67.70

2. Lista dei cantori e strumentisti redatta da Antonio Aurisicchio per la festa di S. Gennaro del 1748.

³⁵ A.S.V.R., *Giustificazioni* (1748), b. 42.

Nella seconda metà del Settecento, probabilmente a causa della progressiva decadenza dell'arciconfraternita e della diminuzione delle proprie rendite, le spese relative alla musica si ridussero drasticamente, a tal punto che nelle principali feste si chiamavano solo 4 o 6 cantori accompagnati da un organista. Nel 1799, a seguito dell'avvento della Repubblica Romana, l'arciconfraternita si sciolse definitivamente. Una volta ripristinato il governo pontificio, la chiesa passò sotto il diretto patronato di Ferdinando I di Borbone, re delle due Sicilie. Nei primi anni dell'Ottocento, maestro di cappella fu prima Lorenzo Pelli e, in seguito, Benedetto Alimenti. Ho rinvenuto anche una supplica (non datata) di un tale Vincenzo Pontani, il quale, presentandosi come allievo del Regio Conservatorio di Napoli e con l'esperienza di organista ausiliario nella Cappella Reale di quella città, chiedeva di poter assumere l'incarico di maestro di cappella e organista nella chiesa dello Spirito Santo in via Giulia³⁶. Probabilmente tale richiesta non fu accolta, poiché nella documentazione amministrativa non vi è alcuna traccia dell'attività di tale individuo. È interessante notare che, essendo la chiesa sotto il diretto patronato del re di Napoli, la festa che si celebrava con maggiore solennità non era più quella titolare della Pentecoste, bensì quella di S. Gennaro, sicuramente assai più sentita e partecipata dai nuovi amministratori. Si consideri che, negli anni 1815-1840, in occasione della Pentecoste si spendevano poco meno di 6 scudi per chiamare 6 cantori accompagnati dal contrabbasso e l'organo, mentre per la festa di S. Gennaro si spendevano solitamente 55 scudi per un organico comprendente 5 soprani, 3 contralti, 6 tenori, 5 bassi, 11 violini, 2 viole, 2 violoncelli, 3 contrabbassi, 2 oboi, 2 clarini, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, fagotto, timpani e organo³⁷. Anche in questo caso è interessante notare che nella lista dei musicisti chiamati

³⁶ A.S.V.R., *Corrispondenza (1603-1863)*, b. 14.

³⁷ A.S.V.R., *Giustificazioni (1815-1840)*, bb. 61-66.

compare a volte il nome di Vincenzo Ecala, all'epoca organista nella vicina chiesa di S. Maria in Monserrato e maestro di cappella in S. Giacomo degli Spagnoli.

Dal 1828 al 1840, Filippo Grazioli (Roma, 1773 – ivi, 1840) ricoprì la carica di maestro di cappella dietro un compenso annuo di 8 scudi, oltre al rimborso di tutte le spese che egli sosteneva per pagare i cantori e gli strumentisti. Costui era un compositore assai apprezzato nell'ambiente musicale romano dell'epoca, sia nel genere sacro che in quello operistico. Molti suoi melodrammi furono rappresentati a Roma (nei teatri Alibert, Capranica, Valle e Apollo), ma anche a Napoli, Firenze, Venezia, Parma e Trieste. All'età di 15 anni, Filippo Grazioli era già organista nella basilica romana di S. Eustachio; in seguito divenne maestro di cappella nelle chiese di S. Maria Maddalena, S. Rocco e S. Maria dell'Anima. Dal 1793 alla morte, fu organista presso la SS. Trinità dei Pellegrini, ma la sua attività è documentata, oltre che allo Spirito Santo dei Napoletani, anche nelle chiese del Gesù, di S. Maria del Popolo e di S. Rocco. Appena assunto l'incarico di maestro di cappella, il Grazioli chiese agli amministratori di far restaurare il piccolo organo della chiesa. Il lavoro fu eseguito dall'organaro Filippo Priori, il quale rilasciò la seguente ricevuta:

Nota dei lavori fatti all'Organo della Reggia Chiesa dello Spirito Santo in occasione della festa di S. Gennaro Vescovo del corrente anno 1828.

Primieramente si è dovuto scomporre tutto l'Organo, spolverare il Bancone, e pulire tutte le canne, e rimetterne di novo n. 16 che erano mancanti nel Ripieno.

Si è dovuto ancora levare la tastatura ed accomodare alcuni tasti staccati.

In seguito si è dovuto variare il tono a tutte le canne per portarlo al tono di orchestra, essendo prima un quarto di tono più basso ed in fine ricomporlo, intonarlo, ed accordarlo.

La spesa del suddetto lavoro secondo l'arte è di uno scudo a Registro, non valutando le canne nove, e la variazione del tono, essendo dunque di Reggistri sette, sono scudi 7.

Io Filippo Priori Organaro.

Io sottoscritto ho ricevuto la somma di scudi cinque, e baj cinquanta in saldo della suddetta nota dichiarandomi soddisfatto. In fede, questo dì 27 settembre 1828. Io Filippo Priori³⁸.

Al Grazioli succedette, nel 1840, il maestro di cappella Pietro Ravalli³⁹, il quale spesso e volentieri si serviva dei giovani organisti Giovanni Aldega⁴⁰ e Settimio Battaglia⁴¹, destinati entrambi a ricoprire prestigiosi incarichi nelle chiese di Roma.

Tra il 1852 il 1864, per volere di Ferdinando II, re delle Due Sicilie, la chiesa fu sottoposta a radicali restauri. L'originaria facciata cinquecentesca fu demolita e ricostruita, creando un vano interno di accesso alla chiesa. Lo spazio superiore a tale vano fu utilizzato per realizzare un'ampia ed elegante cantoria, sorretta da quattro colonne di stucco dipinte a finto marmo. Altri lavori interessarono l'abside e la decorazione pittorica dell'interno. La riapertura ufficiale della chiesa, avvenuta il 4 ottobre 1862, fu celebrata da una messa solenne e un *Te Deum* con musiche dirette dal

³⁸ A.S.V.R., *Giustificazioni (1828-1831)*, b. 64.

³⁹ Costui era cantore soprano nella cappella Giulia in S. Pietro.

⁴⁰ Giovanni Aldega (Roma, 1815 – Monte S. Giovanni Campano, 1862) fu maestro di cappella nella basilica di S. Maria Maggiore, ma la sua attività è documentata anche nelle chiese di S. Maria Maddalena, S. Marco al Campidoglio, S. Pietro in Vaticano, S. Maria dell'Orazione e Morte, Ss. Domenico e Sisto, Stimate di S. Francesco e S. Maria in Vallicella.

⁴¹ Settimio Battaglia (Cave, 1815 – Roma, 1891) fu attivo come organista e maestro di cappella in S. Lorenzo in Damaso, S. Maria dell'Orto, S. Maria Maddalena, Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, S. Ignazio di Loyola, Madonna dei Monti e in altre chiese di Roma. Concluse la sua brillante carriera come maestro di cappella nella basilica di S. Maria Maggiore.

maestro Salvatore Meluzzi⁴². In tale occasione, furono impiegati 25 esecutori tra cantori e strumentisti, per una spesa complessiva di 26 scudi⁴³. A seguito dei radicali lavori di restauro, il piccolo organo della chiesa fu alienato. Pertanto, in occasione di cerimonie particolarmente solenni, si provvedeva ad affittare un piccolo organo che ogni volta veniva issato sulla nuova cantoria⁴⁴. Fin dal dicembre 1856, l'organaro Pietro Pantanella aveva inoltrato al primicerio della chiesa la seguente supplica:

A sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Caracciolo,
Primicerio della Regia Chiesa dei Napoletani in Roma.

Eccellenza Rev.ma,
Pietro Pantanella nativo di Arpino fabbricatore di Organi umilmente
espone all'E.V. Rev.ma che essendo stato assicurato doversi provve-

⁴² Salvatore Meluzzi (Roma, 1813 – ivi, 1897) esordì prima come organista (1832) e poi come maestro di cappella (1835) nella chiesa del Gesù, in seguito assunse la direzione della Cappella Pia in S. Giovanni in Laterano (1839-1854), per poi concludere la sua brillante carriera come direttore della Cappella Giulia in S. Pietro (1854-1897). La sua attività è documentata anche nella Cappella Borghese in S. Maria Maggiore e nelle chiese di S. Carlo ai Catinari, S. Giacomo in Augusta, S. Giovanni della Pigna e S. Croce in Gerusalemme. Fu molto ricercato anche come collaudatore di organi. Ci sono pervenute sue relazioni di collaudo per gli organi della SS. Trinità dei Pellegrini (Filippo e Girolamo Priori, 1848), Stimate di S. Francesco (Adeodato Bossi, 1857), S. Maria di Loreto (Scheible-Pantanella, 1873), Spirito Santo dei Napoletani (Pantanella, 1881), Trinità della Missione (Pacifico Inzoli, 1881), S. Lucia del Gonfalone (Nicola Morettini, 1882) e S. Girolamo della Carità (Pantanella, 1884).

⁴³ A.S.V.R., *Giustificazioni* (1864), b. 69.

⁴⁴ A.S.V.R., *Giustificazioni* (1863), b. 69: «30 giugno 1863, mancia data per aver collocato l'Organo sulla cantoria nella circostanza che fu cantato il Te Deum per la recuperata salute della Regina, baj. 70». - *Giustificazioni* (1873): «Dati a due uomini che hanno aiutato il muratore a far salire e discendere dall'orchestra il Fisarmonico £ 2,40 ».

dere un Organo per la Reggia Chiesa Nazionale dello Spirito Santo de' Napoletani che è prossima a riaprirsi al Culto divino, supplica l'E.V. R.ma perché si degni di preferirlo come Nazionale e Suddito per la costruzione di detto Organo, sottoponendosi a tutte le garanzie che gli verranno richieste, sia per la solidità ed esattezza del lavoro, come per l'armonia delle voci, tanto più che il di lui fratello ha l'onore di appartenere al Collegio dei Cantori Pontifici.

Ora per costruire un nuovo Organo, richiedendosi necessariamente qualche tempo, d'altronde l'Oratore avendone in pronto uno di nuova costruzione, proporrebbe di far servire per il momento il suddetto, quale nel corso non piacesse o per qualsiasi altra cagione non fosse adatto per la sullodata Ven. Chiesa, potrebbe ivi rimanere, fino alla costruzione del nuovo Organo.

Che della grazia.

18 Dicembre 1856.

L'oratore entrascritto Pietro Pantanella⁴⁵.

Nonostante le buone referenze (l'essere originario del regno delle Due Sicilie e l'aver come garante un fratello cantore della Cappella Sistina) e l'offerta di condizioni piuttosto vantaggiose (possibilità di poter disporre fin da subito di un organo in prova), la supplica venne depositata agli atti e, negli anni seguenti, il primicerio si limitò a servirsi del Pantanella solo per il noleggio di organi portatili.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, maestro di cappella fu Gaetano Geraldini⁴⁶. Per evitare le sempre più ricorrenti spese di nolo, il 19 novembre 1874 si provvide ad acquistare, per 1.150

⁴⁵ A.S.V.R., *Corrispondenza (1603-1863)*, b. 14.

⁴⁶ Costui fu attivo come organista e maestro di cappella anche nelle chiese di S. Maria dell'Orazione e Morte, S. Maria in Trastevere, S. Maria sopra Minerva, S. Elena ai Cesarini, S. Omobono dei Sarti e S. Gregorio Magno dei Muratori.

lire, un armonium *Radolphe* presso il negozio di strumenti musicali di Gregorio Massaruti, sito in piazza di Spagna n. 4⁴⁷. In quegli anni, l'organista era chiamato non solo per le feste della Pentecoste e di S. Gennaro, ma anche per la novena e festa della Purificazione, dei Ss. Pietro e Paolo, della Madonna del Fulmine⁴⁸ e dell'Immacolata Concezione. La necessità di avere un vero organo in chiesa (e non più un semplice armonium) cominciava ad essere piuttosto impellente.

Nel novembre 1880, il primicerio mons. Gaetano De Ruggiero, approfittando di una generosa offerta di Teresa Cristina Maria di Borbone⁴⁹, imperatrice del Brasile, commissionò al Pantanella la costruzione di un nuovo organo, dandogli un acconto di 500 lire⁵⁰. Lo strumento fu consegnato nel giugno del 1881 e collaudato dal maestro Salvatore Meluzzi il 14 ottobre dello stesso anno dietro pagamento di 50 lire. Negli anni successivi, in prossimità della festa della Pentecoste, l'organo veniva accordato dal Pantanella per la somma di 5 lire⁵¹. Tra gli organisti qui attivi tra la

⁴⁷ A.S.V.R., *Giustificazioni (1874)*. Guarda caso, un armonium *Radolphe* della stessa epoca si trova oggi nella vicina chiesa di S. Caterina della Rota. Forse si tratta dello stesso strumento acquistato dallo Spirito Santo dei Napoletani e poi rivenduto a questa chiesa una volta che il Pantanella aveva terminato il nuovo organo.

⁴⁸ La Madonna del Fulmine è un'immagine miracolosa, attribuita alla bottega di Antoniazio Romano, custodita e venerata nella chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani.

⁴⁹ Teresa Cristina Maria di Borbone (1822-1889), figlia di Francesco I di Borbone e sorella di Ferdinando II re delle Due Sicilie, nel 1843 sposò Pedro II, diventando così imperatrice del Brasile. Fu una donna di grande cultura, amante della musica e cantante provetta. Per una conoscenza esaustiva del personaggio cfr. A. AVELLA, *Una napoletana imperatrice ai tropici*, Roma, 2012.

⁵⁰ A.S.V.R., *Giustificazioni (1881)*, b. 73.

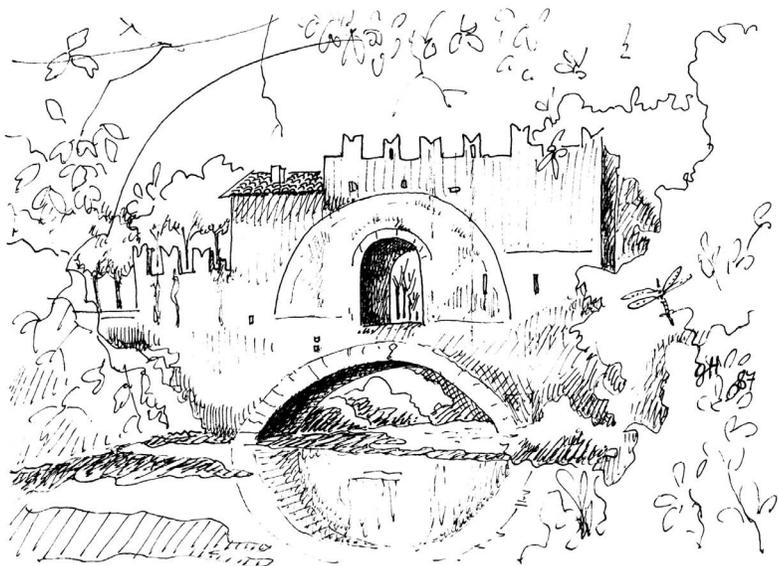
⁵¹ Il suo nome compare fino al 1886. Negli anni successivi, fino al 1891, nell'ambito delle spese per la festa della Pentecoste è riportata la sola dicitura «per accordatura dell'organo, £ 5». È molto probabile che ad accordare lo strumento sia sempre stato il Pantanella.

fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento si ricordano Eugenio Clementi⁵² e Filippo Mattoni⁵³.

Questo è quanto emerso dallo studio dei documenti d'archivio. Ma la musica allo Spirito Santo dei Napoletani non riguarda più solo il passato. Da quando l'organo è tornato a suonare, le esecuzioni musicali in questa chiesa hanno avuto un nuovo impulso, non solo per l'impegno del sottoscritto, ma grazie anche al nuovo rettore, mons. Maurizio Piscolla, che spesso e volentieri, in prossimità delle festività più importanti, invita cantanti e strumentisti di alto livello ad animare le cerimonie liturgiche più solenni e a tenere meditazioni musicali e concerti.

⁵² L'attività di Eugenio Clementi è documentata anche nelle chiese di S. Girolamo della Carità, S. Maria in Cosmedin e S. Maria della Consolazione.

⁵³ Filippo Mattoni (Todi, 1848 – Roma, 1922). All'età di 21 anni, entrò a servizio come cantore contralto nella Cappella Giulia in S. Pietro e, in seguito, assunse anche l'incarico di secondo organista della basilica e di responsabile dell'archivio musicale. È documentata la sua attività come organista e maestro anche nelle chiese di S. Lucia del Gonfalone, S. Elena ai Cesarini e S. Maria dell'Orazione e Morte.



La meravigliosa vista dal Gianicolo

EMANUELE PARATORE

Roma, durante l'inizio della primavera e le prime "ottobrate", è semplicemente meravigliosa. Tra le due date l'unica cosa che cambia sono il verde o il bruno della vegetazione. Il cielo è terso, i colori risaltano, l'aria è più pulita. La vista dal Gianicolo è un colpo d'occhio che supera l'immaginabile. È la vista urbana più bella che esista al mondo. Quel color mattone uniforme di tanti tetti, cupole, guglie, campanili, specialmente romanici, scandito dal bianco di tanti palazzi, monumenti, facciate immerse in tanto verde è bellissimo. È proprio l'armonia dei colori a fare, di questa vista, l'eccezionalità. Sembra un presepe, uno spettacolo surreale, ove una mano divina ha disposto qua e là opere architettoniche di impareggiabile bellezza, dall'epoca romana al puro barocco sino ai nostri giorni. Altre viste urbane hanno sempre una varietà di colori che offendono l'armonia della visione. Il Lizzani parla di «pittorica visione di immagini e colori. Spettacolo magico che aveva le doppie luci dei tramonti e dei riflessi tiberini»¹.

Il Gianicolo è un colle romano, considerato l'ottavo oltre i sette classici, prospiciente la riva destra del Tevere ad una altezza massima di 88 metri sul livello del mare². Le sue pendici settentrionali, interessate dalle mura Gianicolensi, degradano rapidamente verso

¹ M. LIZZANI, *Il Gianicolo*, Roma, 1937.

² E. PARATORE, *L'ottavo colle di Roma*, in «Strenna dei Romanisti», Roma, 1961, pp. 29-39.

piazza San Pietro, mentre quelle orientali, sempre ripidamente, arrivano al fiume Tevere. Il versante meridionale lambisce lo storico rione di Trastevere, mentre il tratto occidentale, pianeggiante, ci porta al confine della parte più antica del quartiere di Monteverde Vecchio e alla grande storica Villa Pamphili. Qui consideriamo il Gianicolo solo la parte più alta del colle, quella verdeggiante, da porta San Pancrazio sino a comprendere il piccolo anfiteatro e la vicina quercia del Tasso.

Il nome del nostro colle appare la prima volta nell'Eneide di Virgilio, nel libro VIII. Allora Evandro, giunto sul Campidoglio, mostra all'alleato Enea (intorno, presumibilmente, all'anno 2000 a.C.) le rovine di due città scomparse. «Inoltre vedi queste due fortezze dalle mura diroccate, reliquie e ricordi degli antichi. Il padre Giano fondò una rocca, l'altra Saturno; una si chiamava Gianicolo, l'altra Saturnia».

Anche per questo il poeta Ennio (239-169 a.C.) e la tradizione riferiscono che il nome deriverebbe dal dio Giano, figlio di Apollo, che avrebbe appunto fondato un centro abitato con il nome di Ianiculum³. Nella dissertazione seconda di Filippo Pacifici, indi-

³ E.M. STEINBY, *Ianiculum-Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al Rinascimento*, Acta Instituti Romani Finlandiae, vol. XVI, Roma, 1996. Il volume, diviso in quattro parti, raccoglie numerosi articoli sul nostro tema: Parte I - *Ianiculum. Topografia e monumenti*: P. LIVERANI, *Ianiculum. Da Antipolis al mons Ianiculensis*; F. COARELLI, *Il Gianicolo nell'antichità. Tra mito e storia*; L. BIANCHI, *L'estremità settentrionale del Gianicolo. Questioni di topografia antica e medievale*. Parte II - *Ianiculum. Culti, miti, leggende e storia*; B. ZANNINI QUIRINI, *Ianiculum. Il luogo e la dimensione cronologica ad esso connessa nella tradizione romana*; G. PICCALUGA, "Sub Ianiculo arca inventa est" (*Nepotian. 1.14*). *Perché proprio qui la tomba di Numa?*; M. BELL III, *Il canto del choreutes. Un bronzo greco dal Gianicolo Appendice. Una dedica ad Apollo dal Gianicolo*. Parte III - *Gianicolo. Casino Turini - topografia e architettura*; A. BUCCI, *L'orto botanico del Gianicolo*; J. RASMUS BRANT, *Roma capitale e il Gianicolo. Progetti urbanistici nel cassetto. Appendice*. Parte IV - *Gianicolo*.

cata nella prossima nota 5, si riferisce: «lo stesso si legge nelle note al cap. 5 di Plinio *dictus est Janiculus ab Jano, qui in eo habitavit, et postea sub eo sepultus est*».

Del Gianicolo si parla alla morte di Numa Pompilio, nel 673 a.C., quando ai piedi del colle fu scavata la tomba del saggio re, entro la quale vennero seppelliti i suoi libri. Nel 600 a.C. il re Anco Marzio avrebbe fortificato il sito collegandolo alla città tramite il Ponte Sublicio, sul quale doveva passare l'antica strada che attraversava il colle, proveniente dalla Etruria, che sarebbe stata la grande via Aurelia. Tito Livio scrive: «quando Tarquinio Prisco si approssimò a Roma, giunto sul Gianicolo, un'aquila discese dall'alto, gli portò via la copertura del capo...», poi «con grande strepito» glielo ripose acconciamente sul capo e sparì. Il poeta commenta «come se fosse stata inviata per una missione divina». Questo episodio è stato interpretato come presagio al futuro re⁴.

Nel 477 a.C., gli etruschi Veienti, dalla città di Veio, dopo aver sconfitto i Fabii, nella battaglia di Cremera, contro l'esercito romano condotto dal console Tito Menenio Agrippa Lanato, stabilirono un fortilizio sulle pendici del Gianicolo, da dove partivano per razzare la campagna romana. A causa di questa presenza, sotto le mura di Roma, in città si soffriva la carestia, perché non si potevano coltivare le terre nemiche. Per questo i romani, con i consoli Aulo Verginio Tricosto Rutilo e Spurio Servilio Prisco, l'anno dopo, nel 476 a.C., guadando nottetempo il Tevere, sconfissero i nemici nella battaglia del Gianicolo. Nel 287 a.C. si parla

Il programma decorativo del Casinò Turini: R. FUNICIELLO – A. THIERY, *Il balcone di Roma: da Montedoro a Monteverde*, Roma, 1998. In particolare: pp. 61-82 su Gianicolo e Monteverde dall'antichità alle mura di Urbano IV. V.: C. BENOCCI – M. FAGIOLO, *Il Gianicolo. Il colle "aureo" della cultura internazionale della sacralità e della memoria*, Roma, 2016. Il volume è ricco di molti saggi sull'argomento.

⁴ R.A. STACCIOLI, *Tanaquilla, creatrice di re per il trono di Roma*, Roma, 2018, cfr. in particolare p. 26.

di una secessione plebea sul Gianicolo, mentre Cicerone, intorno al 63 a.C., attaccando la proposta di legge agraria di Publio Servilio Rullo, utilizza come paradosso polemico lo spauracchio di una colonna sul Gianicolo, contrapposta a Roma.

Al tempo di Augusto il poeta Marco Valerio Marziale, riferendosi alla villa gianicolense di un amico scrive: *hinc septem dominos videre montes et totam licet aestimare Romam*. Da qui puoi godere della vista dei sette colli sovrani e abbracciare tutta Roma.

Tra il 64 e 67 d.C., morì a Roma, crocefisso a testa in giù, san Pietro, il primo apostolo di Cristo. Il sacerdote Filippo Pacifici, ai tempi di papa Pio VII, pubblica due volumi che indicano che il martirio di san Pietro sia avvenuto sul Gianicolo, così come la morte di Noè⁵. Nel Proemio della dissertazione seconda si riferisce:

fatto, che da motivo di prova la venuta di Noè nell'Italia, e nel Gianicolo dove poi venne e fu crocefisso S. Pietro, nel celebre tempietto, che col disegno del Bramante vi fu fatto rinnovare, e riedificare da Ferdinando, e da Elisabetta monarchi delle Spagne, si mostra a tutti la fossa, in cui fu piantata la Croce del S. Apostolo: e si mostrano insieme i due Altari, che vi sono di Marmo, uno nella Cappelletta inferiore coll'iscrizione *Sacellum B. Petri Principis Apostolorum Martyrio sacrum*. L'altro nella Cappella superiore coll'immagine al di sopra della Crocefissione del Santo, e coll'arca di Noè... scolpita sopra una Montagna di Acque.

⁵ F. PACIFICI, *Dissertazione sul martirio di San Pietro nel Gianicolo e sulla venuta e morte nello stesso monte di Noè simbolo del santo principe degli apostoli ivi crocefisso, uniliate alla santità di N.S.PP. Pio VII felicemente regnante dal sacerdote Filippo Pacifici*, Roma, 1814; F. PACIFICI, *Dissertazione seconda. Noè venuto e morto nel Gianicolo, simbolo di San Pietro ivi crocefisso*, Roma, 1814. I due volumi riferiscono anche altre molte notizie sul Gianicolo; G.B. LUGARI, *Il culto di S. Pietro sul Gianicolo e il libro pontificale ravennate: studio critico*, Roma, 1907.

Stiamo parlando ovviamente del tempietto del Bramante vicino a S. Pietro in Montorio, poco al di fuori dell'area qui considerata. Monsignor Lugari, nel suo articolo, accenna alla morte di san Pietro sul Gianicolo e fa molti riferimenti al monte come luogo frequentato dall'apostolo. Anche nel volume *Il Gianicolo* di nota 3 si fa riferimento alla morte di san Pietro sul nostro colle.

Una successiva ricostruzione ci porta a considerare il colle una parte degli Horti Getae, i giardini di Settimio Geta, coimperatore romano, negli anni 209-212 d. C., prima con il padre Settimio Severo e poi con il fratello Caracalla. La attuale porta Settimiana, dell'epoca proprio di Settimio Severo, era l'ingresso degli orti. Nel 270-275 gli orti erano prospicienti le mura Aureliane, presenti con l'attuale porta San Pancrazio, l'inizio della via Aurelia, proprio all'ingresso del Gianicolo.

Prudenzio (402-403 d.C.) ricorda gli *ianiculi mola* (mulini).

Nel *Laterculus* di Polemio Silvio, del 449, fra le sette meraviglie della città di Roma è messo in primo luogo il colle Gianicolo con i suoi giardini e l'eccelsa vista panoramica. Nell'antichità era chiamato anche Monte Aureo per la sua sabbia giallo-oro. Molte memorie del cristianesimo sono legate anche alle tre chiese monumentali che stabiliscono una cinta spirituale intorno al colle: S. Pietro in Montorio, S. Onofrio e S. Pancrazio.

All'epoca di papa Stefano III (768-772) si parla del colle occupato dai Longobardi. In una bolla di papa Callisto II, del 1123, compare la chiesa di S. Angeli in Ianiculo.

Tra il 1518 e il 1531 fu costruita Villa Lante, uno dei due edifici con vista completamente aperta sul Gianicolo. L'altro è l'Accademia di Spagna, vicino a S. Pietro in Montorio, al di fuori dell'area qui considerata. La terza vista, un po' più ristretta rispetto alle due precedenti, è quella classica da piazzale Giuseppe Garibaldi. Fa parte della storia del Gianicolo la famosa quercia del Tasso. Sotto questa usava meditare il grande poeta e si dice che qui morì nel 1595, tanto che è sepolto nella vicina chiesa di S. Onofrio,

sulle pendici del colle. Vicino a questa, nel XVII secolo, è stato edificato l'anfiteatro della quercia del Tasso. Un errore definirlo anfiteatro perché è un piccolo teatro che ha ospitato, nel secolo scorso, i tanti spettacoli, specialmente di opere per lo più buffe d'epoca romana, da parte della compagnia *La Plautina* di Sergio Ammirata, con ovvi riferimenti alle opere di Plauto.

Sempre nel XVII secolo il sito è stato incluso da Urbano VIII nelle mura Gianicolensi, da porta Portese sino a porta Cavalleggeri, incontrandosi con le mura Aureliane proprio a porta San Pancrazio.

Agli inizi dell'800 Stendhal nelle sue *Passeggiate romane* diceva: «È questo senza dubbio uno dei più bei luoghi del mondo per morire. La vista così larga e così bella che si ha di Roma, deve rendere meno penoso l'ultimo passo per staccarsi dalle cose terrene, se è vero che esso sia penoso». Anche Giacomo Leopardi ha come meta la Quercia nelle sue passeggiate romane.

Il Gianicolo, nel 1849, fu teatro dell'eroica difesa della breve Repubblica Romana contro i francesi, chiamati da Pio IX per riprendere la città. L'assedio durò circa un mese. Infine, persa dalle truppe comandate da Garibaldi anche l'ultima battaglia, combattuta sul Gianicolo, la Repubblica si arrese. A causa di una ferita durante questa battaglia vi morì Goffredo Mameli. Vicino alla chiesa di S. Pietro in Montorio vi è un mausoleo ossario in ricordo dei patrioti di questo risorgimento, con la scritta «Roma o morte».

Nel 1881 il pubblico passeggio del Gianicolo divenne realtà e in una relazione del 1882, predisposta da Alessandro Viviani, viene illustrata una «passeggiata gradevolissima per mirabili vedute... Su tutta l'estensione della vetta del Gianicolo»⁶. Nel 1883 la famiglia Corsini vendette allo Stato e al Comune la villa omonima, alla base del colle, e un casino che figurava come torretta-

⁶ A. CREMONA, *Passeggiata del Gianicolo*, in A. CAMPITELLI, *Verdi delizie: le ville, i parchi storici del Comune di Roma*, Roma, 2005 cfr. pp. 45-47.

osservatorio nel punto ove poi, nel 1895, fu eretto il monumento a Garibaldi, ad opera di Emilio Gallori. Una statua equestre su basamento con episodi di battaglie garibaldine. Nel 1886 furono commissionati dal Comune, lungo la passeggiata, gli odierni 84 busti dei patrioti garibaldini che combatterono per la difesa e la liberazione di Roma⁷. Vi sono anche il primogenito di Garibaldi Menotti e l'altro figlio Ricciotti.

In cima al colle, sotto la statua di Garibaldi, dal 24 gennaio 1904 un cannone spara a salve a mezzogiorno in punto. La cannonata fu introdotta da Pio IX, nel 1847, per dare un tempo standard alle campane delle chiese di Roma. Il cannone fu posizionato prima a Castel Sant'Angelo, poi, nel 1903, a Monte Mario ed infine al Gianicolo.

Nel 1909 si riferisce che il patrimonio arboreo del Gianicolo si è arricchito di 287 palme acquistate dal Comune di Ventimiglia⁸. Ora ce ne sono pochissime.

Nel 1911 è stato costruito il faro del Gianicolo. Alto 20 metri, progettato da Manfredo Manfredi, è stato donato alla città dagli Italiani d'Argentina, in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia e per commemorare Roma capitale.

Nel 1932 è stato costruito l'altro edificio da cui si può ammirare una parte della vista su Roma. È il Pontificio Collegio Ucraino di San Giosafat, dove vengono ospitati religiosi ucraini che si trovano a Roma per studio e formazione. Nello stesso anno è stato

⁷ A. TOSTI, *I busti degli eroi della Repubblica Romana nella Passeggiata del Gianicolo*, in A. CREMONA – S. GNISCI – A. PONENTE, *I busti dei grandi italiani al Pincio*, Roma, 1999, cfr. pp. 201-213. L'articolo elenca gli autori che fecero i busti e quali fecero.

⁸ M. DE VICO FALLANI, *Storia dei giardini pubblici di Roma nell'Ottocento: dalle importanti sistemazioni del Pincio, del Parco del Celio e della Passeggiata Archeologica al Gianicolo, ai più modesti Squares di piazza Vittorio, piazza Cairoli e del Quirinale*, Roma, 1992, cfr. in particolare le pp. 242-271 per la Passeggiata del Gianicolo.

posizionato il monumento equestre ad Anita Garibaldi, realizzato da Mario Rutelli.

Il terzo edificio del colle qui considerato è sulla sinistra appena si entra nella villa da porta San Pancrazio. È il serbatoio gianicolense o centro idrico Gianicolo, come lo nomina l'A.C.E.A., costruito nel 1941. È stato il primo serbatoio di accumulo della rete idrica romana. Da qui non si ha vista sulla città, mentre la facciata dell'edificio, secondo una lapide presente, è quella «della casa detta di Michelangelo già in via delle Tre Pile; demolita nell'anno MCMXXX fu ricostruita ad ornamento della passeggiata pubblica XXI aprile MCMXLI-XIX E.F.».

Dal 1959 è tradizione di questo parco romano che, vicino alla statua di Garibaldi, si esprima Carlo Piantadosi con il suo teatrino dei burattini. Un decreto ministeriale ha stabilito che questo spettacolo rappresenta una testimonianza superstita di una forma di spettacolo collegata alla storia della commedia dell'arte.

Nel 2011 viene posizionato all'ingresso del colle, vicino a porta San Pancrazio, il monumento in bronzo a Ciceruacchio, spostato dal lungotevere in Augusta. Angelo Brunetti, così chiamato da bambino perché grassottello, in romanesco *ciruacchiotto*, è stato un eroe garibaldino al tempo della Repubblica Romana per la difesa di Roma. È morto insieme ad Anita lungo il trasferimento di Garibaldi verso Venezia dopo la sconfitta romana.

La vista dal Gianicolo, qui presentata, è ripresa dalla rinascimentale Villa Lante, oggi sede dell'ambasciata di Finlandia presso la Santa Sede e dell'*Institutum Romanum Finlandiae*, centro di ricerca archeologica finlandese in Italia⁹. Come detto è uno dei tre

⁹ A. PRANDI, *Villa Lante al Gianicolo*, Roma 1954; E.M. STEINBY, *Villa Lante e l'Institutum Romanum Finlandiae*, Roma, 1971; H. LILIUS, *Villa Lante al Gianicolo: l'architettura e la decorazione pittorica*, in «Acta Instituti Romani Finlandiae», vol. X, Roma, 1981. Nel volume di E.M. STEINBY, *Ianiculum-Gianicolo*, cit., vi sono i seguenti articoli che si riferiscono alla Villa: F.E. KELLER, *Ricostruire l'antico. Ville rinascimentali su ville antiche*;

punti di vista dove non vi è alcun ostacolo per un ampio sguardo a 180 gradi. La villa fu realizzata tra il 1518 e il 1531 da Giulio Romano per Baldassarre Turini, importante funzionario alla corte dei papi Medici, Leone X e Clemente VII, che hanno regnato dal 1513 al 1534, con un breve intervallo di due anni (dal 1521 al 1523) con papa Adriano VI. La durata dei lavori fu laboriosa a causa del sacco di Roma da parte dei Lanzichenecchi nel 1527. Nel 1533 fu posta una scritta che dice «Hinc totam licet aestimare Romam». Da qui è possibile valutare tutta Roma. Questa è la consacrazione della meravigliosa vista, unica al mondo. In quel periodo fu sede del Casino Turini. Nel 1551 la villa passò alla famiglia Lante, che la vendette ai Borghese nel 1817. In quel periodo fu anche sede di un educandato per povere fanciulle, tenuto da monache. Dal 1880 fu abitata dall'archeologo tedesco Wolfgang Helbig, che l'acquistò nel 1909. Questi operò un consistente restauro prendendo l'attuale magnifica configurazione. In quel periodo furono ospiti della villa Wagner, Tolstoj, Carducci e D'Annunzio. Nel 1950 passò definitivamente allo stato finlandese, come sede dell'Ambasciata Finlandese presso il Vaticano. Nel 1954 divenne sede dell'Institutum Romanum Finlandiae. Nel 1961 è stata fondata l'associazione Amici di Villa Lante al Gianicolo.

C.L. FROMMEL, *Giulio Romano e la progettazione di Villa Lante*; C. BRUN, *Il fregio dorico di Villa Lante al Gianicolo. Un progetto sconosciuto di Giulio Romano?*; H. LILIUS, *Genius loci. I miti dell'antico Ianiculum nelle pitture e negli stucchi del Casino Turini*; A. VISCOGLIOSI, *Roma-Toscana. Di qua e di là dal Tevere*; F. SANTORO SRICCHIA, *Villa Lante: la decorazione del salone. Problemi di attribuzione*; A. GNANN, *Zur Beteiligung des Polidoro da Caravaggio an der Ausmalung des Salone der Villa Lante*. V. anche: T. CARUNCHIO – S. ORMA, *Villa Lante al Gianicolo: storia della fabbrica e cronaca degli abitanti*, Roma 2005; *Villa Lante al Gianicolo*, «Institutum Romanum Finlandiae», Roma, 2018.

Di viste dal Gianicolo in forma di stampa ne esistono due molto antiche. La prima è *Veduta di Roma dal Gianicolo* come una di 11 acqueforti di Bartolomeo Pinelli¹⁰. Per la verità questa non è una veduta dal Gianicolo ma una veduta del Gianicolo. Sono rappresentate la facciata del Fontanone, o acqua Paola, con la vicina chiesa di San Pietro in Montorio. L'altra, ad opera dell'incisore Gaetano Cottafavi e del disegnatore L. Zeloni, sono 27 acqueforti con vere viste dal Gianicolo che indicano minuziose stampe di caseggiati, chiese, palazzi che riguardano diversi luoghi della Roma vista dal colle¹¹. Gerard Wiedmann, in un suo articolo, riferisce di una veduta panoramica che ritrae la città dal Gianicolo di Giuseppe Vasi del 1765¹².

Il pittore olandese Gaspar van Wittel (1653-1736), conosciuto in Italia come Gaspare Vanvitelli ha lasciato molti disegni e pitture di vedute su Roma¹³. Una, molto bella, è una panoramica dal Quirinale. Una litografia del 1839 riporta il panorama di Roma dal Campidoglio¹⁴. Altra bella vista di Roma da porta del Popolo o Flaminia è del 1880 dei fratelli Tensi¹⁵. In una cromolitografia

¹⁰ B. PINELLI, *Panorama dei sette colli*, Catalogo Storico Staderini BNCR, Roma 1835, 11 acqueforti.

¹¹ G. COTTAFASI, *Panorama di Roma: veduta dalla sommità del Gianicolo entro la Villa Corsini*, Roma, 1847, 27 acqueforti.

¹² G. WIEDMANN, *Guardiamo il panorama di Roma dal "più alto campanile"*, in «Strenna dei Romanisti», Roma 2014, pp. 487-503; *Raccolta delle più belle vedute antiche e moderne di Roma disegnate ed incise secondo lo stato presente dal cavalier Giuseppe Vasi*, Calcografia Vasi, Roma, 1710-1782.

¹³ *Gaspar van Wittel: i disegni. La collezione della Biblioteca Nazionale di Roma*, catalogo a cura di M. BRECCIA FRATADOCCHI e P. PUGLISI, Roma, 2013.

¹⁴ I. CAFFI, *Panorama di Roma veduta dalla torre del Campidoglio*, Venezia, 1839, litografia.

¹⁵ F. TENSI, *Roma a colpo d'occhio*. Milano, 1880, una cromolitografia.

sono raffigurati due piccoli montarozzi: il Gianicolo (con San Pietro in Montorio e la fontana Paolina (Fontanone) e Testaccio.

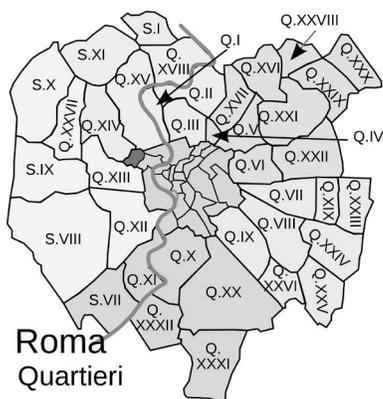
Stendhal, nella sua autobiografia *Vita di Henry Brulard*, inizia la prefazione con una «splendida giornata di sole che Henry si gode sul Gianicolo, a San Pietro in Montorio, spaziando con lo sguardo sulle rovine della Roma antica...»¹⁶. Era il 16 ottobre 1832, a 49 anni. Parla della vista della Tomba di Cecilia Metella, S. Paolo, la piramide Cestia, Castel San Pietro, Frascati, Castel Gandolfo, Villa Aldobrandini, Rocca di Palestrina e Monte Cavallo. Effettivamente da S. Pietro in Montorio si vede una parte di Roma Sud che non si vede da Villa Lante.



¹⁶ STENDHAL, *Vita di Henry Brulard*, Milano, 2003.

SUDDIVISIONE TOPONOMASTICA DI ROMA CAPITALE

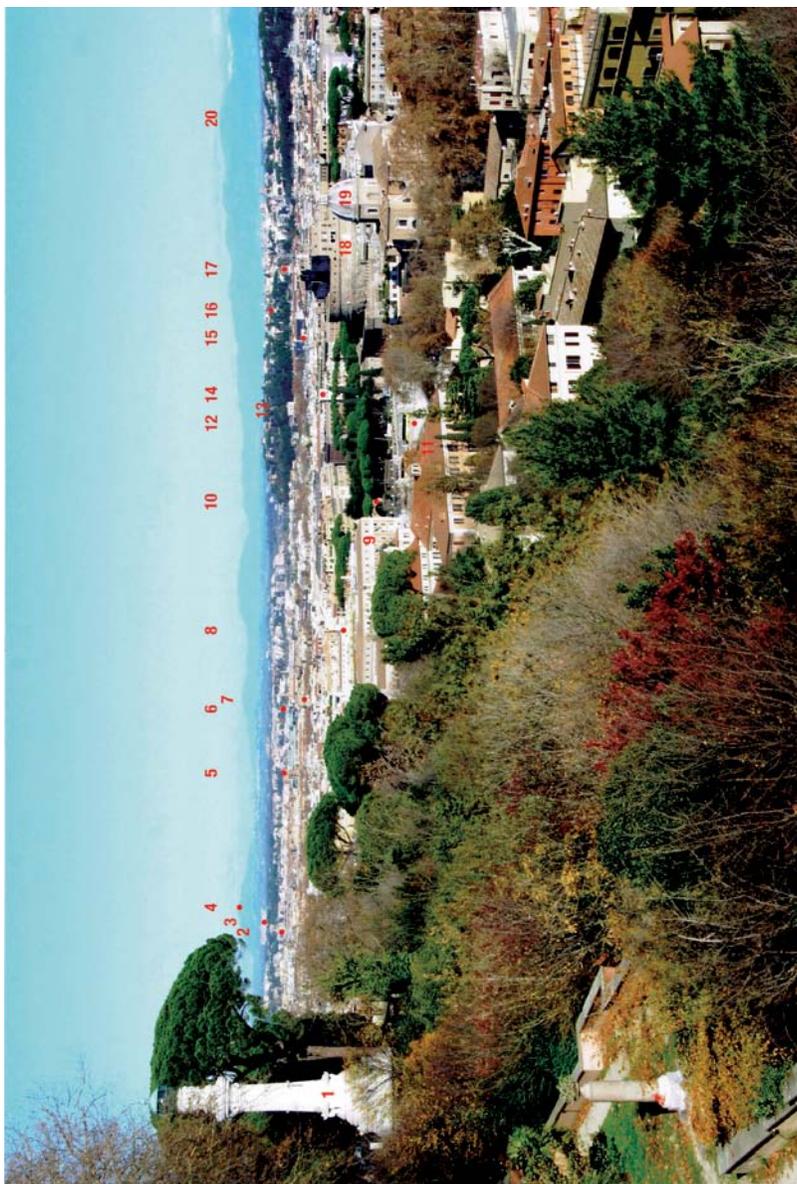
R.	RIONI	<i>(segue quartieri)</i>		<i>(segue zone)</i>	
R. I	MONTI	Q. XVIII	TOR DI QUINTO	Z. XIV	BORGHESIANA
R. II	TREVI	Q. XIX	PRENESTINO CENTOCELLE	Z. XV	TORRE MAURA
R. III	COLONNA	Q. XX	ARDEATINO	Z. XVI	TORRENOVA
R. IV	CAMPO MARZIO	Q. XXI	PIETRALATA	Z. XVII	TORRE GAIA
R. V	PONTE	Q. XXII	COLLATINO	Z. XVIII	CAPANELLE
R. VI	PARIONE	Q. XXIII	ALESSANDRINO	Z. XIX	CASAL MORENA
R. VII	REGOLA	Q. XXIV	DON BOSCO	Z. XX	AEROPORTO DI CIAMPINO
R. VIII	S. EUSTACHIO	Q. XXV	APPIO CLAUDIO	Z. XXI	TORRICOLA
R. IX	PIGNA	Q. XXVI	APPIO PIGNATELLI	Z. XXII	CECCHIGNOLA
R. X	CAMPITELLI	Q. XXVII	PRIMAVALLE	Z. XXIII	CASTEL DI LEVA
R. XI	S. ANGELO	Q. XXVIII	MONTESACRO ALTO	Z. XXIV	FORTE OSTIENSE
R. XII	RIPA	Q. XXIX	PONTE MAMMOLO	Z. XXV	VALLERANO
R. XIII	TRASTEVERE	Q. XXX	S. BASILIO	Z. XXVI	CASTEL DI DECIMA
R. XIV	BORGIO	Q. XXXI	GIULIANO DALMATA	Z. XXVII	TORRINO
R. XV	ESQUILINO	Q. XXXII	EUROPA <i>(già E.U.R.)</i>	Z. XXVIII	TOR DE' CENCI
R. XVI	LUDOVISI	Q. XXXIII	LIDO DI OSTIA PONENTE	Z. XXIX	CASTEL PORZIANO
R. XVII	SALLUSTIANO	Q. XXXIV	LIDO DI OSTIA LEVANTE	Z. XXX	CASTEL FUSANO
R. XVIII	CASTRO PRETORIO	Q. XXXV	LIDO DI CASTELFUSANO	Z. XXXI	MEZZOCAMMINO
R. XIX	CELIO			Z. XXXII	ACILIA NORD
R. XX	TESTACCIO	S.	SUBURBII	Z. XXXIII	ACILIA SUD
R. XXI	S. SABA	S. I	TOR DI QUINTO	Z. XXXIV	CASAL PALOCCO
R. XXII	PRATI	S. VII	PORTUENSE	Z. XXXV	OSTIA ANTICA
		S. VIII	GIANICOLENSE	Z. XXXIX	TOR DI VALLE
Q.	QUARTIERI	S. IX	AURELIO	Z. XL	MAGLIANA VECCHIA
Q. I	FLAMINIO	S. X	TRIONFALE	Z. XLI	PONTE GALERIA
Q. II	PARIOLI	S. XI	DELLA VITTORIA	Z. XLIII	MACCARESE NORD
Q. III	PINCIANO			Z. XLIV	LA PISANA
Q. IV	SALARIO	Z.	ZONE	Z. XLV	CASTEL DI GUIDO
Q. V	NOMENTANO	Z. I	VAL MELAINA	Z. XLVIII	CASALOTTI
Q. VI	TIBURTINO	Z. II	CASTEL GIUBILEO	Z. XLIX	S. MARIA DI GALERIA
Q. VII	PRENESTINO-LABICANO	Z. III	MARCIGLIANA	Z. L	OTTAVIA
Q. VIII	TUSCOLANO	Z. IV	CASAL BOCCONE	Z. LI	LA STORTA
Q. IX	APPIO LATINO	Z. V	TOR S. GIOVANNI	Z. LII	CESANO
Q. X	OSTIENSE	Z. VI	SETTECAMINI	Z. LIII	TOMBA DI NERONE
Q. XI	PORTUENSE	Z. VII	TOR CERVARA	Z. LIV	LA GIUSTINIANA
Q. XII	GIANICOLENSE	Z. VIII	TOR SAPIENZA	Z. LV	ISOLA FARNESE
Q. XIII	AURELIO	Z. IX	ACQUA VERGINE	Z. LVI	GROTTOAROSSA
Q. XIV	TRIONFALE	Z. X	LUNGHEZZA	Z. LVII	LABARO
Q. XV	DELLA VITTORIA <i>(già Mibvov)</i>	Z. XI	S. VITTORINO	Z. LVIII	PRIMA PORTA
Q. XVI	MONTESACRO	Z. XII	TORRE SPACCATA	Z. LIX	POLLINE-MARTIGNANO
Q. XVII	TRIESTE <i>(già Savoia)</i>	Z. XIII	TORRE ANGELA	suddivisione aggiornata al 1° gennaio 2015	

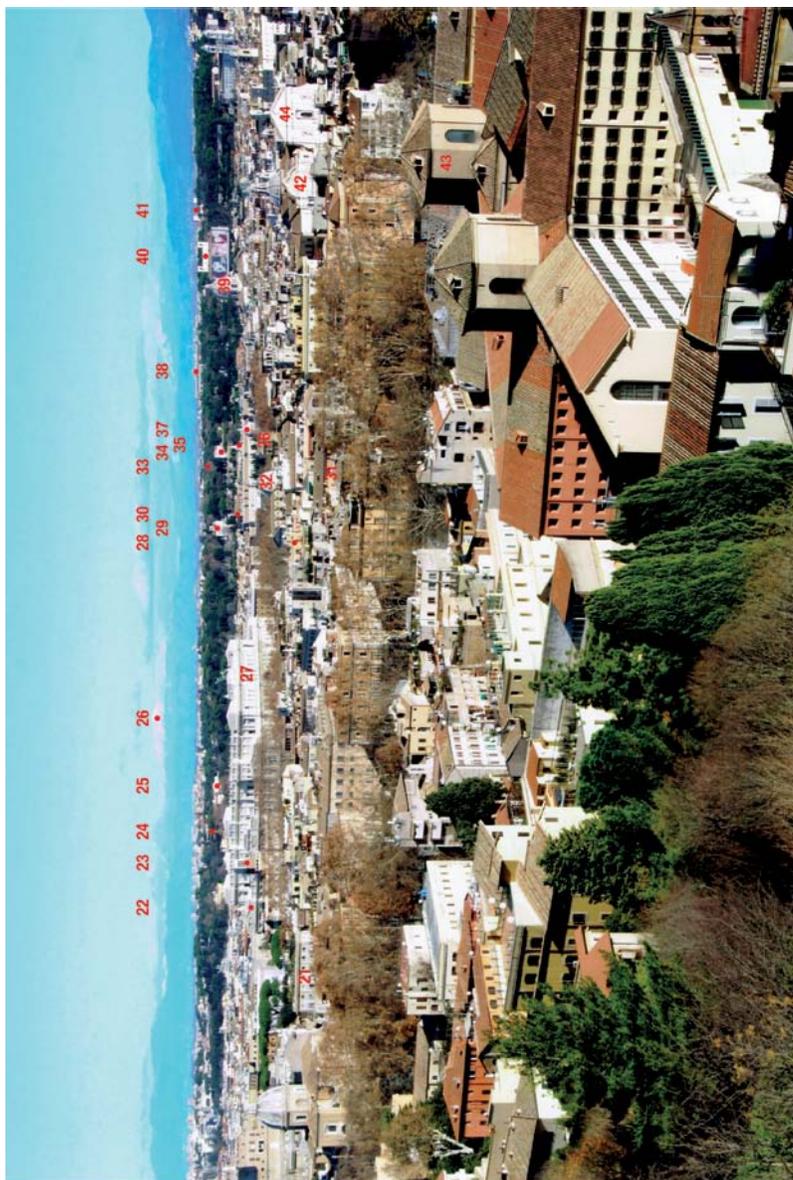


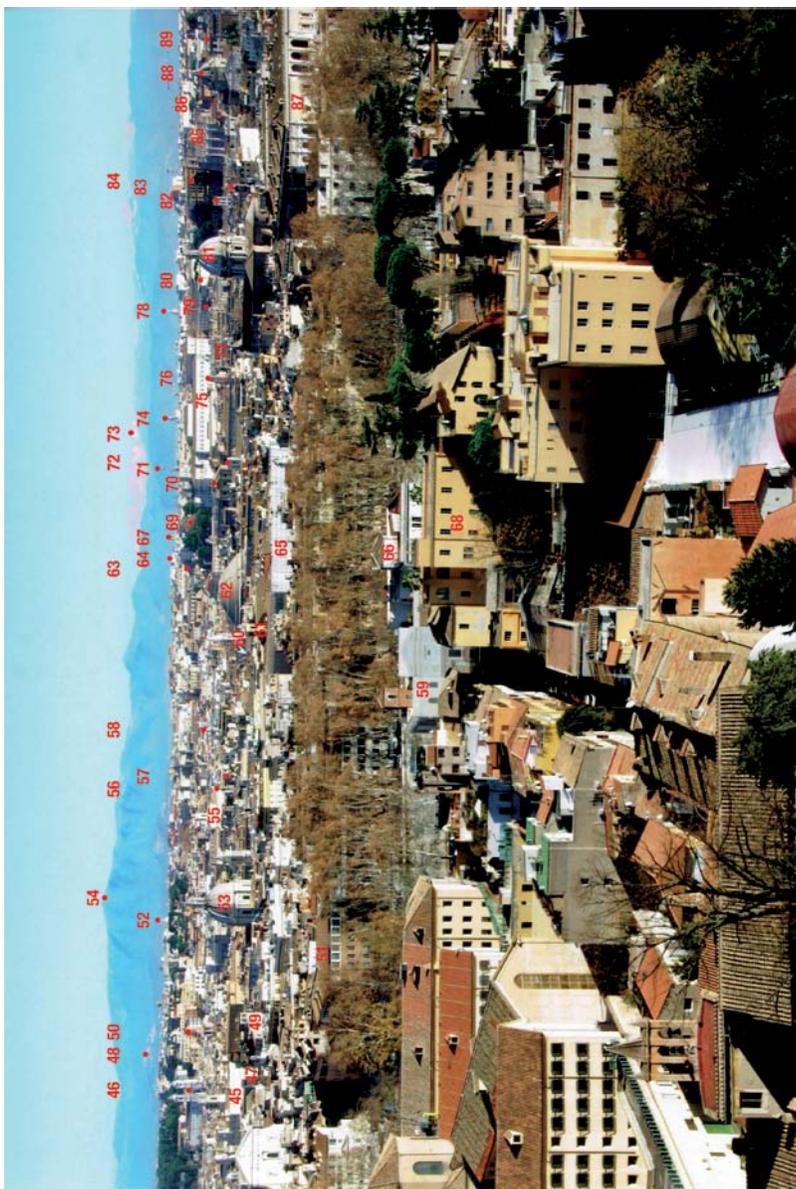
Qui si presentano 6 fotografie, da Nord a Sud in sequenza, con indicati tutti i siti che sono stati rilevati. Tanti palazzi non sono indicati perché non hanno una loro specifica storia o denominazione. Certo ci sono tante altre punte di edifici, specialmente sullo sfondo, che non è stato possibile rilevare. C'è la storia intera di una città dall'epoca romana sino ai nostri giorni. Una visione architettonica che abbraccia tutte le epoche storiche possibili.

Di seguito riportiamo la localizzazione e l'epoca di edificazione di tutte le costruzioni che sono state individuate¹⁷.

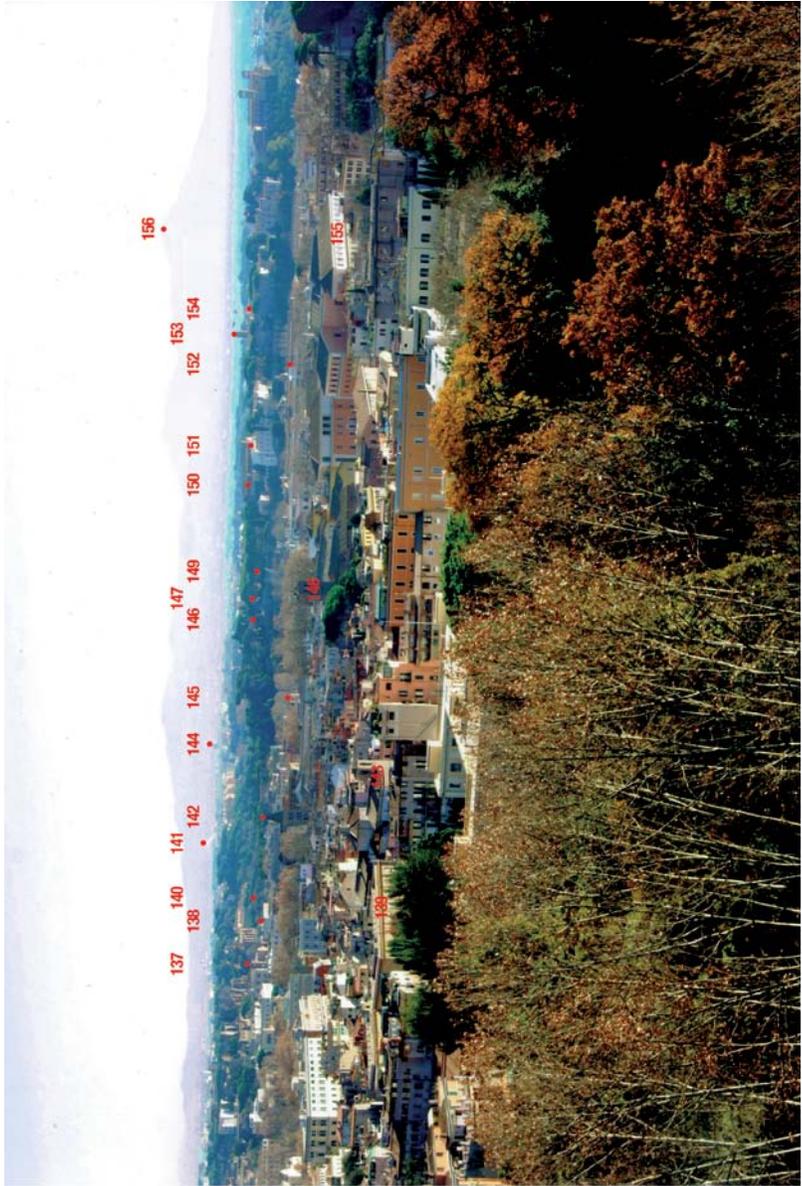
¹⁷ Nel descrivere i siti si fa riferimento a date che si riferiscono all'anno di costruzione del manufatto. Riguardo alla individuazione dei manufatti nei diversi rioni o quartieri si precisa che il Comune di Roma, amministrativamente è diviso in 15 municipi. Poi, toponomasticamente, Roma capitale è divisa in 22 rioni (R), tutti nel primo municipio, tranne quello di Castro Pretorio, in parte nel II; 35 quartieri (Q), compresi i due di Ostia ed uno di Castelfusano; 6 suburbi (S); 53 zone (Z) dell'agro romano. Quest'ultime, dalla XXXV in poi risultano con la vecchia numerazione che comprendeva anche quelle XXXVI, Isola Sacra; XXXVII Fiumicino; XXXVIII Fregene; XLII Maccarese Sud; XLVI Torrimpietra; XLVII Palidoro, tutte passate al nuovo comune di Fiumicino nel 1992. Per alcuni siti si fa riferimento anche ai classici sette colli romani.













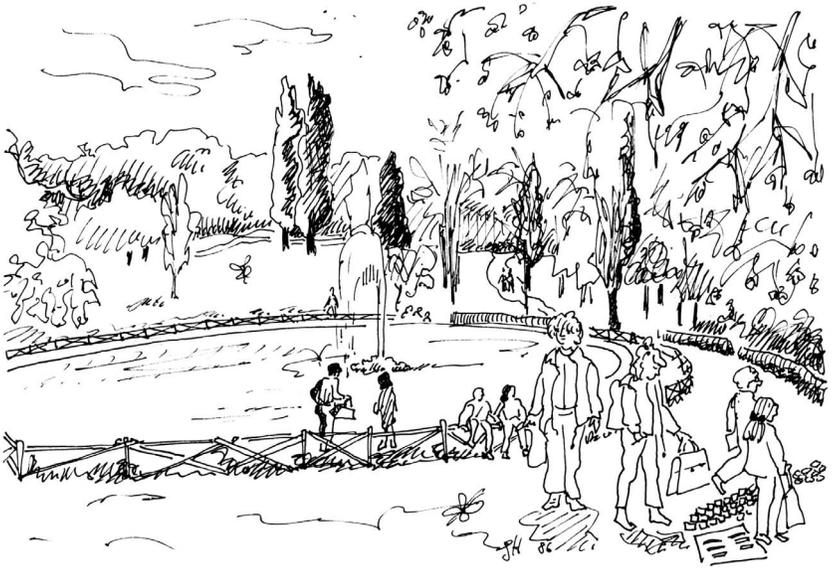
SITI INDIVIDUATI

1. Faro del Gianicolo del 1911.
2. Chiesa della Grande Madre di Dio, a Tor di Quinto, quartiere della Vittoria, XX sec.
3. Ospedale Sant'Andrea, del Policlinico Umberto I, zona di Grottarossa, XXI sec.
4. Monte Soratte.
5. Basilica del Sacro Cuore di Cristo Re, quartiere della Vittoria, XX sec.
6. Ponte Flaminio, tra i quartieri Parioli e Tor di Quinto, XX sec.
7. Chiesa di S. Gioacchino in Prati, XIX sec.
8. Auditorium di via della Conciliazione, nel rione Borgo, del 1948.
9. Palazzo San Paolo, rione Borgo, XX sec.
10. Mura Leonine, dall'848 all'852; si sviluppano dal Vaticano a Castel Sant'Angelo.
11. Palazzo Salviati, sede del Centro Alti Studi per la Difesa alla Lungara in Trastevere; della metà del '500.
12. Ponte Vittorio Emanuele II, dal 1886 al 1911.
13. Quartiere Parioli.
14. Palazzo via Crescenzo n. 4.
15. Palazzo Marina, sede del Ministero della Marina, del 1928, in lungotevere della Navi.
16. Basilica del Sacro Cuore Immacolato di Maria, nel quartiere Parioli, stile neoclassico del XX sec.
17. Basilica di S. Eugenio del XX sec. nel quartiere Pinciano.
18. Castel Sant'Angelo o Mausoleo di Adriano del 125 d.C.
19. Basilica di S. Giovanni Battista dei Fiorentini, in via Giulia, dal 1523 al 1734.
20. Monti Sabini.
21. Palazzo Sacchetti, rione Ponte, dal 1542 al 1546.
22. Tempio Valdese di piazza Cavour, rione Prati, XX sec.
23. Casa Madre dei Mutilati ed Invalidi di Guerra, rione Borgo, dal 1925 al 1928.
24. Obelisco Flaminio, in piazza del Popolo; XII sec. a.C. al tempo dei faraoni Ramsete II e Seti, portato a Roma da Ottaviano Augusto nel 10 d. C.
25. Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, in villa Borghese, del 1883.
26. Terminillo, monti Reatini.
27. Palazzo di Giustizia, rione Prati, realizzato tra il 1889 e il 1911.
28. Galleria Michelangelo, rione Ponte.
29. Casina Valadier o caffè del Pincio, tra il 1816 e il 1837.
30. Chiesa di S. Giacomo in Augusta, rione Campo Marzio, tra il 1592 e il 1602.
31. Chiesa di S. Biagio degli Armeni, rione Ponte, XI sec.
32. Chiesa di S. Salvatore in Lauro, rione Ponte, XIX sec.
33. Villa Borghese, circa 80 ettari, inaugurata nel 1903.
34. Bastione di Villa Medici al Pincio.
35. Chiesa di All Saint Anglican Church, rione Campo Marzio, del 1880.
36. Palazzo Lancellotti, rione Ponte, dal 1591 al 1610.
37. Chiesa di S. Rocco all'Augusteo, rione Campo Marzio, del XVII sec.
38. Palazzo ex Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato a piazza Verdi, quartiere Pinciano, neoclassico del XX sec.
39. Chiesa di S. Carlo al Corso o dei Santi Ambrogio e Carlo, rione Campo Marzio, tra il 1612 e il 1669.
40. Villa Medici, al Pincio, rinascimentale tra il 1564 e il 1580.
41. Galleria Borghese, nella omonima villa, del XVII sec.
42. Oratorio dei Filippini, rione Parione, opera di Francesco Borromini tra il 1637 e il 1667.
43. Carcere Regina Coeli, alla Lungara, Trastevere, iniziato a costruire nel 1642.
44. Chiesa Nuova o santa Maria in Vallicella, rione Parione, tra il 1577 e il 1614.
45. Chiesa di S. Agostino o basilica dei santi Trifone e Agostino, rione Sant'Eustachio, tra il 1420 e il 1483.
46. Chiesa della Ss. Trinità dei Monti, rione Campo Marzio, gotica del XVI sec.

47. Pontificia Università della Santa Croce, rione Ponte, del XX sec.
48. Tivoli.
49. Chiesa di S. Tommaso in Parione, nel rione omonimo, della fine XVI sec.
50. Villa Malta, quartiere Pinciano, XIX sec.
51. Liceo Ginnasio Virgilio, rione Regola, del XX sec.
52. Hotel Westin Excelsior, rione Ludovisi, XX sec.
53. Chiesa di S. Agnese in Agone, rione Parione, dal 1652 al 1672.
54. Monti Tiburtini.
55. Palazzo Montecitorio, sede della Camera dei Deputati, nel rione Colonna, di Gian Lorenzo Bernini, prima metà del '600.
56. Obelisco Montecitorio, opera del faraone Psammetico II (595-589 a.C.), portato a Roma da Augusto nel 10 d.C.
57. Chiesa di S. Maria in Aquiro, rione Colonna, barocca del XVIII sec.
58. Colonna di Marco Aurelio, davanti a Palazzo Chigi, sede della Presidenza del Consiglio dei Ministri, fatta erigere dal figlio Commodo tra il 180 e il 192 d. C.. È detta anche Antonina, perché nel basamento vi è una iscrizione che riporta la errata dedica all'imperatore Antonino Pio.
59. Chiesa di S. Giacomo alla Lungara, in Trastevere, dal 1628 al 1644.
60. Chiesa di S. Ivo alla Sapienza, con la famosa cupola di Francesco Borromini, rione Sant'Eustachio, dal 1642 al 1662.
61. Basilica di S. Lorenzo in Damaso, rione Parione, dal XV al XVIII sec.
62. Pantheon, rione Pigna, costruito dall'imperatore Adriano tra il 120 e il 124 d.C. in ricordo del precedente tempio edificato dall'architetto Marco Vipsanio Agrippa, genero di Augusto, così come è indicato nella scritta sul frontone. Questo fu distrutto da incendi tra l'80 e il 110 d.C. È divenuto poi la basilica di Santa Maria della Rotonda.
63. Palazzo Barberini, rione Trevi, del Bernini e Borromini, barocco del XVII sec.
64. Agenzia Regionale Promozione Turistica di Roma e del Lazio, quartiere Montesacro, XX sec.
65. Palazzo della Cancelleria Apostolica, zona extraterritoriale vaticana, rione Parione, in stile rinascimentale, del XV sec.
66. Palazzo Giuditta Tavani Arquati, in Trastevere, del XIX sec.
67. Palazzo delle Finanze, sede del Ministero dell'Economia e Finanze, quartiere Montesacro, del XIX sec.
68. Palazzo del Buon Pastore, in Trastevere, sede della Casa Internazionale delle donne.
69. Giardini del Quirinale
70. Chiesa di S. Ignazio da Loyola, rione Campo Marzio, barocca del XVII sec.
71. Bandiera del Quirinale.
72. Basilica di S. Maria Sopra Minerva, rione Pigna, tra il XIII e XIX sec.
73. Monti Simbruini.
74. Ciminiera Policlinico Umberto I, quartiere Nomentano.
75. Palazzo del Quirinale (Colle Quirinale), sede del Presidente della Repubblica, rioni Trevi e Monti, fine XVI sec.
76. Collegio Romano, rione Pigna, fine XVI sec., istituito da Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù.
77. Pontificia Università Gregoriana, rione Trevi, fine XVI sec.
78. Basilica del Sacro Cuore di Gesù (Colle Viminale), rione Castro Pretorio, fine XIX sec.
79. Basilica dei Santi XII Apostoli, rione Trevi, dal 1348 al 1702.
80. Palazzo della Consulta, rione Monti, XVIII sec.
81. Basilica di S. Andrea della Valle, rione Sant'Eustachio, tardo barocco, dal 1590 al 1650.
82. Palazzo Bonaparte, rione Pigna, piazza Venezia, dal 1657 al 1677.
83. Chiesa delle Ss. Stimate di San Francesco, rione Pigna, dal 1708 al 1721.
84. Palazzo Pallavicini Rospigliosi, rione Monti, XVII sec.
85. Palazzo Inail, in via Quattro novembre, rione Monti, del 1934.
86. Palazzo Koch, sede della Banca d'Italia, rione Monti, neorinascimentale del XIX sec.

87. Palazzo Farnese, sede dell'ambasciata francese, rione Regola, rinascimentale, dal 1541 al 1580.
88. Chiesa del Ss. Nome di Gesù, conosciuta come chiesa del Gesù, rione Pigna, tra il 1568 e il 1580.
89. Palazzo Venezia o Palazzo Barbo, cardinale veneziano divenuto papa Paolo II, rione Pigna, 1455-1467.
90. Chiesa del Ss. Nome di Maria, al foro traiano, rione Trevi, barocca dal 1736 al 1751.
91. Chiesa di S. Maria di Loreto, rione Trevi, 1507-1585.
92. Basilica di S. Maria Maggiore o basilica liberiana, da papa Liberio V, rione Monti, V sec.
93. Colonna Traiana edificata per celebrare la conquista della Dacia da parte dell'imperatore. È la prima colonna coelide mai innalzata del II sec. d.C., rione Monti.
94. Torre delle Milizie, dietro i mercati di traiano, rione Monti, XIII-XV sec.
95. Chiesa dei SS. Domenico e Sisto, rione Monti, barocca, 1569-1663.
96. Villa Farnesina, rione Trastevere, rinascimentale, 1506-1512.
97. Angelicum-Pontificia Università San Tommaso d'Aquino, rione Monti, XVI sec.
98. Chiesa di S. Carlo a Catinari, rione Sant'Eustachio, barocca, inizi XVII sec.
99. Monti Prenestini.
100. Palazzo Spada, sede del Consiglio di Stato, rione Regola, barocco del Borro mini, XVI sec.
101. Palazzo Mattei di Giove, detto anche Antici Mattei, rione Sant'Eustachio, 1598-1618.
102. Vittoriano, impropriamente detto Altare della Patria, rione Campitelli, 1885-1935.
103. Traliccio Stazione Termini, vicino chiesa di Santa Bibiana.
104. Basilica di S. Maria in Ara Coeli, rione Campitelli, gotico barocca dal XIII al XVIII sec.
105. Chiesa della Ss. Trinità dei Pellegrini, rione Regola, inizio XVI sec.
106. Palazzo Nuovo, Campidoglio, rione Campitelli, XVII sec.
107. Palazzo dei Conservatori, Campidoglio, sede dei Musei Capitolini, rione Campitelli, XVI sec., per opera di Giacomo della Porta e Michelangelo.
108. Palazzo Corsini alla Lungara, rione Trastevere, sede dell'Accademia dei Lincei, fine XV sec.
109. Palazzo Senatorio (Colle Campidoglio), sede del sindaco di Roma, realizzato da Giacomo della Porta e Michelangelo sui ruderi dell'antico tabularium, prospiciente il Foro Romano, rione Campitelli, 1541-1605.
110. Chiesa di S. Maria in Campitelli, rione Sant'Angelo, XVII sec.
111. Palazzo dei Cento Preti, rione Regola, fine '800.
112. Ministero della Giustizia, rione Regola, fine '800.
113. Condominio di via Casilina n. 9, a 350 m. da porta Maggiore, quartiere Prenestino Labicano.
114. Tempio Maggiore, Sinagoga di Roma, rione Sant'Angelo, 1901-1904.
115. Basilica di S. Francesca Romana o Santa Maria Nova, nel Foro Romano, rione Campitelli, romanica, IX-X sec.
116. Basilica di S. Nicola in Carcere, rione Sant'Angelo, 1600-1865.
117. Colosseo o Anfiteatro Flavio; iniziato a costruire da Vespasiano nel 72 d.C. e inaugurato da Tito nell'80 d.C., rione Celio.
118. Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, rione Esquilino, XVIII sec.
119. Chiesa di S. Barnaba, quartiere Prenestino Labicano, del 1956-1957.
120. Chiesa di S. Giovanni della Malva, in Trastevere, fine '800.
121. Orto Botanico, alle pendici del Gianicolo; il primo fu voluto nel XVI sec. da papa Alessandro VI; l'attuale è della fine dell'800.
122. Obelisco Lateranense, in piazza San Giovanni in Laterano, rione Celio, realizzato dai faraoni Tutmosis è il più antico di Roma, fine XV sec. a.C.
123. Ospedale San Giovanni Calibita, Fatebenefratelli, nell'isola Tiberina, prima edificazione del XVII sec.
124. Palazzo del Vicariato, in piazza San Giovanni in Laterano, rione Celio, XV sec.

125. Basilica di SS. Giovanni e Paolo, nel colle Celio, inizio XI sec.
126. Chiesa di S. Bartolomeo all'Isola Tiberina, inizio anno 1000.
127. Basilica di S. Giovanni in Laterano o Cattedrale di Roma (Colle Esquilino), rione Celio, rinascimentale e barocca, XVI-XVII sec. ad opera del Borromini.
128. Palazzetto Torlonia alla Lungara in Trastevere, neoclassico dell'800.
129. Edificio Anagrafe di Roma, rione Campitelli, del '900.
130. Pio Istituto dell'Addolorata, rione Monti, neoromanico del '900.
131. Palazzetto Mattei in Villa Celimontana (Colle Celio), omonimo rione, epoca rinascimentale XVII sec.
132. Basilica di S. Stefano Rotondo, rione Celio, XV sec.
133. Basilica di S. Antonio da Padova, all'Esquilino, fine '800.
134. Basilica di S. Anastasia al Palatino, inizio XVII sec.
135. Uffici di via della Greca, del comune di Roma, rione Ripa, del '900.
136. Foro Romano (Colle Palatino); le costruzioni partono dal VI sec. a.C.; l'arco di Settimio Severo è del III sec. d.C.
137. Basilica di S. Maria in Cosmedin, rione Ripa, romanica XII sec.
138. Palazzo della FAO, rione Celio, della metà del '900.
139. Conservatorio Pio, suburbio Gianicolense, XVIII-XIX sec.
140. Circo Massimo, rione Ripa, ultimi interventi da Augusto a Traiano.
141. La Vela di Calatrava, a Tor Vergata, nella zona di Torre Gaia, nell'agro romano, in una futura città dello sport. Doveva essere lo stadio del nuoto per i mondiali del 2009.
142. Basilica di S. Crisogono a Trastevere del XVII sec.
143. Chiesa di S. Maria della Scala a Trastevere, XVII sec.
144. Basilica di S. Giovanni Bosco, quartiere Don Bosco, metà del '900.
145. Basilica di S. Cecilia in Trastevere, XVI-XVII sec.
146. Chiesa di S. Giovanni a Porta Latina, rione Celio, XII sec.
147. Mura Aureliane, vicino a porta San Sebastiano, inizio Appia Antica, rione San Saba, del III sec. d.C.
148. Basilica di S. Maria in Trastevere, romanica inizio IV sec.
149. Terme di Caracalla, rione San Saba, II sec. d.C.
150. Accademia Nazionale di Danza, rione Ripa, XIX sec.
151. Basilica di S. Sabina, all'Aventino, rione Ripa, stile paleocristiano del V sec.
152. Complesso di San Michele a Ripa Grande, XVII-XIX sec.
153. Basilica dei SS. Bonifacio e Alessio (Colle Aventino), rione Ripa, rinascimentale, inizio XVIII sec.
154. Convento di Bonifacio e Alessio, sede dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, Aventino, rione Ripa, inizio XVIII sec.
155. Palazzo San Callisto in Trastevere, territorio vaticano; barocco XVI sec.
156. Colli Albani
157. Villa del Priorato di Malta o Villa Magistrale sull'Aventino, rione Ripa, sede extraterritoriale del XVIII sec.
158. Chiesa di S. Anselmo all'Aventino, rione Ripa, del XIX sec.
159. Accademia di Spagna, suburbio Gianicolense, XIX sec.
160. Chiesa di S. Pietro in Montorio al Gianicolo, fine XV sec., con il famoso tempietto del Bramante del XVI sec.
161. Ambasciata di Spagna al Gianicolo.
162. Fontana dell'Acqua Paola o Fontanone al Gianicolo, XVII sec.





Memorie di Anna Ricca

Foto su tavola

2019

Immagine Studio Fiorentini in via Margutta
(Collezione Privata)

Considerazioni sull'arrivo di Caravaggio a Roma

FRANCESCO PETRUCCI

Alla luce delle importanti scoperte documentarie effettuate presso l'Archivio di Stato di Roma da un'equipe di ricercatori guidata da Orietta Verdi e Michele Di Sivo, pubblicate nel catalogo della mostra del 2011 *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, vari studiosi hanno ritenuto di posticipare la data dell'arrivo di Caravaggio (Milano 1571 - Porto Ercole? 1610) a Roma al 1595-96, rispetto al 1592-93 come si riteneva in precedenza¹.

Tuttavia confrontando le prime opere giovanili dell'artista con quelle riferibili alla committenza Del Monte, come la *Santa Caterina d'Alessandria* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) o l'affresco del Casino dell'Aurora anteriore al 20 settembre 1597, quando la villa passò agli Aldobrandini, fino alla sua prima

¹ *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra, a cura di M. DI SIVO - O. VERDI, Roma, 2011. Si è rivelata infondata la datazione al 1594-95 della *Lista delle Quarantore*, ritenuta sino a tempi recenti il primo documento attestante la presenza del Caravaggio a Roma (cfr. S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma, 2010, p. 93), poiché il documento è databile invece al 1597, come ha precisato A. PAMPALONE, *Caravaggio "Virtuoso": una leggenda?*, in *Caravaggio a Roma... cit.*, p. 50. Solleva numerose obiezioni all'ipotesi di un arrivo di Caravaggio a Roma tra la fine del 1595 e il 1596, confortato dalle opinioni di Francesca Cappelletti e Sybille Ebert-Schifferer, lo studioso milanese G. BERRA, *Il Caravaggio da Milano a Roma: problemi e ipotesi*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, a cura di A. ZUCCARI, Roma 2017, pp. 31-45.

commissione documentata, ovvero le sconvolgenti tele della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1599-1600), tale repentina maturazione risulterebbe difficilmente conciliabile con una cronologia così ristretta.

La compressione temporale porterebbe ad addensare in un lasso di tempo limitato opere differenti non solo stilisticamente e iconograficamente, ma anche per concettualità, passando da un realismo lombardo e giorgionesco di superficie a un estremo rigore morale controriformistico, contraddicendo i tempi della necessaria evoluzione spirituale e psichica dell'artista².

I documenti sono importanti, ma vanno visti sempre in un contesto più generale, che abbia come oggetto finale le opere d'arte e la comprensione del linguaggio di un artista in un processo evolutivo coerente con le opere stesse.

Effettivamente Michelangelo Merisi ai primi di maggio del 1592 viveva ancora a Milano, mentre l'ultimo documento che attesti la sua presenza nel Ducato lombardo è un contratto stipulato a Caravaggio il 1° luglio 1592³.

Non esiste inoltre alcun riferimento documentario, inventariale, materiale o biografico, al di là del generico richiamo all'esecuzione di ritratti riportato da Giovanni Pietro Bellori, che attesti la sussistenza di opere realizzate prima dell'arrivo a Roma, se an-

² Nella ipertrofica e spesso inutile bibliografia caravaggesca che si è consolidata negli ultimi anni, in gran parte dei casi finalizzata ad accreditare copie del catalogo dell'artista, a mio avviso rimane sempre di riferimento, con qualche necessario aggiustamento alla luce dei documenti riemersi, la ricostruzione cronologica proposta, a compendio di anni di lavoro, dal compianto Maurizio Marini da ultimo in *Caravaggio "pictor praestantissimus"*, Roma 2001.

³ Cfr. G. BERRA, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i Marchesi di Caravaggio*, Firenze, 2005, pp. 421-424, nn. 371-373; S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi... cit.*, p. 319; *Caravaggio a Roma... cit.*, p. 77.

che la sua composizione più arcaica, il *Giovane che sbuccia un frutto*, noto attraverso numerose copie tutte simili – a conferma degli impacci che doveva avere anche il prototipo da cui derivano –, in base alla biografia redatta dal medico e mercante-amatore Giulio Mancini venne dipinto «per vendere» all'epoca degli esordi romani⁴.

Dagli atti del processo per aggressione al musico Angelo Zannoni, celebrato nel luglio del 1597, secondo la testimonianza di Pietropaolo Pellegrini, garzone di mastro «Marco barbiere a S. Agostino», siamo a conoscenza che nella primavera del 1596 Merisi si trovava nello studio del pittore siciliano Lorenzo Carli⁵.

Poiché Giovanni Baglione riporta che Caravaggio appena arrivato a Roma si sarebbe stabilito nella bottega di un pittore sici-

⁴ Cfr. G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, Roma, 1956, I, p. 224. Recentemente M. CALVESI, *Consuntivo di un centenario*, in *Caravaggio a Roma...* cit., p. 11, pur conservando una datazione al 1593, ritiene che il *Giovane che sbuccia un frutto* potrebbe essere stato dipinto a Milano, portato poi con sé dal Caravaggio o replicato a Roma. Al riguardo, dalla visione diretta in occasione della mostra londinese del 2016-17 (*Beyond Caravaggio*, Londra, National Gallery, a cura di L. TREVES, London, 2016, pp. 42-43, n. 1), la versione presso The Royal Collection Trust sembra la più compatibile con i modi dell'artista, per il pittoricismo ruvido, il ritmo della pennellata e la modalità di stendere la materia. Su una probabile autografia caravaggesca dell'esemplare inglese si esprime L. TEZA, *Considerazioni sul Mondafrutto, sul Bacchino malato e su "un ritratto di un villano"*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"...* cit., pp. 57-63.

⁵ Cfr. M. DI SIVO - O. VERDI, "Questo pittore si dimanda Micchalangelo". *Tracce di vita romana di Michelangelo Merisi*, in *Caravaggio a Roma...* cit., p. 21; A. CESARINI, *Il musico, il barbiere, il ferraiolo. Una testimonianza inedita sui primi anni del Caravaggio a Roma*, in *Caravaggio a Roma...* cit., p. 55; O. BARONCELLI, *Caravaggio e l'ospedale di Santa Maria della Consolazione*, in *Caravaggio a Roma...* cit., p. 61; F. CURTI, *Sugli esordi di Caravaggio a Roma. La bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, in *Caravaggio a Roma...* cit., pp. 65-76. In particolare vedi A. CESARINI, *I Documenti*, in *Caravaggio a Roma...* cit., p. 238.

liano, identificato oggi su base documentaria appunto con Carli, ne conseguirebbe che sarebbe giunto in città poco prima della primavera 1596⁶.

Non si esprime invece in merito Giovan Pietro Bellori, secondo il quale «Condottosi a Roma vi dimorò senza recapito e senza provvedimento», fino a entrare poi nella bottega del Cavalier d'Arpino, ritenuta quindi tra le sue prime esperienze romane. Tuttavia in un secondo momento nelle postille al testo di Baglione aggiunge il riferimento a «Lorenzo siciliano» e il passaggio nella bottega di Antiveduto Grammatica ove faceva «mezze figure manco strapazzate»⁷.

Giulio Mancini, la prima e più attendibile fonte biografica sul pittore lombardo – da lui conosciuto personalmente avendolo tenuto in cura quando Merisi era presso il cardinal Del Monte –, riporta che questi invece arrivò a Roma «d'età incirca 20 anni dove, essendo poco provvisto di denari, stette con Pandolfo Pucci da Recanati» per «alcuni mesi». Saremmo quindi, appunto, intorno al 1592-93. Aggiunge poi che «In questo tempo fece per esso alcune copie di devotione che sono in Recanati e, per vendere, un putto che piange per esser stato morso da un racano che tiene in mano, e dopo pur un putto che mondava una pera con il cortello, et il ritratto d'un hoste dove si ricoverava; et un ritratto di un ...»⁸.

⁶ Cfr. G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642, p. 136.

⁷ Cfr. G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, ediz. a cura di E. BOREA, Milano, 1976, p. 213.

⁸ Cfr. G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...* cit., p. 224. Per la conoscenza diretta del Caravaggio da parte di Mancini, con ulteriore bibliografia, cfr. M. MACCHERINI, *Novità sulle Considerazioni di Giulio Mancini, in Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 24-26 maggio 2001*, a cura di C. VOLPI, Città di Castello, 2002, pp. 123-128.

Merisi avrebbe quindi soggiornato prima con monsignor Pucci, maestro di casa di Camilla Peretti, sorella di Sisto V imparentata con i marchesi di Caravaggio, che soprannominò “monsignor Insalata” per il modesto vitto che gli offriva, poi presso uno sconosciuto oste. Ma non è detto che in precedenza non avesse avuto qualche altro provvisorio ricovero presso conoscenti lombardi, per tramite dello zio prete o per intervento dei marchesi di Caravaggio⁹.

Successivamente secondo l'erudito senese «è preso in casa e lo trattiene 8 mesi» il Cavalier d'Arpino, come confermano anche le altre fonti, e quindi passa presso Monsignor Fantin Pettrignani «che li dava comodità d'una stanza»¹⁰.

Durante il periodo in cui era al servizio del Cavalier d'Arpino, tenendo fede alle postille autografe del medico senese alla sua biografia, Merisi fu ferito alla gamba per «un calcio di cavallo» e, dopo che «né menon chirurgo a ciò non fusse visto», venne accompagnato da un «bottegaro siciliano amico», presumibilmente sempre Carli, all'Ospedale di Santa Maria della Consolazione. Tale notizia sembrerebbe trovare conferma negli atti processuali¹¹.

Infatti Luca, figlio di «Marco barbiere a S. Agostino» (all'epoca i barbieri erano anche chirurghi), riferisce nella sua testimonianza che Caravaggio si fece medicare per una «forchatura» dopo la lite con un palafreniere, ovvero un custode di cavalli, o «una grattatura di una gamba», come conferma Pietropaolo Pellegrini. L'episodio dovrebbe essere avvenuto tra la metà del 1596 e il marzo del 1597, quando il mercante-pittore siciliano morì¹².

⁹ Sulla residenza presso monsignor Pucci cfr. L. SICKEL, *Sull'arrivo di Caravaggio a Roma. Lo zio Ludovico Merisi e Pandolfo Pucci*, in *Caravaggio a Roma...* cit., pp. 77-81.

¹⁰ Cfr. G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...* cit., pp. 224, 226 nota 1.

¹¹ Cfr. Ivi, pp. 224, 226-227; O. BARONCELLI, *Caravaggio e l'ospedale ...* cit., pp. 60-64.

¹² Cfr. A. CESARINI, *I Documenti...* cit., pp. 236, 238.

In tal caso l'attività nella bottega di Lorenzo Carli, nella quale l'artista si trovava nella primavera del 1596 e forse vi era già attivo dal 1595, sarebbe successiva ai contatti con monsignor Pucci e anteriore alla presenza nella bottega del Cavalier d'Arpino, ove potrebbe essere approdato tra la seconda metà del 1596 e i primi mesi del 1597. Subito dopo sarebbe stato per breve tempo presso monsignor Fantino Petrignani¹³.

A complicare ulteriormente l'avvicinarsi dei cambiamenti residenziali che il pittore avrebbe avuto in un breve periodo, la frequentazione di Prospero Orsi, tenendo fede alla biografia compilata da Gaspare Celio nel suo inedito manoscritto *Vite degli artisti* del 1614 portata all'attenzione degli studi da Riccardo Gandolfi. Secondo Celio, dopo la collaborazione con «Lorenzo siciliano», Merisi «fattosi amico Prosperino Orsi, delle Grottesche, si pose in casa di esso Prospero a fare alcuna cosa dal naturale, dove fece un putto che sonava un leuto», forse la versione dell'Ermitage¹⁴.

Secondo Moretti e Gandolfi, monsignor Petrignani, probabilmente per il tramite di Orsi che abitava presso il suo palazzo romano e operò al suo servizio, si sarebbe limitato a offrire al lombardo una stanza ove dipingere¹⁵.

¹³ A riguardo è il caso di ricordare che Herwart Röttgen, massimo studioso del Cavalier d'Arpino, ritiene che la presenza del Caravaggio nella sua bottega sia riferibile al 1593-94 e non oltre. Per quanto riguarda la relazione con Fantino Petrignani, su cui rimane comunque incerta la collocazione cronologica, vedi da ultimo F. NICOLAI, *Le committenze artistiche di Fantino Petrignani tra Roma e Amelia*, in *Studi di Storia dell'Arte*, 23 (2012), pp. 123-124; M. MORETTI, *Caravaggio in casa di monsignor Fantino e alcuni documenti sui Petrignani e Ferdinando de' Medici*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio" ... cit.*, pp. 85-95.

¹⁴ Cfr. R. GANDOLFI, *Notizie sul giovane Caravaggio dall'inedita biografia di Gaspare Celio*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio" ... cit.*, pp. 21-29.

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 24; M. MORETTI, *Caravaggio in casa ... cit.*, p. 87.

Nel luglio del 1597 Caravaggio comunque era sicuramente al servizio del cardinale Del Monte, come indicano inequivocabilmente gli atti processuali anzidetti¹⁶.

Gli esordi romani del celebrato pittore lombardo sembrano quindi molto più articolati di quanto Baglione riferisca, prestando fede alla fonte più attendibile, Giulio Mancini, che consente anche di mitigare gli equivoci di una maturazione stilistica e umana troppo repentina.

¹⁶ Cfr. A. CESARINI, *I Documenti...* cit., pp. 236, 237, 239.



Le dimore romane di Gogol'

WILLY POCINO

Anche Nikolaj Vasil'evič Gogol' (Sorocincy, Poltava, 1809 – Mosca, 1852) - come tanti altri artisti, scrittori e letterati di ogni tempo e paese - subì il richiamo del fascino dell'Italia e anch'egli, fornito di ammirevole sopportazione per gli immancabili disagi dei mezzi di trasporto dell'epoca, partì dalla natia Russia affrontando serenamente il lunghissimo viaggio attraverso l'Europa. Ed eccolo ad Amburgo, a Brema, Düsseldorf, Colonia: naviga sul Reno fino a Maganza e si reca quindi a Baden-Baden. Il suo più vivo desiderio è però quello di arrivare a Roma; ma negli Stati del Papa infuria il colera e perciò trascorre tre mesi in Svizzera prima di recarsi a Parigi, donde poi raggiunge finalmente l'Urbe, méta prediletta dei suoi sogni. È il 26 marzo 1837, Sabato Santo; e fa appena in tempo a realizzare il desiderio di assistere alla messa papale celebrata in San Pietro dal pontefice Gregorio XVI, Cappellari (1831-1847).

Il primo indirizzo che fornisce alla madre lontana è: «Roma, via di Isidoro n. 17». Abita, dunque, al rione Colonna, nel cuore della città. Ma la casa non esiste più. Fu demolita per la realizzazione di via Vittorio Veneto. In quell'occasione scomparve anche parte della vecchia strada sulla quale si affacciava l'edificio indicato dallo scrittore russo. Oggi di essa resta solo un breve tratto che congiunge via degli Artisti alla più mondana arteria della Capitale.

Al tempo di Gogol' esistevano, dunque, due vie dedicate al santo protettore dell'agricoltura (la cui chiesa, edificata nel 1625, è tuttora esistente *in loco*). Sorge quindi spontanea la domanda: in quale delle due strade abitò veramente lo scrittore russo? Sarebbe forse oggi assai difficile stabilirlo in maniera definitiva se lo stesso Gogol' - probabilmente proprio in considerazione della duplice indicazione toponomastica - non lo avesse precisato in una lettera: «rimpetto la chiesa di San Isidoro, vicino alla Piazza Barberini». E lì, presso il «Signor Celli», il già noto autore de *L'Ispettore*, *Il Cappotto* e *Taras Bul'ba*, si trova ottimamente, come confida all'amico A.S. Danilévskij in una lettera del 15 aprile 1837: «Per una stanza, o meglio per un salone antico con quadri e statue, pago 30 franchi al mese, e questa è l'unica mia spesa forte». In effetti gli altri prezzi indicati nella medesima lettera appaiono abbastanza modesti: «Se bevo al mattino un bicchiere di cioccolata pago poco più di 4 soldi, con pane e tutto. Le portate a pranzo sono freschissime e mi costano da 4 a 6 soldi. Non riesco a mangiare gelato per più di 4 o 8 soldi, ed è un gelato come tu non ti sei mai sognato...». E, lieto e soddisfatto, continua a dedicarsi alla visita attenta e scrupolosa di chiese, musei, monumenti e ruderi, e ne rimane sempre incantato. «Vivo qui da tre mesi. Vedo ogni giorno qualcosa di nuovo, ma c'è un abisso di roba da guardare ancora. Solo qui si comprende che cosa sia l'Arte...», così scrive a Prokòpovic ai primi di giugno. E il 27 dello stesso mese parte per la Germania e passa poi nella Svizzera, donde potrà tornare a Roma solo nella seconda metà di ottobre perché, nel frattempo, vi si è diffusa una nuova epidemia di colera.

Gogol' è forse l'unico fra i grandi scrittori russi per cui Roma abbia avuto un ruolo di eccezionale importanza. A Tolstòj e a Dostoevskij, ad esempio, presi soprattutto da problemi e sentimenti

di carattere umano ed artistico, la Città Eterna appare «sfumata», come una figura di secondo piano.

Roma fu, infatti, per Nicola Vasil'evic una vera fonte di ispirazione indiretta, «una specie di filtro attraverso il quale il poema delle *Anime Morte* sgorgò puro e incontaminato da personalismi e deviazioni della sua formidabile potenza satirica». Ma trasse da essa anche ispirazione diretta, sia pure in un solo caso: per il romanzo incompiuto *Annunziata*, il cui brano iniziale - circa 40 pagine - pubblicato nel 1842 nella rivista «Il Moscovita», ebbe il titolo provvisorio *Roma*, che rimase poi definitivo, come - guarda

caso - gran parte delle cose a carattere temporaneo che accadono nell'Urbe. E a Roma dedicò sempre tutto il suo affetto, il suo entusiasmo e il suo interesse artistico.

Ecco perché, superate nuovamente le Alpi, al suo ritorno nella «patria» del cuore egli prorompe in sfoghi di gioia, che si possono considerare veri inni d'amore alla sua diletta città. «Mentre stavo in Svizzera - scrive a Maria Balàbina (la sua giovane allieva, ora divenuta signorina, per la quale lo scrittore non nutrì, forse, solo una semplice, affettuosa amicizia) - dove, a causa del colera, rimasi molto più a lungo di quanto previsto, non vedevo l'ora, l'istante di partire per Roma... E quando



2. Busto di Gogol' a San Pietroburgo

finalmente vidi Roma per la seconda volta, mi apparve ancora infinitamente migliore di prima. Mi pareva di rivedere la mia patria da cui fossi stato assente per vari anni, e in cui avessero vissuto nel frattempo i miei pensieri. Ma no, tutto questo non è esatto: io qui ritrovai non già la mia patria, ma la patria dell'anima mia, vissuta qui prima di me, prima che io fossi venuto al mondo. Ho ritrovato lo stesso cielo, a volte tutto argenteo, rivestito da non so quali riflessi di seta, a volte azzurro quale ama mostrarsi attraverso gli archi del Colosseo. Ho ritrovato i cipressi, gli obelischi e le cime arrotondate dei pini che paiono talvolta navigare nello spazio. Ho ritrovato l'atmosfera pura, le lontananze nitide. Ho ritrovato le cupole eterne, maestosamente tondeggianti nell'aria...».

E all'amico Zukòvskij dichiara con slancio di incontenibile entusiasmo: «Se sapeste con quanta gioia ho abbandonato la Svizzera e sono volato alla "mia anima", alla mia bella Italia! Essa è mia! Nessuno al mondo me la strapperà. Io sono nato qui. La Russia, Pietroburgo, le nevi, la gente cattiva, il dipartimento, la cattedra, il teatro, tutto ciò non è stato che un sogno. Mi sono svegliato di nuovo in patria».

Ma questa volta egli comunica un nuovo indirizzo: «via Felice n. 126 ultimo piano». Una strada importante via Felice, fatta costruire dal pontefice Sisto V, Peretti (1485-1490) «*religioni ornamento commoditati*», alla quale volle orgogliosamente attribuire il proprio nome di battesimo. Vi abitarono o vi ebbero studio notissimi artisti, tra i quali Federico Zuccari, Giovanni Battista Piranesi, Bartolomeo Pinelli, Bertel Thorvaldsen, Luigi Rossini; e fu anche la strada ove dimorò Maria Casimira, moglie di Giovanni Sobieski, re di Polonia. Oggi si chiama via Sistina, sempre in riferimento a papa Peretti, e vi è ancora il palazzo, accresciuto di due piani, nonché l'appartamento - completamente trasformato - dove abitò Nicola Gogol'. Il portone d'ingresso è contraddistinto dal civico 125 (non ha, quindi, lo stesso numero di cento anni prima in quanto al n. 126 esiste oggi un pubblico esercizio).

Il palazzo settecentesco, semplice e dignitoso nelle sue linee

architettoniche, è attualmente di proprietà della contessa Datti, alla quale pervenne per eredità della nonna, la principessa Maria Bonaparte. Nel periodo in cui vi abitò lo scrittore russo apparteneva ad un tal Paolo Coccia da cui passò poi «al dottor Fisico» Innocenzo Liuzzi, come risulta dall'atto di vendita del 23 giugno 1841 rogato dal notaio Fratocchi.

In occasione del cinquantenario della morte di Nicola Gogol' - come afferma, tra l'altro, Daria Borghese nel suo interessante volume *Gogol' a Roma*²- la «colonia russa di Roma» fece apporre sulla facciata del palazzo di via Sistina un ricordo marmo-



3. Lapide commemorativa posta sulla facciata del palazzo in via Sistina.

² D. BORGHESE, *Gogol' a Roma*, Firenze 1957

reo sovrastato dal busto bronzeo in rilievo raffigurante lo scrittore rivolto verso sinistra (il ritratto è di scultore anonimo, e riproduce il disegno eseguito da Dimitriev-Mamonov due giorni dopo la morte di Gogol’); al centro è incisa una epigrafe bilingue e in basso emerge in rilievo una corona d’alloro, pure in bronzo. Il testo iniziale in lingua russa (riprodotto con lettere antiche, essendo posteriore la riforma grafica di Lunaciarski), si può così tradurre:

QUI VISSE
DAL 1838 AL 1842
NIKOLAJ VASIL’EVIC
GOGOL’
QUI SCRISSE
“ANIME MORTE”

Separato da una breve linea divisoria segue quindi il testo in lingua italiana:

IL GRANDE SCRITTORE RUSSO
NICOLA GOGOL’
IN QUESTA CASA
DOVE ABITÒ DAL 1838 AL 1842
PENSÒ E SCRISSE
IL SUO CAPOLAVORO

Una seconda linea divisoria separa il testo successivo, disposto su tre righe, che dice:

LA COLONIA RUSSA DI ROMA
Q.M.P.
1901

La lapide contiene due... «perle», una delle quali appare più preziosa perché... doppia! Infatti Gogol' non abitò nella casa di via Sistina dal 1838 al 1842 bensì dal 1837 al 1843 (il grave, duplice errore è ripetuto sia nella iscrizione in lingua italiana che in quella russa), e la data dell'epigrafe, 1901, non coincide - come era nelle intenzioni dei promotori dell'iniziativa - con il cinquantesimo anniversario della scomparsa dello scrittore, il quale morì a Mosca il 4 marzo 1852, per cui la ricorrenza cinquantenaria corrispondeva esattamente al 1902!

Inesatta risulta, inoltre, la indicazione fornita dall'illustre e compianto amico «romanista» Gigi Huetter nella sua pregevole raccolta di Iscrizioni della Città di Roma³. Egli (o, con più probabilità, qualche suo collaboratore che compilò la scheda) inspiegabilmente sostiene che la lapide di via Sistina è sormontata da un «medaglione in bronzo... fra due tralci di fiori» (dei quali non esiste alcuna traccia) e ne riporta il testo russo volgondone all'imperfetto la traduzione: «Qui viveva nell'anno 1842 Nicola Vassilievic Gogol, qui scriveva *Anime Mor-te*», precisando che «l'imperfetto è forse più esatto dell'italiano “scrisse il suo capolavoro”, dato che restò incompiuto». Ma - a parte che nella traduzione manca la prima data indicata nel testo originale - se è vero che la più importante opera di Gogol' non fu terminata, è pur vero che il primo volume della stessa opera - scritto quasi completamente a Roma - dopo aver superato con uno stratagemma gli ostacoli della censura di Mosca, era già stato pubblicato nella primavera del 1842, e aveva già ottenuto uno straordinario successo!

L'«infortunio» di Huetter, riguardante il «medaglione fra due tralci di fiori», trasse in inganno anche il conte Fabrizio Sarazani, fecondo scrittore e noto «romanista», il quale (come si può non

³ G. HUETTER, *Iscrizioni della Città di Roma dal 1871 al 1920*, Istituto di Studi Romani, Roma 1962, vol. III, pag. 112.

iurare in verba magistri?) riferisce la stessa «notizia» nelle sue postille allo *Stradario Romano* di Benedetto Blasi⁴ (Edizioni del Borghese, Milano 1971, pag. 398); nelle quali postille - a proposito dello stesso argomento - è anche da considerare un curioso «*lapsus calami*». Vi è infatti riportata, quale traduzione del testo russo... l'esatta iscrizione dettata in lingua italiana, con l'unica differenza che la data di apposizione della lapide è trascritta in cifre romane mentre nell'«originale» risulta invece in numeri arabi.

Dopo un'assenza di circa due anni, Nikolaj Vasil'evic Gogol' soggiornò nuovamente a Roma prendendo dimora nelle adiacenze di piazza di Spagna, esattamente in via della Croce n. 81 (rione Campo Marzio), al terzo piano - ultimo dell'epoca - del palazzo che il principe polacco Stanislaw Poniatowski, uno degli uomini più ricchi d'Europa, si era fatto costruire verso la fine del XVIII secolo da Giuseppe Valadier. Anche questo palazzo esiste ancora, con sopraelevazione di tre piani. Gogol' vi abitò, ormai maturo e celebre, dal 24 ottobre 1845 alla primavera del 1846, a conclusione della serie di più o meno lunghi periodi che lo scrittore trascorse nella Capitale. Egli fu poi a Roma altre quattro volte, ma solo di passaggio.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE:

A. KARA-MURZA, *Roma Russa*, Roma 2005 (che dedica a Gogol a Roma un lungo capitolo alle pp. 70-101)

⁴ B. BLASI, *Stradario Romano*, Milano 1971, pag. 398.

- R. GIULIANI, *La meravigliosa Roma di Gogol: la città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 2002.
- R. MAMMUCARI, *Roma città dell'anima: viaggiatori, accademici, letterati e artisti*, Torino 2008.
- V. VINOGRADOVA, *Indirizzi romani di Gogol*, Roma 2009.

Livia Vipereschi nobildonna e mistica romana del Seicento

DOMENICO ROCCIOLO

Nell'archivio del Conservatorio della SS. Concezione di Roma all'Arco di S. Vito si custodiscono i diari, le lettere e i documenti di Livia Vipereschi¹. Si tratta di fonti di notevole interesse storico, perché riflettono l'esperienza religiosa di una nobildonna e mistica romana del Seicento. La Vipereschi ambì alla perfezione cristiana già nella fanciullezza, grazie agli insegnamenti dei genitori Muzio e Clarice Aragonia, alle cure delle zie paterne e materne e alla premura dello zio monsignore Marcantonio, apprezzato prelato di corte². A guidarla nella vocazione religiosa furono i gesuiti Virgilio Ceparì e Ferdinando Zappaglia³.

¹ Vedi la nota fornita in rete da SIUSA, *Fondo Vipereschi Livia*, che cita come strumento di ricerca il lavoro di G. FRANCHI DE' CAVALIERI – D. ROCCIOLO, *Conservatorio della Santissima Concezione detto delle Viperesche. Inventario analitico*, datt. [marzo 1999]. Su Livia cfr. il recente contributo di D. ROCCIOLO, *Livia Vipereschi e i suoi Conservatori nella Roma del Seicento*, in «Claretianum ITVC» n. s. 9, 58, 2018, pp. 345-375.

² La casata dei Vipereschi fu oriunda di Corneto (Tarquinia). Nel 1434 un suo membro coprì la carica di governatore di Roma. Si veda la voce di S. SPERINDEI, *Vipereschi*, in *Dizionario storico biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo*, a cura di S. FRANCHI – O. SARTORI, III, Roma, 2009, p. 1981. Marcantonio Vipereschi fu canonico lateranense e referendario di Segnatura. Morì il 22 giugno 1622, cfr. ASVR, *S. Marco, Morti*, 1594-1696, f. 89.

³ Virgilio Ceparì fu predicatore, autore di opere agiografiche e rettore del Collegio Romano. Morì a Roma il 14 marzo 1631, cfr. C. SOMMERVOGEL,

Tutto cominciò nella casa di famiglia in contrada Cesarini, non lontano dalla chiesa del Gesù. Livia nacque il 14 dicembre 1606 e il 21 successivo ricevette il battesimo nella chiesa di S. Marco⁴. Le fecero da padrino e madrina Antonio Mezzanotte e Giulia Graziosa, entrambi familiari di casa. Di quest'ultima sappiamo che fu la sua aia e che quando morì il 14 giugno 1650, fu seppellita nella cappella della SS. Annunziata dei nobili Vipereschi in S. Agostino⁵.

I suoi genitori si sposarono l'11 maggio 1604 a S. Biagio alla Scala d'Aracoeli (detta anche de Mercatello)⁶. Ebbero tre figli: il primogenito Francesco Maria, che nacque alla fine di maggio 1605 e fu battezzato il 5 giugno seguente⁷, Livia di cui si è detto

Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, n. e. Bruxelles, 1890-1932 (Louvain, 1960), II, coll. 957-965. Ferdinando Zappaglia fu prefetto dell'Oratorio della SS. Comunione Generale, cfr. G.B. MEMMI, *Notizie storiche dell'origine, e progressi dell'Oratorio della SS. Comunione Generale, e degli uomini illustri, che in essi fiorirono*, Roma, 1730, pp. 149-151.

⁴ I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi vergine nobile romana, fondatrice del Conservatorio delle Zitelle dette dell'Immacolata Concezione della Beatiss. Vergine presso l'Arco di San Vito di Roma*, Roma, 1717, p. 1. Archivio Storico del Vicariato di Roma (d'ora in poi ASVR), *S. Marco, Battesimi*, 1592-1615, f. 384v. Nel registro è riportata la data del battesimo, ma non quella della nascita. Le imposero i nomi di Maria, Caterina, Livia.

⁵ L'atto di morte si trova in ASVR, *S. Agostino, Morti*, 1633-1671, f. 44. Nel 1633 Livia cedette la cappella dei Vipereschi sita alla «crociata della chiesa dalla parte dell'Evangelio» agli agostiniani. In cambio ottenne una cappella minore dietro al pulpito, nella quale fece erigere un altare con il quadro della SS. Annunziata, opera di Francesco da Città di Castello. Terminati i lavori, vi fece trasferire le ceneri dei suoi antenati dall'antica sepoltura della crociata, cfr. I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi... cit.*, pp. 303-304.

⁶ L'atto di matrimonio si trova in ASVR, *S. Marco, Matrimoni in S. Andrea de' Funari, S. Nicola de' Funari, S. Biagio alla Scala d'Aracoeli*, 1564-1656, f. 90 v. Risulta che Muzio appartenne alla parrocchia di S. Stefano del Cacco e Clarice, figlia di Giulia degli Astalli, a quella di S. Biagio.

⁷ ASVR, *S. Marco, Battesimi*, 1592-1615, f. 354v.

e Francesca, che fu battezzata il 26 maggio 1608⁸. Il padre Muzio morì il 12 giugno 1612⁹, mentre Clarice visse fino al 30 agosto 1619. Il 23 giugno 1613 Livia ricevette la cresima nella basilica di S. Giovanni in Laterano alla presenza della madrina Ortensia Borghese¹⁰. Qualche anno dopo, all'età di 13 anni, si ammalò gravemente. Nel corso della sua convalescenza sentì crescere nell'animo il desiderio di rinunciare ai beni terreni: un pensiero confuso, che però si consolidò quando la sorella Francesca, il 4 ottobre 1621, entrò come professa nel monastero benedettino di S. Maria in Campo Marzio (ricevette il nome di Maria Clarice e vi morì il 5 settembre 1683). Anche il fratello uscì di casa per curare gli affari di famiglia. Livia restò sola e decise di trasferirsi al palazzo delle zie materne e vedove Olimpia e Cilla, sito all'«Isola incontro la Cappella Paolina di S. Maria Maggiore»¹¹.

Fin dalla sua tenera età, i familiari auspicarono che sposasse il cugino Valerio, figlio di Scipione Vipereschi e Agnese Massimo. Questi morì inaspettatamente e Livia rivelò al suo direttore spirituale, p. Ceparì, di voler abbracciare la vita religiosa. Nel frattempo, frequentò la chiesa del Gesù, si accostò assiduamente ai sacramenti e intensificò gli esercizi di pietà¹². Padre Ceparì la seguì per alcuni anni, durante i quali la convinse a non entrare in

⁸ *Ibidem*, f. 417.

⁹ ASVR, *S. Marco, Morti*, 1594-1696, f. 45.

¹⁰ ASVR, *Cresime in S. Giovanni in Laterano*, 1610-1616, f. non numerato (domenica 23 giugno 1613). Nel registro di S. Prassede: ASVR, *S. Prassede, Stati delle anime*, 1656-1672, f. 40v è riportato erroneamente che il sacramento della cresima le fu amministrato nel 1619. Il suo biografo Orsolini affermò, invece, che non fu possibile conoscere la data della sua confermazione: I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., p. 5.

¹¹ Si trovò nella giurisdizione di S. Prassede. Un riscontro è possibile nel primo stato delle anime che si conserva, quello del 1656: ASVR, *S. Prassede, Stati delle anime*, 1656-1672, f. 5v.

¹² I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., pp. 12-13, 16-17, 25 e 30.

monastero, ma a vivere nello stato di laica, esercitandosi nelle pratiche di devozione e dedicandosi alle opere di carità.

L'11 giugno 1632 le giunse la notizia che il fratello Francesco era deceduto a Corneto. Nello sgomento Livia decise di ritirarsi a vita religiosa: si tagliò i capelli, depose gli ornamenti, indossò umili abiti. Il sacerdote Ignazio Orsolini, che la conobbe da giovane e divenne più tardi il suo biografo, affermò che il 1632 fu l'anno della sua scelta definitiva di vivere nel «disprezzo del mondo»¹³. La zia Olimpia morì il 3 giugno 1637 a Bracciano (si era recata ai Bagni di Vicarello per ragioni di salute) e la zia Cilla morì tre anni dopo, l'11 luglio 1640¹⁴. Ancora una volta, Livia rimase sola. Nella sua residenza all'Esquilino ospitò diverse persone: aiutanti di casa, bisognosi, emarginati. I riscontri li troviamo negli stati delle anime di S. Prassede tra il 1656 e il 1671. È probabile, che ancora prima del 1656, Livia avesse due cameriere: Dorotea Iacobuzzi e Margherita Galli, che le furono amiche e la servirono fino alla fine¹⁵. Abitò con loro anche un cuoco, che lasciò poco dopo l'incarico¹⁶. Nel 1657, alle due cameriere, si aggiunsero Anna Ferreri e Sebastiano De Benedetti, servi, e Anna nipote di Dorotea¹⁷. L'anno successivo andò via Anna, si aggiunse Felice Cesari e cambiarono i servitori: Caterina e Giovanni Antonetti¹⁸. Nel 1659, oltre alle domestiche, risiedettero in casa 7 persone di età compresa tra

¹³ *Ibidem*, pp. 37-38.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 20-21. Orsolini scrisse che Cilla Aragonia morì nel 1641, ma il registro dei morti di S. Prassede, invece, fa risalire il decesso all'anno prima, cfr. ASVR, *S. Prassede, Morti*, 1596-1720, f. 24. Nel registro si legge che Cilla spirò in casa sua, all'età di 72 anni, munita dei conforti religiosi.

¹⁵ Livia fu madrina di Margherita Galli alla cresima ricevuta in S. Giovanni in Laterano nel 1645, cfr. ASVR, *S. Prassede, Stati delle anime*, 1656-1672, f. 40v.

¹⁶ *Ibidem*, f. 5v. Probabilmente il parroco scrisse male il nome del cuoco. Sembra trattarsi di un certo Gregorio Pierson.

¹⁷ *Ibidem*, f. 11.

¹⁸ *Ibidem*, f. 18v.

i 14 e i 36 anni¹⁹, passate a 10 nel 1660²⁰. Nel 1661 le presenze decrebbero a 2²¹, nel 1662 salirono a 5²², nel 1663 furono 6²³, nel 1664 divennero 5²⁴, nel 1665 scesero a 4²⁵, nel 1666 furono ancora 4²⁶, nel 1667 furono sempre 4 (assente Margherita Galli e presente Dorotea Iacobuzzi)²⁷, nel 1668 mancò Dorotea e i presenti furono 12²⁸, nel 1669 divennero 15 di cui due sacerdoti²⁹, nel 1670 scesero

¹⁹ *Ibidem*, ff. 23v-24. Si trattò di Beatrice Montani, Francesca Darsi, Flavia Rossi, Leonina Iacobuzzi, Cilla Gabrielli, Caterina figlia di Matteo dell'Oglio e Felice Cesari.

²⁰ *Ibidem*, f. 27v: Francesca Darsi, Leonina Iacobuzzi, Caterina del fu Barilotto, Cristofaro Antonetti, Laura moglie e Agostino e Filippo figli di Antonetti, Felice Cesari, il cocchiere Biagio e sua moglie Isabetta.

²¹ *Ibidem*, f. 35v: Francesca Darsi e Laura Antonetti.

²² *Ibidem*, f. 40v: Francesca Darsi, Loreta Amici Morselli (nel 1620 le era stata madrina alla cresima Clarice Aragonia), Francesca Datilia, Cristofaro Antonetti (nel 1623 gli fu madrina alla cresima Giulia Graziosa) e sua moglie Laura.

²³ *Ibidem*, f. 46: Francesca Darsi, Loreta Amici Morselli, Francesca Datilia, Cristofaro, Laura e Agostino Antonetti.

²⁴ *Ibidem*, f. 54: Camilla Gradi, Francesca Darsi, Isabella Sibilli, Giovanna (senza cognome), Laura Antonetti.

²⁵ *Ibidem*, f. 62: Camilla, Francesca Darsi, Caterina (senza cognome), Cristofano Antonetti.

²⁶ *Ibidem*, f. 72: Francesca Darsi, Scilla da Tivoli, Angiola e Francesco servitore (senza cognome).

²⁷ *Ibidem*, f. 74v: Domenica, Giovanna, Francesca e Simone, tutti senza cognome e servitori.

²⁸ *Ibidem*, f. 82v: Simone Amatucci, Giacoma, Francesca Darsi, Andrea Fianella, Agostino Antonetti, signora Camilla, Marzia, Francesca Carlucci, Cristofano Antonetti, Caterina sua sorella, Elisabetta, Niccolò Croce.

²⁹ *Ibidem*, ff. 89v-90: Camilla Leardi, Francesca Darsi, Marzia Goggi, Isabetta Medici, Marzia Camilla Patriarca, Anna Francesca Carducci, Battista Agenti, Giacoma Iemme, Domizio e Felice Martinelli sacerdoti, Cristofano e Agostino Antonetti, Filippo Rocci, Simone Amatucci, Lucia Mariani.

a 14³⁰ e infine nel 1671 si fermarono a 8³¹. Negli anni successivi non figurò più il nome di Livia (nel 1672, come famiglia n. 34 fu dato il solo nome di don Domizio Martinelli, che era stato ospite in casa Vipereschi)³².

È certo, che Livia visse esperienze di mortificazione e di verifica dei suoi progetti di carità. L'Orsolini scrisse che «nello stato secolare praticò molte virtù in grado heroico, fu staccatissima dagli affetti delle cose terrene, amò sempre la purità del cuore, fu humilissima, frequentò li Sacramenti»³³. Due domenicani penitenzieri di S. Maria Maggiore e suoi confessori le diedero utili consigli. Si trattò dei padri Vincenzo Candido e Angelo Nuzza³⁴. Con sempre più evidenza Livia rifiutò di vivere nell'agiatazza. Frequentò la «casa delle zitelle di S. Spirito in Sassia» per portare doni e gesti di umanità³⁵. Due episodi meritano di essere richiamati: nel 1659, a S. Maria Maggiore, conobbe il gesuita mantovano Ferdinando Zappaglia, che la invitò a partecipare agli incontri della comunione generale e a compiere gli esercizi spirituali ignaziani (esperienze vissute con altre donne, tra le quali vi furono Felice

³⁰ *Ibidem*, f. 94v: Domizio e Felice Martinelli sacerdoti, Maria Belfiori, Camilla Icardi (Leardi?) e Americo suo figlio, Francesca Darsi, Vittoria, Veronica d'Ascoli, Belardina, Battista, Anna Francesca Carducci, Camilla zitella, Agostino Antonucci, Simone Amatucci.

³¹ *Ibidem*, ff. 102v-103: Domizio Martinelli sacerdote, Camilla Leardi, Francesca Darsi, Vittoria Loggi, Diana Gonnella e la figlia Anna Lucia, Ludovico servitore, Nicolò La Croce.

³² *Ibidem*, f. 108.

³³ I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., p. 38.

³⁴ Il siracusano Vincenzo Candido fu teologo, priore di S. Maria sopra Minerva, vicario generale dell'Ordine dei Predicatori e maestro del sacro palazzo, cfr. S. PEZZELLA, *Candido, Vincenzo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 17, Roma, 1974, pp. 786-787. Angelo Nuzza fu un celebre erudito e predicatore, cfr. I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., p. 67.

³⁵ *Ibidem*, p. 154.

Cesari e Francesca Darsi). Il p. Zappaglia successe al p. Pietro Gravita, fondatore dell'Oratorio della Comunione Generale, e quando il p. Gravita morì nel 1658, portò l'opera del confratello a S. Maria Maggiore, dove incontrò Livia³⁶, che era priora della Dottrina Cristiana nella Cappella Cesi dedicata a s. Caterina di Alessandria³⁷. L'illustre gesuita divenne il direttore spirituale di Livia, la quale accettò di scrivere i diari della sua «illuminazione spirituale». Il primo diario portò la data del 1659-1660 e come tema ebbe quello dell'immortalità dell'anima, ripreso nei testi successivi con quelli altrettanto suggestivi dell'amore divino, della speranza, della ripugnanza per il peccato, della venerazione per la Santissima Vergine Maria³⁸.

L'altro episodio che merita di essere richiamato riguarda il proposito di Livia di far scrivere ad un sacerdote una lettera alla regina Cristina di Svezia, allora presente a Roma, affinché convincesse Clemente IX a destinare una parte del palazzo attiguo alla basilica lateranense a ricovero delle fanciulle povere e «pericolanti»³⁹. Livia rinunciò all'idea e il suo intento non ebbe seguito, ma entrambi questi fatti spiccioli dimostrano che desiderò la perfezione cristiana e cercò di individuare un proprio ambito di intervento a scopo di carità. Si tenga presente, che all'epoca della sua scelta religiosa molte ragazze povere furono esposte ad un destino infamante, non di rado per iniziativa di famiglie sciagurate, come risulta da un'inchiesta di fine secolo compiuta dal Tribunale del Cardinale Vicario⁴⁰. Sembra che Livia aprisse la porta di casa a donne esposte alla povertà o scivolte nella piaga della prostituzione per riportarle ad una vita dignitosa ed eventualmente per farle entrare nel Mona-

³⁶ *Ibidem*, pp. 95-96.

³⁷ *Ibidem*, p. 63.

³⁸ *Ibidem*, pp. 174-209. I diari sono conservati nell'Archivio del Conservatorio della SS. Concezione all'Arco di S. Vito detto delle «Viperesche».

³⁹ *Ibidem*, pp. 45-46, 108-111.

⁴⁰ ASVR, *Atti della segreteria*, 42, ff. 1-191.

stero delle Convertite al Corso⁴¹. L'eco del suo operato finalizzato a difendere la dignità delle persone attrasse l'attenzione delle alte personalità ecclesiastiche e di esponenti della nobiltà. Lo stesso Tribunale del Cardinale Vicario si interessò ai suoi progetti socio-religiosi. Risulta, che il 16 febbraio 1657, Livia consegnasse al tribunale una «nota delli beni et entrate» da destinare ad uso della «congregazione seu conservatorio» che avrebbe voluto fondare. Nel documento dichiarò di possedere case e tenute in Corneto affittate, dalle quali ricavava rendite, una «casa grande posta vicino alla piazza del Giesù» in Roma affittata a Marco Antonio Boncompagni, due botteghe abitate rispettivamente da un pittore e un sellaio, una casa in Ghetto assegnata ad ebrei, che fruttava la rendita devoluta a favore di suor Maria Grazia Vipereschi, un censo i cui frutti erano pagati dalle monache di S. Lorenzo in Panisperna, un altro censo di ottocento scudi moneta derivante dagli oratoriani di Spoleto, un terzo censo i cui frutti erano pagati da Maddalena Cimini, tre luoghi di monte Bentivoglio e altri dodici luoghi di monte. Entrate, che superarono gli esiti, ossia i cinquanta scudi annuali erogati alle monache di S. Susanna per una sicurtà voluta da Viperesco Vipereschi, gli ottanta scudi pagati al Monastero di Campo Marzio per la sorella monaca Maria Clarice, i sette scudi versati al medesimo monastero per la cappella interna e i sette scudi assegnati ai religiosi della chiesa di S. Agostino⁴².

Un aspetto ancora da chiarire riguarda la relazione che vi fu tra il suo progetto caritativo e quelli di altre figure religiose femminili. Ad esempio, si può ipotizzare che nel 1661 si compiacesse dell'inaugurazione dell'opera di Anna Moroni e del parroco di S. Ma-

⁴¹ I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., pp. 135-136. Sul monastero cfr. C. CALETTI, *L'archivio del Monastero di Santa Maria Maddalena delle Convertite al Corso. Inventario*, in «Roma moderna e contemporanea», XII (2004) 3, pp. 585-616.

⁴² ASVR, *Atti della segreteria*, 18, ff. 159-159v-162v.

ria in Campitelli, p. Cosimo Berlinsani, nota come l'istituto delle Convittrici del SS. Bambino Gesù, destinato a ospitare ragazze, donne maritate e vedove povere, desiderose di fare gli esercizi spirituali⁴³. Tra l'altro la presenza nelle carte depositate al Tribunale del Cardinale Vicario di un «sommario delle regole da osservarsi dalla Congregazione della Ven. Madre Orsola Benincasa»⁴⁴, fa supporre che vi fosse un legame tra il progetto della Vipereschi e quello della celebre religiosa napoletana. È noto che la Benincasa fu una grande mistica e che fondò la Congregazione delle Oblate della SS. Concezione di Maria Vergine, le cui regole prevedono non soltanto la vita ascetica fatta di privazioni, mortificazioni, meditazioni e orazioni, ma l'educazione delle fanciulle. La Benincasa morì il 20 ottobre 1618⁴⁵, ma è possibile che il tribunale vagliasse presumibili punti di contatto con le successive scelte fatte dalla Vipereschi. Si può affermare, che Livia entrasse in un filone religioso alimentato da altre fondatrici di sedi monastiche e assistenziali. Ricordo Vittoria Colonna, che nel 1654 fondò il monastero carmelitano di Regina Coeli, Camilla Virginia Savelli Farnese, che nel 1652 fondò il monastero delle oblate agostiniane di S. Maria dei Sette Dolori, Camilla Orsini Borghese, che eresse il monastero delle Annunziate nel 1676⁴⁶, senza dimenticare quello che si è detto sull'opera della Moroni.

⁴³ I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., p. 138. Su Anna Moroni, cfr. A. MONTONATI, *La Betlem degli ultimi nella Roma del Seicento. Anna Moroni e Padre Cosimo Berlinsani servi di Dio e fondatori delle Suore Oblate del Bambino Gesù*, Cinisello Balsamo, 2014.

⁴⁴ ASVR, *Atti della segreteria*, 18, ff. 160-161.

⁴⁵ S. MENCHI, *Benincasa, Orsola*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 8, Roma, 1966, pp. 527-530.

⁴⁶ M. CAFFIERO, *Il sistema dei monasteri femminili nella Roma barocca. Insediamenti territoriali, distribuzione per ordini religiosi, vecchie e nuove fondazioni*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica» (2008), 2, pp. 69-95.

Pertanto, Livia si trovò a dover dare concreta attuazione ai suoi progetti e a questo scopo cercò un luogo nei pressi di S. Maria Maggiore da destinare a ricetto di donne povere esposte al rischio di devianza morale. La scelta cadde su alcune case all'Arco di S. Vito. La fabbrica del conservatorio avvenne con il contributo economico di personalità della società romana, come la principessa Lucrezia Rospigliosi⁴⁷. Il 29 agosto 1668 videro la luce le costituzioni del «luogo pio della SS. Concezione all'Arco di S. Vito di Roma» approvate dal vicegerente mons. Giacomo De Angelis e da Clemente IX⁴⁸. Secondo le costituzioni, al vicegerente spettò la tutela dell'istituto. Il 22 settembre 1672 il nuovo pontefice Clemente X confermò quanto già concesso dal suo predecessore, ossia che le zitelle del conservatorio godessero il privilegio di ricevere i sussidi dotali⁴⁹. Al conservatorio Livia assegnò una rendita annua di trecento scudi e i beni di proprietà al momento della sua morte⁵⁰. Di rilievo è l'inventario dei suoi beni ereditari⁵¹. Secondo

⁴⁷ Cfr. E. PATRIZI, *Formare donne disciplinate lontane dai pericoli del mondo. Il caso del Conservatorio della Santissima Concezione di Roma, detto delle 'Viperesche' (1668-1869)*, in *Eventi e studi scritti in onore di Hervé A. Cavallera, I*, a cura di H.A. CAVALLERA (= «Paideia», 70), Lecce, 2017, p. 244.

⁴⁸ Archivio del Conservatorio della SS. Concezione all'Arco di S. Vito detto delle «Viperesche», 3, «Statuti e regolamenti, 1668-1940». Purtroppo sono mancanti.

⁴⁹ *Ibidem*, 1, «Pergamene, secc. XVI-XVIII». Vedi I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi... cit.*, p. 157.

⁵⁰ F. FRANZINI, *Roma antica, e moderna*, II, Roma, 1765, p. 506 e R. VENUTI, *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, I, Roma, 1766, pp. 45-46. Il testamento di Livia si trova in Archivio del Conservatorio della SS. Concezione all'Arco di S. Vito detto delle «Viperesche», 4, «Privilegi, memorie, altri conservatori, Repubblica Romana, secc. XVI-XIX», fasc. 1 e 13, «Conservatorio dell'Immacolata Conceptione all'Archo di Santo Vito. Eredità Vipereschi, 1675-1676», ff. 19-22.

⁵¹ Archivio del Conservatorio della SS. Concezione all'Arco di S. Vito detto delle «Viperesche», 9, «Circolari, inventari, archivio e biblioteca,

la descrizione che ne fece Carlo Bartolomeo Piazza, le «viperesche» furono sotto la cura di una «pia matrona», di varie persone deputate e di maestre, non vissero la clausura, ebbero colloqui con esterni solo se familiari, si dedicarono agli esercizi spirituali e ai lavori domestici, uscirono dal conservatorio per monacarsi o sposarsi⁵². Da uno «stato del conservatorio» custodito nell'Archivio Storico del Vicariato di Roma si ricava che l'istituto fu «purgato da ogni sorta di amicitia, tanto di fuori quanto di dentro», nel senso che i rapporti con l'esterno furono annullati o ridotti al minimo necessario, che le fanciulle si divisero tra alunne e educande. Il governo spirituale del conservatorio fu esercitato dal parroco di S. Martino ai Monti, il quale vi introdusse la regola carmelitana⁵³. La casa di accoglienza all'Arco di S. Vito fu la principale opera di Livia. Vi si ritirò nel 1670 con Francesca Darsi e due fanciulle da lei aiutate, per restarvi fino alla morte⁵⁴.

Va sottolineato, che Livia realizzò altre opere, tra le quali vi fu il «Conservatorio Vipereschio» (detto dell'eredità Velli), che aprì i battenti nel 1669 in una casa di sua proprietà in piazza S. Egidio. Vi entrarono ragazze povere in età di matrimonio, donne vedove, malmaritate e abbandonate. Il conservatorio usufruì delle risorse provenienti dall'eredità di Adriano Velli, che morì il 5 settembre 1656. Una volta entrata in possesso della quota di eredità, la destinò alle sue opere di carità. Il cugino le fu molto affezionato e la nominò usufruttuaria del Palazzo Velli a Trastevere e di una vigna a S. Pancrazio⁵⁵.

secc. XVII-XX». Vedi anche *Ibidem*, 12, «Liber instrumentorum, 1668-1699», f. 83.

⁵² C.B. PIAZZA, *Evsevolgio romano ovvero delle opere pie di Roma*, II ed., Roma, 1698, pp. 197-198.

⁵³ ASVR, *Atti della segreteria*, 18, ff. 163-163v, 166. Vedi anche E. PATRIZI, *Formare donne disciplinate...* cit., p. 245.

⁵⁴ I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., p. 160.

⁵⁵ S. FALCUCCI, *La famiglia Velli nella Roma del Cinque-Seicento*, tesi di

Così, anche nel conservatorio di Trastevere, trovarono accoglienza donne in bilico, che non poterono recarsi nelle case di penitenza della città o nel Monastero delle Convertite al Corso⁵⁶. Queste donne furono affidate ad una superiora. Nel 1669 le ospiti furono più di venti, di età compresa tra i 13 e i 40 anni⁵⁷ (negli anni successivi entrarono donne anche di età più avanzata). Ad interessarsi dell'istituto furono i parroci, che lo chiamarono «del Rifugio e dell'Assunta», comunemente noto come il Conservatorio di S. Maria della Clemenza, dal titolo della sacra effigie che si venerava nella basilica di S. Maria in Trastevere. Il Moroni e altri autori affermarono che l'istituto fu trasferito più tardi in un edificio nei pressi di S. Calisto⁵⁸. Anche a questa benemerita opera partecipò la principessa Camilla Orsini Borghese, amica di Livia, la quale offrì cinquemila scudi per il suo consolidamento. La principessa erogò la medesima cifra al conservatorio dell'Arco di S. Vito per la fabbrica della chiesa interna⁵⁹.

Livia morì nel conservatorio della SS. Concezione, munita dei sacramenti, il 6 dicembre 1675, all'età di 69 anni. Fu sepolta nella cappella interna⁶⁰. Due anni dopo, il 27 ottobre 1677, a istanza di Olimpia Aldobrandini, il suo corpo venne esumato e traslato dalla

laurea, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1993/1994, pp. 174-175.

⁵⁶ C.B. PIAZZA, *Evsevolgio romano...* cit., pp. 195-196.

⁵⁷ ASVR, *S. Maria in Trastevere, Stato delle anime*, 1669, f. 40v.

⁵⁸ G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XVII, Venezia, 1842, pp. 25-26. Al conservatorio accennò anche G.F. CECCONI, *Roma sacra, e moderna già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da Francesco Posterla*, Roma, 1725, p. 399.

⁵⁹ Sulla vita di questa nobile figura religiosa femminile vedi G. FONTANINI, *La vita della venerabile serva di Dio donna Camilla Orsini Borghese, principessa di Sulmona di poi suor Maria Vittoria religiosa dell'Ordine dell'Annunziata*, Roma, 1717.

⁶⁰ L'atto di morte si trova in ASVR, *S. Martino ai Monti, Morti*, 1659-1699, f. 140v.

«sepoltura comune delle zitelle» all'altare maggiore della chiesa, dalla parte dell'Epistola. Alla funzione parteciparono diverse persone, che «concordemente asserirono» di aver visto il suo corpo incorrotto. Il corpo fu alzato dal parroco di S. Martino ai Monti, p. Girolamo Serafini e dal penitenziere di S. Maria Maggiore, p. Alberto Filech, per immetterlo in una nuova cassa e non subì lesioni. Il notaio del Tribunale del Cardinale Vicario, Geremia De Rossi, ne fece il pubblico istrumento. Alla nuova sepoltura di Livia fu posta un'iscrizione, che ne ricordò le nobili origini, le virtù cristiane, l'erezione del conservatorio e la data di morte⁶¹.

Dopo la sua dipartita, Clemente X assicurò la tutela dell'istituto dando facoltà al vicegerente di avocare a sé le cause legali (1676). Il conservatorio rimase sotto «il governo immediato» del vicegerente⁶². Nel 1678 un decreto del Tribunale del Cardinale Vicario intimò la scomunica a chi detenesse libri contabili e denaro appartenenti all'eredità di Livia Vipereschi, provvedimento riconfermato nel 1696⁶³. Più di quarant'anni dopo il sacerdote Ignazio Orsolini raccontò la straordinaria vita di Livia. Lo mosse il sentimento di gratitudine, che avvertì molti anni prima, l'ultima domenica di settembre 1661, quando ancora studente conobbe Livia alla comunione generale a S. Giovanni dei Fiorentini e ne ricevette parole di edificazione⁶⁴. La fama della Vipereschi si radicò nella memoria dei romani. Quelli che

⁶¹ Archivio del Conservatorio della SS. Concezione all'Arco di S. Vito detto delle «Viperesche», 12, *Liber instrumentorum*, 1668-1699, f. 66. Cfr. G.B. MEMMI, *Notizie storiche...* cit., p. 154 e I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., pp. 584-587.

⁶² N.A. CUGGIÒ, *Della giurisdizione e prerogative del vicario di Roma*, a cura di D. ROCCIOLO, Roma, 2004, p. 84.

⁶³ Archivio del Conservatorio della SS. Concezione all'Arco di S. Vito detto delle «Viperesche», 4, «Privilegi, memorie, altri conservatori, Repubblica Romana, secc. XVI-XIX».

⁶⁴ I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., p. 72.

la conobbero testimoniarono sulle sue pratiche di mortificazione e sui suoi esercizi devoti, come quelli di salire genuflessa la Scala Santa e la scala dell'Aracoeli⁶⁵. In molti rammentarono la veste di lana color cinerino che indossò, stretta da un cordoncino bianco, come quello delle terziarie francescane⁶⁶. Dai racconti dei testimoni, il biografo ricavò la notizia, che Livia con «magnanimi sentimenti di christiana sofferenza e mortificazione», si ritirasse in «un'angusta celletta del Conservatorio da lei eretto», per restarvi «lo spazio di cinque anni in circa, facendo una vita tanto stentata e austera, che alcune pie signore, le quali si trovarono presenti al suo ultimo fine, solamente con riflettere a quel suo stato si miserabile» si sentirono «commuovere a tenerissime lagrime»⁶⁷. Si interessarono a lei uomini illustri, come l'erudito Prospero Mandosio, che la elogiò nella sua *Bibliotheca romana*, definendola donna di grandi virtù cristiane e di profonda cultura, ammirandone la preparazione nelle lettere e nelle arti e la conoscenza della lingua greca⁶⁸. Mandosio sottolineò l'obbedienza di Livia al suo direttore spirituale p. Zappaglia, che la indusse a scrivere i «lumi» ricevuti da Dio durante le orazioni e gli «affetti» che ne ricavò (i citati diari). La docilità con la quale rispose all'esortazione del p. Zappaglia le costò la perdita della vista: un sacrificio immane, del quale tuttora noi beneficiamo meditando le sue testimonianze. A nulla valsero i consigli di un chirurgo che la visitò, di chiudersi al buio in casa per due mesi. Lei rifiutò ritenendo ben più importante la sua frequentazione dei luoghi di culto e di devozione⁶⁹.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁸ P. MANDOSIO, *Bibliotheca romana sev romanorum scriptorum centuriae*, II, Romae, 1692, pp. 311-312.

⁶⁹ I. ORSOLINI, *Vita della signora Livia Vipereschi...* cit., p. 78.

L'Arciconfraternita di S. Maria dell'Orto e l'ultimo "jus gazagà"

DOMENICO ROTELLA

Mediante la bolla *Cum nimis absurdum* del 14 luglio 1555 papa Paolo IV Carafa decise di istituire il ghetto degli ebrei, duro provvedimento poi ribadito da papa Pio V Ghislieri con la bolla *Romanus Pontifex* del 19 aprile 1566. Vicende troppo note dal punto di vista storiografico per dovervisi ancora intrattenere, pertanto - sorvolando sul nutrito novero delle derivanti restrizioni e vessazioni - in questa sede ci soffermeremo solo sul particolare aspetto che ci preme illustrare quale necessaria premessa a quanto andremo a trattare: tutte le abitazioni ricadenti entro un preciso perimetro del rione S. Angelo furono adibite in perpetuo a esclusivo alloggio per gli ebrei che vi risiedevano o vi avrebbero risieduto. Di fatto, venne istituito un singolare principio giuridico basato sulla locazione forzosa a carico di tutti i proprietari di case insistenti nel ghetto.

Novità non facile da gestire, tanto che papa Pio IV prima¹ e Sisto V poi², pur confermando i decreti-cardine vi introdussero delle condizioni migliorative, ma rimase intatto e immutabile il principio generale per cui mai più gli ebrei avrebbero potuto divenire proprietari della loro abitazione. Spesso si trattava di tuguri

¹ Breve dell'8 agosto 1561, poi incorporato nella Bolla *Dudum siquidem* del 27 febbraio 1562.

² Breve del 17 febbraio 1589.

fatiscenti ma tuttavia - commenta efficacemente Attilio Milano³ in una delle opere più interessanti sul ghetto romano - «per quanto cadenti potessero essere, pure provocavano quel tanto di attaccamento da parte di chi vi stava dentro, da farle desiderare come una proprietà privata.» Ma, come vedremo, le circostanze consentirono ad un certo punto di far sorgere un singolare diritto di semiproprietà: il cosiddetto “jus gazagà”.

Trattandosi di locazione forzosa, i locatori, tutti cristiani, tendevano a speculare sui fitti ed annessi, il che nel 1604 indusse papa Clemente VIII ad adottare infine un provvedimento⁴ capace di dettare alcuni inderogabili punti fermi. Soprattutto si sanciva il divieto assoluto di sfratto, per qualsivoglia motivo⁵, insieme al divieto di aumentare il canone locativo iniziale e ad altre condizioni relative alla gestione dell’immobile. Nacque in tal modo un principio che si concretizzò - come afferma efficacemente Attilio Milano - in un «diritto perpetuo di locazione a canone perpetuamente fisso.» Questa singolare figura giuridica prese il nome di “jus gazagà”, un termine - come spiega lo stesso Milano - misto di latino ed ebraico dove “jus” è ovviamente il “diritto” e “gazagà” deriva da “chazaqàh”, parola ebraica che significava “possesso”. Qualcuno tentò in seguito di tradurlo dottamente in un risibile “diritto di casacato” ma ebbe poca fortuna ed il termine originario si radicò a fondo, sia a Roma⁶ che altrove nello Stato Pontificio: a fronte di un bassissimo affitto iniziale, quindi, l’ebreo finiva per diventare di fatto (ancorché mai di diritto) proprietario dell’abitazione o della bottega su cui aveva il dominio. Così questi “jus gazagà” diventavano oggetto di transazione e venivano «venduti, ceduti,

³ A. MILANO, *Il ghetto di Roma*, Roma, 1964, p. 198.

⁴ Breve *Viam veritatis* del 5 giugno.

⁵ Ivi compresa la morosità, nel qual caso i fitti non corrisposti sarebbero stati addebitati all’intera Comunità ebraica.

⁶ Nel famoso *Vocabolario romanesco* di Filippo Chiappini (Roma, 1933) lo “jus gazagà” figura con un’apposita voce.

ipotecati, dati in dote ed eredità da ebreo ad ebreo; i locali relativi erano affittati a un altro correligionario al canone del giorno, salvo pagamento al proprietario cristiano del canone originale⁷.» Tale situazione andò avanti per secoli, fino alla caduta del potere temporale dei papi. Dice ancora Attilio Milano che «dopo la introduzione delle leggi italiane, fu ammesso che il possessore ebreo affrancasse il jus di gazagà e si rendesse pieno proprietario; quando poi, nel 1885, gran parte del vecchio quartiere ebraico cominciò ad essere demolito, casa e diritto speciale caddero insieme». Fin qui le cronache ufficiali.

Ma in realtà non tutto finì con lo spirare dell'Ottocento ed è qui che si innesta il coinvolgimento del sodalizio trasteverino. Va infatti ricordato che molti di quei proprietari cristiani erano confraternite, le quali un tempo possedevano patrimoni immobiliari considerevoli, ed una tra le più doviziose in Roma era proprio l'Arciconfraternita trasteverina di S. Maria dell'Orto⁸. Rispolverando i verbali delle adunanze della Congregazione generale (l'assemblea dei soci) e di quella segreta o privata (il consiglio d'amministrazione)⁹ - insieme ad altra documentazione - abbiamo infatti potuto ricostruire la vicenda assolutamente inedita di quello che fu, quasi sicuramente, l'ultimo "jus gazagà" a cadere dopo circa cinque secoli, sopravvivendo perfino all'abolizione del ghetto. Per dovere di cronista occorre intanto far presente che chi scrive è stato segretario amministrativo dell'Arciconfraternita

⁷ A. MILANO, *Il ghetto*, cit., p. 199.

⁸ Ancora oggi è possibile vedere nel centro storico di Roma qualcuna delle numerose tabelle marmoree che un tempo indicavano - con tanto di numerazione "catastale" - gli immobili di proprietà dell'Arciconfraternita. Sulla facciata di un edificio in via dei Falegnami è addirittura ancora parzialmente leggibile un affresco di grandi dimensioni raffigurante la Madonna dell'Orto, oltre alla consueta tabella di proprietà. Vedi anche la nota 19.

⁹ Si tratta di un registro interamente manoscritto, rilegato in pergamena, che inizia col 1911 e termina col 1987.



1. La tabella sulla facciata del fabbricato in via della Reginella, contrassegnata dal n. 57

dal 1980 al 1992, oltre ad esserne l'attuale camerlengo, anche se all'epoca dei fatti era ancora un giovane pressoché inesperto di storia confraternale.

Va anzitutto premesso che il sodalizio era proprietario di un'abitazione sita nel cuore del ghetto, in via della Reginella¹⁰ ai nn. 14, 14/a e 15 fin dal 1591, anno in cui l'immobile gli pervenne in eredità grazie al legato di tale Antonio Periozi, atto rogato dal notaio Gigli in data 14 agosto¹¹. Ciò detto, sul finire degli anni Trenta del Novecento il sodalizio aveva problemi di gestione am-

¹⁰ Stretta viuzza che unisce piazza Mattei con via del Portico d'Ottavia.

¹¹ ARCHIVIO STORICO DELL'ARCICONFRATERNITA [d'ora in poi A.S.A.], Giusta dichiarazione dell'Intendenza di Finanza di Roma in data 24 agosto 1906, prot. 318, fascicolo *Jus gazagà* in faldone miscelaneo relativo ad una ricognizione di antiche proprietà del sodalizio.

ministrativa e la redazione dei bilanci (compreso l'esercizio della cassa) era un po' in arretrato. La situazione ebbe a normalizzarsi nel 1938 ed ecco riapparire sulla scena - dopo secoli di evidentemente pacifico e ininterrotto godimento - il nostro "jus gazagà": nell'adunanza del 5 febbraio di quell'anno il camerlengo può finalmente chiudere i bilanci pregressi e predisporre una relazione sulla situazione patrimoniale. In tale occasione viene annotato sul verbale che «riguardo ai due Jus Gazagà [il camerlengo] ha dichiarato che ne sta curando i relativi incassi.» La notizia è di grande interesse storico, sia perché - come già detto - dimostra che a quel tempo il canone veniva ancora regolarmente riscosso, sia perché rivela che esso constava di ben due distinti fitti. Il documento non specifica a quali immobili si riferisse, né a quanto ammontasse il credito vantato dall'Arciconfraternita, tuttavia rileviamo che questo era ritenuto interessante, atteso che tre mesi più tardi - nella seduta del 28 maggio 1938 - il camerlengo viene ufficialmente sollecitato dalla Congregazione ad incassare quanto di spettanza, al che egli «assicura che ne sta curando l'esazione.»

Ristabilita la regolarità amministrativa, lo *jus* ritorna nell'oblio della *routine*, ma gli eventi bellici già incombono e per circa un anno (secondo semestre 1943 e primo semestre 1944) le congregazioni non hanno luogo. Nella seduta dell'8 luglio 1944, la prima del "nuovo corso", il bilancio per l'anno 1943 viene approvato «tenendo conto della inavvenuta riscossione del canone Jus Gazagà per circostanze inerenti lo stato di guerra», il che dovrebbe significare che il fitto fu (forse) regolarmente incassato almeno fino a tutto il 1942/43. Va sottolineato che rispetto al periodo prebellico ora si parla di un solo canone e non più di due, ma le carte non ci soccorrono per poter chiarire le modalità dell'importante variazione, anche se è doveroso annotare che i tre numeri civici contrassegnano ancor oggi il medesimo stabile. Ormai passata la bufera, però, già il 10 maggio 1945 (a meno di un anno dalla Liberazione!) l'assemblea può riscontrare con soddisfazione che i

pagamenti dello *jus* sono ripresi regolarmente: gettati alle spalle gli orrori della guerra, la vita riprendeva esattamente là dove era stata interrotta anni prima.

Il rilancio dell'ordinaria amministrazione conosce una nuova tappa nell'adunanza del 5 luglio 1947, allorché viene ritenuto necessario aggiornare la dimensione economica del canone, mentre il 13 maggio 1948 - fra i vari punti all'ordine del giorno - si discute circa l'eventuale affrancazione dello *jus* per non meno di lire 70.000 (circa 1.300 euro odierni, in base alle tabelle ISTAT): da tali elementi possiamo quindi dedurre che l'iniziativa tesa a risolvere l'antico contratto partì senz'altro dal locatario ma che il sodalizio non intendeva privarsi a cuor leggero dell'ultimo cespite esterno rimastogli, ancorché di esigua entità, se non altro per motivi di orgoglio e tradizione storica. Un tal timore, come vedremo, ebbe però a ripetersi quarant'anni più tardi.

Dopo il 1948 non si ha più alcuna notizia documentale circa il prosieguo della vicenda e dello "jus gazagà" se ne perdono completamente le tracce. Come un fiume carsico, la questione riemerge addirittura il 21 febbraio 1956, allorché un tale ufficio amministrazione stabili, con sede in via del Teatro Valle, invia una lettera all'Arciconfraternita¹² nella quale si esordisce affermando che «[...] ci risulta a Vs/ favore l'utile dominio sull'immobile di via della Reginella n. 14 di proprietà del Sig. Piperno Alberto per un canone annuo di L. 200.» La nota prosegue specificando che

per tale cespite fin dal 1943 curava l'esenzione [sic!] un certo Sig. Ceccarelli che ogni quattro cinque anni ne riscuoteva l'importo a Vs/ nome. Poiché dal 1944 non mi risulta che il sig. Ceccarelli abbia più esatto il canone, ci preghiamo rimettervi assegno Bancoper¹³ di L.

¹² A.S.A., cit.

¹³ Antico appellativo telegrafico per indicare la Banca Nazionale del Lavoro.

3.000 importo approssimativo dei canoni maturati, con preghiera di farci conoscere l'esatto conteggio che ci procureremo rimborsarvi a vista.

Da tanta sollecitudine appare ben evidente il timore che la mancata corresponsione del pur irrisorio canone¹⁴ avrebbe potuto indurre l'Arciconfraternita a rivendicare, magari con successo, il ritorno nella piena disponibilità del bene. In effetti, il singolare "jus" era stato recepito nella prassi dell'ordinamento giuridico italiano come una particolare figura paragonabile all'enfiteusi¹⁵, il che poneva fra le cause di perdita del diritto da parte dell'enfiteuta il mancato pagamento del canone annuo per un certo tempo. A tale nota rispose in data 5 marzo¹⁶ il segretario dell'epoca, Roberto Rissone, il quale nell'accusare ricevuta della somma esprime un certo positivo stupore, ammettendo candidamente che «essendo decaduto dalla carica il cav. Ceccarelli¹⁷, abbiamo perso di vista la Vs/ pratica.» Dopo di che dichiara che «da un esame sommario» l'importo corrisposto appare effettivamente rispondente al periodo di vacanza del canone. All'evidente scopo di ricambiare

¹⁴ In base alle apposite tabelle di comparazione ISTAT, le 200 lire del 1956 sarebbero pari a circa 5 euro odierni.

¹⁵ In realtà il singolare *jus* navigò a lungo in una sorta di limbo normativo. Un illustre giurista *in utroque iure* come mons. Agostino De Angelis, per anni a capo dell'Ufficio giuridico del Vicariato di Roma, in una nota del 21 maggio 1984 indirizzata al camerlengo Consolini riferendosi allo *jus* affermò essere «questione molto controversa non essendo pacifica la sua rilevanza nel vigente diritto civile.»

¹⁶ A.S.A., cit.

¹⁷ Giulio Ceccarelli era stato il camerlengo dell'Arciconfraternita. Eletto il 3 dicembre 1924 rimase in carica per circa vent'anni: mediante più mandati consecutivi governò fino all'8 luglio 1944, allorché presentò le proprie dimissioni. Queste furono respinte e rimase in carica per l'ordinaria amministrazione fino al maggio 1945, quando finalmente si procedette ad eleggere un successore. Dopo di allora non si hanno più notizie.

tanta cortesia, Rissone comunica di considerare la somma di lire 3.000 come già comprensivo del canone relativo al 1956 appena cominciato. Conclude, infine, chiedendo per il futuro di rimettere il dovuto «a mezzo posta» oppure di far sapere se era più gradito il ritiro diretto da parte di un incaricato. A tale quesito rispose la Amministrazione stabili, in data 23 marzo, optando per la visita di un delegato: un contatto personale era evidentemente ritenuto più efficace (già allora!) degli strumenti postali.

Dopo questa data si perdono un'altra volta le tracce della vicenda che riaffiora nuovamente dall'oblio dopo ben ventisette anni, nel 1983/84, ma di qui in poi la documentazione d'archivio si presenta nuovamente un po' lacunosa, pertanto alcuni passaggi possono essere ricostruiti solo partendo dall'effetto per risalire alla causa. In una minuta a firma del camerlengo pro-tempore Giorgio Consolini¹⁸ - priva di data ma collocabile tra gennaio ed aprile del 1984 - si espone al Vicariato di Roma un breve riepilogo di fatti antecedenti. Ancorché non palesemente esplicitato, il motivo è dato dalla richiesta di autorizzazione ad agire in giudizio, come si vedrà più avanti.

L'oggetto recita «Immobile di via Reginella 14» ed esordisce subito con una notizia-chiave:

Nella primavera del 1983 il sig. Alberto Piperno si rivolse, informalmente, alla confraternita chiedendo di poter affrancare amichevolmente l'immobile di via Reginella 14/15, sul quale vantava lo "jus gazagà" per averlo acquistato nel luglio 1929 dal sig. Angelo Pavoncello e sul quale esisteva un diretto dominio a favore della Chiesa di S.ta Maria dell'Orto.

Ben lungi dunque dall'essere decaduto o scomparso, ancora nel 1929 lo "jus" era stato oggetto di specifica transazione ricono-

¹⁸ A.S.A., cit.

sciuta dall'ordinamento. Essendo poi, come si è visto, una particolare figura di enfiteusi, il diritto all'affrancazione era pacificamente contemplato.

La nota prosegue evidenziando che dopo consultazioni «con i Confratelli e con il nostro legale avv. Giovanni Giornelli» al riguardo furono effettuate indagini «negli archivi notarili», ove furono in effetti rinvenuti atti rogati dal notaio Arturo Tosatti in data 10/1/1921 e 19/6/1929 che confermavano le affermazioni del Piperno. Nell'archivio del sodalizio, invece, dopo apposite ricerche fu rintracciato solo il già citato carteggio risalente al 1956. È di tutta evidenza che al tempo della relazione la Confraternita ignorasse completamente l'esistenza di uno «jus gazagà» e di un relativo canone da esigere. Ciò trova peraltro conferma nella successiva candida affermazione del camerlengo: «Da allora [il 1956] nulla più risulta agli atti: alcun canone fu, da quella data, richiesto o inviato.»

Pertanto dopo aver «scoperto» che l'Arciconfraternita vantava ancora diritti sull'ultimo possesso di quello che fu un patrimonio immobiliare invero considerevole¹⁹, il camerlengo Consolini incaricò l'avv. Giornelli di chiedere ufficialmente al sig. Piperno la revisione del canone, cosa che avvenne con nota del 13 luglio 1983²⁰. L'avvocato tuttavia avvertì che la controparte - vedendo una tale richiesta - «avrebbe ben potuto far valere (se del caso giudizialmente) la usucapione, certamente ormai verificatasi.»

La risposta del Piperno non si fece attendere e così il successivo 21 luglio il suo legale avv. Umberto Mariotti Bianchi²¹ inviò

¹⁹ Cfr. A. SERRA, *Funzioni e finanze delle Confraternite romane tra il 1624 ed il 1797*, in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», vol. 5 (*Le confraternite romane: esperienza religiosa, società, committenza artistica*), Roma, 1983, p. 278.

²⁰ A.S.A., cit.

²¹ L'insigne romanista, che poi fu pure presidente del Gruppo dei Ro-

una nota all'avv. Giornelli dove - in sostanza - si ignorava la richiesta di revisione del canone, invitando invece la Confraternita «a dare urgente risposta alla domanda più volte formulata, se cioè intenda dar corso alla procedura di affrancazione in via amichevole o se, invece, io debba avviare la procedura giudiziaria con l'aggravio delle spese». A seguito di tale intimazione qualcosa finalmente si mosse, ecco quindi - tornando al memoriale Consolini - che «si fece così luogo ad una certa informale trattativa tra i rispettivi legali, offrendo infine il Piperno la complessiva somma di lire 500.000.» L'offerta non ebbe però buona accoglienza.

Una tal modestissima somma - proseguiva Consolini - non ci parve tale da giustificare una formale rinuncia ad un bene immobile, anche perché - storicamente - avrebbe potuto dar luogo a dubbi e critiche sulla corretta gestione del patrimonio (del quale, peraltro, gli attuali Confratelli neppure conoscevano l'esistenza, se riferito a Via della Reginella 14/15). In sostanza nulla fu fatto e nulla fu promesso²².

I timori e le esitazioni di Consolini erano assai fondati, atteso che - come si è visto - tra il 1944 ed il 1984 l'unica traccia risale al 1956 e ad opera di estranei, di talché evidente appare l'inerzia del Sodalizio nel curare i propri interessi: sarebbe bastato rileggere i verbali delle passate Congregazioni per scoprire tempestivamente l'esistenza dello *jus*.

In linea generale il comportamento del Camerlengo fu alquanto ondivago in tutta la faccenda ma anche le varie consultazioni

manisti, era particolarmente esperto in materia, circa la quale scrisse anche per la Strenna.

²² La proposta di transazione per lire 500.000 fu trattata nelle congregazioni generali dell'11 giugno e 12 novembre 1983 ma senza un esito definito. Lo scrivente era, all'epoca, giovane segretario verbalizzante e ricorda il clima di assoluta e inconcludente discussione che impegnò varie ore.

con i confratelli - adunati in Congregazione - non furono meno improntate ad incertezza e diversità d'opinioni. Per tale motivo il Consolini - nel presentare al Vicariato di Roma il citato memoriale riassuntivo - poneva sostanzialmente tre quesiti: uno, se fosse il caso di coltivare la trattativa e in che termini; due, se fosse invece il caso di lasciare al Piperno stesso la decisione di agire o meno in via giudiziale; tre, se non vi fossero altre soluzioni diverse. Visto che la Confraternita non riusciva nel suo seno ad individuare una qualsivoglia linea di comportamento, Consolini si affidò dunque alla superiore autorità ecclesiastica, anche perché la stessa avrebbe dovuto rilasciare l'eventuale nullaosta al camerlengo per agire di fronte al giudice.

Non vi è, fra le carte, la risposta del Vicariato²³, ma sta di fatto che la perdurante esitazione del Sodalizio dovette indurre il sig. Sergio Piperno²⁴ - in data 3 aprile 1984 - a presentare infine al pretore di Roma una «istanza di affrancazione d'immobile urbano²⁵» sempre per il tramite dell'avv. Mariotti Bianchi. Da tale documento si evince, tra l'altro, che il canone annuo ora ammontava a lire 212,07 (circa 50 centesimi odierni) e che l'eventuale «prezzo di affrancazione nella misura massima prevista dalla legge» era pari a lire 50.897 ossia circa 70 euro odierni e comunque dieci volte inferiore all'indennità amichevole di lire 500.000 proposta dal Piperno. Essendo ormai intervenuta la temuta istanza di affrancazione, Consolini dovette quindi chiedere al Vicariato l'autorizzazione a presentarsi in giudizio davanti al pretore, atto che venne rilasciato in data 16 maggio 1984²⁶.

²³ Se risposta vi fu, dovette essere esclusivamente verbale, come spesso accadeva in circostanze consimili.

²⁴ Probabile erede di Alberto, atteso che alla data indicata il nuovo istante aveva già sessant'anni.

²⁵ A.S.A., cit.

²⁶ A.S.A., cit.

Un nuovo vuoto documentale si riscontra nell'incartamento fino all'8 febbraio 1985, allorché una nota del Vicariato diretta all'avv. Giornelli²⁷ espone in dettaglio tutti gli elementi formali e sostanziali necessari affinché l'Arciconfraternita potesse concludere una transazione col sig. Piperno: due inutili anni erano trascorsi tra discussioni e avvocati per giungere infine a quella che fin dal primo istante si presentava come la soluzione più ovvia e ragionevole. Tra i requisiti previsti dal Vicariato vi era *in primis* l'adozione di un'apposita delibera da parte dell'assemblea confraternale. Appositamente convocata, nell'adunanza del 23 febbraio 1985 venne discussa a lungo la proposta del legale del sodalizio - ivi intervenuto - di accettare una transazione per le 500.000 lire iniziali (circa 700 euro odierni). Il suggerimento fu infine accettato ma solo dopo una lunga e inconcludente discussione, troncata dallo sfinimento e dall'irritazione dell'avvocato che minacciò più volte di rimettere all'istante il suo mandato professionale a fronte di cotanta inerzia. Il 20 maggio 1985 il Vicariato approvò la delibera e in data appena successiva (ma non evidenziata nel carteggio) le parti comparvero dinanzi al pretore per suggellare la transazione.

Gli ultimi granelli di sabbia caddero così nella clessidra di questa storia. Lo "jus gazagà" a favore dell'Arciconfraternita si estinse definitivamente dopo ben 494 anni di storia e un secolo esatto dalle prime demolizioni del ghetto, avendo resistito a tutte le possibili tempeste della storia. Per quel che ci è dato saperne, dovrebbe essere stato veramente l'ultimo in assoluto.

²⁷ A.S.A., *Ibid.*

Le Feste di Natale: i giorni delle strenne

STEFANIA SEVERI

Quando si pensa al Natale, da sempre si usa il plurale, le Feste di Natale, anche se le celebrazioni religiose relative alla Natività coprono l'arco di meno di una giornata a partire dalla sera della vigilia, con la cena e la Messa di mezzanotte, per terminare al mezzogiorno successivo con la Messa e il pranzo della festa. In queste feste, che durano due settimane, dal 24 dicembre al 6 gennaio, i riti sacri si mescolano a quelli pagani e fanno delle Feste di Natale un periodo dell'anno particolarissimo. A Roma, ben prima del Cristianesimo, in questo periodo si è sempre fatta festa, e per un arco temporale ben più lungo, che durava addirittura un mese, dal 15 dicembre al 15 gennaio.

La magia di questi giorni risale alle primitive feste campestri che celebravano il solstizio d'inverno: dopo un lungo periodo in cui le giornate, progressivamente, si erano accorciate fino al punto di far temere che il sole potesse scomparire, ecco che le giornate iniziavano nuovamente ad allungarsi ed il sole riprendeva gloriosamente il suo cammino nel cielo. Terminati da tempo i lavori di semina, gli uomini sospendevano il lavoro e, nel lungo inverno, attendavano che i semi, in primavera, germogliassero. Era il tempo per le cerimonie che propiziassero la futura messe.

Queste cerimonie erano le *Consualia*, feste dedicate a Conso, antica divinità italica della semina. Nella circostanza l'altare del Dio, che era solitamente coperto da uno strato di terra, veniva ripulito e si organizzavano corse di muli. Questi quadrupedi, ornati

con ghirlande, erano presenti nella festa perché tipici animali da lavoro. Narra la leggenda che il ratto delle Sabine sarebbe avvenuto durante le *Consualia*.

Il 17 dicembre iniziavano i *Saturnalia*, feste dedicate a Saturno, divinità agreste per eccellenza, che ebbero nei secoli lunghezza variabile fino a stabilizzarsi in sette giorni. Narra il mito che Saturno, cacciato dalla Grecia dal figlio Zeus, sia giunto in Italia che fu indicata come la *Saturnia Tellus*. Il suo arrivo coincise con l'età dell'oro, l'epoca felice in cui la terra fioriva e produceva frutti senza che l'uomo dovesse lavorarla, consentendo una vita felice, serena e libera dal lavoro. Uno degli aspetti più tipici dei *Saturnalia* era il ribaltamento dei ruoli: i padroni servivano gli schiavi. Tutti insieme banchettavano e danzavano, e si svolgevano corse e gare di vario tipo. Il ribaltamento dei ruoli si connette proprio con l'età dell'oro in cui gli uomini tutti indistintamente vivevano dei frutti della terra.

Nel corso dei *Saturnalia* si svolgevano feste anche in onore di altre divinità.

Il 19 dicembre si celebravano le *Opalia*, le feste dei Cereali.

Il 22 dicembre o il primo dell'anno c'erano le *Sigillaria*. Il termine deriva da *Sigillum*, una piccola bambola, per lo più di terracotta, che veniva scambiata come dono tra adulti e bambini. I *Sigilla* si andavano a comperare in uno dei tanti mercati della Roma antica, oppure nella Via Sigillaria. Le *Sigillaria* erano dedicate a Strenia, divinità dei buoni auspici, alla quale era sacro un boschetto sull'Esquilino. In antico si offrivano in dono, oltre a piccoli oggetti, anche rametti tratti da questo boschetto sacro, detti *strenae*, parola dalla quale deriva il nostro "strenna".

Il 23 dicembre era sacro a Diana che, come dea della Luna, volava di notte proteggendo i campi.

Il 25 dicembre, in epoca vicina al Cristianesimo, si festeggiava il Sole vincitore, il *Sol Invictus*, proprio per celebrarne la rinascita nel solstizio. Il 25 dicembre era anche la festa di Mitra, i cui



1. Soli Sanctissimo sacrum,
Musei Capitolini, Roma

seguaci, numerosissimi a Roma e in tutto l'Impero, ne celebravano la nascita.

Il primo gennaio era sacro a Giano, il dio dei passaggi che chiude ed apre. In quel giorno si lavorava e si mangiavano fichi e miele, per propiziarsi un anno operoso e colmo di dolcezze. Il giorno era dedicato anche ad Esculapio, il dio della medicina, per auspicare la buona salute.

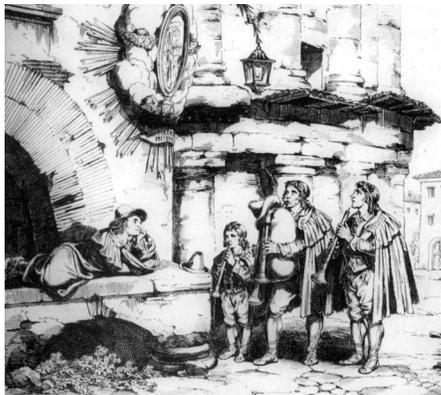
Il lungo ciclo di feste terminava con le *Carmentalia* dall'11 al 15 gennaio, dedicate a Carmenta, assimilata alla madre di Evandro che profetizzò al figlio i suoi destini nel Lazio. È la festa delle Matrone che portavano in giro il loro carro detto *carmentum*. La festa è legata ai pronostici di nascita e l'articolazione in due giornate è forse da collegare alla circostanza che un giorno fosse dedicato ai bambini e l'altro alle bambine. Insomma una festa di buon auspicio per i cuccioli dell'uomo.

Ma che fine hanno fatto tutte queste feste? Alcune sono sparite, altre si sono trasformate, altre si sono più semplicemente modificate. Del resto i bisogni primari dell'uomo non cambiano: una Divinità che lo protegga ed alla quale affidarsi, l'abbondanza, la prole, la salute!

E riprendiamo così dal 25 dicembre, la festa del *dies natalis* di Gesù, che la Chiesa Cattolica stabilì proprio nel giorno della festa del *Sol Invictus*. Questa festa, infatti, era tanto sentita nei primi secoli dell'era cristiana da indurre Sant'Agostino a ricordare che non si doveva celebrare il sole ma il suo creatore. Tra le cerimonie tipiche del periodo vi è la Sacra Rappresentazione della Natività che fin dal Medioevo era resa teatralmente con personaggi viventi. Nel tempo, però, alla forma teatrale venne preferita quella fissa con personaggi finti. È il Presepio, la cui istituzione si fa risalire a Francesco d'Assisi che, nel Natale del 1223, a Greccio, volle disporre, accanto ad una mangiatoia, un bue e un asino. Durante la celebrazione della Messa il Bambino era comparso miracolosamente nella greppia. La parola *praesepe*, che compare due volte nel Vangelo di Luca nella stesura latina, indica il luogo dove Gesù fu deposto subito dopo la nascita. La parola deriva dal verbo *praesaepio*, *is* chiudere - sbarrare. Pertanto il Presepio, come si intende oggi, è una estensione del termine, la parte che indica il tutto. In un Presepio alcuni elementi sono fissi ed altri variabili. Ci sono sempre la Sacra Famiglia, gli Angeli, i pastori e i Magi, figure ricordate nei Vangeli. Quanto alla raffigurazione dei Magi in numero di tre ed identificati con Melkion, Balthasar e Gaspar, essa risale ai Vangeli Apocrifi perché nei Vangeli non sono citati né i nomi né il numero, mentre sono indicati i loro doni: oro, incenso e mirra, che rappresenterebbero, salvo diverse interpretazioni, rispettivamente l'omaggio al Re, a Dio e all'Uomo. Se il senso dei primi due doni è chiaro, forse è il caso di ricordare che con la mirra si profumavano i cadaveri prima della sepoltura.

A Roma, la celebrazione del Natale ebbe, fin dai primi secoli, il suo luogo d'elezione nella basilica di Santa Maria Maggiore perché, nella zona sottostante l'altare maggiore, sono conservate le reliquie della mangiatoia di Betlemme. Lo stesso mosaico dell'arcone trionfale presenta fatti della venuta e dell'infanzia di Cristo. È qui che, circa il 1280, il grande scultore Arnolfo di Cambio realizzò le statue marmoree dell'Oratorio del Presepio, il più antico della città: San Giuseppe, i Magi, il bue e l'asino, mentre la Madonna col Bambino sono del 1500.

Un'altra Chiesa viene visitata con particolare devozione dai Romani nel periodo natalizio: Santa Maria d'Aracoeli. La Chiesa sorge sull'antica Arce Capitolina, nel luogo in cui secondo la tradizione la Sibilla avrebbe predetto ad Ottaviano Augusto la venuta del Figlio di Dio, indicandone l'altare, come ricorda ancora la parola Aracoeli: Altare del cielo. Nella chiesa è venerato il Santo Bambino, una statuetta rigida con una grande corona sul capo e il corpo completamente avvolto in fasce ricoperte da gioie. A Natale il Bambino viene spostato dalla sua bacheca per essere messo nel Presepio, con personaggi ad altezza naturale. Un presepio bellissimo, come ricorda anche Giuseppe Gioachino Belli nel sonetto



2. B. PINELLI, I pifferari al Teatro di Marcello, 1830, part.

“Er presepio de la Rèceli”, sottolineando *“Vedi un pupazzo pieno de fiocchetti / tempestati de gioje? ecch’er Messia.”* Il Bambino alcuni anni fa è stato rubato, e sostituito con un nuovo Bambino, ma certo per i romani non più giovanissimi non è la stessa cosa! C’era all’Aracoeli l’uso che i bambini salissero su un palchetto di legno a recitare una poesia di Natale, omaggio al Bambino Gesù ma più ancora ai genitori orgogliosi.

A Roma l’uso del Presepio è ampiamente documentato a partire dal 1600, sia in case private che nelle chiese. La prima chiesa ad allestirlo fu forse San Martino ai Monti (1648). Antichissimo è l’apparato scenografico del Presepio di Santa Cecilia in Trastevere, datato al 1707, come hanno messo in luce recenti restauri. Queste quinte, un tempo dovevano essere mosse, nell’arco del periodo natalizio, per creare scene diverse. Ne rimane traccia ancor oggi nel diverso allestimento: a Natale il Bambino è sulla mangiatoia e Maria è inginocchiata al suo fianco; all’Epifania Maria è seduta, per ricevere i Magi, e tiene il Bambino sulle ginocchia.

Nel 1700 il Presepio si arricchì di personaggi: mercanti, artigiani, nobili, plebei negli atteggiamenti più vari. L’ambientazione divenne Roma e la capanna o grotta fu sostituita dai ruderi del Foro. Le figure, da piccole a grandezza naturale, erano in legno, cartapesta e cera e le vesti di stoffa. Il Presepio si diffuse nel 1800 anche nei ceti popolari dove prevalsero le figure in terracotta, i “pupazzi”. Questi venivano realizzati dai fornai che utilizzavano allo scopo i tempi morti durante la cottura dei mattoni. Usavano delle mezze forme, pertanto ogni pupazzo era costituito da due parti che venivano poi unite e dipinte. I più belli avevano le gambe e le braccia divise, i più poveri avevano gambe e braccia unite a costituire un tutt’uno col piedistallo. I primi erano più cari perché richiedevano maggiore attenzione d’esecuzione ed erano più soggetti a rompersi. Anche la cura della pittura influiva sul costo finale. I “pupazzari” vendevano i “pupazzi” nei loro baracchini o “casotti”. Al tempo del Belli il mercato era a Sant’Eustachio



3. Mithra, Sol Invictus, Musei Vaticani, Roma

poi passò a Piazza Farnese quindi, dal 1872, a Piazza Navona. Dal dopoguerra si è consolidato l'uso di allestire presepi in varie piazze della città.

Talvolta, ancora oggi, presso questi Presepi si trovano gli zampognari che giungono dall'Appennino indossando per l'occasione le vesti tradizionali che un tempo erano il loro normale modo di vestire: pantaloni al ginocchio, gilè di pelle di pecora, cappello floscio. Stendhal li ricorda nei suoi scritti. Un tempo per tutto il periodo dell'Avvento sostavano presso le *Madonnelle* a suonare le loro nenie. Ed era il nobile o il ricco della zona che non poteva esimersi dal provvederli della doverosa prebenda.

Ormai da diversi anni a Roma accanto al Presepio c'è anche l'albero di Natale, un abete, usanza che viene dal Nord Europa. Ma risalendo indietro nel tempo venerare l'abete era usanza diffusa anche nell'antica Grecia ed a Roma perché l'abete è l'albero, sempre verde, sacro a Cibele, Dea della Madre Terra e simbolo

della fertilità: tant'è che in Sicilia non è ancora scomparso l'uso di ceramiche a forma di pigna come augurio di prosperità. Ornare l'abete con nastri colorati equivaleva a propiziarsi una natura sempre viva e carica di fiori e frutti.

Tornando alle nostre antiche feste, è certo che il passaggio dell'anno si festeggia sempre, anche se ci siamo dimenticati di Giano. Oggi il primo di gennaio non si lavora più ma è rimasto di buon augurio fare in quel giorno, se non proprio un lavoro, certamente la cosa che più ci si auspica di fare per tutto l'anno.

Ed è rimasto di buon augurio offrire rami di vischio che ci ricordano le *streniae*, i rametti del bosco sacro a Strenia. Ma il vischio era sacro anche nell'antica Roma, era il ramo dell'immortalità, non a caso, come narra Virgilio nell'*Eneide*, Enea può entrare incolume negli Inferi perché protetto da un ramo di vischio. E particolarmente prezioso era il vischio che cresceva sulla quercia. Infatti la quercia era sacra a Giove ma anche al germanico Donar o Thunar, equivalente al norvegese Thor (Giovedì, il giorno di Giove, si traduce in inglese in Thursday, il giorno di Thunar!).

Ancora oggi durante le feste si mangia il "Tronco di Natale", un dolce che, ricoperto di cioccolato, ha proprio l'aspetto di un tronco. Ebbene, è forse il dolce col più forte legame con il mito. Un tempo infatti i contadini ponevano, all'inizio delle feste, un grosso ramo di quercia, il tronco di Natale, nel camino e lo lasciavo bruciare lentissimamente a completa consumazione, fino all'Epifania, quando, nella notte della vigilia della festa, la cenere veniva sparsa nei campi perché li proteggesse.

Ancora oggi sono rimaste le *strenae* che sono diventate strenne e si danno a grandi e bambini e sono oggetti e giocattoli. E chi porta le strenne? A Roma, per tradizione, le strenne le porta la Befana, ma vediamo di chiarire questo passaggio di testimone da Strenia alla Befana.

Certo è che non si potevano privare i bambini dei doni che portava Strenia. Anche Gesù Bambino il 6 gennaio aveva ricevuto

doni dai Magi! Strenia pertanto non fu completamente dimenticata, tant'è che fu scelta una donna per portare i doni. Certo doveva cambiare volto, non più quello bello come si addice ad una dea, ma, visto che doveva sopravvivere, almeno fosse brutta e vecchia. E come avrebbe portato i doni? Volando in cielo, come Diana-Luna, ma non in modo elegante, ma cavalcando una scopa. E come Diana aveva la sua schiera di seguaci così anche la nuova Befana avrebbe avuto i suoi Befanini. Del resto la Chiesa tramutò Diana in demone infernale sottolineando uno dei suoi aspetti, quello di Ecate regina dei morti. Entriamo nei particolari per definire la Befana: «Viene viene la Befana, / vien dai monti a notte fonda. / Com'è stanca, la circonda / neve, gelo e tramontana...» (Giovanni Pascoli). Ma com'era questa Signora? «La Befana vien di notte / con le scarpe tutte rotte / col cappello alla romana...»; «...imbacuccata dentro lo scialle / porta la gerla sopra le spalle. / E nella gerla quanti balocchi...»; «...Scende giù col Befanino / dalla cappa del camino ...»; «...porta cenere e carboni / pei monelli e i



4. Presepe di A. DI CAMBIO (part.), Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma

cattivoni / ma ai piccini savi e boni, / porta chicche e ricchi doni». A lei il Belli dedica ben tre sonetti, tra i più lirici dell'intero *corpus*, nei quali si sottolinea l'aspettativa dei bambini e la loro gioia nel ricevere i doni.

E dove mette i doni la Befana? Nelle calze dei bambini. E perché proprio nelle calze? In ricordo della Ninfa Egeria che lasciava i suoi messaggi a Numa Pompilio mettendoglieli nei calzari.

Ma veniamo ancora a Strenia-Diana-Befana-Strega, parola quest'ultima che deriva da *strix*, barbogianni, uccello notturno, sottolineando che nel Mantovano non si usa la parola Befana bensì quello di Stria.

Quali sono i giorni prediletti dalle streghe? La notte di San Giovanni e la notte della Befana, ognuna delle quali con caratteristiche diverse. La notte della Befana è la notte dei prodigi: i fiumi diventano d'oro, i rami fioriscono, gli animali parlano, ma guai a raccogliere quell'oro o quei fiori o ascoltare gli animali, perché si corre il rischio di essere portati via dalle streghe o dalla Befana. Al proposito una antica filastrocca romana così invita le ragazze: «*Siate bbone, nun siate pazze. / 'Na ragazza impertinente / nun voleva fare gnente / la Bbefana la portò via lar paese de Bbefania*». Attenzione dunque alla notte tra il 5 e il 6 gennaio, c'è il caso di vederla a cavallo della sua scopa di saggina il cui manico è di viburno, il legno con cui si fanno le bacchette magiche. Quella è la notte in cui i campi venivano benedetti con la cenere del Tronco di Natale. Quella è la magica "dodicesima notte", celebrata anche da Shakespeare, che fa riconciliare gli amanti. È la dodicesima notte a partire dal Natale ed è quella con cui si chiude il periodo delle feste perché, come ricorda il detto, "Pasqua Befania tutte le feste porta via".

In tutte queste storie che si intrecciano e si diversificano proprio come i rami di un grande albero, l'elemento più fascinoso è nella loro intrinseca unicità, riconducibile al grande Albero della Vita comune a tutte le religioni.

William Wilkie Collins e l'antica Roma

DONATO TAMBLÉ

William Wilkie Collins¹, il celebre scrittore inglese amico e collaboratore di Dickens, iniziatore fra l'altro del genere giallo, cominciò la sua carriera letteraria proprio con un romanzo storico ambientato a Roma nel 408 d. C., all'epoca dell'assedio da parte dei Goti di Alarico. La recente nuova traduzione italiana² ci invita a riproporne la lettura ai Romanisti.

Il libro, intitolato *Antonina, or the Fall of Rome* - dal nome della protagonista - uscì a Londra nel febbraio 1850, ricevendo critiche favorevoli da parte di autorevoli giornali come *Athenaeum* (16 March 1850), *The Spectator* (11 marzo 1850), *The Gentleman Magazine* (aprile 1850), e vari altri³.

¹ W. W. COLLINS (Marylebone, Londra, 8 gennaio 1824 – Londra, 23 settembre 1889) scrittore fecondo e di grande popolarità, fu l'iniziatore del genere poliziesco con *The Moonstone* (*La pietra lunare* - 1860) e *The Woman in White* (*La donna in bianco* - 1868). Molti suoi romanzi apparvero a puntate sui giornali di Dickens «All the Year Round» e «Household Words». Fra le molte sue opere si ricordano: *Basil* (1852), *The Dream Woman* (*La donna del sogno*, 1855), *No Name* (*Senza nome*, 1862), *Armadale* (1866), *Man and Wife* (*Uomo e donna*, 1870), *The Law and the Lady* (*La legge e la signora*, 1875), *The Fallen Leaves* (*Foglie cadute*, 1879).

² W. W. COLLINS, *Antonina, ovvero la caduta di Roma*, trad. di M. BISANTI, Roma, 2012. I brani citati in italiano nel presente saggio sono tratti da tale traduzione.

³ L'editore Richard Bentley, reclamizzando il romanzo su «Athenaeum», due settimane dopo la sua pubblicazione, registrava già ben nove



1. Illustrazione dall'antiporta dell'edizione del 1861 (London, Sampson Law, Sons and Co., 47, Ludgate Hill). L'autore è John Gilbert (1817-1897) soprannominato *The "Scott" of painting*.

I giudizi furono molto lusinghieri: il critico del *Gentleman's Magazine* arrivò a dire che il libro era bastevole a farlo ascrivere fra i maggiori romanzieri storici (*sufficient in itself to entitle its author to a place in the foremost rank of historical novelists*). Da parte sua l'*Observer*, lo segnalava come «*a remarkable book*», *Athenaeum* lo paragonava addirittura a Shakespeare e *The Eclectic Review*, riprendendo il paragone, riteneva che se Collins avesse affinato l'arte della costruzione ed evitato eccessi descrittivi o di espressione «*he will, undoubtedly take a very high place in English literature as a romanticist*». A sua volta, l'*Harper's New Monthly Magazine* (la rinomata rivista, tuttora attiva, che iniziò le sue pubblicazioni nel giugno 1850) ne lodava lo «*splendour of imagination*», mentre

recensioni fortemente elogiative, uscite su quotidiani e settimanali.

qualche mese dopo, in ottobre, l'*Observer's Review*, sottolineava l'eccezionale notorietà e il grande successo di pubblico. Lo stesso Collins ebbe a dire anni dopo che quel successo era stato decisivo per la sua carriera di scrittore. Senza dubbio la buona riuscita del libro era dovuta alla scelta del genere e dell'argomento: il romanzo storico di soggetto romano. Tale tipologia di racconto si inseriva infatti in un filone consolidato da oltre mezzo secolo.

Sul finire del XVIII secolo, precisamente nel 1792, Ellis Cornelia Knight (figlia di sir Joseph Knight, ammiraglio della British Navy) aveva pubblicato un romanzo epistolare ambientato nell'antica Roma, *Marcus Flaminius*⁴, dedicato a Horace Walpole. Il libro ebbe un certo successo e può essere considerato il prototipo del genere.

Al principio del XIX secolo il genere era in gran voga, con numerosi autori che collocavano le loro storie in diversi tempi e luoghi della romanità. È significativo il fatto che John Gibson Lockhart, autore di uno dei primi romanzi storici di ambientazione romana classica - *Valerius, a Roman Story*, uscito nel 1821 - era genero di sir Walter Scott, il principale autore di romanzi storici. *Valerius* fu ripubblicato in seconda edizione nel 1835, sull'onda del successo di *The Last Days of Pompeii* di Edward George Bulwer-Lytton uscito l'anno precedente. Fra gli altri romanzi che precedettero l'*Antonina* di Collins, ricordiamo: *The Epicurean* di Thomas Moore, 1827; *Sathaniel, the Immortal*, di George Croly, 1829; *Zenobia, or the Fall of Palmyra* di William Ware, 1836, cui fecero seguito nel 1838 *Probus* - in seguito chiamato *Aurelian, or, Rome in the Third Century* - e *Julian, Scenes in Judea*, 1841; *Attila* di George Paine Rainsford James, 1837.

⁴ E. C. KNIGHT, *Marcus Flaminius: or a view of the military, political, and social life of the Romans in a series of letters from a patrician to his friend, in the Year 762 from the Foundation of Rome, to the Year 769*, London, 1792; 2^a ed. 1808.



2. L'imperatore Onorio nel Palazzo di Ravenna (cap. 2).

N.B.: Le illustrazioni nn. 2 - 8 (tratte dall'edizione del 1875 del romanzo) sono di Alfred Concanen (1835-1886) - uno dei maggiori litografi del periodo vittoriano.

Roma diventava così un luogo fondamentale dell'immaginario letterario e i lettori erano desiderosi di nuove storie da vivere nel passato dell'Urbe e del suo impero, in cui spesso vedevano un'anticipazione di quello britannico, un modello da cui trarre esempio e del quale evitare gli aspetti negativi. Era quindi abbastanza naturale che un giovane scrittore, come Collins, pensasse proprio all'antica Roma per il suo romanzo d'esordio⁵. Oltretutto Roma Collins l'aveva vista da ragazzo, quando, fra il 1836 e il 1838, i suoi genitori avevano deciso di viaggiare in Francia e in Italia. A Roma Wilkie, fra i dodici e i tredici anni, era rimasto colpito dalla maestosità dei resti monumentali: mura, templi, anfiteatri, e giocò

⁵ In realtà il primo romanzo da lui scritto nel 1845 era stato *Iolani, or Tahiti as it was*, ma fu rifiutato dagli editori e fu pubblicato solo più di un secolo e mezzo dopo, nel 1999 dalla Princeton University Press.

spesso sul “Monte dei Giardini”, come veniva chiamato il Pincio, dove in seguito avrebbe collocato parte del suo romanzo, e che sarebbe comparso anche nel titolo, se l’editore avesse accettato di cambiarlo quando era già sotto il torchio⁶. A Roma, secondo le sue stesse dichiarazioni, avrebbe conosciuto anche le prime avventure sentimentali, in un precoce rapporto con una donna sposata. Tornato in Inghilterra, dopo aver completato la sua educazione nel 1841 ed aver avuto una prima esperienza lavorativa come apprendista presso una ditta commerciale nel 1846 fu mandato dal padre a studiare legge, ma dimostrò ben presto di preferire la carriera letteraria e cominciò a pubblicare alcuni racconti.

Cominciò a scrivere *Antonina* nel 1846, ad aprile, ma nel 1847 ne interruppe la redazione per dedicarsi a una biografia del padre recentemente scomparso, pubblicata l’anno dopo⁷, che riscosse un buon successo. Quindi completò il romanzo, dedicandolo a Lady Chantrey, moglie di un suo amico scultore, sir Francis Legatt Chantrey. Dopo essere stato respinto da un paio di editori, il libro venne accettato da Richard Bentley che lo pubblicò in tre volumi.

Nella prefazione all’opera Collins dava conto della propria metodologia narrativa, dichiarando di non aver ritenuto essenziale inserire tra i personaggi principali figure storiche reali, perché ciò lo avrebbe costretto ad aggiungere ai fatti noti la propria inventiva, così da colorarli di «romantic fancy», e di aver perciò preferito protagonisti tratti «from imagination», facilmente adattabili alle necessità della storia.

⁶ Quando il romanzo era già in stampa Collins ne avrebbe voluto cambiare il titolo in *The Mount of Gardens* - l’antica denominazione della collina del Pincio, il luogo in cui appare per la prima volta nel romanzo la fanciulla Antonina il cui nome avrebbe pure preferito cambiare in *Serapha*. Tuttavia l’editore, Richard Bentley, si rifiutò decisamente di assecondare i ripensamenti dell’Autore.

⁷ W. W. COLLINS, *Memoirs of the life of William Collins, with selections from his journals and correspondence, by his son W. Wilkie Collins*, London, 1848.



3. Numeriano allontana la figlia Antonina (cap. 5).

Concludeva pertanto che:

Il compito di raffigurare lo spirito del tempo è affidato solo ai personaggi di finzione. L'imperatore romano, Onorio, e il re dei Goti, Alarico, si immischiano raramente di persona negli affari del romanzo: si limitano ad apparire e agire solo negli episodi e nei contesti, strettamente confermati dalle testimonianze storiche. Ad ogni modo tutti i fatti storici inseriti nella trama rispettano una rigorosa fedeltà di tempo, luogo e contesto, dalla marcia degli invasori gotici sulle Alpi alla fine del primo assedio barbarico di Roma⁸.

⁸ Si veda il brano anche nel più incisivo testo originale inglese: «To the fictitious characters alone is committed the task of representing the spirit of the age. The Roman emperor, Honorius, and the Gothic king, Alaric, mix but little personally in the business of the story - only appearing in such events, and acting under such circumstances, as the records of history strictly authorize - but exact truth in respect to time, place, and circumstance is observed in every historical event introduced in the plot, from the period of the march of the Gothic invaders over the Alps to the close of the first barbarian blockade of Rome».

Sono evidenti i modelli di Collins: per la cornice storica, Edward Gibbon, con la sua corposa opera sul declino e caduta dell'impero romano⁹; per il genere, Walter Scott e la sua codificazione magistrale del romanzo storico; per la struttura romanzesca specifica, *The Last Days of Pompeii* di Bulwer-Lytton, che Collins aveva letto proprio a Roma da ragazzo.

Già da una breve sintesi del romanzo si può riscontrare il carattere melodrammatico, tipico del periodo romantico.

Il racconto si apre nell'estate del 408 d. C. con la calata dei Visigoti dalle Alpi, quindi la scena si sposta a Ravenna, nel palazzo imperiale, mostrandoci la decadenza romana e l'inefficienza dell'imbelle ed effeminato imperatore Onorio e della sua letargica e corrotta corte. Si passa quindi a Roma, dove vive la giovane Antonina con il padre Numeriano, il quale vorrebbe ripristinare un cristianesimo primigenio, con rigorosi principi e fa vivere la figlia segregata e controllata in ogni suo movimento. Il suo servitore Ulpius, che manifesta anche lui la stessa intransigenza religiosa, è in realtà un sacerdote pagano, che vorrebbe restaurare il culto politeista e i sacrifici antichi.

Vicino alla loro casa c'è la villa sontuosa del senatore Vetrano (già presentato a Ravenna ed ora rientrato a Roma), che, invaghito della fanciulla, ha cercato di incontrarla per sedurla, attirandola con la musica di un liuto - di cui le ha poi fatto dono - e valendosi in seguito anche della complicità di Ulpius per introdursi nella sua casa. Vetrano e Antonina vengono però sorpresi dal padre di lei che la scaccia di casa e la ragazza disperata fugge oltre le mura di Roma, che nel frattempo sta venendo circondata dai goti di Alarico, intenzionati a cingerla d'assedio e conquistarla. Uno dei condottieri barbari, il giovane Ermanrico (Hermanric) la cattura e a sua volta se ne innamora. Ma la sorella Gosvinta

⁹ E. GIBBON, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 6 voll., London, 1776-1789.

(Goisvintha) vuole vendetta per il marito e i figli trucidati dai romani e ha fatto giurare anche al fratello di coadiuvarla in tale compito. Tuttavia i sentimenti prevalgono e il guerriero goto fa fuggire Antonina, che trova rifugio in una fattoria abbandonata, dove la sera viene raggiunta da Ermanrico. Si ha così una parentesi idillica, con una vita quasi coniugale della coppia, in una sorta di Eden domestico, al riparo dalla guerra. Ma la tranquillità non dura: Gosvinta scopre il nascondiglio degli amanti e, cogliendo il fratello di sorpresa, gli recide con un coltello i tendini delle mani. Ermanrico poco dopo viene ucciso da due unni, mentre Antonina riesce nuovamente a scappare. Intanto Ulpius, ha scoperto una falla nelle mura di Roma e pensa di indicarla ad Alarico in cambio della promessa di distruggere la religione cristiana e ripristinare il culto degli dei, ma il sovrano barbaro lo respinge dichiarando di volere solo la sconfitta dei nemici e il loro oro. Ulpius nel tornare in città, s'imbatte in Antonina e la conduce con sé facendole ritrovare il padre, stremato dalla fame, che, pentito, riaccoglie la figlia con gioia. L'assedio ha ormai ridotto alla fame la città, che viene descritta in tutta la sua miseria. Vetrano allestisce un macabro ultimo banchetto nel quale tutti i commensali dovrebbero finire bruciati nell'incendio da lui pianificato che dovrebbe distruggere la sua dimora. Antonina s'introduce nel palazzo del senatore e implora da lui del cibo per il genitore, ottenendo una ciotola di avanzi e un po' di vino. Ma la vista della ragazza amata trattiene Vetrano dal porre in atto l'incendio finale e il proprio suicidio. Intanto Gosvinta, avida di vendetta, introdottasi in Roma, cerca Antonina per ucciderla. Costei si è nascosta in un dismesso tempio pagano, dove si trova Ulpius, ormai del tutto fuori di testa, che tenta di sacrificare la ragazza agli antichi dei, rivelando anche nel suo delirio di essere il fratello di Numeriano. Ma sopraggiunge Gosvinta, che non vuole essere privata della sua vendetta e si lancia sulla ragazza accoltellandola, ma prima che possa darle il colpo finale viene a sua volta afferrata da Ulpius che la fa preci-



4. Gosvinta assale con un pugnale Antonina (cap. 8).

pitare in una voragine. Si oppone quindi a un gruppo di cristiani che cercano gli arredi preziosi rimasti nel tempio per pagare ad Alarico il riscatto della città e si barricata all'interno dell'edificio che alla fine verrà incendiato. Antonina accudita dal padre e grazie alle cure di un illustre medico chiamato da Vetrano, guarisce dalla ferita e il finale del romanzo vede genitore e figlia accanto alla tomba di Ermanrico, raggiunti da Vetrano, il quale ha voluto incontrare un'ultima volta la donna per chiederle perdono e salutarla da amico prima di ritirarsi in un luogo solitario.

La narrazione è suddivisa in 27 capitoli ed una conclusione che corrispondono ad altrettante scene di gusto teatrale. Del resto lo stesso Collins si sentiva molto portato alla scrittura drammatica tanto da dichiarare in una sua lettera: «If I had been a Frenchman [...] all the stories I have written, from “Antonina” to “The

Woman in White”, would have been told in the dramatic form¹⁰».

Da vari suoi romanzi Collins trasse in seguito testi teatrali, fra i quali vanno ricordati *Armadale* (1866), *The Woman in White* (1871), *Man and Wife* e *The New Magdalen* (1873), *Miss Gwilt* (1875), e *The Moonstone* (1877). Sin da giovane, peraltro, si era prodotto in recite amatoriali in una stanza sul retro della casa materna in Blandford Square, adattando drammi famosi di Goldsmith (*Good Natured Man*) e di Sheridan (*The Rivals*) insieme al fratello Charles e ai suoi amici Edward Ward, i pittori Frith and Millais, e la stessa madre. Proprio due giorni prima della pubblicazione di *Antonina*, in un teatrino da 200 posti di Soho¹¹ ebbe luogo, come recita di beneficenza per il *Female Emigration Fund*, la rappresentazione di un testo teatrale francese di Joseph Phillippe Simon e Edmond Badon, tradotto dallo stesso Collins con il titolo *A Court Duel*. L'anno successivo, il 12 marzo 1851, Collins conobbe Charles Dickens, proprio per essergli stato segnalato per la parte di un servitore in un'altra recita amatoriale organizzata dallo stesso Dickens - il quale, oltre alla regia, recitava nel ruolo principale - per sovvenzionare un fondo pensionistico-assicurativo, la *Guild of Literature and Art*, istituito in favore degli attori in ritiro dalle scene. Si trattava di una farsa di Bulwer-Lytton, *Not So Bad As We Seem*, ambientata nel Settecento. Da quell'incontro nacque una grande amicizia che portò anche i due scrittori a numerose collaborazioni e opere in comune sia narrative che teatrali.

¹⁰ cfr., *The Letters of Wilkie Collins*, a cura di W. M. CLARKE e W. BAKER, Basingstoke, 1999, vol. 1, p. 208.

¹¹ Si trattava del *Miss Kelly's Theatre and Dramatic School*, fatto costruire dall'attrice Fanny Kelly nel giardino posteriore della sua casa unito a quello di un vicino. Progettato dall'architetto Samuel Beazley, il teatro venne inaugurato il 26 maggio 1840. Nel 1845 Dickens vi rappresentò la commedia di Ben Johnson *Every Man in his Play*. Nel 1861 cambiò nome, divenendo New Royal Theatre e l'anno successivo venne ampliato a 650 posti.

Non stupisce pertanto che nel romanzo *Antonina* siano già presenti i toni drammatici e una struttura narrativa di tipo scenico. Anche la contrapposizione dei personaggi è senz'altro teatrale. Anzitutto i due fratelli Numeriano e Ulpius, entrambi portati al fanatismo e all'intransigenza religiosa, ma per fedi diverse, l'uno il cristianesimo, l'altro il culto politeista romano, con sfumature tardo ellenizzanti e orientali. Poi le due donne, una romana, Antonina, l'altra gota, Gosvinta. Quindi i due innamorati di Antonina: il romano senatore Vetranio e il guerriero barbaro Ermanrico.

A questi personaggi in primo piano sulla scena, fanno da sfondo le masse, la moltitudine romana, di volta in volta presente come popolo, come gruppo di fedeli e di sacerdoti in chiesa, come processione, come folla ora in tumulto, ora in fuga, ora giustiziera. Dall'altra parte le schiere dei goti, bellicose, marziali, crudeli, incombenti sulla città.

Ci sarebbero tutti gli elementi e gli ingredienti per un'opera lirica. Ma non ci risulta che dal romanzo sia mai stato tratto un libretto o che abbia ispirato un musicista. Più fortuna ha avuto



5. Ulpius dinanzi alla breccia nelle mura di Roma (cap. 10).

Bulwer-Lytton: infatti dal suo romanzo *Gli ultimi giorni di Pompei* venne tratta l'opera *Ione, ossia l'ultimo giorno di Pompei*, musica di Errico Petrella, su libretto di Giovanni Petruzzini, rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano il 26 gennaio 1858, con grande successo e poi portata in molti paesi di vari continenti, dall'Europa al Sudamerica, all'Australia, all'Asia, con oltre 600 allestimenti in mezzo secolo¹².

Collins muove i suoi attori con sapiente maestria, all'interno di un rigoroso impianto narrativo, intessuto di precisi riferimenti storici e illustrato con descrizioni paesaggistiche e architettoniche che rivelano la formazione artistica ricevuta dal padre, pittore della Royal Academy, i cui quadri e le cui annotazioni su panorami italiani e vedute romane, lo scrittore aveva ben presenti, avendoli utilizzati nella redazione della già citata biografia¹³. Le vestigia di Roma in particolare sono dettagliatamente raccontate nei più minuti particolari, visualizzate per il lettore, prima di far entrare in scena i personaggi. Così, per esempio all'inizio del capitolo terzo, intitolato "Roma", la puntuale rappresentazione del Campo Marzio, nel quale in uno slargo, davanti all'ingresso di un palazzo si è radunata la folla. L'ambiente, le costruzioni, il mercato e i giardini adiacenti vengono mostrati al lettore dandogli la sensazione di essere sul posto, facendogli percepire perfino «i colori sgargianti delle tende spiegate sulle porte e sui balconi» e il gioco di luci e riflessi dati dal sole che «le illumina con una luce prepotente e le decorazioni metalliche delle finestre brillano come gemme di fuoco». Poi, quasi con rapide pennellate, compare «la macchia degli

¹² Dopo la rappresentazione del 1924 a Palermo, l'opera fu trascurata e solo nel 1981 fu riproposta a Caracas. L'opera ispirò, anche nel titolo, la terza trasposizione cinematografica del romanzo nel 1913, *Jone o gli ultimi giorni di Pompei*, con la regia di Ubaldo Maria del Colle e Giovanni Enrico Vidali.

¹³ Va notato inoltre che Collins scrisse il suo romanzo nello studio del padre (cfr. C. PETERS, *The King of Inventors: a Life of Wilkie Collins*, London, 1991).



6. La fine di Ermanrico (cap. 18).

alberi immersa in questa diffusa marea luminosa». Lo sguardo va oltre e coglie il Mausoleo di Augusto a nord e due templi pagani a sud, mentre, tornando vicino al punto di vista iniziale, di fronte al palazzo e alle terme c'è un viale erboso, una fitta macchia di alberi fra i quali «si intravedono di sfuggita abiti allegri, gruppi di persone a riposo, banconi carichi di fiori e di frutta, e infinite statue di fauni e driadi di marmo bianco». Non mancano i suoni, infatti: «da quel delizioso luogo appartato arriva il mormorio delle fontane, interrotto ogni tanto dal mormorio delle foglie o dai toni malinconici del flauto romano». Lo stesso autore, dopo aver descritto accuratamente la scena, ne sottolinea l'intento pittorico: «Questa, per così dire, è la cornice del quadro in movimento che ora si cercherà di mostrare al lettore, mescolandolo alla folla radunata davanti ai cancelli del palazzo». Abbiamo voluto dare un esempio della capacità descrittiva e della volontà dell'autore di visualizzare pittoricamente gli episodi della sua storia, dal cupo ed aspro paesaggio alpino iniziale dal quale caleranno i goti invasori

al palazzo imperiale di Ravenna, dalla villa romana del senatore Vetranio alla casa di Antonina, dalla basilica costantiniana di San Pietro ai templi pagani, dalle mura di Roma agli accampamenti barbari, fino alla «piccola fattoria abbandonata circondata da giardini e vigneti», in cui trovano rifugio Antonina ed Ermanrico e che verrà acquistata da Vetranio per farne dono alla fanciulla e permetterle di essere vicina al sepolcro del suo amato goto.

Alle pennellate descrittive fanno da contrappunto le descrizioni storiche, le spiegazioni artistiche, le segnalazioni archeologiche, quasi accompagnando un viaggiatore colto e con la passione per l'*antiquaria*. Così, nel quarto capitolo, viene ripercorsa la storia della basilica di San Pietro, mentre all'inizio del quinto capitolo troviamo la descrizione del Pincio, il "Monte dei Giardini" come, viene ricordato, lo chiamavano gli antichi romani, visto con la sensibilità romantica del viaggiatore straniero.

Un tema che è sotteso a tutto il romanzo è quello della fede e dello scontro religioso all'interno del cristianesimo, soprattutto nel confronto con l'arianesimo dei goti, e fra la nuova religione e



7. Vetranio e i suoi commensali al "Banchetto della fame" (cap. 22).

l'antica romana. Collins si mantiene neutrale e non si pronuncia a favore di questa o quella interpretazione del cristianesimo. Personalmente egli si professava credente e per tradizione familiare appartenente alla Chiesa Evangelica, come scriveva il 20 febbraio 1852 all'amico Edward Pigott: «I make no claim to orthodoxy. I am neither a protestant, a catholic nor a dissenter. I do not desire to discuss this or that particular creed, but I believe Jesus Christ to be the Son of God»¹⁴. Una dichiarazione, in fondo, di libero pensiero, di adesione generica alla fede cristiana, ma senza particolari connessioni istituzionali o dogmatiche. In *Antonina*, infatti, Collins respinge ogni eccesso o esaltazione religiosa e condanna tanto il fanatismo delle varie sette cristiane quanto l'idolatria e la superstizione dei culti pagani. Lo stesso Numeriano, inizialmente esaltato capofila di una sua personale congrega che vorrebbe assurgere a riformatrice della Chiesa, riacquista una dimensione naturale solo quando, in seguito alla tormentata vicenda del ripudio e successivo perdono della figlia, abbandona la sua intransigenza e finge addirittura di non conoscere i suoi accoliti e seguaci nel gruppo di fedeli oranti che incontra mentre cerca di portare in salvo Antonina ferita, che è diventata ormai la sua sola preoccupazione e ragione di vita. In *Antonina* - a differenza di molti romanzi di ambientazione romana di altri scrittori¹⁵ - non c'è alcuna ade-

¹⁴ Per una più ampia trattazione della particolare religiosità di Collins, cfr., C. OULTON, *Wilkie Collins – An Interpretation of Christian Belief*, «The Wilkie Collins Journal», 1, 1988.

¹⁵ Ricordiamo per esempio alcuni romanzi decisamente apologetici, scritti da alti prelati come il card. Nicholas Patrick Wisemann, *Fabiola* (1854) o il card. John Henry Newmann, *Callista* (1856). A questi si affiancano, da parte protestante, la già citata trilogia del predicatore unionista William Ware o *Hypatia* (1853) di Charles Kingsley, che, pur stigmatizzando il fanatismo settario che portò all'uccisione della filosofa greca, condannava come falsi i suoi insegnamenti, proclamando la superiorità della spiritualità cristiana sburocratizzata e liberata dalla ricerca di potere temporale.

sione confessionale, nessun personaggio si converte palesemente a un altro credo, né cristiano, né pagano. Anzi l'eccesso nella professione di fede porta all'esaltazione maniacale, come nel caso di Numeriano, che impone alla figlia e ai suoi proseliti una vita di rinunce e castighi, prima di rinsavire e passare ad una più appagante e moderata pratica evangelica. Non così il fratello Ulpius che finirà distrutto dalla sua stessa follia religiosa.

Ma il tema di base del romanzo, dichiaratamente presente già nel titolo, è quello della caduta di Roma. L'autore ne evidenzia le cause, soffermandosi sulla degenerazione dei costumi, sulla decadenza della classe dirigente, sul declino delle virtù e dei valori della *romanitas*, sull'infacchimento delle masse popolari, sulle divisioni e le contrapposizioni religiose, sull'incapacità di fronteggiare militarmente l'invasione da parte delle popolazioni barbariche. Ma tutti questi fattori, che contribuiscono alla caduta materiale della città di Roma e del suo impero, non incidono sul patrimonio spirituale di civiltà, che influenza i conquistatori, destando in loro ammirazione, reverenza e, nel lungo periodo, desiderio di emulazione. L'idillio fra Ermanrico e Antonina ne è lo specchio e il simbolo. Il rude e marziale guerriero gotico ha, in fondo, le maschie virtù guerriere dei primi romani e acquisisce da Antonina la capacità di sentimento e di emozione, insieme con il desiderio di incivilimento che lo porta a respingere la cruda regola della vendetta che la sorella pretende come irrinunciabile. Se nell'economia del romanzo la sorte di Ermanrico è segnata, nella più ampia prospettiva storica si aprono scenari positivi di superamento degli odi e di recupero dei valori della tradizione romana. Il quadro finale che vede Vetrano in veste di penitente ed in procinto di ritirarsi in un luogo solitario passare a salutare Antonina un'ultima volta e forse per sempre, non è solo un finale romantico e sentimentale. Mostra il rinsavimento di un aristocratico romano che abbandona le dissolutezze e ritrova la dignità propria dei quiriti, il senso del *mos maiorum*, e delle cinque virtù



8. L'incendio del tempio di Serapide (cap. 26).

fondamentali su cui i *mores* si fondavano: la *fides*, la *pietas*, la *maiestas*, la *virtus* e la *gravitas*, cui si può aggiungere l'*humanitas*. È un segnale di persistenza delle qualità che nei secoli hanno fatto grande Roma. È la certezza della continuità dell'*hereditas* dell'Urbe, anche nei momenti più bui e infelici della sua storia.

In conclusione, attraverso i suoi personaggi, Collins mostra una rinnovata sensibilità verso i valori della civiltà romana e del ruolo di civilizzazione di cui l'impero britannico si sente erede. Anche se il periodo considerato è quello del tardo impero e della decadenza, il messaggio che viene dato è quello dell'incontro della cultura romana con la fierezza e la forza dei barbari. La forza della civiltà sarebbe stata destinata a ingentilire gli invasori, dai quali comunque avrebbe ripreso vigore per dar vita a nuova civiltà e nuovi popoli e regni europei, fra i quali - è il messaggio che Collins vuol dare ai compatrioti - quello inglese avrebbe raccolto la fiaccola di Roma e di nuovo costruito un impero.

«*E cquanno che la notte nun c'è ssole
contentamose allora della luna*».

I 25 anni del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli

MARCELLO TEODONIO

*A Roma co la maschera sur gruggno /
ar meno se pò ddi la Verità.*

Dire la verità: ecco l'imperativo categorico che ha guidato Giuseppe Gioachino Belli, il *pellegrino poverello*, nell'*intraprenne* il suo viaggio di conoscenza e di totale, sconcertante e implacabile rappresentazione della realtà. Quel viaggio che lo conduce a riscrivere la Scrittura, a riscoprire la sua città, e con la sua città il Mondo, a smascherare la violenza e l'ipocrisia del potere, la dabbenaggine e la volgarità degli aristocratici, l'insipienza e l'apatia e l'incapacità del popolo che o rimane vittima d'un potere occulto e palese e comunque invincibile, o ne rimane ossequiente e complice.

In fondo Belli è un uomo solo, severo (di lui scrive l'amico Francesco Spada: «Egli era ordinariamente piuttosto serio che ilare; piuttosto taciturno che discorsivo; piuttosto noncurante che officioso¹»), disperato (così scriveva Paolo Tornassi nel suo necrologio: «Ricordomi di averlo due volte visitato in una sua malattia, e

¹ F. SPADA, *Alcune notizie da servire di materiali all'elogio storico che scriverà del fu G.G. B. l'avv. Paolo Tornassi*, in G. Orioli, *Francesco Spada poeta romano*, Roma, 1959, p. 589

avendogli detto una volta com'io sperava che egli presto si riavesse, sentii replicarmi che la speranza era una voce ignota al suo dizionario; nella seconda visita poi, mentre io mi accomiatava da lui, dicendogli con modo affettuoso, com'è costume di dire a persone che si amino: veda di aversi cura, n'ebbi questa triste e pungente risposta: “La ringrazio: non vi aveva pensato”²»), ma al tempo stesso non rassegnato; in una lettera del 30 luglio 1829, chiarisce qual è il proprio modello di uomo: «religioso e non superstizioso, amico più dell'onore che della riputazione, coraggioso e non temerario, franco e non impertinente, obbediente e non vile, rispettoso senza adulare, emulatore senza invidia, giusto, leale, vegeto, agile, amabile, dotto, erudito³.»

Così quando decide di iniziare il suo viaggio dentro la sua città/Mondo, lo fa in assoluta clandestinità, facendosi accompagnare da pochi fidatissimi amici romani, Francesco Spada, Domenico Biagini, Giacomo Ferretti, e pochi altri amici e interlocutori «sparzi pe li sette celi» dell'Italia centrale (le sue adorate Marche) e settentrionale, soprattutto a Milano, quella «città benedetta» che lui diceva fosse fatta apposta per lusingarlo e compiacerlo, perché c'era attività, intraprendenza, curiosità, discrezione. Tutto quello cioè che non c'era a Roma. Dove Belli rimane perché lì ci sono interessi e famiglia, lavoro e amici. Dove Belli deve fare i conti con una organizzazione che non gli piace giacché ne riconosce contraddizioni, ritardi, chiusure. Dove riesce comunque a costruire uno spazio, nascosto e irripetibile, sintesi precaria di molte variabili, nel quale mascherarsi (attraverso la poesia, il dialetto, la soluzione formale dell'impersonalità) per così smascherare la vita dell'Omo.

Certo ci vuole coraggio. Coraggio e caparbieta. “Tigna”, insomma. Giacché tutto sembrava cospirare contro chi, come Belli, cercava di sistemare quello che era davvero inconciliabile, antico

² P. TARNASSI, *Elogio storico di G. G. Belli*, Roma, 1864, p. 10

³ G. G. BELLÌ, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, Milano, 1961

e moderno, scienza e fede, cristianesimo e quel cattolicesimo dei suoi anni, il “Galantomo” che sta dentro al Ciborio e il proliferare di santi inventati, di reliquie, di pratiche superstiziose, monarchia assoluta (anzi: teocratica) e stato laico.

Già. A Roma, tra il 1791 e il 1863 in quella città «di sempre solenne ricordanza», e al tempo stesso «stalla e chiavica der Monno», vive Giuseppe Gioachino Belli. Una città dove si giungeva dopo aver attraversato il deserto della campagna e delle paludi che la cingevano da nord e da sud («Vuota insalubre region che stato/ ti vai nomando», come dice lo sdegnato sonetto 16 di Vittorio Alfieri); una città di 140/150.000 abitanti che vivevano stretti stretti fra il tridente e l’ansa del Tevere (con la sola eccezione di Borgo e di Trastevere), occupando così soltanto un quarto dello spazio raccolto nelle mura; una città dove viveva una aristocrazia imbellè e scansafatiche, dove non c’era borghesia attiva e imprenditoriale, dove il popolo era necessariamente asservito al potere. Dove una dirigenza composta da prelati provenienti da tutta Italia, e che per di più cambiava ogni dieci/quindici anni (“a ogni morte de papa”, è il caso di dire), era costretta a parlare una lingua franca, che era il latino per lo scritto, e l’italiano per l’orale; dove perciò soltanto il popolo parlava il dialetto, quella «favella tutta guasta e corrotta», quella lingua «non italiana e neppur romana, ma romanesca», come rigorosamente scrive Belli. Una città che al tempo stesso però era davvero *Caput Mundi*, e non solo perché sede della Chiesa Cattolica, ma perché concentrava una quantità strabiliante di beni artistici. E dove infatti venivano tutti, turisti e pellegrini, intellettuali e romei, Goethe e Stendhal, Rossini e Donizetti, Leopardi e Mameli, Paganini e D’Azeglio, Gogol’ e Verdi, Garibaldi e Mazzini... E qualcuno ci veniva per diventare finalmente e totalmente uomo. E qualcuno ci veniva per morire. Una città insomma sintesi delle contraddizioni dell’esistenza, e in quegli anni attraversata dalle questioni fondanti della civiltà moderna: Illuminismo, Classicismo, Romanticismo; echi e con-

seguenze della Rivoluzione francese (la Repubblica giacobina del 1798 prima, il dominio napoleonico francese poi), la Restaurazione, la Repubblica Romana, gli anni che conducono alla fine del Potere temporale e alla nascita dell'Italia unita. Una città dominata dalla figura del Papa-re (Pio VI, Pio VII, Leone XII, Pio VIII, Gregorio XVI, Pio IX), alle prese con le epocali trasformazioni dell'Italia e del mondo.

In questa città vive Giuseppe Gioachino Belli, e della sua civiltà si fa testimone acuto e originale. I suoi interessi “moderni” (letteratura e storia, musica e arti, ma anche tecnologia, pedagogia, antropologia, fisica, medicina) lo spingono a interessarsi di tutti gli aspetti della contemporaneità, e dunque a farsi testimone di quella società che conosce nel profondo, riuscendo anche a confrontarla con le contemporanee società italiane a lui note grazie alle sue frequentazioni e ai suoi viaggi (le Marche, Milano, Firenze, Napoli), grazie ai suoi incontri (Giacomo Ferretti, Gaetano Donizetti, Nicolaj Gogol', Giuseppe Verdi, Giacomo Leopardi, Giacomo Moraglia, gli amici marchigiani...), e che rappresenta nell'intera sua vita di lavoro, con una quantità davvero cospicua di scrittura, in italiano (in poesia circa 43.000 versi; più di 1.000 lettere; dieci quaderni di *Zibaldone*, che comprende più di 10.000 schede delle sue letture; diari di viaggio; saggi critici; prose letterarie; commedie) e in romanesco (2.279 sonetti: più di 32.000 versi; e per di più rimasti inediti nella sua vita).

«*Che fa il Centro Studi?*» «*Beh, studia.*»

1991, bicentenario della nascita di Belli. Grande mostra alla Biblioteca Nazionale; tre giorni di convegno di studi alla Biblioteca Nazionale, nella sede dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, e all'Università La Sapienza; ciclo di lezioni nelle scuole della Provincia di Roma; conclusione solenne in Protomoteca. Intanto

Roberto Vighi stava completando l'Edizione Nazionale dei sonetti romaneschi, che chiudeva un'intera esistenza di studi nel modo migliore, e al tempo stesso apriva la strada ai lavori successivi. Il giorno conclusivo delle cerimonie del bicentenario, nella sala della Protomoteca in Campidoglio, Carlo Muscetta, interpretando una volontà più volte espressa da molti studiosi e appassionati di Belli, auspicò la costituzione di un Centro Studi che si intitolasse a Giuseppe Gioachino Belli (un augurio che peraltro era stato già formulato in altre occasioni: certamente nel 1963, durante le cerimonie per il centenario della morte del poeta), e la sede per esprimere un simile auspicio era l'unica appropriata, giacché un'istituzione del genere poteva nascere solo con l'impegno diretto del Comune di Roma.

Ma evidentemente, come dicono i saggi, quelli non erano tempi ancora maturi per un passo in quella direzione. Bisognò attraversare *antri tempi*, *antre cure*, *antri penzieri*, e aspettare altri interlocutori istituzionali, perché la cosa potesse concretizzarsi. E infatti la cosa divenne possibile nel 1994, quando sindaco di Roma era Francesco Rutelli (il quale, nella sua prima uscita da sindaco andò a portare una corona di fiori al monumento a Belli a Trastevere) e assessore alla cultura era Gianni Borgna. E furono proprio quel sindaco e quell'assessore che finalmente resero possibile l'auspicio che tanti studiosi, e tanti "belliani di base" (come noi, su suggerimento del nostro socio Paolo Grassi, con un atteggiamento compreso tra complicità, scherzo e ammirazione, amiamo chiamare il formidabile numero di coloro che Belli conoscono, amano, frequentano, citano) da anni formulavano.

Così, attraverso la sinergia fra il Comune di Roma e l'Istituto Nazionale di Studi Romani, il 5 dicembre 1994 gli 8 soci fondatori – Laura Biancini, Gianni Bonagura, Luigi De Nardis, Muzio Mazzocchi Alemanni, Eugenio Ragni, Marcello Teodonio (questi 6 tutti appartenenti al Gruppo dei Romanisti), e Gaetano Miarelli Mariani e Fernanda Roscetti (in qualità di Presidente e Direttore

dell'Istituto Nazionale di Studi Romani) – costituirono il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli.

Il senso del progetto è tutto nello statuto, che indica come fini fondamentali del Centro Studi quelli di promuovere studi, convegni, ricerche, pubblicazioni; di approfondire e divulgare la conoscenza delle opere di Belli; di curare la conservazione degli atti relativi alla vita e alle opere di Belli e di provvedere alla loro divulgazione; di promuovere e coordinare iniziative volte a valorizzare l'opera belliana e il dialetto romano. E questo il nostro Centro Studi ha sempre cercato di fare, e continuerà a fare, nel migliore dei modi, con il massimo dell'impegno, del rigore, della passione.

Il primo presidente del Centro fu Luigi De Nardis, il quale da subito, con la sua esemplare severità e la sua disarmante chiarezza, aveva indicato il senso dell'iniziativa con una memorabile risposta alla domanda davvero un po' incauta che qualcuno gli aveva fatto «Che fa il Centro Studi?»: «Beh, il Centro Studi studia».

Ecco: il Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, appunto, studia; e si muove rigorosamente ed esclusivamente su due fronti:

- lo studio di Belli, delle sue opere, dei suoi tempi, con convegni, incontri, lezioni (Università, scuole, biblioteche), pubblicazioni, una rivista quadrimestrale (che in una prima fase si chiamò «il Belli», ed attualmente si chiama «il 996», riprendendo così la firma crittografica che lo stesso Belli usò per siglare le sue poesie: una rivista che oggi può ben a ragione collocarsi fra le più importanti del settore, e che vuole sempre mantenere la sua caratteristica struttura aperta all'approfondimento e alla divulgazione);
- l'opera di diffondere la conoscenza (attraverso incontri, letture, spettacoli) di queste stesse opere di Belli con apertura ad altri testi di altri autori e di altre letterature, con particolare attenzione ai dialetti.

Da allora, guidati dopo De Nardis dalla paziente intransigenza e dalla ricchezza umana di Muzio Mazzocchi Alemanni (e ad ambedue vada il nostro mesto, grato e affettuoso pensiero), il lavoro è stato costante e ad ampio raggio lungo alcune linee di interessi:

- la “fortuna” e la presenza di Belli nella cultura e nella letteratura a lui successive, e non soltanto in stretto ambito dialettale: Benedetto Croce, Domenico Gnoli, Giggi Zanazzo, Michele Tripisciano, Sergio Corazzini, Crescenzo Del Monte, la letteratura romanesca del secondo Novecento, Mario dell’Arco, Leonardo Sciascia, Pier Paolo Pasolini, Elia Marcelli, Mauro Marè; il panorama delle “traduzioni” delle poesie di Belli nelle varie lingue europee;
- gli aspetti della civiltà romana, italiana ed europea degli anni della vita e della scrittura di Belli: le cosiddette “arti minori” (che minori non sono affatto), quelle cioè che oggi si chiamano “arti decorative”; la figura del “bullo” (e del suo strumento per eccellenza, il coltello); l’archeologia; il grande, complesso e affascinante tema del sacro; il cibo e le bevande (l’onnipresente e invasivo vino); i viaggi e gli incontri; il teatro; la salute e la medicina; l’erotismo; la campagna Romana;
- gli affondi su alcuni nodi culturali e tematici dell’immensa produzione di Belli, la storia di Roma, della sua cultura e dei suoi protagonisti: Cola di Rienzo, Giuseppe Berneri, Benedetto Micheli, il nodo essenziale lingua/dialetto, la presenza del dialetto e delle letterature in dialetto nel processo di formazione dell’Unità d’Italia.

Tutto ciò viene affrontato sia in convegni di studi, organizzati insieme ad altri enti della cultura, sia in una serie di incontri e

di pubbliche letture (in particolare il ciclo di incontri/spettacolo - cinque/sei incontri l'anno - al teatro Argentina *il 996. Giuseppe Gioachino Belli da Roma all'Europa*, che sta ricostruendo il panorama della biografia e della cultura di Belli - gli aspetti della vita; i viaggi; gli incontri - e incontra momenti della storia di Roma e della sua cultura), sia infine nella iniziativa del 7 settembre, nella quale si ricorda il giorno della nascita di Belli, e che ogni anno trova luoghi particolarmente importanti (su tutti l'eccezionale incontro del 1998 "dentro" la Fontana di Trevi).

Queste attività e ricerche il Centro Studi (che oggi conta un centinaio di soci⁴, tra i quali i massimi studiosi di Belli e i massimi lin-

⁴ Questo è l'elenco completo dei soci: Francesco Albano Leoni, Berta Ascoli, Corrado Augias, Manlio Baleani, Fabrizio Bartucca, Italo Michele Battafarano, Fabio Benedettucci, Gerald Bernhard, Laura Biancini, Livia Borghetti, Margherita Breccia, Franco Brevini, Bruno Brizzi, Simonetta Buttò, Sabino Caronia, Filippo Ceccarelli, Massimo Ceresa, Emanuele Coglitore, Massimo Colesanti, Claudio Costa, Patrizia Costabile, Simone Cisticchi, Giuseppe M. Croce, Paolo D'Achille, Elio Di Michele, Giovanni Di Michele, Nicola Di Nino, Michele Di Sivo, Gerhard Ernst, Giulio Ferroni, Marina Formica, Rita Fresu, Vincenzo Frustaci, Donatella Germanò, Emerico Giachery, Pietro Gibellini, Claudio Giovanardi, Giulia Gorgone, Paolo Grassi, Anna Gloria Guidarelli, Rossella Incarbone Giornetti, Leonardo Lattarulo, Letizia Lanzetta, Luca Lorenzetti, Vincenzo Luciani, Stefania Luttazi, Raffaele Manica, Guido Marolla, Alberto Mazio, Alighiero Mazio, Massimiliano Mancini, Giancarlo Massa, Pier Luigi Mattera, Mauro Mellini, Stefano Messina, Claudia Micocci, Paola Minaccioni, Antonia G. Mocchiari, Giuseppe Monsagrati, Manuela Monticelli, Ornella Moroni, Maurizio Mosetti, Laurino Nardin, Franco Onorati, Massimo Palermo, Anna Maria Piervitali, Giuseppe Porta, Marco Pallotta, Dario Pasero, Davide Pettinicchio, Micaela Procaccia, Eugenio Ragni, Maria Rosaria Re, Claudio Rendina, Edoardo Ripari, Francesco Sabatini, Gabriele Scalessa, Luca Serianni, Cosma Siani, Evgenij Solonovich, Paolo Sommella, Alda Spotti, Michael Sullivan, Donato Tamblé, Marcello Teodonio, Bruno Torreggiani, Maurizio Trifone, Pietro Trifone, Fulvio Tuccillo, Giulio Vaccaro, Ugo Vignuzzi.

guisti italiani ed europei, nonché un gruppo di giovani e giovanissimi studiosi che si sono già distinti per capacità, competenze e impegno: e questa apertura ai giovani la rivendichiamo come vanto del nostro Centro) ha compiuto e compie in sinergia con altre istituzioni culturali romane ed italiane: i ministeri Istruzione, Università e Ricerca, e Beni e Attività Culturali e Turismo; le tre università romane e quelle di Macerata, di Venezia e di Bergamo; la Fondazione Marco Besso; le biblioteche Nazionale, Angelica, Vaticana, di Storia Moderna e Contemporanea; le biblioteche comunali; i teatri Argentina, Valle, Vittoria e il teatro di Villa Torlonia; l'Accademia dell'Arcadia; il Museo di Roma; l'Istituto Nazionale per la Grafica; il Centro Studi sulla Cultura e l'immagine di Roma; la Fondazione per i beni culturali ebraici in Italia; il Centro Nazionale di Studi Manzoni; la Fondazione Roma-Terzo settore; l'Archivio di Stato di Roma; la Fondazione Primoli; il Museo Napoleonico; il BIM Cascia (Consorzio Bacino Imbrifero Montano Nera e Velino di Cascia).

E poi ecco le nostre pubblicazioni: una cinquantina di testi, dai corposissimi atti dei nostri convegni (e ci siamo riusciti a pubblicarli! ma non è stato facile, visti i finanziamenti sempre più modesti di cui disponiamo), alle pubblicazioni davvero preziose di opere inedite di Belli (*Journal du voyage*, lo *Zibaldone*, tutte le opere teatrali, tutte le citazioni di e su Dante), le poesie di Benedetto Micheli, l'opera omnia di Mauro Marè, le poesie di Crescenzo Del Monte, e quelle cui stiamo lavorando, tra cui l'epistolario (integrale!) di Belli, di cui adesso nel prossimo maggio 2019 uscirà

Soci defunti: Gianni Bonagura, Bruno Cagli, Michele Coccia, Tullio De Mauro, Luigi De Nardis, Lucio Felici, Maria Teresa Lanza, Antonio Martini, Muzio Mazzocchi Alemanni, Gaetano Miarelli Mariani, Marcella Muscetta, Ferdinando Roscetti. L'attuale dirigenza del Centro è così composta: Presidente: Marcello Teodonio; Vice Presidente: Laura Biancini; componenti del Comitato esecutivo: Elio Di Michele, Francesca Pardini, Franco Onorati; Revisori dei Conti: Effettivi: Claudio Costa, Marco Pallotta, Eugenio Ragni; Supplenti: Fabrizio Bartucca, Alda Spotti.

il primo volume (curato dal nostro giovane ed eccellente studioso Davide Pettinicchio).

Questi insomma sono i nostri primi 25 anni.

E l'antri che vieranno? Stanno in mente de Ddio!... Chi ppò ssapelli?

CONVEGNI E INCONTRI DI STUDIO

- 1995: *Pasolini tra friulano e romanesco*, in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Studi Romani. Roma, 15 dicembre.
- 1996: *Croce e la letteratura dialettale*, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Roma, 11 dicembre.
- 1997: *Fra bottega e laboratorio. Arte e artigianato nella Roma di Belli*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma, 28 novembre.
- 1998: *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, in collaborazione con la Facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza di Roma. Roma, 25-26 novembre.
- 1999: *Di mio libro e musica. Benedetto Micheli*, in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Roma, 17-18 dicembre.
- 2000: *Il sacro nella letteratura in dialetto romanesco da Belli al Novecento*, in collaborazione con il Teatro Argentina di Roma. Roma, 10-11 maggio.
- 2000: *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Roma, 8-10 novembre.
- 2001: *"Se chiama, e se ne gloria, Meo Patacca"*. Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma, 13 dicembre.

- 2002: *Domenico Gnoli, la Biblioteca Nazionale di Roma e gli esordi della letteratura romanesca*, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Roma, 23 aprile.
- 2002: *L'arte del bullo. Percorsi della figura del bullo nella letteratura europea*, in collaborazione con l'Università Roma Tre. Roma 13-15 novembre.
- 2003: *Dalla bottega all'azienda. Arti decorative, commerci e altre storie a Roma fra Settecento e Ottocento*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma, 25 novembre.
- 2004: *Le lingue der monno*, in collaborazione con le Università di Roma La Sapienza e Roma Tre. Roma, 22-24 novembre.
- 2004: *Omaggio a Roberto Vighi*, in collaborazione con l'Università Roma Tre, Roma, Palazzo Costaguti e Sala Capizucchi, 26 febbraio.
- 2005: *Mario dell'Arco*, in collaborazione con il Centro Studi sulla Cultura e l'immagine di Roma e con il Fondo Mario dell'Arco. Roma, Fondazione Marco Besso, 4 ottobre.
- 2006: *"Io so' jodio romano" Crescenzo Del Monte, la poesia giudaico-romanesca e la comunità ebraica romana*, in collaborazione con la Fondazione per i beni culturali ebraici in Italia e la Fondazione Marco Besso. Roma, Fondazione Marco Besso, 30 novembre.
- 2006: *"È un gran gusto er viaggià". I Diari di viaggio di Belli*, in collaborazione con la Fondazione Primoli. Roma, 5 dicembre.
- 2007: *Sergio Corazzini (1886-1907) un poeta fra lingua e dialetto*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma, 17 maggio.
- 2007: *Belli a Milano*, in collaborazione con il Centro Nazionale di Studi Manzoniani. Milano, Casa del Manzoni, 27 settembre.

- 2007: *Le carte di una vita. Ricordo di Giorgio Vigolo*, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Roma, 10 ottobre.
- 2007: *La poesia dialettale nella nuova Italia da Carducci a Croce*, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Roma, 12 novembre.
- 2008: *Carlo Muscetta. Letteratura militante*, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Roma, 26 marzo.
- 2008: *Carlo Porta e G. G. Belli vite parallele. La fascinazione del teatro*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma, 10 aprile.
- 2008: *Il dialetto in guerra. Il Novecento nella poesia in lingua e in dialetto di Elia Marcelli*, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Roma, 15 ottobre.
- 2009: *Trilussa versus Dell'Arco. "Parolieri a confronto"*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma, 2 aprile.
- 2009: *G. G. Belli poeta linguista e Glossario dei Sonetti di G. G. Belli e della letteratura romanesca*, di Nicola di Nino, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Roma, 10 giugno 2009.
- 2009: *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, in collaborazione con l'Istituto storico italiano per il medio evo. Roma, 9 novembre.
- 2009: *Belli e l'archeologia*, in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Studi Romani e l'Università Roma Tre. Roma, 4-5 dicembre.
- 2009: *Carteggio Paul Heyse-Pio Spezi, Un'amicizia intellettuale italo tedesca tra Otto e Novecento*, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e la Fondazione Marco Besso. Roma, 15 dicembre.
- 2010: *Belli a Milano. Belli e Milano*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso e l'Università di Roma "La Sapienza". Roma, 9 marzo.

- 2010: *Il Belli e la cultura classica*, di Michele Coccia, con l'Associazione di Studi Umanistici Leussò. Roma 16 marzo 2010.
- 2010: *La fanga de Roma, Itinerari belliani* di Elio Di Michele in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale. Roma, 6 aprile 2010.
- 2010: *Belli da Roma all'Europa. I sonetti romaneschi nelle traduzioni del terzo millennio*, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Roma, 21 ottobre 2010.
- 2010: *Le voci di Roma. Omaggio a Giggi Zanazzo*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma, 18-19 novembre.
- 2011: *Letteratura, lingua e dialetto: identità nazionale*, in collaborazione con la Fondazione Roma-Terzo settore e con la Fondazione Marco Besso. Roma, 18-19-20 ottobre.
- 2011: *"Bono assai l'abbozzà, mmejjo er cortello". Storia romanesca del coltello*, in collaborazione con l'Archivio di Stato di Roma. Roma, 6 dicembre.
- 2012: *G. G. Belli, così romanesco così universale*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma, 19 giugno.
- 2012: *Gennaro Vaccaro (1912-1991). Un protagonista della lessicografia romanesca*, in collaborazione con il Dipartimento di Italianistica dell'Università Roma Tre. Roma, 29 settembre.
- 2012: *Belli europeo, Sonetti tradotti in russo di Evgenij Solonovič*, in collaborazione con la Fondazione Primoli. Roma, 30 ottobre.
- 2012: *"Mò senti er pranzo mio". Abitudini, usi, costumi, rappresentazioni, luoghi, tempi, protagonisti della cucina italiana in fase preunitaria*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso e l'Università Tor Vergata. Roma, 29-30 novembre.
- 2013: *Uno scultore per il poeta di Roma. Michele Tripisciano e il monumento a Belli*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma, 2 maggio.

- 2013: *Giuseppe Gioachino Belli, Roma, l'Italia, l'Europa - Belli nella letteratura italiana ed europea*, in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Studi Romani. Roma, 26 settembre.
- 2013: “*Più pe la Marca annamo*”. *Belli, Morrovalle, le Marche, Giacomo Leopardi*. Morrovalle, Teatro Comunale, 13 ottobre.
- 2013: *Giuseppe Gioachino Belli e la Marchesa Vincenza Roberti. Da Roma a Morrovalle*. Mostra di lettere sonetti documenti, Morrovalle, Palazzo Lazzarini, 13 ottobre-21 dicembre.
- 2013: *Giuseppe Gioachino Belli, Roma, l'Italia, l'Europa - La storia*, in collaborazione con la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma. Roma, 24 ottobre.
- 2013: *L'epistolario*, in collaborazione con la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma. Roma, 24 ottobre.
- 2013: *Giuseppe Gioachino Belli, Roma, l'Italia, l'Europa - Belli tradotto... o tradito?*, in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Roma, 26 ottobre.
- 2013: *Giuseppe Gioachino Belli, Roma, l'Italia, l'Europa - Francia e Napoleone*, In collaborazione con il Museo Napoleonico di Roma, Roma, 14 novembre.
- 2013: *Giuseppe Gioachino Belli, Roma, l'Italia, l'Europa - Milano*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma 5 dicembre.
- 2013: *Giuseppe Gioachino Belli, Roma, l'Italia, l'Europa - La fede*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma 5 dicembre.
- 2013: *Giuseppe Gioachino Belli, Roma, l'Italia, l'Europa - Lingua e dialetto*, in collaborazione con la Fondazione Marco Besso. Roma 5 dicembre.
- 2013: *Giuseppe Gioachino Belli, Roma, l'Italia, l'Europa - Il nostro Belli immortale*, 20 dicembre, Campidoglio, Sala della Protomoteca.

- 2014: “*Per Muzio*”. *Ricordando Muzio Mazzocchi Alemanni*, in collaborazione con la Biblioteca Angelica. Roma, 14 aprile.
- 2014: Presentazione del volume Giggi Zanazzo, *Il teatro* a c. di L. Biancini e P. Paesano, in collaborazione con la Biblioteca Angelica. Roma, 21 ottobre.
- 2014: “*Er Papa, in quanto a papa, è sempre quello*”. *Da Pio VI a Pio IX: i papi di Giuseppe Gioachino Belli*, in collaborazione con il Museo di Roma e la Fondazione Marco Besso. Roma 19-20 novembre.
- 2014: Mostra “*Er Papa, in quanto a papa, è sempre quello*”. *Da Pio VI a Pio IX: i papi di Giuseppe Gioachino Belli*, in collaborazione con il Museo di Roma, Palazzo Braschi 19 novembre.
- 2015: “*Er deserto*”. *La Campagna Romana nella letteratura nei dialetti di Roma e del Lazio*, in collaborazione con il Museo di Roma e la Fondazione Marco Besso. Roma, 18-19 novembre.
- 2015: Mostra *Er deserto. La Campagna Romana nelle raccolte del Museo di Roma*, in collaborazione con il Museo di Roma. Roma, 18 novembre.
- 2015: “*Li teatri de mò*”. *Giuseppe Gioachino Belli e il teatro*, Archivio storico capitolino. Roma, 10 dicembre.
- 2016: *Omaggio a Giorgio Vigolo*, in collaborazione con Fondazione Marco Besso. Roma, 14 aprile.
- 2016: “*Li teatri de mó*” *Belli e il teatro della prima metà dell’Ottocento: spazi, testi, autori*, in collaborazione con Università di Roma I, La Sapienza, Università di Roma Tor Vergata, Fondazione Marco Besso, Archivio Storico Capitolino, Teatro Vittoria. Roma, 9-11 novembre.
- 2016: Mostra “*Li teatri de mò*”. *Giuseppe Gioachino Belli e il teatro della prima metà dell’Ottocento: spazi, testi, autori*, in collaborazione con l’Archivio Storico Capitolino. Roma, 9 novembre.

- 2016: *Ricordando Giuseppe Paolo Samonà*, in collaborazione con Università degli Studi Roma TRE, Università “G. D’Annunzio” di Chieti-Pescara. Roma, 6 dicembre
- 2017: *“Ommìni e ddonne: oddìo che priscipizzio!” Amore, sesso, erotismo tra arte, musica e letteratura in dialetto negli anni di Giuseppe Gioachino Belli*, in collaborazione con Istituto Centrale per la Grafica, Fondazione Besso, Teatro Argentina, Istituto Nazionale di Studi Romani, Università di Roma II Tor Vergata. Roma, 8-9, 16, 22 novembre, 22 dicembre.
- 2018: *Mise en espace della commedia Il tutor pittore*, Teatro Torlonia, 7 settembre.
- 2018: Presentazione del volume *Giuseppe Gioachino Belli, Il teatro*, a cura di L. Biancini, Roma, il Cubo, in collaborazione con il teatro di Roma. Roma, 17 ottobre.
- 2018: *“Nun sai c’a lo spedale sce se more?” Medici e pazienti, medicine e strutture sanitarie nella Roma di Giuseppe Gioachino Belli*, in collaborazione con l’Ospedale Santo Spirito e il teatro di Roma. Roma, 14, 15 e 21 novembre.
- 2018: *“Io sò iodìo romano”*. *Giornata di studio su Crescenzo Del Monte (1868-1935) in occasione dei 150 anni della nascita*, in collaborazione con la Biblioteca di storia moderna e contemporanea, il Museo Ebraico di Roma, e l’UCEI. Roma, 20 dicembre.

PUBBLICAZIONI

- 1997: Atti del convegno *Pasolini tra friulano e romanesco*, a c. di M. Teodonio, Colombo Editore, Roma.
- 1997: Atti del convegno *Croce e la letteratura dialettale*, a c. di L. Biancini, L. Lattarulo e F. Onorati, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.
- 1997: *Belli va a scuola*, Incontri nelle scuole di Roma e Provincia, a c. di F. Onorati e M. Teodonio.
- 1998: Atti del convegno *Fra bottega e laboratorio. Arte e artigianato nella Roma di Belli*, a c. di L. Biancini e F. Onorati, Colombo Editore, Roma.
- 1999: Benedetto Micheli, *Povesie in lengua romanesca*, a c. di C. Costa, Oleandro Editore, Roma.
- 2000: Muzio Mazzocchi Alemanni, *Saggi belliani*, a c. di L. Lattarulo e F. Onorati, Colombo Editore, Roma.
- 2000: Wilhelm Theodor Elwert, *La poesia dialettale d'arte in Italia e la sua relazione con la letteratura in lingua colta*, traduzione di L. Lattarulo e M. Mazzocchi Alemanni, introduzione di G. B. Bronzini, con un profilo biografico a c. di I.M. Battafarano, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.
- 2000: Atti del convegno *La letteratura romanesca della seconda metà del Novecento*, a c. di F. Onorati e M. Teodonio, Bulzoni Editore, Roma.
- 2002: Stefania Luttazi, *Belli e l'Ottocento europeo. Romanzo storico e racconto fantastico nella Zibaldone*, Bulzoni Editore, Roma.
- 2003: Atti del convegno *Il sacro nella letteratura in dialetto romanesco*, a c. di F. Onorati, Edizioni Studium, Roma.
- 2003: Mauro Marè, *Dentro a millanta Rome. Poesie*, a c. di M. Teodonio, Rendina Editore, Roma.

- 2004: Atti del convegno “*Se chiama, e sene gloria, Meo Patacca*”. *Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento*, a c. di F. Onorati, Collana della Fondazione Besso, Roma, 2004.
- 2005: *Giuseppe Gioachino Belli, Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a c. di L. Biancini, G. Boschi Mazio, A. Spotti, Colombo Editore, Roma.
- 2005: Stefania Luttazi, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Aracne Editrice, Roma.
- 2006: Crescenzo Del Monte, *Sonetti giudaico-romaneschi, Sonetti romaneschi, Prose e versioni*, edizione integrale a c. di M. Procaccia e M. Teodonio, editrice la Giuntina, Firenze.
- 2007: Atti del convegno *Le lingue der monno*, a c. di C. Giovannardi e F. Onorati, Aracne Editrice, Roma.
- 2007: Giulio Vaccaro, “*Un libro va, uno viè*”. *Bibliografia della letteratura romanesca dal 1870 al Duemila*, Aracne Editrice, Roma.
- 2008: Atti del convegno *Sergio Corazzini. Un poeta fra lingua e dialetto*, a c. di F. Onorati e G. Scalessa, Collana della Fondazione Marco Besso, Roma.
- 2009: Atti del convegno *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, a c. di G. Scalessa, il Cubo, Roma.
- 2009: *Il carteggio Paul Heyse-Pio Spezi. Un’amicizia intellettuale italo-tedesca fra Ottocento e Novecento*, a c. di I. M. Battafarano e C. Costa, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.
- 2009: “*Per Muzio*”. *Scritti in onore di Muzio Mazzocchi Alemanni*, a c. di F. Onorati, il Cubo, Roma.
- 2009: *Giuseppe Gioachino Belli “milanese”. Viaggi, incontri, sensazioni*, a c. di M. Colesanti e F. Onorati, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- 2010: *Belli da Roma all’Europa. I sonetti romaneschi nelle traduzioni del terzo millennio*, a c. di F. Onorati, Aracne Edi-

- trice, Roma.
- 2010: *Giggi Zanazzo. Voci dell'antico dialetto romanesco*, a c. di G. Vaccaro, il Cubo, Roma.
- 2010: *Omaggio a Giggi Zanazzo*, a c. di F. Onorati, Quaderni della Fondazione Marco Besso.
- 2010: Atti del convegno *Le voci di Roma. Omaggio a Giggi Zanazzo*, a c. di F. Onorati e G. Scalessa, il Cubo, Roma.
- 2011: Francesco De Feo e Elio Di Michele, “*Bono assai l'abbozzà, mmejjo er cortello*”. *Storia romanesca del coltello*, presentazione di M. Di Sivo, prefazione di M. Teodonio, il Cubo, Roma.
- 2011 Atti del convegno *Belli e l'archeologia*, a c. di I. Consales e G. Scalessa, Aracne Editrice, Roma.
- 2012: Davide Pettinicchio, *Concordanze delle poesie di Trilussa*, Roma, il Cubo.
- 2013: Giuseppe Gioachino Belli-Gerolamo Luigi Calvi, *Un'amizizia milanese*, carteggio a c. di A. Spotti, il Cubo, Roma.
- 2013: “*Scastagnamo ar parlà, ma aramo dritto*”. *L'epistolario tra Giuseppe Gioachino Belli e Jacopo Ferretti*, a c. di M. Ferri, il Cubo, Roma.
- 2013: Giggi Zanazzo, *Il teatro*, a c. di L. Biancini e P. Paesano, Loffredo, Napoli.
- 2013: *I Norcini a Roma. L'arte della norcineria dall'Umbria alla Dominante (1770-1870)*, a c. di E. Di Michele, il Cubo, Roma.
- 2014: Nei tre numeri dell'annata 2014 della rivista *il 996*, sono stati pubblicati gli atti dei convegni del 2013: *Giuseppe Gioachino Belli, Roma, l'Italia, l'Europa - La storia; L'epistolario; Belli tradotto... o tradito?, Francia e Napoleone; Milano; La fede; Lingua e dialetto; Il nostro Belli immortale*.
- 2015: *Leonardo Sciascia - Mario Dell'Arco. Il "regnicolo" e il "quarto grande"*. *Carteggio 1949-1974*, a c. di F. Onorati, Roma, Gangemi.

- 2015: Nel numero 1 dell'annata 2015 della rivista *il 996* sono stati pubblicati gli atti del convegno "*Mò senti er pranzo mio*". *Abitudini, usi, costumi, rappresentazioni, luoghi, tempi, protagonisti della cucina italiana in fase preunitaria* (2012).
- 2015: Nel numero 2 dell'annata 2015 della rivista *il 996* sono stati pubblicati gli atti del convegno "*Er Papa, in quanto a papa, è sempre quello*". *Da Pio VI a Pio IX: i papi di Giuseppe Gioachino Belli* (2014).
- 2015: Nel numero 3 dell'annata 2015 della rivista *il 996* sono stati pubblicati gli atti del convegno "*Per Muzio*". *Ricordando Muzio Mazzocchi Alemanni* (2014).
- 2016: Nel numero 2 dell'annata 2016 della rivista *il 996* sono stati pubblicati gli atti del convegno "*Er deserto*". *La Campagna Romana nella letteratura nei dialetti di Roma e del Lazio* (2015).
- 2017: Angelica Fedeli - Marcello Teodonio, *La presenza di Dante nei testi di Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, il cubo.
- 2017: Giuseppe Paolo Samonà, *Giuseppe Gioachino Belli, la commedia romana e la commedia celeste*, Roma, il cubo.
- 2017: Nel numero 2 dell'annata 2017 della rivista *il 996* sono stati pubblicati gli atti del convegno "*Li teatri de mò*". *Belli e il teatro della prima metà dell'Ottocento: spazi, testi, autori* (2016).
- 2018: Giuseppe Gioachino Belli, *Il teatro*, a cura di L. Biancini. Roma, il Cubo.
- 2018: Nel numero 2 dell'annata 2018 della rivista *il 996* sono stati pubblicati gli atti del convegno "*Ommine e ddonne: oddio che priscipizzio!*". *Amore, sesso, erotismo tra arte, musica e letteratura in dialetto negli anni di Giuseppe Gioachino Belli* (2017).
- 2019: Giuseppe Gioachino Belli, *Epistolario (1814-1837)*, a c. di D. Pettinicchio. Roma, Quodlibet.

OMAGGIO A GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

Ogni 7 settembre, giorno della nascita di Belli, il Centro organizza un incontro-spettacolo, ambientato in luoghi direttamente o indirettamente legati alla vita o all'opera del Poeta:

- nel 1997 presso il monumento a Belli a piazza Belli a Trastevere;
- nel 1998 a Fontana di Trevi;
- nel 1999 nella piazza dei Cavalieri di Malta all'Aventino;
- nel 2000 nel cortile di Sant'Ivo alla Sapienza;
- nel 2001 nella cavea della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma;
- nel 2002 a Villa Doria Pamphili;
- nel 2003 al Museo di Roma in Trastevere;
- nel 2004 e nel 2005 a Palazzo Mattei di Giove;
- nel 2006 nell'Aula Magna del Liceo Classico E.Q.Visconti;
- nel 2007 al Campidoglio, nella Sala Pietro da Cortona;
- nel 2008 si è svolta presso il Borgo di Tragliata;
- nel 2009 nella Sala Dante di Palazzo Poli
- nel 2010 nel cortile dell'Istituto Nazionale di Studi Romani
- nel 2011 nel cortile monumentale di Palazzo Mattei di Giove
- nel 2012 a Frascati, presso la Villa Apolloni;
- nel 2013 nel cortile del Museo di Roma a Palazzo Braschi;
- nel 2014 nel cortile del Museo di Roma a Palazzo Braschi;
- nel 2015 nella Sala maestra di palazzo Chigi ad Ariccia;
- nel 2016 nel chiostro del convento dei Canonici Lateranensi di San Pietro in Vincoli;
- nel 2017 nella Sala Dante di palazzo Poli;
- nel 2018 nel teatro di Villa Torlonia.

ALTRE INIZIATIVE

- Cicli di lezioni in varie scuole di Roma e provincia;
- mostra itinerante *Viaggiatori e pellegrini nella Roma di*

- Belli* che dal 21 aprile del 1997 viene allestita in scuole, centri anziani, biblioteche, librerie, centri culturali di Roma e provincia;
- istituzione di una borsa di studio per la costituzione del primo vocabolario scientifico del romanesco in collaborazione con le cattedre di Storia della Lingua dell'Università di Roma Tre;
 - la rivista quadrimestrale *Il Belli*, di cui sono uscite le annate dal 1999 al 2002; dal 2003 la pubblicazione prosegue col mutato titolo *il 996*
 - la pubblicazione di un CD-audio che con il titolo *Ottanta sonetti romaneschi di G. G. Belli*, raccoglie alcune delle migliori interpretazioni belliane di Gianni Bonagura

PATROCINIO ALLE SEGUENTI PUBBLICAZIONI:

- *L'incendio di Tordinona* di Giuseppe Carletti (1781) a cura di Nicola Di Nino, 2005
- *Giuseppe Gioachino Belli poeta linguista*, di Nicola Di Nino, Ediz. Il Poligrafo, Padova 2008
- *Glossario dei sonetti di G.G.Belli e della letteratura romanesca*, di Nicola Di Nino, Ediz. Il Poligrafo, Padova 2008
- *Li Romani in Russia* di Elia Marcelli, ed. "Il Cubo", 2008
- *La fanga de Roma. Itinerari belliani* di Elio Di Michele, Palombi Editori, Roma 2009
- *G. G. Belli Prose umoristiche*, a cura di Edoardo Ripari, introduzione di Pietro Gibellini, BUR Rizzoli, dicembre 2009.

Nuove su Lorenzo Suscipj, fotografo

CAMILLA VENDITTI

L'importanza del fotografo romano Lorenzo Suscipj non è solo nella sua capacità artistica che in realtà lo accomunerebbe a tanti altri bravi fotografi della fine dell'Ottocento in particolare quelli che si autodefinivano pittori-fotografi, quanto in una sua caratteristica dote, la curiosità che lo ha inesorabilmente spinto a conoscere più a fondo la fotografia, nuovo affascinante strumento espressivo, fino a trasformarla nel suo specifico mestiere. Le sue sperimentazioni e innovazioni sono espressioni di un animo moderno, così come il suo studio era una fucina di ricerca, una vera e propria bottega, con assistenti e aiutanti e la sua produzione, benché meno nota forse di quella di tanti altri fotografi, riporta sui marchi di fabbrica, con i quali oggi la possiamo riconoscere, non solo lo stemma della famiglia reale Savoia ma anche quello dell'Accademia di Belle Arti di San Luca.

Lo Studio fotografico Suscipj è tra i primi attivi a Roma già a partire dall'arrivo in città della tecnica dagherrotipica nel 1839 e rimane poi aperto fino ai primi decenni del XX secolo continuando ad acquisire per tutta la sua lunga vita fama e riconoscimenti.

Lorenzo Suscipj, nato a Roma nel 1802¹, aprì il primo locale di ottico e macchinista in via del Corso 181-182, già nel 1825, come si può dedurre dalla scritta all'interno della custodia di un bino-

¹ P. BECCHETTI, *La Fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Editore Colombo, 1983, Roma, p. 9.

colo da teatro, prodotto da suo figlio, Gustavo, che dopo la morte del padre avvenuta il 29 novembre 1855², portò avanti l'attività sia come ottico che come fotografo.

Le scarse notizie riguardanti l'attività di Lorenzo Suscipj si possono ricavare dagli annunci e articoli dei periodici e quotidiani dell'epoca come ad esempio il *Mercurio di Roma, ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti, dei professori di scienze, lettere, ed arti, de' commercianti, degli artisti ec*, sul quale si legge:

Suscipj Lorenzo, macchinista ed ottico. Possiede in ottica ed idraulica ciò che vi è di più ricercato, qualunque misura di liquido, ed è il primo di questa Capitale. Prende ritratti, e vedute col dagherrotipo che riescono sorprendentemente bene ec. In genere di macchinista possiede istrumenti di fisica, misure d'ogni specie, bilancie, istrumenti di chirurgia, geometria ec., e specialmente ogni specie di frustini, e bastoni di gusto particolare, via del corso n. 182³.

In un altro documento troviamo informazioni relative alla sua attività di perito macchinista: si tratta di un inventario di 13 pagine, conservato al Museo della fisica dell'Università di Roma La Sapienza, redatto in occasione di una donazione fatta all'Università, per conto del marchese Origo, il 13 gennaio del 1834 durante il pontificato di Gregorio XVI, *Estratto dell'inventario ereditario della bo. me. Marchese Giuseppe Origo, rogato dal Venuti Notaro Capitolino negl'infrascritti giorni, coll'assistenza del Perito Macchinista Lorenzo Suscipj*⁴.

² *Iscrizione parziale, in Lapide famiglia Suscipj, Cimitero Verano, Roma, Pincetto Nuovo VI, Riquadro 17, Numero 264.*

³ *Mercurio di Roma, ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti, dei professori di scienze, lettere, ed arti, de' commercianti, degli artisti ec*, Tipografia delle Scienze, 1843, pp. 388-390.

⁴ *Inventario redatto per conto del Marchese Origo, Museo della Fisica,*



1. L. SUSCIPJ, *Panorama di Roma dal convento di S. Pietro in Montorio*, 1841, dagherrotipo, 27,9 x 34,2 cm. Bradford (UK) National Science and Media Museum, Collezione Ellis.

Anche Stendhal ci dà sue notizie quando annota in uno dei suoi appunti di aver comprato un nuovo paio di occhiali a Roma, nello studio Suscipj in via del Corso 182, il 1° settembre 1835: «*Des lunettes depuis le 1 septembre 1835. Lunettes d'yeux devenus plats. Omar 1835 M. Suscipj*⁵»

Più interessante è invece un articolo del *Diario di Roma (Cracas)*, che testimonia in realtà come in Suscipj si sia alimentata

Università La Sapienza Roma, sito: <https://www.phys.uniroma1.it/DipWeb/museo/origo.html>.

⁵ L. PETRONI, *Stendhal e Bologna: con alcuni itinerari dell'Emilia-Romagna*, atti del IX Congresso internazionale stendhaliano, v. 1, Bologna, 1976, p. 548.

un'attenzione sempre crescente nei confronti della tecnica di Daguerre, proprio con la vendita del manuale che era infatti disponibile soltanto presso il suo locale in via del Corso 182 e nella Tipografia Monaldi che lo aveva fatto tradurre dal francese nel 1840.

Il Daguerrotipo. Annunciamo ai cultori ed amatori delle Arti belle, essersi dalla Tipografia Monaldi pubblicata la “Descrizione pratica del nuovo istromento chiamato il “Dagherrotipo”, coll’aiuto del quale si riproducono spontaneamente le immagini della natura ricevute della camera oscura: non già con i colori, ma con una estrema finezza di gradazione di tinte: nuova scoperta del sig. Daguerre”. Questo nuovo parto dell’umana intelligenza, che ha destato l’universale ammirazione, meritava di essere propagato in Roma, qual madre e tutrice delle arti e delle scienze. L’opuscolo, corredato di sei tavole in rame, trovasi vendibile presso i principali libraj di questa dominante e presso l’ottico macchinista sig. Suscipj, che con vero zelo e sincero amore delle arti ha intrapreso con prospero successo la costruzione del nuovo istrumento, onde renderlo comune fra noi⁶.

Distribuendo il manuale e producendo gli strumenti necessari alla pratica del dagherrotipo, Lorenzo Suscipj favorì la diffusione della fotografia a Roma, ma, come tutti i macchinisti suoi colleghi, si giovò non poco dell’esperienza del suo mestiere; che ovviamente facilitò la pratica e la conoscenza di quella nuova tecnica tanto che per essa escogitò accorgimenti personali, sperimentando nuovi procedimenti come ad esempio predisponendo diverse camere oscure⁷. Dagli articoli pubblicati sul *Diario di Roma* veniva inoltre a sapere che in un primo momento Suscipj si premurò

⁶ *Il Dagherrotipo*, in «Cracas, Diario di Roma», 8 febbraio 1840, n. 11, p. 3.

⁷ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, Editrice Quinlan, Bologna, 2012, da p. 60 a p. 63.

di sottolineare come il metodo e la camera oscura da lui utilizzati fossero sostanzialmente uguali a quelli di Daguerre⁸. In realtà ben presto egli cominciò a pubblicizzare il suo metodo e le sue camere⁹, e già nel 1840, dunque nel primo decennio della storia della fotografia romana, esercitava la sua attività nel proprio studio¹⁰ realizzando vedute di Roma, anche su commissione, ottenute con il metodo del dagherrotipo, e che nulla avevano da invidiare a quelle eseguite da Daguerre stesso, come si legge su *Il Tiberino*:

Chi vide le prove che da questi [Daguerre] furono prese sul vero per mezzo della macchina e se vede quelle che il Suscipj ha nel suo negozio tolte da vari punti di Roma, non vi trova l'ombra di diversità. Queste prove al *plaqet* si vendono dal Suscipj medesimo a prezzi fissi, e ad un tempo prende egli commissioni per eseguire nel noto metodo ogni veduta di questa capitale¹¹.

La casa Lerebours avrebbe acquistato da Suscipj diverse vedute¹² che furono poi incise, e quindi distrutte, per la creazione di stampe fotografiche usate nelle *Excursions*¹³. Sappiamo infatti da annunci sul *Diario di Roma*¹⁴ che un Valentin di casa Lerebours era a Roma, al Porto di Ripetta n. 116 dove rimase fino alla fine del mese di gennaio 1840.

⁸ «Cracas, Diario di Roma», 8 febbraio 1840, n. 11, p. 3.

⁹ «Cracas, Diario di Roma», 21 giugno 1842, n. 49, p. 4.

¹⁰ M.F. BONETTI, *L'age d'or della fotografia a Roma tra studio, arte e mercato delle immagini*, in *Con la luce di Roma, Fotografie dal 1840 al 1870 nella Collezione Marco Antonetto*, Catalogo della mostra, Ligornetto, 2015-16, a cura di G. MINA, [Ligornetto]; [Milan], 2015, p.19.

¹¹ «Il Tiberino», 17 febbraio 1840, in P. BECCHETTI, *La Fotografia ...*, op. cit., p. 349.

¹² I. ZANNIER, *Storia della fotografia...*, op. cit., p. 29

¹³ Album fotografico, *Excursions daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquable du globe*, Parigi, Lerebours, 1841-1844.

¹⁴ «Cracas, Diario di Roma», 25 gennaio 1840, n. 7, p. 3.



2. L. SUSCIPJ, *Veduta di Ponte e Castel Sant'Angelo*, ante 1840, dagherrotipo, 27,9 x 34,2 cm. Bradford (UK) National Science and Media Museum, Collezione Ellis

Non dimenticando i suoi obblighi di suddito dello Stato Pontificio, nel 1847 Suscipj si arruolò volontario nella Guardia Civica, appena reintrodotta da Pio IX¹⁵ e prestò servizio nella 6^a compagnia con il grado di caporale, alle dipendenze del sergente Gioacchino Altobelli¹⁶.

Non è azzardato avanzare l'ipotesi che la presenza di Suscipj nella compagnia di Altobelli abbia in qualche modo influenzato le scelte di quest'ultimo che qualche tempo dopo iniziò la sua fortunata carriera di fotografo.

Suscipj era dunque un volontario della Guardia Civica e dunque leale suddito dello Stato Pontificio cosa che gli risparmiò delusioni in merito all'apertura di Pio IX nei confronti della causa nazionale, e conseguenze all'indomani dei fatti della Repubblica romana del 1849 mentre il fratello Ettore, molto più compro-

¹⁵ A. COPPI, *Annali d'Italia dal 1750: 1846-1847*, Firenze, 1859, p. 104-105.

¹⁶ P. BECCHETTI, *La Fotografia ...*, op. cit., p. 350.

messo, fu costretto all'esilio. D'altro canto non si può negare che Suscipj potesse condividere speranze patriottiche come tanti altri concittadini, compresa sua moglie. Virginia De Andreis, l'unica donna citata dalle fonti e collegata direttamente alla famiglia, fu infatti ben più partecipe delle lotte libertarie di quel periodo, forse anche a causa del carattere singolare del suo lavoro. Era infatti un'attrice e compare con il nome di Virginia Suscipj, come si legge sulla *Rivista teatrale*¹⁷, nel ruolo di Sofia, nel dramma *Federico e Carlotta*, del russo Kotzebue, messo in scena dalla compagnia dell'Accademia Filodrammatica il 3 settembre 1834.

Nel 1859 Virginia, insieme al figlio Romeo e al cognato Ettore Suscipj, partì volontaria nella II Guerra d'Indipendenza contro l'Austria, come testimonia un album di firme conservato al Museo Centrale del Risorgimento di Roma mentre la rivista *Cronaca Romana* riporta un articolo sulla partenza da Roma anche di Romeo Suscipj, il figlio di Lorenzo: «Sono partiti per il Piemonte Baroni figlio del celebre defunto chirurgo; Suscipj, figlio dell'ottimetro al Corso¹⁸.»

Ettore comunque condivide con Lorenzo il mestiere di fotografo e come tale è infatti citato già prima della guerra in Piemonte in un altro documento riguardante alcuni patrioti italiani. Si tratta del *Comizio Generale dei Veterani 1848-1849*¹⁹, che elenca i reduci residenti in Roma che avevano aderito alla Repubblica Romana per la quale avevano subito l'esilio²⁰. Non si può escludere la

¹⁷ Accademia Filodrammatica – *Federico e Carlotta*, in «Rivista teatrale, ovvero Annali critico-letterari dei teatri d'Italia», Roma, 1834, v. I.

¹⁸ N. RONCALLI, *Cronaca Romana, 1859-1861*, a cura di D. M. BRUNI, Roma, 2009, (Biblioteca scientifica/ Istituto per la storia del Risorgimento italiano. Serie 2, Fonti, v. 98, p. 59.

¹⁹ *Comizio Generale dei Veterani 1848-1849*, Roma, 1° maggio 1877, p. 22, in P. BECCHETTI, *La Fotografia...*, op. cit., p. 349.

²⁰ A. MARGIOTTA, *Fotografi e patrioti*, in *Il Risorgimento dei romani fotografie dal 1849 al 1870*, Catalogo Mostra Museo di Roma, 2010-2011, a cura di M.E. TITTONI, F. BETTI, A. MARGIOTTA, Roma, 2010, p. 18.

possibilità che Ettore abbia frequentato il Caffè Greco, storico ritrovo dei liberali e patrioti di Roma, oltre che dei fotografi.

Grazie ai vari familiari dunque lo Studio Suscipj continua la sua attività che viene puntualmente riconosciuta, tanto che nel 1867 sul *Murray's Handbook*²¹, dedicato a Roma, non solo lo segnala, ma il nome di Lorenzo è incluso tra quelli dei più importanti fotografi del periodo, in particolare tra i fotografi ritrattisti.

Nel frattempo, come risulta anche dalla *Nota dei Fotografi*²², lo studio Suscipj si era ampliato con l'aggiunta di un locale in via Condotti al n. 48. Questa *Nota* non è datata ma è sicuramente successiva all'*Editto sulla fotografia* emanato il 28 novembre 1861 dal Cardinale Vicario Costantino Patrizi, per regolamentare l'uso delle macchine fotografiche e di coloro che le utilizzavano per fini commerciali²³.

Ettore riappare poi nel 1870 insieme a Virgilio Suscipj, tra gli elettori amministrativi nella lista elettorale del rione Colonna²⁴, create dal Nuovo Governo. Virgilio era un ingegnere e gioielliere, che nel 1882 divenne ufficiale dei vigili di Roma²⁵. Virgilio, quasi certamente figlio di Ettore, è citato anche nell'*Almanacco Italiano* del *Marzocco* dell'anno 1926: «Suscipj ing. Virgilio, già capitano dei vigili a Roma, gioielliere. M Roma, 19 giugno²⁶.

²¹ J. MURRAY, *A Handbook of Rome and its environs*, Londra, 1867, p. XXII.

²² *Nota dei Fotografi e stabilimenti fotografici esistenti nei diversi rioni di Roma*, Carte di polizia, Congregazione del Buon Governo, serie I, busta 44.

²³ *Sulle incisioni in fotografia e telegrafia*, Archivio di Stato di Roma, Ministero del Commercio e dei lavori pubblici, belle arti e industria, busta n. 9, fascicolo n. 316.

²⁴ *Bollettino degli atti pubblicati dalle giunte di governo e municipali di Roma*, dal 20 settembre al 21 dicembre 1870, Roma, 1871, pp. 117-230.

²⁵ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Gabinetto della Prefettura di Roma (1871-1920)*, inventario, Volume 1, p. 316

²⁶ *Almanacco italiano*, Firenze, 1926, p. 687.

Un altro Suscipj di cui si hanno notizie è Gustavo, ricordato come figlio di Lorenzo, in attività nella seconda metà dell'Ottocento²⁷. Affiancato ad altri fotografi come Montabone fu dedito alla fotografia di paesaggio e d'architettura.

Su alcuni siti di vendita *online* è stato possibile rintracciare alcuni suoi prodotti:

- Binocolo teatro madreperla Gustavo Suscipj a Roma, figlio di Lorenzo Suscipj, tra i primi ottici meccanici a Roma nei primi anni dell'800 con un negozio in Via del Corso 182²⁸.

- Binocolo da Teatro/Opera di inizio 1900. Madreperla Gustavo Suscipj Ottico, Via del Corso 157 Roma In ottimo stato nella loro custodia originale²⁹.

Nella tomba della famiglia Suscipj, sita al cimitero del Verano in Roma, riquadro 17, numero 264, fila 97, sono sepolti tutti i personaggi appena citati. I nomi riportati nell'atto di concessione³⁰ sono: Suscipj Virginia, De Andreis Decio, Suscipj Ettore, Suscipj Gustavo, Suscipj Virgilio, Maffei Virginia, Bonacina Giovanna, Suscipi Armando (deceduto 11/05/1963), Suscipi Renato (dec. 18/01/1968), Loi Antonio (dec. 29/07/1977), Gueux Celina (dec. 19/10/1972), Sgattoni Vittoria (dec. 14/05/1979), Loy Valentina (dec. 27/10/1979), Suscipj Gustavo (dec. 02/02/1998). In questo atto si può tra l'altro notare come cognome Suscipj sia scritto indifferentemente con la i o con la j finale.

Sol chi non lascia eredità di affetti poca gioja ha dell'urna. Lorenzo Suscipj 29 novembre 1855. Virginia De Andreis vedova Suscipj 17

²⁷ I. ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, Roma-Bari, 1982, p. 127.

²⁸ Sito: <http://www.kijiji.it/annunci/collezionismo-e-fai-da-te/milano-annunci-milano/binocolo-teatro-madreperla-gustavo-suscipj-xxix-secolo/106688051>.

²⁹ Sito: http://www.ebay.it/itm/122323758631?clk_rvr_id=1206445728350&rmvSB=true.

³⁰ *Atto di Concessione*, Cimiteri Capitolini, Cimitero del Verano.

giugno 1890. Romeo Suscipj 12 agosto 1903. Cav. Uff. Ettore Suscipj 5 febbraio 1904³¹.

Tra quei nomi notiamo ad esempio che Armando per la sua professione sembra collegarsi naturalmente con lo Studio Fotografico Suscipj. Egli lavorò nel campo cinematografico, all'inizio come aiuto arredatore, poi collaborò con Roberto Rossellini nel film *Dov'è la libertà*³² del 1954. Nel 1962 prese anche parte ad un film, *Anima nera*, sempre di Roberto Rossellini, nel ruolo di un cavaliere. Nello stesso film recitava anche Vittorio Gassman. Fu la prima e l'ultima volta. Morì purtroppo l'anno dopo, come risulta dallo schedario del Verano.

Nel 1921 muore, in America, Lorenzo G. Suscipj segretario e *contract manager* per l'azienda Murray Howe & Company, Inc. New York, e membro del New York Advertising Club³³. L'annuncio venne dato da diversi periodici del tempo, come *Automobile Dealer and Repairer*³⁴ e il *Manufactured Gas Industry*³⁵. La parentela con il romano Lorenzo si può solo supporre, eppure il fatto che abbia lo stesso nome e che fosse d'origine italiana, è un indizio che non si può ignorare, non essendo improbabile che qualche membro della famiglia Suscipj si fosse trasferito in America.

Tornando invece a Lorenzo sappiamo che la sua attività come fotografo nel 1840, incontra l'apprezzamento di un filologo inglese, John Alexander Ellis. Due soli nomi romani compaiono nella

³¹ *Iscrizione parziale*, in *Lapide famiglia Suscipj*, Cimitero Verano, Roma, Pincetto Nuovo VI, Riquadro 17, Numero 264.

³² R. CHITI, *Dizionario del cinema italiano: I film, Dal 1930 al 1944*, v. 1, Roma, 199], p. 128.

³³ *Advertising & Selling*, London, 1921, v. 30, p. 17.

³⁴ *Automobile Dealer and Repairer: A Practical Journal Exclusively for These Interests*, Motor Vehicle Publishing Company, 1921, v. 31, p. 41.

³⁵ *Manufactured Gas Industry: Manufacture-distribution-utilization*, Light Publishing Company, 1921, v. 21, p. 165.



3. L. SUSCIPIJ, *Veduta di Ponte e Castel Sant'Angelo*, ante 1840, dagherrotipo, 27,9 x 34,2 cm. Bradford (UK) National Science and Media Museum, Collezione Ellis

collezione Ellis, Achille Morelli e proprio Lorenzo Suscipj³⁶. Le due panoramiche di questi fotografi romani sono le prime del genere. Il progetto editoriale di Ellis avrebbe dovuto chiamarsi *Italy Daguerreotypes: a collection of views chiefly architectural engraved after daguerreotypes*, ma non è stato mai realizzato e grazie a questo i dagherrotipi sono tutt'ora conservati in Inghilterra³⁷, e costituiscono il *corpus* più consistente di vedute dagherrotipe dedicate all'Italia³⁸. La panoramica circolare in otto lastre di Suscipj ripresa dal convento di San Pietro in Montorio al Gianicolo è anche la più antica, fu infatti realizzata in Italia, nel 1841. Il for-

³⁶ P.BECCHETTI, *La Fotografia ...*, op. cit., p. 12; p. 19.

³⁷ *Collezione Ellis*, National Science and Media Museum, Bradford, U.K.

³⁸ M. F. BONETTI, *L'age d'or...* op. cit., p. 18.

mato del supporto utilizzato è molto grande rispetto al normale, ovvero 27,9 x 34,2 cm³⁹.

Sono comprese nella Collezione Ellis anche alcune vedute della città che mostrano una Roma ben diversa rispetto a quella che conosciamo oggi, e dagli annunci sul *Diario di Roma* apprendiamo che erano esposte al pubblico.

Porta la firma di Lorenzo Suscipj il primo dagherrotipo di Roma conosciuto, datato sicuramente prima del 19 aprile 1840 e conservato sempre nella collezione Ellis⁴⁰. Il dagherrotipo riprende una veduta di Castel Sant'Angelo e Ponte Sant'Angelo. La datazione si basa sulle apparecchiature presenti nella foto, perché sono quelle usate in Castel Sant'Angelo per accendere la girandola il Lunedì di Pasqua e che nell'anno 1840 cadeva il 20 aprile⁴¹.

Non contento di questi suoi record, appena i miglioramenti tecnici e le scoperte chimiche permisero di accorciare i tempi di esposizione, permettendo la ripresa di una persona senza causare disagio per il soggetto, Suscipj cominciò, già nel 1842 e con molto successo, a esercitare l'attività di ritrattista⁴². Ritratti firmati da lui sono conservate in molte collezioni private, italiane ma anche estere⁴³ e in genere tutti riportano sul retro una stampa pubblicitaria dalla quale apprendiamo ovviamente i pregi e i vantaggi dei suoi ritratti, ma a volte anche altre notizie come ad esempio sapere

³⁹ I. ZANNIER, *Storia della fotografia...*, op. cit., p. 30

⁴⁰ *Collezione Ellis*, cit.

⁴¹ P. BECCHETTI, C. PIETRANGELI, *Roma in Dagherrotipia*, Roma, 1979, p. 163.

⁴² M. F. BONETTI, *L'age d'or...* op. cit., pp. 18-19.

⁴³ *Mädchenbildnis*, Suscipj, Collezione Albertina, Austria, 1850; *Ritratto di un bambino*, Suscipj, Collezione Sammlung Elke Droscher, Germania, 1851. E ancora oggi se ne trovano inediti come si può leggere nell'articolo *on line*: M. TRINEI, *Due dagherrotipi inediti di Lorenzo Suscipj*, gennaio 2018. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.historyphotography.org/doc/TRINEI_SUSCIPJ_2_gen_2018.pdf&ved=2ahUKEwiwuYvo267gAhVPposKHQBGBGoQFjAAegQIBRAB&usq=AOvVaw3Iu4NCfqnGQxqW6Z9Ej9v7.

che nella sua carriera egli potenziò e utilizzò praticamente tutte le tecniche fotografiche, (calotipia, albumina e collodio)⁴⁴.

Lorenzo Suscipj, Ottico e Macchinista in via del Corso num. 182, oltre all'aver fornito il suo negozio di quanto v'ha di più ricercato in tali professioni, fa noto ch'egli prende Ritratti con la macchina del Dagherrotipo nello spazio di 15 a 25 secondi di minuto. Tali Ritratti riescono alla perfezione, fermandoli in modo da non cassarsi, secondo l'ultima scoperta del sig. Zizeau, avendo a tal'uopo costruito un apposito locale coperto, onde quei che bramassero farsi il Ritratto non siano molestati dal sole. Il prezzo è fissato a scudi tre, non compresa la cornice. Chi poi volesse farsi il Ritratto in propria casa, o si richiedessero gruppi di molte persone, il prezzo sarà da stabilirsi. Con la stessa macchina il Suscipj, come già si sa, prende vedute in qualunque punto di Roma e suoi contorni, non che statue anche negl'interni degli Studi, e tutt'altro⁴⁵.

Vantava inoltre di poter riprendere due ritratti con un solo scatto e una sola macchina, e infatti già nel 1846, molto prima che Dancer brevettasse la sua fotocamera stereoscopica, aveva già sviluppato un proprio metodo. Ma non solo, nel momento in cui in un articolo sul *Diario di Roma*, si annunciava una nuova tecnica per incidere i dagherrotipi con il bulino, Suscipj eseguì appositamente una veduta per sperimentare tale processo.

La veduta testé indicata è stata presa e preparata appositamente dal macchinista ed ottico sig. Lorenzo Suscipj via del Corso num. 182,

⁴⁴ *Invenzione di Lorenzo Suscipj macchinista ed ottico*, Pubblicità sul retro di fotografie di Lorenzo Suscipj.

⁴⁵ *Avviso Lorenzo Suscipj*, in «Cracas, Diario di Roma», 21 giugno 1842, n. 49, p. 4.



4. L. SUSCIPJ, *Ritratto di donna*, 1846, Roma, dagherrotipo, 190 x 170 mm, unicum. Vienna, Collezione Albertina

presso del quale si trova visibile. Il medesimo Suscipj oltre all' avere fornito il suo negozio di qualunque oggetto ottico e meccanico, ha ancora un completo e perfezionato assortimento d'istrumenti e ferri chirurgici i più ricercati delle prime fabbriche di Londra e di Parigi. Dallo stesso Suscipj si fabbricano macchine Daguerrotipe della migliore esattezza. Egli ritrae le immagini e vedute cogli ultimi perfezionamenti, eseguendo sullo stesso oggetto due ritratti in un medesimo tempo⁴⁶.

Anche il problema della coloritura delle immagini fotografiche fu sentito da Suscipj al pari stesso della tecnica più squisitamente fotografica. I migliori fotografi artisti infatti erano quelli che emulsionando un supporto si preoccupavano che fosse anche adatto per essere dipinto. Suscipj cominciò ad applicare la pittura sulle sue fotografie molto presto come, ad esempio, in un dagher-

⁴⁶ *Invenzioni e scoperte*, in «Cracas, Diario di Roma» 10 ottobre 1846, n. 81, p. 3.

rotipo del 1843-45, della Collezione Marco Antonetto, che ritrae un ufficiale di artiglieria, in cui è ancora molto visibile l'oro delle decorazioni della divisa⁴⁷.

E così infatti nella consueta stampa pubblicitaria, apposta sulla fotografia insieme alla immancabile firma, viene descritto il servizio offerto dal suo studio.

DAGHERROTIPO - Perfezionato a colori due ritratti della medesima persona fatti in un sol tempo con una sola macchina in pochi secondi. Invenzione di Lorenzo Suscipj macchinista ed ottico. Grande assortimento di Macchine di ogni grandezze. Plaquet e reagenti chimici per operare sul Dagherrotipo, anche sulla Carta, o sul Cristallo. Istromenti, Macchine, ed oggetti tanto Estere che fatte dal medesimo per uso di Chimica, Fisica, Matematica, Astronomia, Meteorologia, Mineralogia, ec. ec. con più assortimento completo d'Istromenti e Ferri chirurgici delle migliori fabbriche di Londra, e di Parigi degli ultimi modelli, e perfezionamenti fatti fino a questo giorno. Fabbrica d'arnesi del corredo Militare specialmente Spalline, Dragone, ec. e più Dorature in qualunque Metallo. Il Negozio è situato in Roma in via del Corso num. 182 con ingresso anche nel palazzo Costa in Via del S. Claudio n. 86 ove si eseguiscono i ritratti⁴⁸.

Parallelamente alla sua attività di fotografo, Suscipj praticò sempre la professione di ottico, macchinista e commerciante di strumenti di meccanica, ottica, di chirurgia oltre agli oggetti laminati metallici tipici del corredo militare. Nel 1848 affittò uno dei suoi locali nei pressi di S. Claudio del Borgognoni a Luigi Gran-

⁴⁷ *Ufficiale di Artiglieria*, Collezione Marco Antonetto, 1843-1845 ca.

⁴⁸ *Invenzione di Lorenzo Suscipj macchinista ed ottico*, Pubblicità sul retro di fotografie di Lorenzo Suscipj.

doni, per fabbricare, in società con Sudrié⁴⁹ e Mauri, gli elmi della Guardia Civica, di cui faceva parte⁵⁰. Questo fatto è ricordato in una deposizione da lui rilasciata durante le indagini sull'assassinio di Pellegrino Rossi, accaduto in quell'anno. Un *Almanacco Romano* del 1855 conferma che Suscipj Lorenzo aveva un locale in via S. Claudio n. 87, elencato tra i "bigliardi"⁵¹, e nello stesso *Almanacco* viene citato anche tra i "meccanici" con un negozio in via del Corso n. 181⁵² e, sempre allo stesso indirizzo, come "ottico e occhialaro"⁵³. Evidentemente usava diversi locali per le diverse attività. Da alcuni articoli sul *Diario di Roma* del 1842⁵⁴ risulta anche che egli cercò di mantenere sempre rapporti con altri ottici e librai. Partecipò, per esempio, insieme agli ottici Luswergh, alla vendita di biglietti per una riffa organizzata da un altro ottico romano, Pietro Belli:

Ottica. Pietro Belli costruttore di ottica, il quale con superiore permesso pose a riffa il gran telescopio, di cui si parlò in questo Diario; non essendo giunto ancora ad esitare un numero di cartelle sufficiente a ricoprirlo delle nude spese, previene que' signori che ebbero la bontà di mettere alla sua Lotteria, che viene dilazionata alla estrazione di Roma del 27 prossimo agosto. Egli spera che tutti gli amatori della scienza saranno per incoraggiarlo, e concorrere a detta Lotteria, di cui trovasi vendibili le Cartelle al prezzo di baj.

⁴⁹ Probabilmente Sudrié Gio.Batta, che aveva un negozio di *ferrareccie* in via del Corso n. 232. *Almanacco Romano, Esercenti delle professioni, arti, mestieri, industria e commercio*, 1855, v. 12, p. 335.

⁵⁰ R.GIOVAGNOLI, *Pellegrino Rossi e la rivoluzione romana su documenti nuovi*, Roma, 1911, v. II, p. 111

⁵¹ *Almanacco Romano...*, op. cit., p. 310.

⁵² *Ivi*, p. 344.

⁵³ *Ivi*, p. 350.

⁵⁴ «Cracas, Diario di Roma», 14 giugno 1842, n. 47, p. 3; 28 giugno 1842, n. 51, p. 3; 4 agosto 1842, n. 62, p. 3.

cinque la voce presso i signori Suscipj e Lunsberg nelle rispettive botteghe in via del Corso⁵⁵.

Gli indirizzi corrispondenti allo studio di Lorenzo Suscipj e poi dei suoi discendenti, indicano dunque la frequenza di traslochi a causa della necessità di locali più ampi o meglio posizionati.

Il primo studio conosciuto è, come si è già detto, quello di via del Corso 181-182 attivo fino al 1846 e con un ingresso anche nel palazzo Costa in Via del S. Claudio n. 86. Si trasferisce in via Condotti 48 dal 1866 al 1893 secondo la *Guida Monaci*⁵⁶. Dal 1893 al 1901 si sposta in via del Quirinale n. 7, fino a quando subentra nella gestione Adolfo Nucci⁵⁷, che acquisirà l'attività dei Suscipj firmando le foto insieme al nome di Lorenzo, probabilmente perché i discendenti di lui continuavano a lavorare lì come fotografi⁵⁸. Gli studi, al Corso e in via Condotti, furono in particolare usati contemporaneamente, il primo come studio per la sua attività di macchinista, e il secondo come stabilimento fotografico⁵⁹.

Doveva essere ormai molto famoso nell'ambiente se gli venne permesso di fotografare il celebre affresco di Guido Reni, raffigurante l'Aurora, nella galleria del palazzo del Principe Rospigliosi che era anche il Comandante Generale della Guardia Civica.

⁵⁵ «Cracas, Diario di Roma», 28 giugno 1842, n. 51, p. 3.

⁵⁶ P. BECCHETTI, *La Fotografia ...*, op. cit., p. 350.

⁵⁷ P. BECCHETTI, *La Fotografia ...*, op. cit., p. 350.

⁵⁸ *Le sorelle Eugenia e Giulia Baldovino ritratte a mezzo busto*, frontalmente. Ritratto doppio, Suscipi e Nucci Successore, Roma, 1904, pubblicata in *Musica e Musicisti*, aprile 1904, p. 240

⁵⁹ *Maria Bonaparte di Campello*, Albumina, L. Suscipj, 1869, conservata nell'Archivio Fotografico Comunale, Palazzo Braschi.



5. G. SUSCIPJ, Binocolo da teatro. Dettaglio delle lenti del binocolo.
Dal sito: <https://www.kijiji.it/annunci/collezionismo-efai-da-te/milano-annunci-milano/binocolo-teatro-madreperla-gustavo-suscipj-xxixsecolo/106688051>;
il 25/03/2017.

Il macchinista ed Ottico sig. Lorenzo Suscipj avendo riprodotto col mezzo della fotografia il celebre affresco del palazzo del sig. Principe Rospigliosi, ha di questo suo lavoro ottenuto la dichiarazione di proprietà a forma della Notificazione 23 settembre 1826⁶⁰.

Molte altre opere d'arte sono state riprese dall'obiettivo di Suscipj, e ciò gli valse il riconoscimento all'Accademia di Belle Arti di San Luca.

L'Esposizione Italiana del 1861 vede lo studio Suscipj partecipe insieme a quelli di altri colleghi, inseriti nella Classe X di "Chimica", Sezione V riservata alla Fotografia⁶¹. E non nella Classe XXIII di "Pittura, Incisioni, Disegni, Litografie e Litocromie". Evidentemente la Fotografia non era considerata ancora una forma d'arte bensì una tecnica chimica e meccanica. Il lavoro presentato fu una serie di ingrandimenti fotografici. Di questa sua tecnica dell'ingrandimento lo Studio Suscipj cercò anche di ottenere il brevetto, ma essendocene già altri la richiesta fu respinta.

⁶⁰ *Avviso*, in «Giornale di Roma», 14 giugno 1855, p. 532.

⁶¹ *Esposizione italiana agraria, industriale e artistica* tenuta in Firenze nel 1861 Catalogo, Firenze, 1862, pp. 201-202

Nel 1878 in Italia a Firenze si organizzò un congresso collegato all'Esposizione Orientale in cui molti ospiti illustri portarono dall'Oriente novità e oggetti per la mostra⁶². Tra di essi Gerson da Cunha⁶³, che intervenne in un dibattito sull'India con il docente fiorentino Angelo De Gubernatis. Successivamente, in visita a Roma, da Cunha si fece ritrarre proprio nello studio Suscipj⁶⁴. Di quel ritratto rimane un positivo in formato *carte de visite*. Diverse copie furono inviate da Cunha ai suoi amici, tra cui a Emilia Peruzzi, moglie del sindaco di Firenze.

Naturalmente le foto dello studio Suscipj ebbero larga diffusione e largo uso anche da parte di disegnatori e incisori per dar vita ad immagini per diversi periodici⁶⁵.

L'atelier Suscipj ha ritratto la vecchia e la nuova classe dirigente avvicendatasi sulla scena romana, eseguendo fotografie per le Altezze Reali del Regno d'Italia⁶⁶, il Principe Umberto e la Principessa Margherita, per Vittorio Emanuele II e per il Papa Leone XIII⁶⁷.

Non manca una nota mondana, lo studio Suscipj testimoniò infatti il ballo in costume che i principi di Teano offrirono il 9 febbraio 1875 a Palazzo Caetani. La cronaca fotografica di quell'evento è raccolta in due album appartenenti alla Collezione di Giuseppe Primoli che furono oggetto di una mostra 2002. I due album contengono rispettivamente 40 e 48 albumine, per un totale di 88 fotografie di cui 46 recano il marchio Suscipj⁶⁸.

⁶² F. LOWNDES VICENTE, *Altri orientismi: l'India a Firenze, 1860-1900*, Firenze, 2012, pp. 59-60.

⁶³ Garson da Cunha (2 Febbraio 1844 – 3 Agosto 1900), Indiano Goan, era un medico e storico, famoso nella comunità internazionale come orientalista, storico, plurilinguista e numismatico. Filipa Lowndes Vicente, *Altri orientismi...*, op. cit.

⁶⁴ F. LOWNDES VICENTE, *Altri orientismi...*, op. cit., p. 98.

⁶⁵ *De Pretis Agostino*, in «Rivista Illustrata», 1879, V, 5 gennaio, n.1, p. 1, Collezione Privata Munoz Antonio, conservata in Archivio Fotografico Comunale, Palazzo Braschi, Roma.

⁶⁶ P. BECCHETTI, *La Fotografia ...*, op. cit., p. 350.

⁶⁷ M.F. BONETTI, *Biografie*, in *Con la luce...*, op. cit., p. 225.

⁶⁸ *Ivi*, p. 68- 69.



L'amicizia tra Federico Fellini e Aldo Fabrizi: entusiasmi e disillusioni

LUCA VERDONE

L'amicizia tra Federico Fellini e Aldo Fabrizi, nata durante gli anni drammatici della Seconda guerra mondiale, aveva suscitato il mio interesse per un documentario realizzato nel 2005 per Rai International, *Fellini e Fabrizi: lo strano incontro*.

Gli argomenti e le fotografie inserite nel filmato sono stati commentati dal figlio di Aldo Fabrizi, Massimo, recentemente scomparso, dalla nipote Cielo Pessione, da Tatti Sanguineti, e presenta materiali dalle Teche Rai con Alberto Sordi, Federico Fellini, Aldo Fabrizi.

Il 3 giugno del 1939 Federico Fellini incontrò Aldo Fabrizi al cinema Corso di Roma. Il grande regista riminese aveva cominciato a frequentare la Città Eterna da pochi mesi e si manteneva scrivendo articoli per giornali e riviste locali e nazionali. Gli argomenti erano vari. Alternava alle inchieste sul mondo dell'Avanspettacolo "pezzi" umoristici per il «Marco Aurelio» e talvolta proponeva brevi racconti d'appendice per riviste popolari. La frequentazione della redazione della rivista satirica «Marco Aurelio», lo aveva messo in contatto con Ruggero Maccari, Stefano Vanzina, Ettore Scola, che poco dopo saranno sceneggiatori e registi di grande rilievo del cinema italiano.

Fu una palestra che assecondò la vena pittorica e il gusto della caricatura. Durante il periodo dell'occupazione di Roma da parte delle truppe alleate aveva scoperto una facile fonte di guadagno schizzando ritrattini e caricature di soldati americani. Le vende-

va in una piccola bottega in cui campeggiava l'insegna 'Funny Face'.

Fellini racconta nel suo libro *Fare un film* che la prima intervista che gli fu commissionata dal direttore di una piccola rivista cinematografica era stata richiesta a un attore molto noto nel periodo dei *Telefoni bianchi*: Osvaldo Valenti. Per *Cine Magazzino* propose un'inchiesta sul mondo dell'Avanspettacolo. Doveva svolgere il lavoro con il futuro sceneggiatore Ruggero Maccari. I due andarono a intervistare l'attore più amato dal pubblico romano: Aldo Fabrizi. A Fellini l'occasione sembrava imperdibile. C'erano tutte le condizioni per conoscere da vicino il mondo che più l'aveva affascinato da ragazzo. Le ballerine, gli orchestrali, gli intrattenitori, i maghi, i prestidigitatori, gli acrobati, tutti ospiti di un mondo variopinto e caricaturale che lo facevano assomigliare al Circo, il primo incanto di Fellini ragazzo a Rimini. L'esperienza fu molto stimolante e suggerì un articolo pieno di spunti. Quel ragazzo magro e smunto, che veniva da Rimini, fu guardato con simpatia da Aldo Fabrizi. In quel periodo Roma era una città seducente. La guerra non sembrava minacciare le giornate dei romani, e il pubblico frequentava i teatri del Varietà trascorrendo ore spensierate. Fellini era affascinato non solo dagli artisti ma anche dal pubblico che riempiva le sale.

Una "fauna" multicolore e godereccia che rideva in modo sgangherato alle battute e che non lesinava scherzi crudeli ai vicini di posto. Le serate dell'Avanspettacolo riflettono il carattere della Capitale. Fellini immagina la Città Eterna come se avesse un faccione rossastro e con il volto somigliante ad Aldo Fabrizi, Alberto Sordi, Anna Magnani.

Scrive letteralmente nel suo libro *Fare un film* che Fabrizi aveva una «espressione resa pesante e pensierosa da esigenze gastro-sessuali. Ma è un volto confortante, la piattaforma ideale per voli fantastici». Fabrizi è incuriosito dall'umorismo di Fellini, ne coglie le sfumature surreali e poetiche, e dopo le recite lo invita ad



1. F. Fellini, A. Fabrizi, E. De Seta, R. Maccari a Fiuggi.
(Per gentile concessione della famiglia Fabrizi)

accompagnarlo a casa nel quartiere di San Giovanni. Passeggiano insieme nelle ore notturne e sostano al bar Castellino di piazza Venezia, prima di incamminarsi per i Fori Imperiali, in direzione del Colosseo. Sia Fellini che Fabrizi abitano nel quartiere di San Giovanni. Il primo in via Albalonga, il secondo in via Sannio. Fellini lo raggiunge all'uscita dei teatri in cui il grande attore romano si esibisce e da lì ritornano a piedi nelle rispettive case. Fabrizi ha appena recitato personaggi colti dalla vita: tranvieri, bancarellari, portieri. I suoi "numeri" sono chiacchierate su fatti di attualità e osservazioni sui costumi dei romani. Il successo è grande.

Fellini si abbeverava alla fonte di Fabrizi immaginato come un "orco buono" e prende appunti. Fa incetta di battute e situazioni

comiche che gli saranno utili nei film successivi. Fabrizi si apre generosamente al nuovo amico e lo invita a pranzo o a cena con i suoi familiari. Ci sono due interessanti fotografie che documentano la loro frequentazione. La prima ritrae Fellini che porta sulla testa un fez marocchino accanto a Fabrizi. La seconda è il gruppo familiare di Fabrizi in cui appare sullo sfondo Fellini con un fiasco di vino sulla testa. È la testimonianza inequivocabile dell'atmosfera ironica e scherzosa che aleggiava nei loro incontri. È dello stesso periodo una foto-ritratto di Fellini con dedica a Fabrizi: «Al padre, amico, fratello e fidanzato Aldo Fabrizi, con tanta ammirazione e amicizia».



2. Federico Fellini con Aldo in casa Fabrizi. (Per gentile concessione della famiglia Fabrizi)

L'attività teatrale di Fabrizi si intensifica e il grande attore romano invita Fellini e Ruggero Maccari a collaborare ai suoi testi. Nascono i primi contributi dei due giovani autori ai "numeri" che saranno parte integrante dei monologhi di *Ciavete fatto caso?* Ma

non si limitano a fornire spunti a Fabrizi. Vendono scenette anche ad altri due grandi protagonisti del Varietà: Fanfulla e Macario. Fabrizi invita Fellini a scrivere anche per il cinema. C'è una fotografia che li ritrae insieme a Ruggero Maccari alle terme di Fiuggi. I due giovani "portatori d'acqua" appaiono felici accanto al grande attore romano che li ha probabilmente convocati per discutere durante un periodo di riposo le prossime sceneggiature e i nuovi monologhi. Fellini è il testimone della Prima Comunione di Massimo, il figlio di Fabrizi. La medaglietta donata da Fellini purtroppo è andata smarrita, come ricorda Massimo, ed è ancora viva ai suoi occhi l'immagine dello studio del padre a via Sannio, frequentato da Fellini, pieno di carte, di libri, di ritagli di giornale. Un "caos" organizzato, ricco di fascino. Le prime sceneggiature cinematografiche in cui Fabrizi assume un ruolo da protagonista sono scritte con la collaborazione di Fellini. Sono *Avanti c'è posto* del 1942 e *Campo de' Fiori* del 1943, entrambi diretti da Mario Bonnard, e *L'ultima carrozzella* di Mario Mattoli, del 1943. Le storie sono sceneggiate da soggetti proposti da Fabrizi, che prediligeva i ritratti di personaggi popolari conosciuti per esperienza personale, avendo vestito i loro panni da giovane lavoratore. Il realismo di queste vicende ha toni sentimentali e la mano di Fellini si può notare soprattutto nelle note più bizzarre. Fabrizi ebbe anche una discussione con Fellini per una battuta che il grande riminese aveva suggerito di mettere sulla bocca di un cavallo del vetturino nel finale di *L'ultima carrozzella*. A Fabrizi non piaceva troppo il surrealismo di Federico. La collaborazione tra i due durerà fino alla Liberazione, ed è segnata dal successo popolare di questi film, anche se la critica non sarà sempre favorevole. Sono i primi tentativi di portare il cinema nelle strade e di mostrare al pubblico delle sale cinematografiche la vita di tutti i giorni.

La presenza di Cesare Zavattini tra gli sceneggiatori di *Avanti c'è posto* è la scoperta del cinema del "pedinamento" che sarà uno degli aspetti più importanti della stagione del Neorealismo. Nel

1945 Fellini è folgorato dalla personalità di Roberto Rossellini che lo invita a collaborare alla sceneggiatura di *Roma città aperta*. In verità Rossellini spera di convincere Fabrizi a interpretare il ruolo del protagonista, Don Pietro, e conta sull'aiuto di Fellini per definire la sua partecipazione al progetto. Fellini scrive la sceneggiatura con Sergio Amidei, Rossellini, e Celeste Negarville. Il grande attore romano scioglie le riserve e accetta il ruolo.

Fabrizi, racconterà, dopo il grande successo internazionale del film, che la celebre scena della caduta di Anna Magnani che insegue la camionetta dei nazisti fu casuale. «A Robè... ma tu hai da ringrazià Cristo se è caduta. Non la devi rifa'...», rivelò in seguito Fabrizi, convincendo Rossellini a non ripetere la ripresa.

È la scena che più incide sull'immaginario dello spettatore e la metafora della rinascita del cinema italiano.

Fellini torna a scrivere per Fabrizi nel 1947 *Il delitto di Giovanni Episcopo* insieme a Suso Cecchi D'Amico, Piero Tellini, Alberto Lattuada e lo stesso Fabrizi per la regia di Lattuada. Nel 1951 Fellini partecipa alla scrittura del soggetto di *Cameriera bella presenza offresi* di Giorgio Pastina in cui era stato offerto un ruolo importante a Fabrizi.

La grande amicizia tra Fellini e Fabrizi comincia ad affievolirsi nel 1950 quando Federico e Lattuada annunciano il loro progetto di *Luci del Varietà*, dedicato al mondo dell'Avanspettacolo. Fabrizi si risente per il mancato coinvolgimento e si vendica accettando un soggetto ambientato nello stesso ambiente del Varietà: *Vita da cani*, diretto da Steno e Monicelli, sceneggiato da Ruggero Maccafiore con i due registi e Fulvio Palmieri.

Fabrizi è deluso dalle dichiarazioni di Fellini, rilasciate alla stampa, in cui il grande riminese racconta le miserie grottesche di uno spettacolo destinato al tramonto. Fabrizi pretendeva un maggiore rispetto per quell'ambiente a cui aveva dato tanto prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale. I loro rapporti non miglioreranno negli anni seguenti, nemmeno quando Fellini

scrive una lettera affettuosa a Fabrizi per la morte di sua moglie Reginella. Il colpo finale è però la mancata convocazione di Fabrizi nel ruolo di Trimalcione per il suo nuovo film *Fellini Satyricon*. Offeso per la scelta di Mario Romagnoli detto il Moro, Fabrizi si allontana dal vecchio amico, rifugiandosi tra le pareti confortevoli della sua cucina, a cui dedica sempre di più le maggiori attenzioni.



Un arco trionfale per il possesso di Papa Innocenzo X

GERHARD WIEDMANN

La stagione del Barocco conobbe a Roma la sua massima espressione durante il pontificato di Urbano VIII, che commissionò un'infinità di lavori per l'arredo della basilica di S. Pietro, sotto la supervisione di Gian Lorenzo Bernini. Dopo la morte del papa, il 29 luglio 1644, si aprì un conclave di 37 giorni, che si concluse con l'elezione del romano Giovanni Battista Pamphilj, il quale assunse il nome di Innocenzo. L'elezione avvenne il 15 settembre e fu festeggiata sfarzosamente in tutta la città con fuochi d'artificio in pieno stile barocco¹. Per rendere più spettacolare l'evento, persino la cupola di San Pietro fu illuminata con delle fiaccole; era la prima volta che ciò accadeva. La successiva tappa dell'insediamento del papa sarebbe stata il 23 novembre, con la cerimonia del possesso, con la quale i pontefici si insediavano in Laterano, diventando formalmente vescovi di Roma. Abbiamo molte fonti sul possesso di Innocenzo X. L'informato caporione Giacinto Gigli nel suo diario riferisce che: «La cavalcata del possesso del Papa fu stampata in figura, et descritta per relatione stampata da tre o quattro persone, et non vi fu alcuno che dicesse la verità, et fu stampato prima che fusse fatta, et è una vergogna che habbiano lasciato stampar tante bugie, et partico-

¹ A. GHERARDI, *Roma festeggiante per la elezione del nuovo Pontefice Nostro Signore Innocentio X Romano eletto il 15 di Settembre 1644*, Roma, 1644.



1. Corteo del possesso di papa Innocenzo X
(L. BANCK, *Roma triumphans*, Franeker, 1656).

larmente nel descrivere li habiti del Magistrato Romano»². I testi stampati per l'evento furono realmente più di quattro. Li ha già elencati il testo fondamentale di Cancellieri, a cui si è aggiunto il fondamentale lavoro di Marcello Fagiolo, che fin dagli anni settanta si è dedicato allo studio degli apparati effimeri dal Seicento in avanti, raccogliendoli nel suo eccellente *Corpus*³. Almeno otto

² G. GIGLI, *Diario di Roma, 1644-1670*, a cura di M. BARBERITO, II, Roma, 1994, p. 436.

³ F. CANCELLIERI, *Storia dei Solenni Possessi dei Sommi Pontefici, detti anticamente possessi o possessioni, dopo la loro coronazione dalla basilica Vaticana alla Lateranense*, Roma, 1802, p. 244, note 1-5; H. M. ERFFA VON, *Die Ehrenpforten für den Possess der Päpste im 17. und 18. Jahrhundert*, in *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt, 1963, pp. 344-346; M. FAGIOLO, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, I, Roma, 1977, pp. 131-136; ID., *La festa barocca*, Roma, 1997, (Corpus delle feste a

testi portano la data di stampa del 1644; dal momento che l'evento ebbe luogo verso la fine dell'anno, appare confermato quanto scriveva Gigli sul fatto che i testi fossero stampati in anticipo. Solo un volume del Banck, stampato nei Paesi Bassi, che è anche il più ampio (consta di 480 pagine, mentre gli altri vanno da un minimo di 8 a un massimo di 32), conobbe nel 1656 una seconda edizione, arricchita di tavole che raffigurano, tra l'altro, gli archi trionfali⁴. A queste fonti descrittive dell'avvenimento si aggiungono le cronache come il già citato diario di Gigli, il *Diario della città di Roma* di Dirk Ameyden (Roma, Biblioteca Casanatense ms 1832) e soprattutto il *Diario* di Fulvio Servanzio (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatt. latt. 12.375 e 12.376), il cerimoniere del papa, che dal Cancellieri viene definito il «Corifeo»⁵. È questi colui che organizza anche l'intero corteo, con tutti i mutamenti degli abiti che fanno apparire il possesso più una sfilata di moda che un corteo sacro. Grande importanza aveva la scelta dei colori che con la vasta varietà esprimono in pieno il gusto del barocco. Dominante era il rosso, con i tocchi d'argento delle spade e l'oro che appariva nelle rifiniture dei vestiti. Poteva anche darsi che un colore, non armonizzandosi con quelli vicini, fosse fonte di disturbo, come avvenne con il porpora troppo carico delle vesti degli avvocati concistoriali⁶. La vestizione iniziava nel Palazzo Apostolico, mentre i cardinali si trattenevano nell'*Aula Paramentorum*, alcuni con sottane rosse e altri con mantelli e mozzette⁷.

Roma, I), p. 334.

⁴ L. BANCK, *Roma triumphans seu Actus Inaugurationis et Coronationis Innocentii Decimi Pont. Max.*, Franeker, 1656.

⁵ F. CANCELLIERI, *Storia dei Solenni...* cit., p. 208.

⁶ [“...] *sed colore tantum distabat, quia purpureus*” (CANCELLIERI, Ivi, p. 217).

⁷ [“...] *DD. Cardinales accesserunt summo mane ad Palatium Vaticanum, et alii cum Cappis rubeis expectarunt in Aula Paramentorum; alii vero cum mantellettis et mozzettis ascenderunt ad Cameras Papae*” (CAN-

Gli avvocati concistoriali portavano capi di colore violaceo con collari di pelliccia bianca. I caporioni, vestiti di bianco e di porpora *ex raso serico* e con le tredici bandiere colorate dei Rioni, «rendevano più maestoso quel Teatro»⁸. Teatro è il termine usato dalle fonti per indicare l'evento spettacolare e si definiscono così tutte le facciate degli archi rivolte verso il centro della città. È anche descritto in dettaglio il cambiamento dei cappelli e dei berretti in base alle circostanze. Con tutto ciò non è da meravigliarsi che a volte non sono correttamente riconoscibili gli abiti e i loro colori come si presentavano in realtà. Per accrescere lo spettacolo dei colori erano appesi dappertutto lungo il percorso drappi e tappeti. Importante era la regia del cerimoniere che guidava i movimenti dei partecipanti, a cominciare dal papa, il quale scendeva dalla lettiga per salire sulla sedia pontificia (*sella gestatoria*) sia durante il corteo verso S. Giovanni che durante il ritorno in Vaticano.

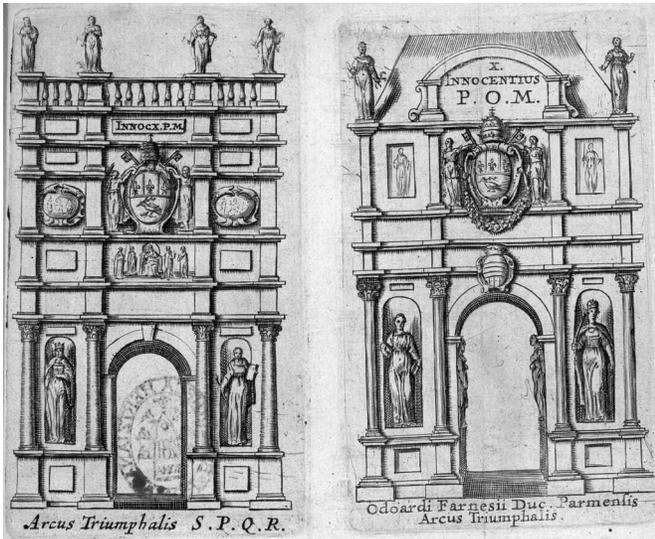
Il corteo del possesso è chiamato anche cavalcata che per tradizione era espressione di maestà⁹. Tuttavia Papa Innocenzo X, che aveva settanta anni, non voleva più andare a cavallo ed era quindi portato in lettiga, in considerazione anche della distanza tra il Vaticano e il Laterano (meno di 7 km). Molti anni dopo, nel 1769, papa Clemente XIV cadde dal cavallo, che si era impennato; da quel momento i papi per sicurezza andarono al possesso sempre in carrozza.

La cavalcata andava dal palazzo del Vaticano per il Borgo Nuovo al Ponte Aelio e poi per i Banchi fino a Monte Giordano e a Parione. La statua mutila del Pasquino per l'occasione era integrata in guisa di Nettuno, con il tridente e seduto in una conca tirata da cavalli marini. Un palazzo della famiglia Pamphilj era nello stesso luogo di quello attuale, ma più modesto e forse in quell'occasione

CELLIERI, Ivi p. 209).

⁸ A. GHERARDI, *Roma festeggiante...* cit., p. 10.

⁹ J. TRAEGER, *Der reitende Papst. Beitrag zur Ikonographie des Papsttums*, München, 1970, passim.



2. G. E C. RAINALDI, *Archi di trionfo per papa Innocenzo X* (L. Banck, Roma triumphans, Franeker, 1656).

Innocenzo X si rese conto che occorreva edificare un nuovo palazzo, che fu iniziato infatti l'anno seguente. Da piazza Navona il corteo passava di fronte a San Pantaleo, il palazzo dei Massimo e a S. Andrea della Valle, per giungere al Gesù, dove i padri Gesuiti avevano preparato per il possesso un loro benvenuto al nuovo papa. Da qui si entrava nella parte storicamente legata ai trionfi degli imperatori. «Sali la cordonata il Pontefice et, nel entrar del Teatro, il Campidoglio, uso anticamente à ricevere i suoi Cesari trionfanti, sepolto tanto tempo nell'oblivione, scordato di sé stesso, al nome di Innocentio et al apparir della colomba sorse et eresse un arco trionfale [...]»¹⁰. Proprio sulla sommità della scalinata

¹⁰ G. M. BONELLI DE RASORI, *Copioso e compito racconto della cavalcata e ceremonie fatte nell'andare à prendere il possesso in S. Giovanni Laterano N. S. Innocentio X*, Roma, 1644, p. 6.

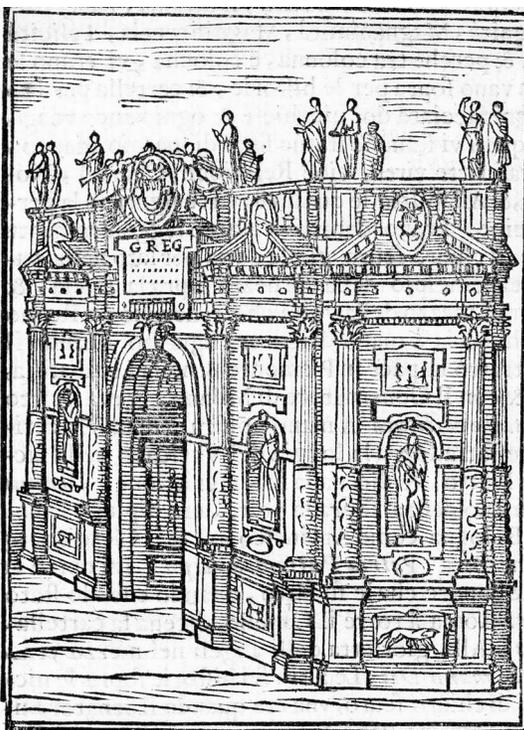
era eretto il primo arco trionfale, su disegno di Carlo Rainaldi, a cui seguivano quelli antichi di Settimio Severo e di Tito, addobbati per l'occasione. Poco prima dell'arco di Tito, in corrispondenza degli Orti Farnesiani, i rappresentanti del duca di Parma avevano fatto erigere un arco di trionfo progettato da Girolamo Rainaldi, che diventerà poi l'architetto di fiducia dei Farnese. Il percorso era quello della via Papalis che puntava verso il Colosseo, così come lo raffigura un disegno di poco posteriore, risalente a quando papa Alessandro VII aveva fatto ornare con alberi il bordo della via¹¹. Da qui, passando sulla sinistra del Colosseo, si proseguiva fino alla basilica di San Giovanni. Chiunque però andava in carrozza doveva fare il primo tratto sulla via Lungara per evitare il tratto poco agibile tra il Campidoglio e il Colosseo. Il ritorno in Vaticano seguiva un percorso analogo, passando per S. Maria in Portico, dal ponte dei Quattro Capi (*IV Capitem*), inoltrandosi poi in Trastevere fino a via della Lungara e poi a Borgo Santo Spirito (*Burgum S. Spiritus*).

L'arco del Campidoglio era collocato quasi al centro della piazza, davanti alla statua di Marco Aurelio che, peraltro, non era inserita nella scenografia. Solo il Palazzo dei Conservatori sul lato destro poteva essere di riferimento, in quanto per volere di Innocenzo X i lavori per il palazzo sulla sinistra avranno inizio l'anno seguente. «E perché detto Arco Trionfante era isolato, seguiva nelli fianchi di esso verso il Palazzo dei Signori Conservatori di Roma [...]»¹². In maniera analoga era stato descritto l'arco in onore di papa Gregorio XV eretto poco più di vent'anni prima: «Era quest'Arco in isola situato in cima alla salita del Campidoglio [...]»¹³.

¹¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. P VII 10, c. 94 r. Cfr. R. KRAUTHAIMER, *Roma di Alessandro VII, 1655-1667*, Roma, 1987, p. 118.

¹² A. GHERARDI, *Roma festeggiante...* cit., p. 7.

¹³ G. BRICCIO, *Compita Relatione del Suntuoso Apparato, Festa, Caval-*



3. Arco di trionfo per papa Gregorio XV.
(G. BRICCIO, *Compita relazione ...*, Roma 1621).

Al riguardo varrà la pena di menzionare un progetto non realizzato. La Biblioteca Nacional di Madrid conserva un disegno con un progetto per un arco trionfale che è firmato dal comasco Giovanni Battista Mola (1585/90-1661) e reca la data del 1644¹⁴.

cata et Cerimonia fatta in Roma a di 9. di Maggio 1621 ..., Roma, 1621, fol. 5r.

¹⁴ Penna acquerellata, 360 x 262 mm, Barcia nr. 8003; M. B. MENA MARQUÉS, *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1984. Catalogo della mostra, Madrid, Biblioteca Nacional, maggio/luglio 1984, p. 111; *Disegni italiani dei secoli XVII e XVIII della*

L'epigrafe sopra il fornice centrale e lo stemma Pamphilj retto da due puttini nel timpano sovrastante confermano che si tratta di un arco dedicato ad Innocenzo X¹⁵. La colomba con il ramo d'olivo come elemento araldico è inserita nei pennacchi sopra l'apertura dell'arco, mentre i gigli riempiono le metope. Ai due estremi dell'attico doveva essere inserito lo stemma del popolo romano con l'iscrizione S.P.Q.R. Una scritta nel disegno indica la presenza della balaustra sulla destra, e l'inclinazione conferma trattarsi di quella della cordonata. Da buon architetto, Mola fornisce anche la scala del monumento misurata in piedi, che ci permette di calcolare in approssimazione la dimensione che l'intera struttura avrebbe avuto se fosse stata realizzata. Si nota così che la dimensione inferiore sarebbe stata a quella dell'arco rivale costruito sulla sommità del Campidoglio secondo il progetto di Carlo Rainaldi. Mola segue ancora un modulo tradizionale, simile a quello attuato nell'arco di Gregorio XV, che prevedeva un attico e un timpano con stemmi. Tutta la parte alta è coronata con statue. Sembra quasi che prenda a modello l'arco descritto e illustrato nella relazione della cavalcata di Gregorio XV precedente di due decenni¹⁶. La larghezza poteva essere di 97 palmi con un'altezza di 83 palmi fino all'attico. La profondità avrebbe raggiunto i 23 palmi. Nella relazione del 1621 risulta una larghezza «in faccia palmi 56 et per fianchi grosso palmi 21». Da terra fino in cima misurava palmi 62. Si aggiunge che era tale «che sì come nel disegno ha superato gl'altri fatti nel passato, così leva la speranza

Biblioteca Nacional di Madrid, a cura di M. B. MENA MARQUÉS, Madrid, 1988. Catalogo della mostra, Milano-Bologna-Roma, 1988-1989, pp. 56 s.

¹⁵ INNOCENTIO DECIMO / ROMANO / AD SPIRATIONE CELITUM, COSPIRATIONE / VIRTUTUM / AD SUMMUM ECCLESIAE CULMEN / ERECTO / RELIGIONI FORTITUDINI / ORBIS TRANQUILITATI S.P.Q.R.

¹⁶ G. BRICCIO, *Compita Relatione...*, fol. 5 r.

di poterne veder più belli»¹⁷. Le dimensioni di quest'arco tuttavia sarebbero state superate già da quello successivo di appena due anni allestito per il possesso di Urbano VIII, per essere superato a sua volta da questo del 1644 e poi da altri nel futuro.

Il disegno ci informa anche di questi dettagli: «Tutto l'intaglio va finto di rame, le cornice di marmo statuale; li pilastre e colonne di mischio, eccetto le base e capitelli, che van di rame». Tutti gli apparati effimeri, un grande rilievo hanno i materiali posticci, che sostituiscono quelli più preziosi o meno maneggevoli: con la pittura si imita il rame, con il gesso si imita il marmo. Il

Se la parte architettonica del disegno spetta a Giovan Battista Mola, si può ipotizzare che la parte figurativa sia stata dovuta all'intervento del figlio Pier Francesco (1612-1666), sulla base del confronto con molti disegni, nei quali si riconosce la collaborazione tra padre e figlio, presenti in un volume conservato presso il Metropolitan Museum di New York e che probabilmente proviene dalla collezione della regina Cristina di Svezia¹⁸. Anche se molti di questi disegni sono datati al 1631, quindi ai tempi di Urbano VIII, quando Pier Francesco il figlio aveva diciannove anni, già vi si coglie lo stile grafico che lo distinguerà in tutto il corso della sua attività. Gli elementi figurativi consistevano in statue sopra l'attico e in due figure allegoriche sedute sopra il timpano all'altezza dello stemma papale interpretabili come figure allegoriche della Prudenza e della Giustizia. Nella parete sopra i vani che ospitano i Dioscuri si vedono scene pensate ovviamente per dei dipinti ma più probabilmente per dei rilievi che purtroppo per effetto della pennellata larga della seppia diluita risultano poco leggibili. Per un confronto, si consideri che l'arco del Rainaldi mostrava sulle facciate le storie della vita del papa, dalla sua attività diplomatica

¹⁷ BRICCIO, Ivi fol. 6 r.

¹⁸ J. BEAN, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1982, pp. 307-314.

fino all'elezione al soglio pontificio.

Peraltro, per la realizzazione dell'arco trionfale voluto dal Popolo Romano non fu scelto il Mola, architetto della Camera Apostolica, ma si preferì il Rainaldi, l'architetto del Popolo. Tutti e due saranno però impegnati dal nuovo papa Innocenzo X: Rainaldi immediatamente per il nuovo palazzo della famiglia Pamphilj a piazza Navona e sul Campidoglio per il Palazzo Nuovo, mentre Mola lavorerà più avanti per la famiglia del papa e seguirà lo stile del Rainaldi, lontano dalla espressività barocca del Bernini.

Anche se all'epoca l'arco del Mola non fu costruito, doveva essere possibile che Carlo Rainaldi nell'eseguire un arco trionfale sul Campidoglio per un altro possesso utilizzasse un elemento dell'arco di Mola. Per esempio per il possesso di Clemente X nel 1670 - papa Alessandro VII proibì l'erezione di archi, in considerazione della spesa eccessiva che comportavano - Rainaldi integrò i Dioscuri nell'insieme architettonico ma senza inserirli nella struttura e di conseguenza spostava l'architettura indietro per incorniciare scenograficamente la statua di Marco Aurelio nel fornice dell'arco¹⁹. Nel 1721 si vedrà sul Campidoglio l'ultimo arco trionfale eretto dal Senato e dal Popolo Romano per onorare il nuovo papa. Questo arco era progettato da Alessandro Specchi e dedicato al papa romano Innocenzo XIII. Anche qui i Dioscuri sono addossati all'architettura trionfale e le basi delle statue determinano anche l'altezza e la divisione della struttura del basamento dell'arco. L'arco, con un'altezza di 140 palmi e una larghezza di 70 superava tutti i precedenti²⁰. Anche se il popolo romano smise di erigere archi trionfali, questa tradizione fu continuata dal duca di Parma davanti agli Orti Farnesiani per molte altre cavalcate di

¹⁹ «... la machina comprendeva nella sua latitudine pal. 50. & nell'altezza di essa compresevi tutte l'arme pal. 100» (F. CANCELLIERI, *Storia dei Solenni...* cit., p. 293).

²⁰ CANCELLIERI, *Ivi*, p. 346, nota 3.

possesso, tutte documentate non solo da descrizioni dettagliate, ma, per nostra fortuna, anche da stampe riproducenti le macchine.

Indice

EDITORIALE		
Ottanta candeline per la Strenna	pag.	7
Rhinoceros		
LETIZIA APOLLONI CECCARELLI	pag.	13
Roma in stampa: un convegno indispensabile		
SANDRO BARI	pag.	23
Barillari, <i>the King of paparazzi</i> : un mito della “dolce vita”		
ROMANO BARTOLONI	pag.	35
Eros e Thanatos nel Carnevale Romano di Goethe		
ITALO MICHELE BATTAFARANO	pag.	49
Dalle “delizie” del villino Zuppelli di Raffaele Canevari in via Gregoriana all’eccellenza della moda italiana della Maison Valentino		
CARLA BENOCCI	pag.	65
I XXV della Campagna Romana. Una dimenticanza ingiustificata		
MAURIZIO BERRI	pag.	77
Un romano a New York		
MONICA CARDARELLI	pag.	87
Passeggiate romane di ieri e oggi		
GIUSEPPE CIAMPAGLIA	pag.	103

Il pittore Filippo Agricola: alcuni inediti per un doveroso riscatto ALBERTO CRIELESÌ	pag. 119
Joseph Anton Koch ad Olevano PIER ANDREA DE ROSA	pag. 141
Giardini romani: ciò che vedo, ciò che ricordo, ciò che perdo MASSIMO DE VICO FALLANI	pag. 147
Un sorprendente inedito pinelliano ELISA DEBENEDETTI	pag. 155
Antiquari e Romanisti FRANCESCA DI CASTRO	pag. 163
Via Merulana, polo religioso e culturale della Città GIROLAMO DIGILIO	pag. 179
Ottone III e il “Sogno” della Renovatio Imperii Romanorum GIANNI FAZZINI	pag. 193
Il programma culturale di Sigismondo e Carlo Giustiniani Bandini armonizza architettura e decorazione nella sala liberty a Palazzo Vidoni LAURA GIGLI	pag. 209
«Eternamente in debito con Roma...» I versi ‘romani’ di Stepan Ševyrëv RITA GIULIANI	pag. 231
La cappella Rossi nella chiesa di S. Maria del Rifugio a Collevocchio con i perduti dipinti di Marcello Provenzale MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI	pag. 253

Mike Collins da via Tevere alla luna MARCO IMPIGLIA	pag. 263
Ritorno a villa Gentili. Un luogo ritrovato tra memorie familiari e analisi architettonica PIERLUIGI LOTTI	pag. 273
L'Imaginifico ed i suoi illustratori RENATO MAMMUCARI	pag. 297
Svizzera chiama Italia: Guido Calgari e il "dialetto stregato" di Mario dell'Arco CAROLINA MARCONI	pag. 307
Come si diventa Cardinale ANDREA MARINI DI SUBIACO	pag. 327
Sec XX - I primi passi di Roma industriale nelle opere dell'ingegnere romano Costantino Moretti (1879-1953) MARIO MORETTI	pag. 363
Scenari romani nelle opere di Jules Massenet FRANCO ONORATI	pag. 375
Una "Strenna" per tutti UGO ONORATI	pag. 391
Ancora musica allo Spirito Santo dei Napoletani ANDREA PANFILI	pag. 397
La meravigliosa vista dal Gianicolo EMANUELE PARATORE	pag. 417

Considerazioni sull'arrivo di Caravaggio a Roma FRANCESCO PETRUCCI	pag. 441
Le dimore romane di Gogol' WILLY POCINO	pag. 449
Livia Vipereschi nobildonna e mistica romana del Seicento DOMENICO ROCCIOLO	pag. 459
L'Arciconfraternita di S. Maria dell'Orto e l'ultimo "jus gazagà" DOMENICO ROTELLA	pag. 473
Le Feste di Natale: i giorni delle strenne STEFANIA SEVERI	pag. 485
William Wilkie Collins e l'antica Roma DONATO TAMBLÉ	pag. 495
«E cquanno che la notte nun c'è ssole contentamose allora della luna». I 25 anni del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli MARCELLO TEODONIO	pag. 513
Nuove su Lorenzo Suscipj, fotografo CAMILLA VENDITTI	pag. 535
L'amicizia tra Federico Fellini e Aldo Fabrizi: entusiasmi e disillusioni LUCA VERDONE	pag. 555
Un arco trionfale per il possesso di Papa Innocenzo X GERHARD WIEDMANN	pag. 563

TAVOLE A COLORI:

- I. *Ritratto del giovane Caracalla.*
- II. GIOVANNI BATTISTA SALVI DETTO IL SASSOFERRATO
(Sassoferrato 1609 – Roma 1685), *Madonna con Bambino.*
- III. *Ritratto di Giulio Cesare Germanico.*
- IV. SIMONE CANTARINI (Pesaro 1612 – Verona 1648), *Sofonisba.*
- V. *Memorie di Anna Ricca.*

I disegni finalini sono di Gemma Hartmann

Finito di stampare nel mese di *aprile* 2019
a cura della Tipografica Renzo Palozzi - Marino (RM)
Tel. 069387025 - info@tipograficarenzopalozzi.it

