

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA 2022

MMDCCLXXV



STRENNA DEI ROMANISTI

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

Odissea XIV, 183-184

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

Questa copia è la n.

In copertina:

GIOVANNI BATTISTA BUSIRI (1698-1757)

Veduta di Santa Francesca Romana

Olio su tela, 30 x 23 cm

Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2022

Ab U. c. MMDCCLXXV

BARI – BARTOLONI – BATTAFARANO – BENOCCI – BIANCINI – CAMPANELLI
CARRANNANTE – CECCARELLI – CIAMPAGLIA – CIBRARIO – CRIELESÌ – DE ROSA
DI CASTRO – DI MARTINO R. – DI MARTINO V. – DIGILIO – GENTILE – GIGLI – GUERRIERI
BORSOI – IMPIGLIA – JATTA – LOTTI – MARCONI – MARINI di SUBIACO – NICOLUCCI
ONORATI F. – ONORATI U. – PANFILI – QUINTAVALLE – SEVERI – VERDONE – VIAN



ROMA AMOR

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

Comitato dei curatori della Strenna dei Romanisti:

DONATO TAMBLÉ *Presidente*
LAURA BIANCINI *Coordinatore editoriale*
SANDRO BARI
CARLA BENOCCI
MAURIZIO CAMPANELLI
FRANCESCA DI CASTRO
ANTONELLA FERRO
CAROLINA MARCONI
LAURA GIGLI
ANGELA NEGRO
FRANCO ONORATI
FRANCESCO PICCOLO
ANDREAS REHBERG
ALDA SPOTTI

Direttore responsabile:

ANDREA MARINI DI SUBIACO

Stampa

TIPOGRAFICA RENZO PALOZZI
Via Capo d'Acqua, 22b - Marino (RM)

Articoli ed impaginazione sono stati corretti dal comitato dei curatori.

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

Si ringrazia la Fondazione Sorgente Group per aver sostenuto l'edizione 2022 e la Fondazione Salvatore Rebecchini.

Il *Gruppo dei Romanisti* ringrazia il Caffè Greco e l'Istituto Centrale per la Grafica per la costante collaborazione alle proprie attività.

Registrazione Tribunale di Roma 283/2013 del 22.01.2014

© Roma Amor

Tel. 388.8860089

roma_amor@virgilio.it

ISSN: 0391-7878

MMDCCLXXV
AB VRBE CONDITA

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

Un anno che ha umiliato l'intelligenza

ANDREA MARINI DI SUBIACO

Nei due anni precedenti avevamo aperto la nostra pubblicazione con queste righe, mai pubblicate prima, per riassumere, a futura memoria, avvenimenti epocali quali Covid, confinamenti e valzer di decreti, sui quali – come in tutte le cose – la polvere del tempo fa altrimenti affievolire particolari e contorni. La *Strenna*, infatti, è pubblicazione della Città e della Città deve essere testimone.

Ma se così è stato per il 2020, ricco di colpi di scena ed eventi da prima pagina che per qualche mese hanno risvegliato uno spirito unitario di popolo tanto diverso tra nord e sud dello Stivale, il 2021 non passerà alla storia come anno straordinario. E questo, personalmente, mi dispiace registrarlo, perché nel suo corso sono nate due mie figlie e, dunque, dovrebbe essere, almeno per il sottoscritto, l'anno più bello. Un anno nel quale invece, purtroppo, sono stati umiliati l'intelligenza umana, la libertà di espressione, i diritti del singolo ed, infine, la democrazia elettorale.

Partiamo da quest'ultima per ricordare, nostro malgrado, la brutta esperienza del voto amministrativo di Roma in ottobre. Una miriade di candidati, 22, spesso dell'ultimo momento – c'era pure Nerone apparso in toga ed aurea corona nei dibattiti televisivi – sui quali ovviamente sveltavano il Sindaco uscente Virginia Raggi, il candidato del centrosinistra (se sinistra e destra ancora esistono) Roberto Gualtieri e quello di centrodestra Enrico Michetti. Non bello – rincresce dirlo – è stato il sottrarsi più volte di quest'ultimo

ai confronti con gli altri aspiranti alla carica di Primo Cittadino della Capitale. Così al primo turno il 3 e 4 ottobre, con solo il 48,8 % di affluenza ai seggi, nessuno dei candidati ha ottenuto più del 50% dei voti, (Michetti 30,1%; Gualtieri 27,0 %, Calenda 19,8% e Virginia Raggi 19,1%) per cui quindici giorni dopo (17 e 18 ottobre) si è andati al ballottaggio con Michetti e Gualtieri. E qui si è assistito all'umiliante disaffezione elettorale, con solo il 40,68% degli elettori andati a votare, praticamente soltanto poco più di un terzo degli aventi diritto. Un dato di ben 9 punti più basso rispetto al 2016, quando già si era gridato ad un certo disinteresse per la politica. Un colpo dietro l'altro. Dopo la vittoria di Gualtieri, con il 60,2% contro il 39,8 di Michetti, quest'ultimo, sbalordendo tutti, compresi i movimenti politici che lo avevano appoggiato, si è immediatamente dimesso, prima della stessa seduta inaugurale, da Consigliere comunale, dimostrando così purtroppo disinteresse per la cosa comune. Un pesante schiaffo ai suoi elettori, che comunque erano andati a votare. Al nuovo Sindaco va il nostro sincero buon lavoro per il bene della Capitale e questo, al di là della politica, dovrebbe essere l'augurio di tutti i romani che amano sinceramente Roma. A lui consegneremo, come tradizione, il primo numero della *Strenna dei Romanisti 2022*.

Altri eventi significativi nella Città non ce ne sono stati, se non chiusure o riaperture, green pass e vaccinazioni facoltative imposte, di fatto, con vari espedienti. Il “certificato verde”, controllato con gli smartphone, è divenuto obbligatoria appendice per qualunque attività: dal prendere un bus, al sorseggiare un veloce caffè, al mangiare al ristorante fino al comprare un vestito. Avvenimenti nazionali che però fanno riflettere. Partiamo dalle riaperture per parlare delle assurdità con cui si sono gestite le cose: la settimana prima del San Valentino 2022, per accontentare i gestori, si sono volute riaprire le discoteche, con mascherina solo all'entrata ma non in pista dove si balla ravvicinati, mentre nello stesso periodo – peraltro verso la primavera quando si sa che le patologie polmo-

nari si affievoliscono naturalmente – si imponeva la vaccinazione obbligatoria per gli Over 50 per recarsi a quel lavoro che dovrebbe essere diritto costituzionalmente tutelato. In molti – che ovviamente se lo potevano permettere – hanno deciso di farsi sospendere dallo stipendio per quasi tre mesi, o si sono presi le ferie. Gli altri si sono dovuti piegare alle tre dosi di un vaccino, che poi, alla fine, ha dimostrato di non essere quella barriera impenetrabile per il virus di cui tanto si era parlato nei dibattiti televisivi o sui giornali, dove vigeva il “pensiero unico”, escludendo o limitando moltissimo la presenza dei cosiddetti *No Vax*, additati quasi come nemici dello Stato. Anche qui è stata umiliata la democrazia: un tempo si gridava alla libertà di espressione per Pannella che aveva poco più del 1% di voti e poi oggi si è ignorata una realtà di circa il 20% della popolazione, che per un motivo od un altro, nella facoltatività solo formale, aveva deciso di non vaccinarsi. Ma come – ci si chiede – la vaccinazione è formalmente facoltativa, i moduli fatti firmare sottolineano che alla vaccinazione ci si è sottoposti per libera iniziativa e poi in televisione il Sottosegretario alla Salute Pierpaolo Sileri, che dovrebbe rappresentare l'intero Paese, lascia sbalorditi nel dire «renderemo la vita difficile a chi non si vaccina»? Che libertà è questa? Il 31 marzo poi è finito lo stato di emergenza. Di colpo niente più mascherina all'aperto e green pass. Il Covid, però continua a diffondersi sempre più velocemente, ma fortunatamente con una variante, l'Omicron, molto più leggera e grazie anche (a differenza dei primi mesi dell'emergenza 2020) ai cocktail di farmaci individuati, si è registrato un drastico calo dei casi gravi, che non paiono mostrare forti criticità per la stragrande maggioranza dei cittadini, molti dei quali lo hanno vissuto in forma totalmente asintomatica.

Ma dal 24 febbraio 2022, il virus sui media è stato di colpo offuscato, praticamente cancellato, dalla guerra Ucraino-Russa: spariti i diversi virologi o vari Dulcamara. Ma «a pensar male si commette peccato – diceva il nostro consocio Andreotti – ma spesso ci si

indovina». Certo, dalle grandi case farmaceutiche che sostengono i governi, alle farmacie con file per i tamponi che costano circa 2 euro e vengono fatti pagare 15 ed i produttori di tutto il contorno, come mascherine, gell, ecc. non sono stati proprio tutti contenti della fine di questo bengodi. Ed ecco che ora già qualcuno comincia a rilanciare il tormentone della quarta dose. Già la terza si è dimostrata praticamente inutile e soprattutto talvolta dannosa guardando gli studi di diversi centri di ricerca, tra cui uno di un grosso ospedale romano – quasi sottaciuti e diffusi ad un quarto di voce – i quali hanno rilevato che il terzo vaccino, specialmente se inoculato in tempi sempre più ravvicinati alla terza dose, abbassa le difese immunitarie, non solo verso il Covid. Giorni fa in TV uno di questi immunologi, forse impaurito da una possibile astinenza da video, già esaltava i vantaggi della quarta dose dicendo «...come hanno evidenziato in Israele». Anche qui, ma come?? Solo qualche mese fa i giornali riportavano i grossi problemi che hanno riscontrato in Israele con la quarta dose ed ora lui cita proprio Israele per promuoverla? Il problema è che l'opinione pubblica – tutta la vicenda Covid lo ha dimostrato – ha la memoria corta, cortissima, per l'accavallarsi di valanghe di dati e notizie ed ogni Guru improvvisato sentenza o rinnega senza che quasi nessuno – per poca preparazione o per adesione al pensiero unico – lo smentisca.

Ma torniamo alla guerra che da circa un mese imperversa nell'Est Europa. In mezzo secolo la Russia, prima faro dei partiti comunisti europei poi, dopo l'avvento di Putin, delle democrazie occidentali con frotte di turisti danarosi in giro per il mondo, è ora tornata, questa volta per tutti, ad essere demonizzata senza possibilità di dialogo o contraddittorio: dobbiamo essere tutti filo ucraini. Si è arrivati all'assurdità di vietare – questo è bene ricordarlo alle future generazioni – l'esecuzione di opere musicali e di teatro di autori russi, come estromessi dai cast sono stati artisti di quella nazionalità. E questo anche a La Scala di Milano, dove ci si aspetterebbe la cultura scevra dalla politica: lì “congelato” il ma-



1. Le prime pagine del *Corriere della Sera* e de *Il Messaggero* del 25 febbraio 2022 che annunciano l’inizio della guerra tra Ucraina e Russia scoppiata il giorno precedente.

estro Valery Gergiev, “reo” di non aver risposto ad una lettera del Sindaco e Presidente del Teatro Giuseppe Sala che gli chiedeva di prendere le distanze dal suo Paese, ma pure fatto fuori l’ottimo soprano russo Anna Netrebko che avrebbe dovuto cantare il 9 marzo nell’*Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea dopo aver inaugurato la stagione il 7 dicembre nei panni di Lady Macbeth. La cultura in generale, come pure suoi autori, attori e cantanti, sono patrimonio dell’umanità e non possono essere piegati da questa o quella visione di parte. Ma questo perché è successo? Perché la Russia ha invaso una provincia ucraina, il Donbass, i cui cittadini già da tempo anelavano al passaporto della Madre Russia. Qui però viene da chiedersi, ma noi, nella Prima Guerra Mondiale cosa abbiamo fatto con il Trentino ed il Sud Tirolo, dove peraltro quei cittadini non guardavano – e non guardano – l’Italia di buon occhio? Non

invademmo quelle due regioni? Allora, ci sarebbe da dire, i “cattivi” siamo stati anche noi. Tra entrambe le parti, intanto, non c’è volontà di pace, i russi perché si sentono oggettivamente più forti, gli ucraini con il loro spavaldo presidente, invece, fanno conto, forse un tantino troppo, sull’appoggio dell’Occidente. Fatto è che la guerra continua. Venerdì 15 aprile scorso, nella Via Crucis tornata dopo due anni in presenza al Colosseo, Papa Francesco nella 13 stazione, quella della morte del Cristo, in segno di distensione ha voluto far portare la croce a due ragazze, Irina infermiera ucraina ed Albina specializzanda russa. Ne è nato – è il caso di dirlo – un affare di Stato: proteste dall’ambasciata ucraina presso la S. Sede, mentre, per stigmatizzare la compresenza, i media cattolici ucraini, come la televisione di stato, non hanno trasmesso, oscurandolo, il Rito irradiato in Mondovisione. Alla fine al Colosseo non è stata neppure letta la meditazione scritta dalle due ragazze, sostituita da un lungo silenzio.

Con una analisi obiettiva non è difficile immaginare, sulla lunga distanza, un successo della Russia la quale può contare, al di là del patriottismo ucraino, su un esercito più strutturato. In quel caso sicuramente sarà divertente assistere all’ennesimo cambio di casacca in corsa dei vari commentatori e politici, i quali torneranno, con diversi espedienti, ad esaltare il vincitore. Una guerra, comunque, questa fra Russia ed Ucraina, dove dietro ci sono – non troppo velatamente – gli Stati Uniti, che rischia però di tirare in ballo l’intera Europa. Per portare gli occidentali dalla propria parte, gli americani hanno recitato un copione già visto, paventando – anche questa volta per dogma, senza fornire prove – il possibile uso da parte russa di armi chimiche, così come fecero con l’Iraq quando dichiararono la presenza di armi atomiche, cosa che si rivelò, poi, un clamoroso falso. L’Europa non dovrebbe farsi tirare per la classica giacchetta, ma cercare di stemperare i toni. Fornire apertamente armi all’Ucraina è una presa di posizione pericolosa. Un conto è come opera la Germania, che promette soldi con i quali, però saranno gli

ucraini a comprare prodotti solo Made in Germany, altro è inviare apertamente armamenti, tra l'altro – come i cingolati M113 – già vecchi quando il sottoscritto fece il militare negli anni '80. Inoltre, non sembra né di grande diplomazia e neppure di grande eleganza, soprattutto da parte di leader politici, sbeffeggiare Vladimir Putin, comunque sempre Presidente di uno Stato pure pericoloso, dandogli direttamente del “*pupazzo*” o dell’ “*assassino*”. Quale via di mediazione da parte di tali leader si può sperare? Come potrebbe la loro azione essere accettata? Intanto la benzina vola: in pochi giorni stiamo assistendo ad una impennata rapidissima e non giustificata dei prezzi alla pompa, da circa 1,50 Euro, fino a 2,40 /2,60 Euro toccato nelle ultime giornate, tanto che la magistratura ha pure aperto una indagine. Questo, con una inevitabile ripercussione – spesso sfruttata come scusa – su tutti i prezzi, a partire dai generi alimentari. Una situazione che ci dovrebbe far riflettere sulla dipendenza per energia da gas ed idrocarburi ed anche sulle fonti di approvvigionamento non abbastanza differenziate.

Tutto questo concatenarsi di eventi – dal Covid con conseguente crisi economica e diminuzione dei turisti, alla Guerra ed ad una svalutazione che sta tornando a percentuali da vecchia lira – stanno impoverendo il Paese e soprattutto Roma che vive di terziario in generale e del turismo, in particolare. Girando per la Città è un rincorrersi di bar chiusi – si parla di un quarto di queste attività cessate - conseguenza di uno smart working che ha diminuito gli spuntini degli impiegati, di saracinesche definitivamente abbassate per attività piegate pure da una eccessiva burocrazia e tassazione. In tutto ciò l'ansia della guerra non troppo lontana, frena i consumi. La storia si ripete, basterebbe guardare indietro per capire facilmente il futuro.

Dighe... per salvare Roma

SANDRO BARI

Scrivere ancora sul Tevere...?

Da secoli è stato oggetto di studi, di ricordi, di progetti, di amore, di riprovazione. Poeti gli hanno dedicato composizioni enfatiche, auliche, celebrative, ironiche, affettuose, amorevoli, dissacranti, in lingua e dialetto. Gli sono stati dedicati libri tecnici, storici, aneddotici: sembra che ogni suo segreto sia stato svelato. Molti insigni Romanisti¹ gli hanno dedicato ricerche, ne hanno sviscerato le vicende, lo hanno decantato: sfogliando le nostre Strenne, compare molto spesso, anche se ultimamente sempre più di rado. Dunque suscita sempre meno interesse, non tanto fra i tecnici, quanto tra gli storici e gli appassionati.

Ora, nel novembre 2021, il coinvolgimento in un servizio televisivo² mi ha incoraggiato a riprendere una campagna di informazione che avevo cominciato più di vent'anni fa, con la creazione del Comitato per il Tevere³, protratta con le iniziative ad esso collegate,

¹ Impossibile citarli tutti, mi limito ad alcuni pochi, grandi, che ho avuto la fortuna di conoscere e che purtroppo non ci sono più: Pietro Frosini, Armando Ravaglioli, Fabrizio Apollonj Ghetti, Livio Jannattoni, Cesare D'Onofrio, Umberto Mariotti Bianchi, Giuliano Malizia, Bruno Brizzi.

² Una puntata della rubrica televisiva TGR Mediterraneo: *L'altro Tevere* - servizio registrato sul Fiume da Alviano a Roma, trasmesso il 2 gennaio 2022 su RAI 3 alle ore 12,30, visibile al link <https://fb.watch/ahtHuVuEv9/>

³ Il Comitato per il Tevere, del quale ho la presidenza, fondato da Giuseppe Bordonaro, Marilita Molinari e da me nel 2000, è nato come sodalizio delle Associazioni culturali Nuova Ellade, Hermes 2000 e *Voce Romana* e ha avuto nel tempo l'adesione di numerose altre associazioni ambientali e culturali (fino a 27). È stato costituito con lo scopo della rivalutazione e riqualificazione del fiume di Roma e ha sempre svolto attività divulgativa

che non avevano però avuto i risultati sperati a livello istituzionale. In occasione della registrazione del programma ho avuto modo di conoscere un giovane studioso, Matteo Luciani⁴, che con il suo entusiasmo mi ha contagiato, specialmente perché nei colloqui intercorsi con vari personaggi durante le riprese ho potuto constatare quanta ignoranza generalizzata e soprattutto quanti luoghi comuni circondano il nostro Fiume (come familiarmente i Romani chiamano il Tevere), limitandone la conoscenza solo ai temi più diffusi dai mezzi d'informazione.

INQUINAMENTO E NAVIGABILITÀ

Primo argomento tra tutti, come sempre da anni, il suo inquinamento e il suo possibile risanamento: problema sempre esposto e mai risolto che lasciamo alla competenza degli amministratori di turno⁵.

A seguire, il progetto di usarlo come via d'acqua per trasporto, ripristinando la sua navigabilità ormai da centocinquant'anni dismessa e già riproposta con esito pessimo nell'aprile 2003⁶. Il sin-

e propositiva, anche in rapporto con le pubbliche istituzioni, mediante congressi, conferenze, pubblicazioni, progetti. Vedi anche Sandro BARI, *Venti anni di Comitato per il Tevere*, in «Voce Romana» 2021, marzo-aprile, n. 68, p.53.

⁴ Matteo Luciani, fotografo, studioso, esploratore, scrittore, ha appena pubblicato *Tiberis - L'altra faccia del Tevere*, Città di Castello 2021, il suo più recente lavoro nel quale espone immagini esclusive, affascinanti e poetiche di paesaggi e fauna lacustre da lui stesso riprese.

⁵ S. BARI, *Ripartiamo dal Tevere*, in «Voce Romana» 2015, gennaio-febbraio, n. 3, p. 3.

⁶ La cronaca del viaggio inaugurale, della quale ero testimone come giornalista e membro della Protezione Civile, è pubblicata in numerosi articoli, nonché in S. BARI, *Sul Tevere - Storie e segreti del Fiume di Roma*, Roma 2016.

daco di allora, sfidando i pareri contrari dei tecnici e quelli scettici degli esperti, fidandosi di chi gli consigliava un'operazione di propaganda politica, lanciò con grande pubblicità un progetto di navigazione destinato a naufragare. I risultati ben visibili sono i resti avviliti di piattaforme di ormeggio in sfacelo, ruderi abbandonati dei "traghetti" e degli aliscafi che dovevano assicurare il servizio pubblico di trasporto fluviale. Era un fallimento eclatante, e per noi "fumaroli" scontato, non tale però da evitare che un nuovo sindaco, ancora meno pratico, lo riproponesse⁷. E un altro ancora dopo... e un altro ancora oggi... Ormai è diventata una competizione politica, e anche speculativa in quanto si stanziavano fondi per progetti irrealizzabili e irrealizzati, la responsabilità dei quali ricadrà sempre su... chi verrà dopo.

Ora qualcuno rievoca addirittura il percorso fluviale, se non proprio fino a Sansepolcro, quanto meno fino a Orte. Quel tratto che le imbarcazioni a vapore e a ruote del tanto reazionario Stato pontificio percorrevano regolarmente trasportando merci e passeggeri. I romani di oggi lo ignorano, ma la storia documenta come e quando il Fiume veniva navigato lungo il corso a monte dell'Urbe. A cominciare da Augusto che si recava in barca da Livia a Fidene e a Prima Porta, fino a Plinio il Giovane che raggiungeva la sua villa vicino a Sansepolcro, o a Gneo Calpurnio Pisone che si imbarcava a Narni.

Lungo gli affluenti nella regione perugina scendevano imbarcazioni cariche di derrate alimentari, bestiame, legname da costruzione e da fuoco, vino e olio, passeggeri e lavoratori. Plinio il Vecchio descrive sistemi usati per alzare il livello del Fiume, invasando alcuni affluenti per nove giorni e lasciandone poi defluire le acque.

Numerosi porti e scali si incontravano scendendo il corso tibertino: Sansepolcro, Città di Castello, Umbertide, Ponte Pattoli,

⁷ S. BARI, *Marino, non fumarolo*, in «Voce Romana» 2014, maggio-giugno, n. 27, p. 3.

Ponte Valleceppi, Ponte San Giovanni, Torgiano; dalla confluenza col Chiascio e il Topino si arrivava fino a Bevagna; di nuovo sul Tevere a Deruta, Todi; dalla confluenza con il Paglia si arrivava a Orvieto; sul Tevere a Baschi, Alviano, Seripola (antico porto romano di Orte); dalla confluenza col Nera (a dx) si raggiungeva Stifone (antico porto di Narnia) e poi Amelia (ponte di Augusto); quindi Orte, dove la navigazione si fermò dopo la piena del 1805 per i troppo bassi fondali. Da allora funzionò fino al 1870 scendendo da Otricoli, con scali a Gallese, Ponte Felice, Magliano, Foglia, Civita Castellana, Ponzano, Filacciano, Torrita Tiberina, Fiano, Monterotondo, Ponte Milvio, fino a Ripetta.

E non parliamo del tratto a valle di Roma, dove navigavano e attraccavano a Ripa Grande addirittura brigantini, golette e navi militari di oltre 150 tonnellate. E questo accadeva al tempo del Papa-re, ma ancora fino agli anni Trenta del Novecento.

Il cittadino ignaro si chiede dunque il motivo per cui non possa essere ripresa la navigazione fluviale con i mezzi odierni. Il fatto è che in passato la competenza sul Fiume era affidata ad una sola istituzione: Augusto aveva i *Curatores alvei Tiberis*, il papa il Genio civile, i Piemontesi la Commissione idraulica. Oggi invece abbiamo l'Autorità di bacino fiume Tevere, ora trasformata in Autorità di bacino distrettuale dell'Appennino Centrale, che coinvolge ben sette regioni⁸, e non può fare altro che presentare studi, progetti e proposte, le quali si scontrano con le circa diciotto varie autorità locali, provinciali, regionali, statali, militari che vantano diritti

⁸ Occorre considerare che il Tevere nei suoi 405 chilometri di corso riceve acqua da circa ottanta tributari, i maggiori dei quali, prima della confluenza con l'Aniene, sono il Chiascio, il Nera, il Velino, il Topino, il Nestore e il Paglia. Le regioni interessate alla sua gestione sono quelle che fanno parte di quello che oggi è definito distretto idrografico dell'Appennino centrale: Emilia Romagna, Toscana, Umbria, Marche, Abruzzo, Molise, Lazio, per un totale di venti province.

e competenze sul nostro povero Fiume, solo nella tratta romana, rendendo problematico qualunque accordo e difficile qualunque soluzione.

Le difficoltà per la navigazione, oggi, ci sono, eccome.

La prima, se non insormontabile quanto meno complessa, è costituita dall'esistenza delle soglie⁹, che poco visibili (tranne un paio), spianano il fondale poco sotto il livello normale del corso del Fiume e salvano, tra l'altro, i piloni dei ponti dall'erosione, impedendo l'abbassamento dell'alveo. Realizzate nella seconda metà del Novecento, sono state poste a valle di ponte Milvio (1964), ponte Duca d'Aosta (1973), ponte Matteotti (1983), ponte Umberto I (1973), ponte Mazzini (1964), ponte Garibaldi in riva sx (1967), ponte Cestio in riva dx (1993), ponte Palatino (1961), ponte dell'Industria (1977).

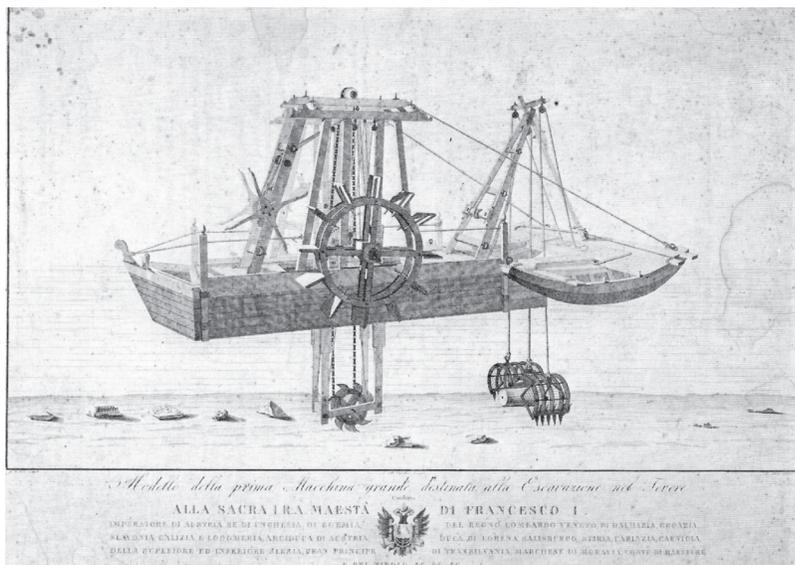
Per permettere la navigazione, essendo impossibile rimuoverle, sarebbe necessario costituire delle "conche" che consentano il passaggio dei natanti sollevando a comando il livello dell'acqua mediante chiuse. Soluzione pensata, per permettere la navigazione addirittura fino a Nazzano eliminando la traversa di Castel Giubileo, ma poco fattibile sia per le difficoltà e i costi, sia per l'impatto estetico.

Altro vero ostacolo è la necessità di dragare il fondo del Fiume. Sarebbe tecnicamente possibile, perché macchine funzionali allo scopo erano state progettate già secoli fa, ma è impedito sempre per questioni burocratiche, in quanto la rimozione dei materiali dai fondali viene proibita dalla solerzia nell'applicazione di normative antiche e farraginose. Ciò anche se gli attuali mezzi subacquei di indagine e rilevamento¹⁰ hanno permesso di indagare come mai pri-

⁹ Le soglie, costituite da pavimentazione di pietre livellate poco sotto il livello del flusso, hanno lo scopo di fissare l'altimetria del corso d'acqua. Quella di Ponte Milvio sembra esistesse già in epoca augustea.

¹⁰ Già vent'anni fa l'Autorità di bacino fiume Tevere aveva presentato in

ma sui reperti che costellano il corso del Fiume, sommersi o meno, nel tratto urbano e sono arrivati ad esplorare la tratta superiore fino a Ponte del Grillo (Monterotondo). Con la massima cura si potrebbero estrarre dal limo i reperti, e non si tratterebbe di esportare un patrimonio, o di danneggiare beni inestimabili: semplicemente di recuperarli e di esporli in un grande museo, come il progettato Museo Navale di Roma¹¹. Pensare quanta conoscenza verrebbe alla luce dell'antica civiltà, degli usi e costumi degli avi, delle attività artigiane, commerciali, belliche, quanti oggetti che racconterebbero e testimonierebbero fatti e misfatti secolari della storia romana, quindi della storia del mondo.



1. V. FEOLI, *Modello della prima Macchina grande destinata alla Escavazione del Tevere*. L.M. Valadier dis. Roma, 1818-1819 ca., incisione. (F.M. Apollonj Ghetti, *Tuttotevere*, Roma 1980)

conferenza stampa i risultati delle indagini effettuate con il sistema *Multibeamer* di esplorazione e rilevamento sul fondale tiberino urbano.

¹¹ S. BARI, *Il Museo Navale di Roma: dall'Arsenale Pontificio all'Onda Atlantica*, in «Strenna dei Romanisti» 82 (2021) , pp. 29-40.

I piemontesi, appena preso possesso della tanto agognata Urbe, avrebbero volentieri eliminato in ogni modo possibile questo corso d'acqua irrequieto e puzzolente che dava loro il benvenuto traci-mando dalle fogne in modo imprevisto e incontrollabile. Il fatto è che i romani non erano proprio d'accordo: occorreva dunque trovare una soluzione per evitare le esondazioni. Tra i diversi progetti esaminati, la Commissione incaricata ne mise al voto solo due, quelli di Canevari e Possenti. Quest'ultimo prevedeva la realizzazione di drizzagni¹² a valle della città, che avrebbero risolto la situazione con poca spesa e nessun danno al tessuto urbano. Fu ritenuto poco affidabile e fu quindi approvato quello di Canevari, molto più dispendioso e invasivo, che prevedendo l'edificazione di muraglioni di contenimento avrebbe però causato la distruzione di tutto ciò che esisteva lungo il corso urbano: case, ville, giardini, con danno irreparabile al paesaggio, all'ambiente naturale, alla conformazione dei ponti. Ma ai nuovi padroni in fondo poco o nulla interessava né piaceva del panorama e dell'habitat tiberino, che anzi disprezzavano: l'importante era imbrigliare e incatenare questo riottoso fiume, al più presto.

Il nuovo governo si era insediato ormai da tre anni e ancora non avevano inizio i lavori: ecco dunque il colpo di scena con l'intervento di Garibaldi, arrivato a Roma per sollecitare la soluzione del problema delle piene, carico di progetti e buone intenzioni. Il fatto è che anche lui era molto poco sensibile alle *mirabilia* romane, come già aveva dimostrato permettendo che fosse minato e semidistrutto Ponte Milvio più di vent'anni prima, senza alcuna utilità bellica. Se si fosse dato ascolto alle sue proposte, oggi il Tevere non esisterebbe più come lo conosciamo. Poiché il popolo idolatrava il generale

¹² I drizzagni sono canali artificiali che, eliminando i meandri, accorciano il corso dei fiumi.

e prendeva per oro colato qualunque sua proposta, la Commissione incaricata fu costretta ad attuare al più presto il progetto Canevari dando il via alla sua messa in opera, per evitare danni maggiori: l'entusiasmo popolare avrebbe potuto costringere a realizzare qualcosa di ancora più dannoso. Per fortuna il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, composto anche da ingegneri romani, ebbe l'ultima parola¹³ e riuscì in qualche modo ad evitare disastri peggiori, come la minacciata cancellazione dell'Isola Tiberina.

Le successive piene del 1900 e del 1915 dimostrarono la funzionalità dei vituperati muraglioni, anche se ci fu qualche crollo dovuto ai lavori eseguiti al risparmio (già allora!) eliminando le banchine, le quali furono aggiunte in seguito. Nel frattempo si erano ripresi gli studi sulla navigabilità, se non altro a valle, dal mare alla città, ma le modifiche al corso fluviale disposte per attuarla avevano provocato effetti secondari costringendo a ricorrere a strutture di emergenza e a realizzare i famosi drizzagni, già previsti dal progetto Possenti, che si dimostrarono efficaci a regolarizzare la situazione. Ora restava soltanto il problema di gestire in qualche modo il carico di piena proveniente da nord, che subiva il primo arresto solo dalle arcate di Ponte Milvio.

Infatti, se è vero che di esondazioni in città si era ormai perso il ricordo, tranne che nell'evento del 1937 che comunque non aveva provocato danni notevoli, l'ondata di piena che si fermava a ponte Milvio provocava allagamenti anche gravi in tutta la zona periferica settentrionale, dalla confluenza con l'Aniene fino a Castel Giubileo e Settebagni, a Labaro e Prima Porta, per colpa soprattutto dei materiali e i detriti trasportati dagli affluenti nell'ultima tratta.

¹³ Pietro FROSINI, *La liberazione dalle inondazioni del Tevere* in «Capitolium» 43 (1968), 7-8, pp. 216 e segg.; T. BRUNER, *La navigazione del Tevere* in «Capitolium» 2 (1926) n.3, pp. 142-157; Francesco Paolo MULÈ, *Il Tevere* in «Capitolium» 7 (1931), n.7, pp. 315-16.

Occorrevano dunque ulteriori misure di sicurezza, con il controllo del livello del Fiume e magari sfruttandone anche l'energia idraulica per la produzione elettrica.

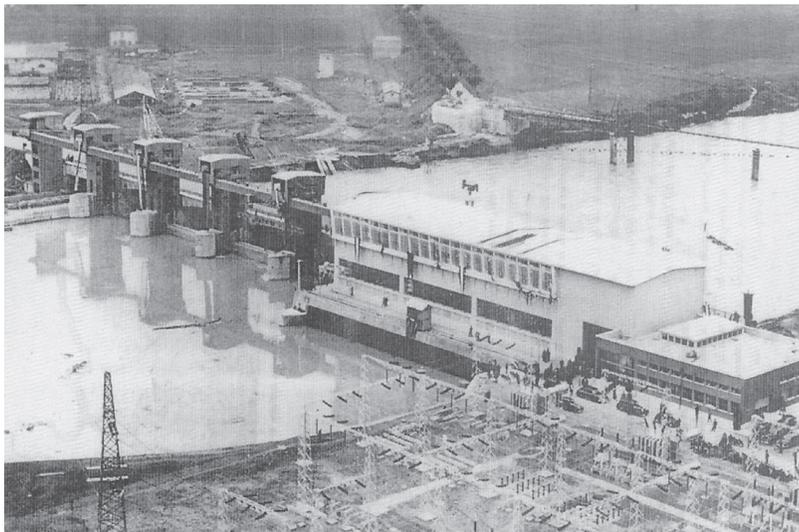
Così, dopo averlo imbrigliato e incatenato, venne deciso, per la prima volta nella sua storia, di “chiudere” il Fiume.

LA PRIMA CHIUSURA DEL FIUME: CASTEL GIUBILEO

Venerdì 12 gennaio 1951 una piccola folla di abitanti delle borgate di Labaro, Prima Porta, Fidene, è radunata sul nuovo ponte che finalmente permette l'attraversamento del Tevere, ormai da molti anni impossibile. Il 19 luglio del 1943 gli aerei alleati avevano bombardato tutta la zona Roma Nord da ponte Salaria, lo scalo ferroviario, l'aeroporto del Littorio: una strage, almeno 200 morti, tutto distrutto compreso il ponte di ferro di Castel Giubileo che dal 1892 era l'unico collegamento tra le due rive, da Ponte Milvio fino a Civita Castellana. Poi gli americani nel 1947 avevano costruito, a fianco del ponte abbattuto, una passerella in legno, tipo Bailey: era durata un attimo, il tempo che la prima piena del Fiume la spazzasse via. Ora, finalmente, il passaggio è di nuovo assicurato dalla traversa¹⁴ della Centrale elettrica che viene inaugurata in pompa magna dal Presidente Einaudi con la sua signora, contornato da ministri, politici, militari, prelati, scolaresche. Si tratta di un evento spettacolare: per la prima volta si “chiude” il Tevere e se ne utilizza la forza delle acque per produrre energia elettrica. Quando Einaudi aziona l'interruttore, il pubblico ancora incredulo vede accendersi

¹⁴ Le traverse, fisse o mobili, sono sbarramenti alti non più di 15 metri, che determinano un innalzamento del livello delle acque a monte per stabilizzarlo, creando invasi di dimensioni ridotte, a scopo di irrigazione, alimentazione di impianti idroelettrici, controllo del deflusso a protezione dalle piene.

le lampade, che illuminano tutta la zona, quartieri e borgate circostanti: dodicimila famiglie hanno la luce dal Fiume.



2. Traversa di Castel Giubileo, 12 gennaio 1951, inaugurazione della centrale elettrica; a valle il moncone del vecchio ponte di ferro con la conduttura idrica (in E. ABBATI, *Ponte Milvio "fori porta"*, p. 294)

La traversa di Castel Giubileo è stata progettata nel 1948 con stilemi e soluzioni d'avanguardia da un geniale architetto, Gaetano Minnucci, fondatore del Movimento Italiano per l'Architettura Razionale. È impropriamente chiamata diga¹⁵, in quanto non supera i 15 metri di altezza previsti per averne titolo; con le sue paratie mobili blocca il corso del Tevere nove metri più in alto. È stata costruita con tecniche complesse, con cassoni stagni affondati dove lavoravano operai calati attraverso cilindri e assistiti da una venti-

¹⁵ Le dighe sono sbarramenti di altezza superiore a 15 metri che creano invasi superiori a un milione di metri cubi; possono avere scopo multiplo (irriguo, idropotabile, produzione elettrica e riduzione delle piene) e sono disciplinate dalla L. 1363/59 e successive modificazioni.

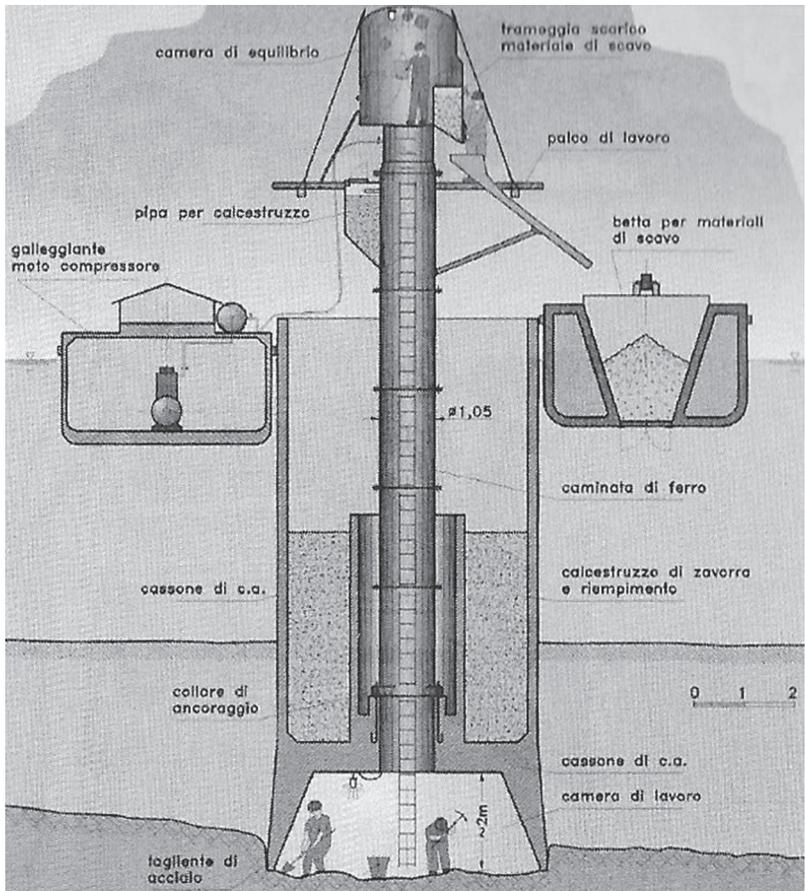
lazione forzata di ossigeno. Si tratta di una costruzione spettacolare in cui vetro, acciaio e calcestruzzo compongono un effetto estetico grandioso, come impressionanti sono i giganteschi componenti della centrale elettrica fabbricati a Terni.

La traversa, che comprende la centrale elettrica e quattro paratie mobili, è lunga 92 metri: il bacino artificiale che crea è stretto (max 200 m), lungo circa 42 km e profondo anche nove metri. Continua tutt'oggi a funzionare, anche se la produzione di energia non è ormai così significativa. Ha provocato danni solo una volta, in seguito all'incidente del 14 gennaio 2003, quando furono aperte le paratie per soccorrere un sommozzatore rimasto intrappolato nelle griglie e un vigile del fuoco, Simone Renoglio, poi decorato con la Medaglia d'Oro al Valor Civile alla Memoria, perse la vita nel salvarlo. Nell'occasione si ebbe la dimostrazione di cosa significhi svuotare un bacino di tale lunghezza scaricando improvvisamente milioni di metri cubi di acqua a valle: ero presente e potei documentare fotograficamente il disastro ecologico nella zona a monte per il collasso delle sponde con la distruzione dell'habitat naturale avicolo, faunistico, ittico; danni ingentissimi si verificarono alle strutture di ogni genere a valle¹⁶. Un evento straordinario e imprevedibile.

Con la sua entrata in funzione, la traversa ha ottenuto la laminazione¹⁷ delle acque a monte dell'Urbe, anticipando il freno della soglia di Ponte Milvio e dunque migliorando sensibilmente la situazione delle alluvioni nelle borgate. Il successo spingeva ad ulteriori interventi.

¹⁶ S. BARI, *Sul Tevere- Storie e segreti del Fiume di Roma*, Roma 2016, pp.26-27.

¹⁷ La laminazione consiste nella regolazione del deflusso da una chiusa, durante un evento di piena, con la riduzione della portata sfruttando un serbatoio a monte del corso fluviale.



3. Traversa di Castel Giubileo, 1949, tecnica dei lavori di fondazione (in E. ABBATI, *Ponte...* cit., p. 311)

ALTRE CHIUSE: NAZZANO, GALLESE, ALVIANO

Minnucci progettava dunque altri sbarramenti e nel 1954 realizzava la traversa di Nazzano, sempre con la relativa centrale di pro-

duzione elettrica, accompagnata a valle, in seguito, da due briglie¹⁸ frenanti. La chiusura, molto più lunga di quella di Castel Giubileo, circa 200 m, dava luogo all'innalzamento del livello delle acque e quindi alla creazione di una formazione palustre alla confluenza col Farfa, poco distante. Si formò dunque un lago poco profondo, da pochi centimetri a un metro, ma esteso per 300 ettari, che permetteva lo sviluppo di vegetazione spontanea tra canneti, salici, ontani, pioppi. Una zona ideale per l'accoglimento di uccelli durante le migrazioni, ma anche di ogni altra specie faunistica e ittica, tanto da essere considerata zona umida di interesse nazionale e oasi naturalistica: divenne la prima Area naturale protetta della Regione Lazio.

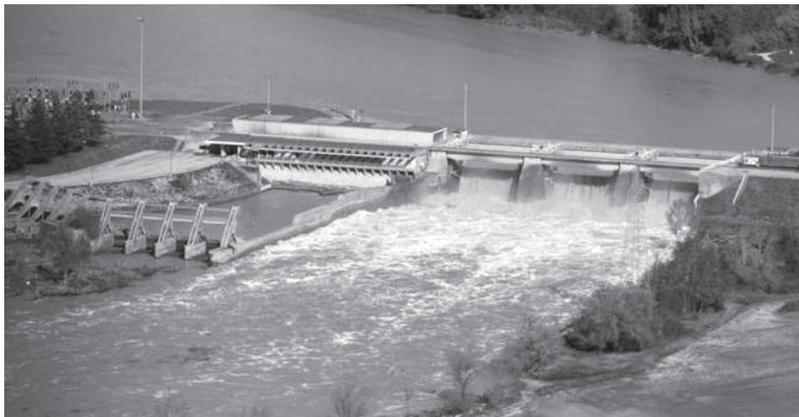
Ho avuto modo di percorrerla in barca, quando era ancora possibile, durante le mie risalite tiberine: un paesaggio di indescrivibile bellezza...anche se ricordo con orrore la visione improvvisa dei tralicci dell'autostrada del Sole che comparivano dietro un'ansa del fiume. Enormi piloni di cemento armato grigioazzurri si stagliavano tra il verde dei boschi e della macchia, e in mezzo a quel paradiso silenzioso di liquido palustre arrancavano sulla collina trasportando il nastro autostradale verso Nazzano, proprio di fronte al luogo idilliaco formato dalla confluenza del Farfa. Questa ulteriore violenza al Fiume si sarebbe potuta evitare spostando di pochissimo il percorso del viadotto, ma sarebbe stato chiedere troppo. Italia Nostra, della quale sono antico socio, si è comunque battuta da sempre, e particolarmente da allora, per la formazione e il mantenimento di un parco fluviale che prevedesse oasi naturalistiche e nel 1979 ha ottenuto il primo riconoscimento con l'istituzione della Riserva Naturale Nazzano Tevere Farfa, che precedeva nel corso tiberino la Riserva della Marcigliana, compresa tra la Salaria e la Tiberina, da Vallericca a Settebagni sotto il Grande Raccordo

¹⁸ Le briglie sono sbarramenti frenanti generalmente costituiti da materiali compatibili con l'ecosistema fluviale, ciottoli o pietrame anche contenuti in gabbioni di rete metallica, alti non più di 5 m.

Anulare¹⁹.

Risalendo il Fiume verso Otricoli, che ospita il parco archeologico di Otriculum, si arriva alla confluenza con il Nera. Questo affluente del Tevere, il maggiore, è regolato da diversi sbarramenti: il primo è una piccola diga che permette la formazione di un lago nell'Oasi di san Liberato; poi risalendo il corso si incontrano altre chiuse, passando per le Mole di Narni e per le rovine dell'antico porto romano di Narnia, forse addirittura di origine etrusca, che fino al Settecento serviva il trasporto fluviale di merci e passeggeri.

Ma riprendiamo il Tevere, verso Orte, e incontriamo un'altra centrale idroelettrica, quella di Gallese a Ponte Felice, con paratie mobili che regolano i due bracci nei quali il fiume è diviso in quel punto. Costruita anch'essa su progetto di Minnucci nel 1959, conclude la serie degli sbarramenti sul Tevere nella Regione Lazio. Costeggiando il confine con l'Umbria troviamo la traversa di Al-



4. Traversa di Alviano aperta per una piena, 12 febbraio 2014 (Meteoweb, consult. nov. 2021)

¹⁹ P. CIPOLLARO, *Il parco fluviale del Tevere*, in «Capitolium» 49 (1974), 7-8, p. 20 e segg.

viano, realizzata nel 1963 dall'ENEL con uno sbarramento «per la regolamentazione e lo sfruttamento idroelettrico delle acque reflue della grande diga di Corbara», poco a monte. La traversa, insieme alla centrale elettrica, è lunga 170 m e il corso del fiume è chiuso per più di cento metri, con un dislivello di circa 10 m, dando luogo alla formazione di un'altra importante e bellissima zona umida, un lago profondo mediamente 30 cm ma vasto 900 ettari, ricchissimo di vegetazione palustre abitata da una varietà incredibile di specie animali, denominata Oasi di Alviano, che insieme al lago di Corbara e al corso fluviale che attraversa sul fondo le gole del Forello forma il Parco fluviale del Tevere. Inutile qui descrivere la bellezza di quei luoghi e l'incanto di quegli ambienti naturali: occorre visitarli.

LA PRIMA GRANDE DIGA: CORBARA

Ora da Alviano risaliamo il Tevere, e siamo a circa 100 chilometri a monte di Roma, per trovarci di fronte uno spettacolo inatteso, colossale. Quando in barca si incontra improvvisamente uno sbarramento artificiale, la sensazione è sempre emozionante, al pensiero che dietro quelle paratie, quelle scogliere, c'è un altro tratto di fiume più alto di parecchi metri, una valanga d'acqua che potrebbe riversarsi a valle in pochi istanti. Ma addirittura sconvolgente è trovarsi di fronte una immensa muraglia concava di cemento grigio, alta 52 metri e lunga più di 640, che abbraccia un vaso capace di contenere quasi duecento milioni di metri cubi d'acqua, a una quota di 138 m s.l.m. È la prima vera diga sul Tevere, che dà luogo, in caso di piene, ad una cascata di sfioro che provoca una nuvola d'acqua e un fragore di tuono impressionanti.

Non mi dilungo in dettagli tecnici, facilmente consultabili sul *web*, se non per citare gli autori del progetto (del 1959, ultimato nel 1963), gli ingegneri Filippo Arredi e Ugo Ravaglioli.

Alla diga di Corbara, dalla quale parte la regolazione princi-



5. Diga di Corbara vista da valle (<https://www.rendercad.it/portfolio-items/foto-diga-di-corbara/> - consult. nov. 2021)

pale delle portate del Tevere, si deve la scomparsa del biondo colore millenario del Fiume – il *flavus Tiber* – causata dall’arresto del trasporto dei torbidi, delle marne e delle argille, che vengono sedimentate sul fondo del bacino. Positiva è stata invece la messa a regime delle acque, che le caratteristiche torrentizie del Tevere e dei suoi affluenti rendevano ingovernabili: da qui infatti vengono condizionati tutti gli sbarramenti successivi nella laminazione delle piene.

LA SECONDA, ANCORA PIÙ GRANDE: MONTEDOGLIO

Risalendo ancora oltre le gole del Forello, dopo aver attraversato diversi centri abitati della provincia di Perugia e la piccola chiusa con centrale idroelettrica di Ponte san Giovanni, incontriamo un invaso ancora più imponente, il più grande lago della Toscana. È stato formato dalla creazione della diga di Montedoglio, che frena le acque tiberine a beneficio della valle dell’Arno e del Trasimeno. La sua realizzazione ha incontrato molte opposizioni, sia quelle

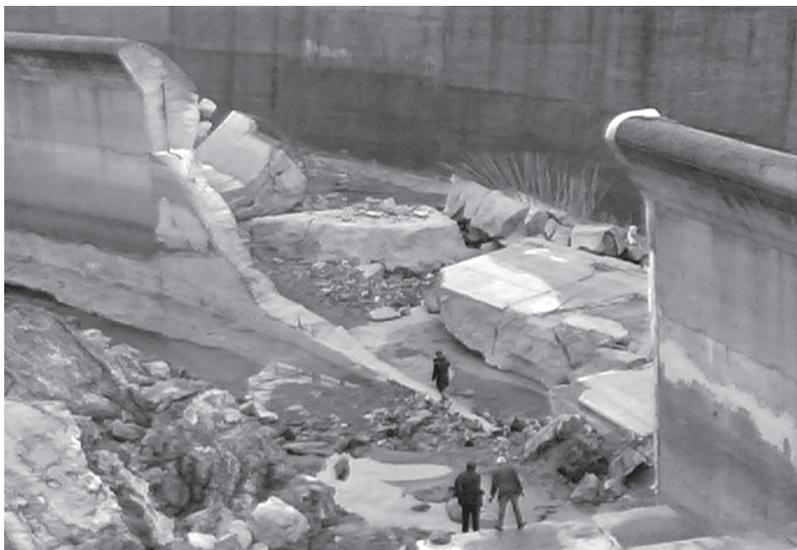
ambientaliste e naturaliste, sia quelle degli abitanti che hanno visto sommersi terreni e case e borghi, tra l'altro deviando buona parte del corso del Fiume in uno spartiacque non suo. Infatti il progetto promosso dall'Ente Irriguo Umbro-Toscano va a tutto vantaggio irriguo dei territori fino alla piana di Arezzo, alla Valdichiana toscana e umbra, fino a Chiusi, oltre che del Trasimeno.



6 – Diga di Montedoglio vista dal satellite (Google Earth - consultato nov. 2021)

Il progetto dello sbarramento di Montedoglio per creare un serbatoio artificiale sul Tevere era stato redatto nel 1971 dai già citati Arredi e Ravaglioli, ma i lavori di costruzione della diga hanno avuto inizio nel 1977 e sono durati fino al 1993. L'immenso serbatoio era inizialmente destinato ad uso irriguo, poi divenuto anche idropotabile, idroelettrico, ambientale, di laminazione. La diga è alta 55m e lunga 640, a una quota di 396 m s.l.m.; l'invaso copre una superficie di oltre 800 ettari. Nel 2010 si è verificato un incidente che ne ha limitato la capacità: ha ceduto una parte dello scol-

mo della diga provocando una fuoruscita di milioni di metri cubi di acqua che per fortuna ha provocato relativamente pochi danni, ma ha comunque comportato vastissimi allagamenti e lo sgombero prudenziale dei centri abitati sottostanti.



7 – Diga di Montedoglio, squarcio di parte dello scolmo, febbraio 2010 (dal web, Corriere di Arezzo consult. nov. 2021)

LA DIGA PIÙ RECENTE: CASANOVA

Anche se non direttamente incidente sul corso del Tevere, ma certamente influente sulla sua portata, dobbiamo citare una ulteriore diga che sta per entrare in funzione e che ha dimensioni e capacità gigantesche. È costituita dallo sbarramento di uno dei principali affluenti di sinistra del Tevere, il Chiascio, già usato fin dall'antichità per la navigazione, in località Casanova (Valfabbrica, PG), mediante una diga che sarà il settimo impianto in Europa per capacità di invaso, contenendo 224 milioni di metri cubi di acqua,

destinata ad uso plurimo, come quella di Montedoglio. Alta 74 metri per una lunghezza di 480 a una quota di 332 m s.l.m., progettata nel 1971 sempre da Arredi e Ravaglioli, ha avuto vita non semplice: i lavori hanno avuto inizio nel 1981 e sono terminati nel 1994 ma con necessità di successivi interventi di stabilizzazione che solo di recente sono stati definiti.

Ha provocato come ovvio la fiera opposizione degli ecologisti, ma senza risultato: gli interessi economici e il profitto hanno sempre la prevalenza sulla protezione del paesaggio.

ANIENE TRASCURATO

Ho un po' trascurato il corso dell'Aniene, che pure è il secondo maggior affluente del Tevere per lunghezza e portata dopo il Nera, soltanto perché è meno pericoloso in caso di piena, dato che la sua foce, da Monte Sacro a valle, funziona da cassa di espansione accogliendo anche il *surplus* del Tevere. L'Aniene, che dà luogo a spettacolari cascate e rifornisce Roma con i suoi acquedotti, è pure costellato da sbarramenti, già fin da Roviano, poi con la diga di ritenuta di san Cosimato e la sua centrale elettrica, quindi con la traversa e la centrale di Fiumerotto, poi a Tivoli con le sue chiuse prima e dopo la cascata di Tivoli, con la centrale elettrica di Acquoria, infine con la diga di Favale. È purtroppo un fiume deprezzato in quanto ritenuto altamente responsabile dell'inquinamento delle acque tiberine per colpa di scarichi incontrollati durante il suo percorso da Tivoli a Ponte Salario.

I "DIGHISTI"

Le dighe vere e proprie sono strutture gigantesche che non sono amate dagli ambientalisti e dai naturalisti, ovviamente per la loro intrusione, per l'impatto, per la modifica al paesaggio. Non mancano però i loro sostenitori, i cosiddetti "dighisti", propugnatori di

sbarramenti artificiali ovunque possibile (e già sono censite 530 dighe in Italia), che giustificano la violenza alla natura sostenendo la loro utilità a scopo irriguo, per produrre energia, per navigarvi in canoa, per attrarre turisti, come riserve idriche in caso di siccità: sono un po' come gli integralisti della bici, che vorrebbero piste anche dentro il Vittoriano.

Ognuno sostiene le sue buone ragioni: fatto sta che l'innegabile coercizione subita dal corso naturale e millenario delle acque ne può provocare la ribellione, e ne sappiamo i risultati, come si è sperimentato più volte. Basta ricordare come il Fiume ha reagito allo spostamento dell'alveo progettato da Domenico Fontana nel 1589 per costringerlo a passare sotto il nuovo ponte ordinato da Sisto V. Detto Felice dal nome del papa, il ponte fu costruito vicino a Civita Castellana: mancava, nella zona dell'alto Lazio, un collegamento fra le due rive, fin da Ponte Milvio. Invece di costruirlo sui resti dell'augusteo ponte Minucio, poco distante, Fontana pensò bene di edificarlo... all'asciutto, e di deviare poi il corso tiberino per farlo passare sotto le nuove quattro arcate. Nonostante i continui lavori di sterro, il Fiume tendeva sempre a ritornare sul suo letto usuale: per convincerlo ad ubbidire incanalandosi nel nuovo alveo ci vollero i lavori di papa Clemente VIII nel 1603 e le costosissime passionate²⁰ di Urbano VIII trent'anni dopo.

FIUME VIOLENTATO

Del pericolo di esondazioni ormai non si parla più, se non quando i mezzi d'informazione si sbizzarriscono sul pericolo di alluvioni e tracimazioni, accentuando la drammaticità degli eventi: solo allora si manifesta l'interesse morboso del pubblico che si affaccia

²⁰ Sistemi di palificazione, generalmente con tronchi di castagno o di larice accostati, per la protezione delle sponde fluviali o per la costituzione di percorsi forzati.

dai muraglioni per vedere fino a che punto arriva il livello dell'acqua, fotografare i paventati disastri, assistere alle tragiche conseguenze, per poi andarsene deluso perché non succede niente, non esce, non esce...

Quel pubblico non conosce le attività che si svolgono a monte di Roma per evitare guai. Non sa le operazioni, gli interventi che si possono definire chirurgici, plastici, estetici, che ha subito il Fiume prima di arrivare in città, rimanendo tale, nonostante tutto, nel suo tortuoso e affascinante percorso, a volte placido a volte irruento, senza che gli insediamenti urbani che lo sfiorano lo abbiano deturpato troppo. Le conoscenze comuni si fermano alle "cascatelle" con vortici e mulinelli evidenti a Ponte Milvio, a Ponte Cestio, a Ponte Fabricio, al drizzagno della Magliana, tutt'al più allo sbarramento di Castel Giubileo perché ben visibile dal Raccordo Anulare. Ma pochi sanno quanto influiscano sulla corrente tutte le altre strutture che come grandi innesti e trapianti e cicatrici hanno costipato il Fiume con corpi estranei. A cominciare dai ponti che già due millenni fa lo violavano nella sua funzione divisoria, che significava separazione di civiltà e popolazioni, da una parte etruschi, falisci, capenati, veienti, dall'altra sabini, fidenati, latini, romani; non per niente per profanare la sua sacralità occorrevo particolari sacerdoti abilitati. E poi tutte le strutture, sempre più disseminate lungo il suo corso, che ne tengono a regime le acque irrequiete per non disturbare e non danneggiare le case e le cose degli uomini. Abbiamo visto gli sbarramenti che regolano la portata del nostro Fiume, lo imbrigliano e lo incatenano e ci proteggono dalle esondazioni.

Mentre scrivo, ho provveduto ad un censimento di tutte le opere umane che attraversano il Tevere tra il mare e la diga di Montedoglio: sono centodue, tra ponti autostradali, carrabili, pedonali, ferroviari, viadotti, condutture, acquedotti, briglie, soglie, traverse e dighe.

Il Tevere è ormai un fiume "normalizzato". I parametri e i protocolli dell'attuale linguaggio tecnico politico burocratico, preve-



8. Particolare dei lavori di sterro sul fondale del lago di Casanuova (dal web, Krea Costruzioni - consult. nov. 2021).

dono che sia “stabile, gestibile, autorinnovante e intercambiabile”. Infatti l’uomo, come abbiamo visto, lo ha diviso in tratte controllate, ognuna a differente quota altimetrica: posto a zero il livello alla foce, si va a 5 metri alla confluenza con l’Aniene, 13 a monte di Castel Giubileo, 28 a monte di Nazzano, 36 a Ponte Felice, 42 a monte di Gallese, 44 a monte del Nera, 64 a valle di Alviano e 78 nell’oasi, 96 a valle di Corbara, 160 a Deruta, 183 a Ponte san Giovanni (Perugia), 240 a Umbertide, 280 a Città di Castello, 308 a San Sepolcro, 345 a valle di Montedoglio e 384 sul suo lago, per poi saltare, dopo trenta chilometri di percorso tortuoso alla quota 1268 m della sorgente a Balze-Verghereto, che in linea d’aria dista in realtà solo 17 km.

Il regime delle acque è fonte perenne di contenziosi e di conflitti di competenze²¹. Sarebbe necessaria una regolamentazione generale univoca, per renderne possibile un saggio uso e consumo. A tal fine è stato escogitato da alcuni anni uno strumento del quale si parla e si continua a parlare: il “contratto di fiume”, che viene così

²¹ Soltanto sui corsi d’acqua della Regione Umbria sono stati calcolati 1200 impianti fra dighe, traverse e chiuse in genere. C’è da considerare che il Tevere nei suoi 405 chilometri di corso riceve acqua da circa ottanta tributari. Per gli affluenti e il distretto idrografico v. nota 8.

definito: «uno strumento utile ai territori, che mira a raggiungere gli obiettivi richiesti dalle direttive europee in materia di acque. Un accordo tra soggetti che hanno responsabilità, dirette e indirette, nella complessa gestione e nell'uso delle acque, nella pianificazione del territorio e nella tutela dell'ambiente.»

Va bene, ma cosa vuol dire in pratica, spiegato all'allevatore, all'agricoltore, al boscaiolo? Ecco ancora: «In un sistema di *governance* multilivello, dunque, i contratti di fiume si configurano come processi continui di negoziazione tra le Pubbliche Amministrazioni e i soggetti privati coinvolti a diversi livelli territoriali e si sostanziano in accordi multisetoriali e multiscalari caratterizzati dalla volontarietà e dalla flessibilità tipiche di tali processi decisionali.»

Quante belle locuzioni! Ma come funzionerebbe, oltre a favorire gli interessi di qualcuno? Al colto e all'inclita l'interpretazione...

In ogni caso, incurante delle situazioni più drammatiche della storia, della società umana, Fiume scorre imperterrito portando al mare la sua acqua sempre nuova, nonostante gli imprigionamenti artificiali. Perché è stato più facile ottundere o spegnere la civiltà italica che non il Fiume che l'ha generata, lambita, accompagnata per millenni, e che ne ha sempre conservato le vestigia nel suo corso, rimasto immutato e immutabile, mentre si trasformavano paesaggi, colture e culture, mentre venivano cancellati borghi e sorgevano città.

Fiume corre ancora, corre sempre.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

E. ABBATI, *Ponte Milvio "fuori porta"*, Roma 2014

F. M. APOLLONJ GHETTI, *Tuttotevere*, Roma 1980

AUTORITÀ DI BACINO FIUME TEVERE, *Il Tevere a Roma - Portolano*, A.B. Tevere, Roma 2006

S. BARI, *Quel che non fece Totila*, in *Aree costiere: 21. giornata dell'ambien-*

- te, Atti del convegno (Roma 5 giugno 2003), Roma 2004.
- S. BARI, *L'ambiente del Tevere tra storia e attualità - Relazione del Presidente del Comitato per il Tevere*, in Atti della Tavola Rotonda, F.I.D.A.P.A., Roma 2005
- S. BARI, *Sul Tevere - Storie e segreti del fiume di Roma*, Roma 2016
- E. D'ANGELIS, *Tevere Nostrum*, Roma 2019
- C. D'ONOFRIO, *Il Tevere*, Roma 1980
- P. FROSINI, *La liberazione dalle inondazioni del Tevere*, in «Capitolium» 1968, n. 7-8
- P. FROSINI, *Il Tevere - Le inondazioni di Roma e i provvedimenti presi dal Governo Italiano per evitarle*, Roma 1977
- L. JANNATTONI, *Il Tevere, un "fiume" e la sua città*, Roma 1979
- J. LE GALLE, *Il Tevere fiume di Roma nell'antichità*, Roma 2005
- M. LUCIANI, *Tibris - L'altra faccia del Tevere*, Città di Castello 2021
- G. LUZI, *Il Tevere*, Discorso nella Sala del Circolo Tecnico di Roma, Roma 1873
- R. MARIANI, *Sulle rive del Tevere*, Roma 1980
- U. MARIOTTI BIANCHI, *Il fumo sul Tevere*, Roma 1985
- MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI - COMUNE DI ROMA, *Tevere: un'antica via per il mediterraneo*, Roma 1986
- Il Tevere* a cura di C. MOCCHEGIANI CARPANO, in «ROMA archeologica», 2002, febbraio, n.13
- A. RAVAGLIOLI, *Il Tevere, Fiume di Roma*, Roma 1995
- REGIONE LAZIO, ASSESSORATO ALL'AMBIENTE, *Il Tevere ieri, oggi... domani*, Roma 2004

Esquilino: giardino degli dei e paradiso degli imperatori. Gli Horti Lamiani di piazza Vittorio, *Domus Aurea ante litteram*

ROMANO BARTOLONI

Il nuovo museo Ninfeo di piazza Vittorio, nel cuore degli Horti Lamiani, giardino degli dei e paradiso degli imperatori, risfoglia alcune delle millenarie pagine di storia romana sulle metamorfosi dell'Esquilino, il colle più alto e più esteso di Roma, che presenta oggi sulla cima i riqualificati giardini al posto del mercato del Novecento più grande e famoso della capitale, nato nel 1902 e trasferito nel 2001 nelle vicine ex caserme Sani e Pepe. La morfologia del territorio, compreso fra la basilica di Santa Maria Maggiore, la Domus Aurea nel parco del Colle Oppio, la basilica di Santa Croce in Gerusalemme e la basilica di San Giovanni, è stata modificata



1. Museo Ninfeo: scala monumentale di età Giulio Claudia (foto ENPAM).

da epocali interventi urbanistici. Comunque, fin dal VI secolo a.C. l'Esquilino, è stato incluso nella cinta urbana delle mura Serviane che ne incoraggiarono lo sviluppo bucolico residenziale. Dalle grandi necropoli (Esquilino più Monti) e dalle cave di pozzolana della Roma dei primi secoli alle radicali bonifiche della Roma di Mecenate, dagli Horti e dalle lussuose residenze imperiali di rappresentanza alle grandi ville suburbane fuori porta, contornate dalle immense vigne e tenute agricole della Roma papalina, fino ai palazzi di stile umbertino della Roma sabauda e allo spaccato popolare e multi-etnico della Roma semicentrale dei nostri giorni.



2. Museo Ninfeo: bicchiere in vetro soffiato (foto ENPAM).

Nella seconda metà del I secolo, Caio Clinio Mecenate, ideatore del mecenatismo (Orazio e Virgilio tra i suoi artisti prediletti), è stato pioniere e artefice dell'Esquilino di età imperiale, favorito dall'arrivo dell'acquedotto Claudio, costruendo la prima delle sfarzose dimore circondate da lussureggianti parchi per una nascente aristocrazia, gli *homines novi* del periodo di Augusto. Delle sue proprietà, ci resta solo l'Auditorium lungo l'odierna via Merulana, scoperto da Rodolfo Lanciani nel 1874 e oggi aperto al pubblico. Ai suoi confini verso l'attuale piazza Vittorio e più avanti fino al

crocevia con l'attuale via Labicana a nord, Lucio Elio Lamia, un senatore di Augusto, realizzò un principesco complesso residenziale, tale da superare per grandiosità i possedimenti del vicino e amico Mecenate, gli Horti Lamiani che sarebbero andati in eredità al demanio imperiale sotto Tiberio, alla morte di Lucio nel 32 d.C. A cominciare da Caligola, il primo ad abitarci nel lusso più sfrenato, sempre abbelliti e ammodernati, i ribattezzati “giardini degli dei e paradiso degli imperatori” sono considerati agli occhi degli archeologi una Domus aurea *ante litteram*, di pari importanza storica e topografica. Gli Horti Lamiani si articolavano scenograficamente in padiglioni e terrazzamenti adattandosi all'altimetria multilivello dei luoghi semi collinari secondo il modello culturalmente egemone della reggia ellenistica inserito in armonia con il paesaggio naturale.



3. Museo Ninfeo: arredi di marmo di varie epoche (foto Enpam).

Una finestra riaperta negli anni fra il 2006 e 2015 sui fasti e sullo splendore della vita quotidiana negli alti ranghi della capitale dell'impero tra il I e il IV secolo d.C. Questo “grande affresco della

romanità” è stato illustrato, arricchito e curato dalle dinastie imperiali Giulio-Claudia, dei Flavi, degli Antonini, fino ai Severi. Il primo a stupire il mondo è stato proprio Caligola, il terzo imperatore che ordinò, come ha testimoniato l’ambasciatore alessandrino Filone, che «le finestre tutt’intorno venissero restaurate con materiale trasparente di vetro bianco», del quale restano frammenti [N.d.R.]. Ai Severi risale, invece, un’imponente aula scoperta rivestita di marmi pregiati, con al centro la fontana ninfeo che oggi dà il nome al museo. Come una piazza forense con diversi ingressi, l’ambiente era decorato da statue, erme e vasi scolpiti: qui l’imperatore viveva momenti di meditazione e di ozio solitario, riceveva ospiti importanti e delegati giunti dalle province più lontane, impressionandoli con un’opulenza degna appunto delle regge ellenistiche come quelle dei Tolomei con la stessa Cleopatra.

Ma ogni padrone di casa ha lasciato la sua particolare impronta che è arrivata a noi tramite la selezione di un milione di reperti rinvenuti e accumulati nel corso degli scavi organizzati congiuntamente dalla Soprintendenza speciale di Roma e dall’ENPAM, l’Ente Nazionale di Previdenza e di Assistenza dei Medici e degli odontoiatri che custodisce le memorie del passato nel nuovo palazzo, il quale ha sanato una brutta piaga del quartiere. Il “dente cariato”



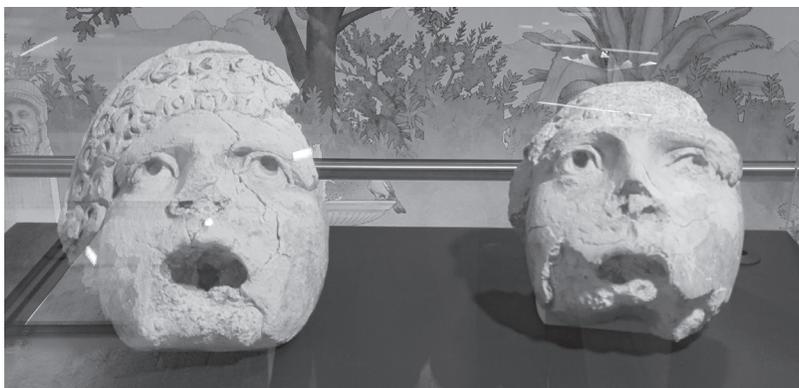
4. Museo Ninfeo: corredo dell’uniforme della guardia imperiale (foto ENPAM).



5. Museo Ninfeo: visione parziale della galleria museale (foto ENPAM).

di piazza Vittorio, edificio diroccato da decenni tanto da sembrare bombardato ai tempi della guerra, ha simboleggiato il degrado della zona e l'instabilità dei palazzi stile sabaud-umbertino con porticato perimetrale, costruiti negli anni Ottanta dell'800, all'indomani dell'avvento della capitale del regno, per accogliere lo sbarco della nuova classe dirigente piemontese. Il palazzo dell'ENPAM, in sintonia con l'ambiente a porticati, rappresenta un altro tassello significativo nella rinascita del quartiere assieme alla rivalutazione architettonica e artistica della piazza e dei giardini, alla riapertura del teatro Ambra Jovinelli e all'arrivo di alberghi multi stelle, e, perché no, anche al successo internazionale dell'orchestra multietnica di piazza Vittorio.

Con 30 mila metri cubi di terreno scavato, giù giù fino a 15 metri sotto il piano stradale, 12 archeologi, 6 restauratori e 18 specialisti, per 5 anni, hanno esplorato il sottosuolo persino con il georadar in 3D, ripulito, ordinato e catalogato in laboratorio una massa di oggetti riportati alla luce assieme agli ambienti dove hanno dormito per parecchi secoli. Uno straordinario osservatorio non solo



6. Museo Ninfeo: pezzi unici di maschere in polvere di marmo (foto ENPAM).

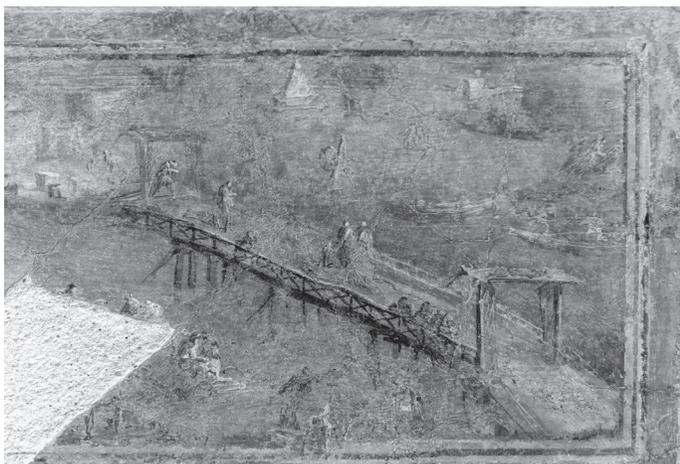
sull'evoluzione della architettura e delle tecniche decorative a vividi colori, ma anche sugli usi, i costumi, i commerci, le abitudini a corte delle famiglie imperiali e della loro servitù, il tempo libero con lo sport e i giochi nel circo. Marmi preziosi giunti nella capitale dai territori più remoti, nonché un innumerevole varietà di anfore usate come contenitori alimentari liquidi e solidi hanno permesso di identificare le rotte dei traffici sia nel bacino del Mediterraneo sia nel nord Europa sia in Oriente. Si rivive una quotidianità che attraversa almeno cinque secoli dettagliata finanche nelle *myrica*, con certissima collezione delle più piccole cose della operosità domestica.

Pentole, bicchieri, vasellame e stoviglie ci parlano della gastronomia, della abilità nella preparazione e nella cottura dei cibi a simboleggiare l'abbondanza della tavola romana. Fra l'altro un bel calice in vetro soffiato e un biberon a forma di porcellino. Una dozzina di resti alimentari, in particolare di fauna marina, soprattutto di gusci di ostriche, raccontano le passioni culinarie dell'aristocrazia. Recuperato persino un impianto idrico con il timbro dell'imperatore Claudio sulla tubatura in piombo, causa allora di contaminazioni

delle acque potabili con diffuse forme di saturnismo dagli effetti anche mortali. Tracce di piantumazione in terra e in vaso (la metà inferiore delle anfore) ci fanno immaginare il paesaggio dei parchi/giardini. Piante spontanee crescevano rigogliose, creando l'effetto di una residenza urbana immersa nella natura. Nel paradiso degli imperatori vivevano e pascolavano animali esotici di ogni specie. Nel verde degli Horti c'erano orsi e leoni, struzzi e cerbiatti, probabilmente coinvolti nei ludi per il trastullo degli imperatori: i loro resti in piccole scaglie ossee sono in mostra in appositi contenitori.

Purtroppo aperto al pubblico solo il sabato e la domenica, il museo Ninfeo di piazza Vittorio (sotterranei del nuovo palazzo ENPAM angolo via Emanuele Filiberto) espone tremila oggetti, affiancati da ricostruzioni e video, per restituire attraverso 13 sezioni i diversi aspetti e la suggestione della cultura antica. Lungo le scale che conducono all'area archeologica visitabile, ampia circa 400 mq, una stele elettronica ricorda tutti i nomi dei medici, i 178 "camici bianchi", caduti lottando contro la *covid*.

La soddisfazione per il nuovo fiore all'occhiello della piazza monumentale del Ninfeo trapela dai commenti degli addetti ai



7. Museo Ninfeo: particolare di affresco di età Giulio Claudia (foto ENPAM).

lavori e non solo. Per il ministro della cultura, Dario Franceschini, «è il risultato di un ottimo esempio di archeologia preventiva (cioè un occhio alle testimonianze del sottosuolo quando si realizza una nuova costruzione [N.d.R.]) che coniuga l'esigenza di realizzare opere, infrastrutture e sviluppo urbano con quella di tutelare e preservare il patrimonio archeologico.» Per Daniela Porro, soprintendente speciale per Roma «questo museo porta alla luce uno dei luoghi mitici dell'antica Roma, quegli Horti Lamiani che erano una delle residenze giardino più amate dagli imperatori», aggiungendo che per la prima volta «si è creato un laboratorio di studio per progettare un museo innovativo: non solo la bellezza e la rarità dei reperti, ma ad essere esposta è la vera vita della capitale dell'impero.» Mirella Serlorenzi, direttore scientifico del progetto, lo illustra come «un modello di salvaguardia del patrimonio culturale, fondato sulla ricerca multidisciplinare con enti di ricerca e Università. La qualità dei materiali restituiti dagli Horti Lamiani offre una visione unica della Roma classica, dalle architetture monumentali alle sontuose decorazioni, alle vie dei commerci, agli oggetti preziosi, a quelli di uso quotidiano, al cibo, ai giardini e agli animali che



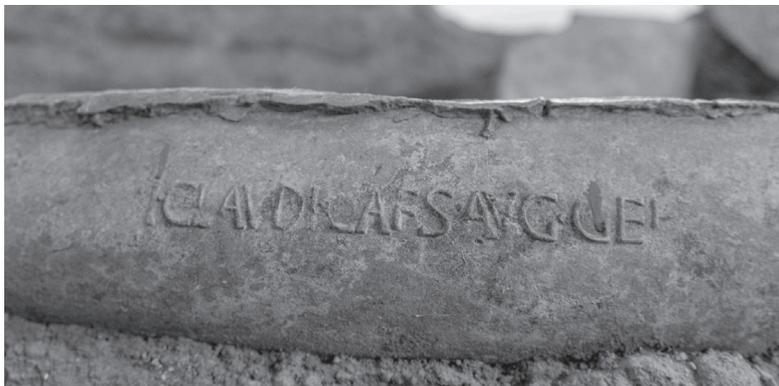
8. Museo Ninfeo: teca di materiali raccolti durante gli scavi (foto ENPAM)



9. Museo Ninfeo: archeologa al lavoro nel laboratorio di restauro (foto ENPAM).

vivevano lì. Un museo che racconta, anche attraverso emozionanti ricostruzioni, un teatro privilegiato del mondo antico.»

Quando si dissolse nel 476 d.C. l'impero romano d'Occidente sotto il tallone degli Unni di Odoacre, i grandiosi, incomparabili monumenti di un'epoca straordinaria che erano stati abbandonati in gran fretta dall'ultimo imperatore Romolo Augustolo, cominciarono ad affondare, a sprofondare nelle viscere del tempo e della terra, e si tornò alla Rometta contadina dei tempi arcaici. Durante il Medio Evo, il paesaggio dell'Esquilino, ormai ruralizzato, era punteggiato da piccoli nuclei abitativi e da campi e orti coltivati accanto a chiese, basiliche e conventi, tra cui S. Maria Maggiore,



10. Museo Ninfeo: tubazione idraulica con il sigillo dell'imperatore Claudio (foto ENPAM)

S. Eusebio, S. Croce in Gerusalemme e S. Giovanni in Laterano, edificati con archi, pilastri, colonne e mosaici cosmateschi originari dei palazzi lasciati marcire da una Roma ridotta a una cittadina di modeste dimensioni.

Dopo un sonno quasi millenario senza tante storie da raccontare, l'Esquilino si risvegliò nel XVI secolo con la costruzione dell'Acquedotto Felice voluto da Sisto V. L'area fra le Mura Serviane e le meno antiche Mura Aureliane tornò a risorgere come zona residenziale di lusso per le aristocratiche famiglie romane della capitale del Regno pontificio. Le nuove favolose ville suburbane, come le più prestigiose Altieri, Astalli, Montalto e Palombara sorsero sui luoghi e sui modelli delle antiche dimore, circondate da faraoniche tenute agricole. Per tre secoli rimasero inalterati e rispettati le ville e il paesaggio segnato dalle presenze monumentali dei tempi andati come le mura, gli acquedotti, il Tempio di Minerva Medica, i Trofei di Mario o la mostra dell'acqua Giulia.

Il marchese Oddone di Palombara acquistò nel 1620 un latifondo a forma di esagono che si estendeva fra gli attuali giardini di piazza Vittorio e le odierne via Merulana e viale Manzoni. La villa, realizzata dal figlio Massimiliano e completata nel 1680 ricostruendo

un edificio romano, comprendeva fabbriche, terreni, decori, pavimenti marmorei e altri gioielli. Ai nostri giorni di quelle meraviglie scomparse nel nulla, sopravvive dentro i giardini di piazza Vittorio soltanto la misteriosa Porta Alchemica, l'unica sopravvissuta delle cinque della villa Palombara, conosciuta anche come Porta Magica per le credenze del popolino, che presenta ai lati due statue egizie provenienti dal tempio di Serapide e un'epigrafe di carattere alchemico intorno. Questo era l'ingresso del laboratorio esoterico del marchese Massimiliano dove, secondo la leggenda, egli effettuava i suoi esperimenti alla ricerca della pietra filosofale in grado di trasformare i metalli in oro.

Sempre sopra gli Horti Lamiani, fra viale Manzoni, via Statilia e via Emanuele Filiberto, risplendeva la Vigna Altieri costruita nel 1660 come casa di villeggiatura per il cardinale Paluzzo Alberto Altieri. La struttura originale mostrava nella facciata anteriore una grande scala a due rampe arricchite di statue, con una fontana a parete. La facciata posteriore dava su due terrazze a livelli diversi dalle quali si scendeva su un vasto parco abbellito da antiche statue, giochi d'acqua e dal labirinto circolare di siepi di bosso con un pino al centro. Oggi l'edificio snaturato e deturpato è diventato una scuola.



11. Museo Ninfeo: vetri di una finestra di età Giulio Claudia (foto ENPAM).

Lo scempio di Villa Altieri è emblematico degli interventi radicali fatti all'Esquilino all'indomani della proclamazione (1871) di Roma capitale del Regno d'Italia. I nuovi arrivati, i piemontesi, si preoccuparono di erigere un quartiere a propria immagine e somiglianza vicino al cuore della città, e ne disegnarono l'inedita identità sabauda-umbertina a porticati e a piazze rettangolari, mediante il primo piano regolatore. Negli anni Ottanta del XIX secolo, le costruzioni del nuovo quartiere divorarono la millenaria storia del rione. Giorno dopo giorno, l'idilliaco panorama di ville, vigne e testimonianze storiche di eccezionale valore, invidiato e ammirato in tutto il mondo, venne cancellato, scomparve dall'orizzonte, riducendo ogni cosa in polvere, in materiale di scarto al massimo buono per le fondamenta dei palazzi. Quel poco che si salvò nei musei e nelle grandi raccolte private, è stato merito degli appelli e delle pressioni di intellettuali e storici, come il famoso archeologo Rodolfo Lanciani che scongiurò la distruzione dei ritrovamenti e di parte dell'immenso patrimonio storico e artistico, lasciandoci, da spettatore impotente, la descrizione di molte delle opere perdute sotto la brutalità dello scempio e della speculazione edilizia, nonché una mappa fondamentale della *Forma Urbis Romae*. Scrive il Lanciani: «La vecchia città, con il suo indecrivibile fascino e la sua quasi opprimente massa di memorie storiche e tradizionali si sta vanificando sotto i nostri occhi, ed una nuova capitale sul tipo di Livorno con larghi viali, chioschi e fontane, sta sorgendo sulle rovine della vecchia. Menzionerò solo un capitolo di questi annali di distruzione, e la perdita della squisita corona di ville e giardini che circondava la città e la rendeva nel mondo quasi unica nel suo genere.»¹

Di tutti i colori contro i “nuovi barbari” ne ha detto e ne ha scritto Gabriele D'Annunzio. Per lui quegli anni di sconvolgimenti urbanistici erano «il tempo in cui più torbida ferveva l'operosità

¹ R. LANCIANI, *Fascino di Roma antica*, Roma 1986.

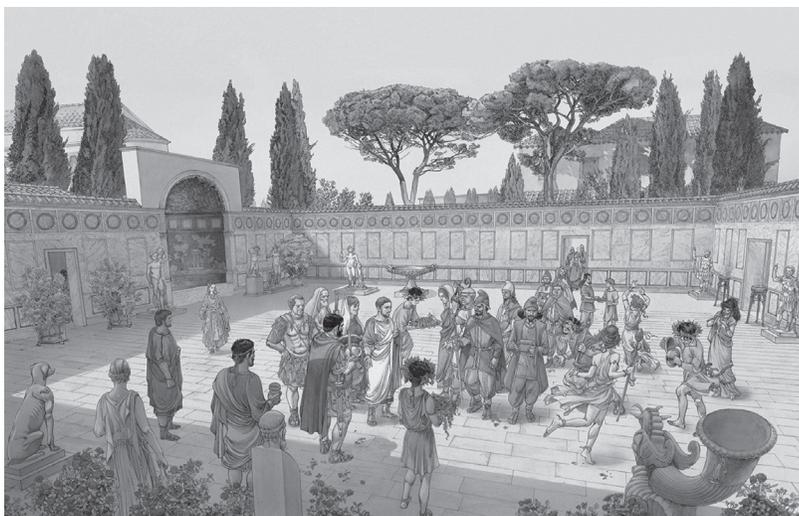
dei distruttori e dei costruttori sul suolo di Roma. Sembrava che su Roma soffiassero un vento di barbarie. Il piccone, la cazzuola e la malafede erano le armi. E da una settimana all'altra sorgevano sulle fondamenta riempite di macerie le gabbie enormi e vacue, crivellate di buche rettangolari, sormontate da cornicioni posticci, incrostate di stucchi obbrobriosi.»²

Qualche fioritura spuntò, tuttavia, in mezzo a tante rovine e a tanti polverosi relitti. Fioriture diventate fondamentali nella nuova fisionomia della città, come i giardini di piazza Vittorio e la stazione Termini (appellativo preso dalle vicine Terme di Diocleziano).

Per la verità la prima stazione Centrale delle ferrovie romane, un baraccone in legno, si deve a Papa Pio IX e risale al 1863 per il collegamento con Ceprano. Giusto dieci anni più tardi, con il completamento delle demolizioni nei terreni di Villa Montalto-Massimo, si ammodernò e si ampliò il complesso degli arrivi e partenze di una ferrovia che arrivava ormai fino a Civitavecchia. Cambiò fisionomia negli anni Trenta del Novecento con l'avvio della sistemazione monumentale ad opera dell'architetto Angiolo Mazzone. Soltanto nel secondo dopoguerra, nel 1950 in occasione del Giubileo, prese le attuali dimensioni e funzioni, mentre si è dovuto attendere fino al 2018 il recupero degli importanti capolavori architettonici della cosiddetta "ala mazzoniana" di via Giolitti, un tempo ignorati perché considerati di stampo fascista e adesso pieni di vita per le molteplici attività del commercio e della ristorazione.

Al famoso architetto Gaetano Koch si debbono i palazzoni porticati di piazza Vittorio, simbolo del nuovo potere, in stile umbertino, coronati di spaziosi appartamenti e uffici di rappresentanza riccamente decorati. Più grande di piazza San Pietro di oltre 10mila mq, offre da allora al centro un parco che ha vissuto un'alternanza di periodi di decadenza e di rinascita, di degrado e di riscatto fino al recente riconoscimento come uno dei "luoghi del cuore" censiti

² G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, libro I.



12. Museo Ninfeo: ricostruzione della piazza del Ninfeo (foto ENPAM).

dal FAI, Fondo Ambiente italiano, per la sua singolare bellezza. I giardini, opera dell'architetto Carlo Tenerani e inaugurati nel luglio 1888, furono concepiti come un'oasi verde dal gusto esotico e romantico, con una serie di vialetti sinuosi contornati da isole con rose, caprifogli, rare piante ornamentali, un laghetto con ninfee, una cascata e un piccolo ponte di legno. Vennero piantate diverse specie arboree ancora presenti, come platani, cedri del Libano e palme dono della Regina Margherita. Accanto alle memorie romane dei Trofei di Mario e della Porta Magica, il siciliano Mario Rutelli, bisavolo dell'ex Sindaco Francesco, realizzò un gruppo scultoreo ribattezzato dal popolino "fritto misto" raffigurante un groviglio di corpi e di mostri marini. All'inizio era destinato alla Fontana delle Naiadi in piazza dell'Esedra, ma non era piaciuto e fu quindi spostato.

Quando arrivò il mercato che si appropriò di ogni angolo dell'immensa piazza, si mise in moto un processo di distruzione del verde e di incuria dell'area fino alla demolizione delle cancellate e all'invasione dei cantieri per la costruzione della metropolitana. Espulso il mercato, si avviò la rivalutazione storica, architettonica, e artistica di piazza Vittorio Emanuele II nell'ambito dei restauri contemplati nel programma *Centopiazze per Roma*. Non molti lo sanno, ma i rinnovati giardini sono stati dedicati a Nicola Calipari, il funzionario di polizia ucciso a Bagdad per un tragico errore da parte di soldati Usa.

Il museo Ninfeo di piazza Vittorio offre una sezione d'angolo della grande aula scoperta realizzata sotto Alessandro Severo. Una dettagliata descrizione ci è stata lasciata da Rodolfo Lanciani prima che gli scavi ottocenteschi la distruggessero senza che lui riuscisse ad arrestare il vandalismo. Scrive l'illustre archeologo su *Fascino di Roma antica*: «Ho visto una galleria di 79 metri di lunghezza, il cui pavimento era costituito dalle più rare e costose varietà di alabastro e il soffitto sorretto da 24 colonne scanalate di giallo antico, poggiate su basi dorate; ho visto un altro ambiente, pavimentato con lastroni di occhi di pavone, le cui mura erano ricoperte da lastre di ardesia nera, decorate da graziosi arabeschi in foglia d'oro; e ho visto infine una terza sala, il cui pavimento era composto da segmenti di alabastro, incorniciati da paste vitree verdi. Nelle pareti di essa erano tutt'intorno vari getti d'acqua distanti un metro uno dall'altro, che dovevano incrociarsi in varie guise, con straordinario effetto di luce, tutte queste cose furono scoperte nel novembre del 1875.»³

³ R. LANCIANI, *Fascino di Roma*, cit.



Lo scirocco nichilistico di Roma nei versi di Friedrich Hebbel anno 1844

ITALO MICHELE BATTAFARANO

a Frank Ganseuer

I venti di Roma sono un tema molto dibattuto, tanto in prosa quanto in versi, in ogni ceto sociale, sia tra i residenti sia tra i visitatori della città. Non meraviglia pertanto che anche i viaggiatori stranieri si siano soffermati nei loro diari e nelle lettere familiari a descriverne i diversi tipi e la loro influenza sull'umore quotidiano. Nelle carte dei poeti tedeschi lo scirocco di Roma è il vento più ricorrente, con diversissime reazioni. Si passa dalla notazione che sia un vento caldo e umido da parte del trentasettenne Goethe (1749-1832), che nell'autunno del 1786 non lo ritenne pertanto degno di rovinargli l'umore mattutino, alla percezione incendiaria che ne ebbe Friedrich Hebbel (1813-1863) nell'ottobre del 1844, quando arrivò a Roma, con una borsa di studio del re di Danimarca, dalla quale dipendeva allora la regione tedesca dello Schleswig-Holstein, dov'era nato 31 anni prima.

Questi due stati d'animo di fronte allo scirocco di Roma sono gli estremi della visione del mondo meridionale da un'ottica tedesca. Per Goethe le difficoltà quotidiane, rappresentate da clima, alloggio, vitto e ambiente sociale erano, di volta in volta, qualcosa di fastidioso o di irritante, ma poi nemmeno così tanto da farsene prendere troppo, perché altro era ciò che lo aveva spinto a intraprendere un lungo viaggio in Italia, soggiornandovi per quasi due anni, per lo più a Roma, tutto sommato, con piacere e interesse, sempre ri-

mandando il ritorno a Weimar. Per Hebbel, che a Roma rimase per circa 10 mesi, dal 3 ottobre 1844 fino alla metà di ottobre del 1845, salvo una parentesi napoletana da giugno a ottobre del 1845, lo scirocco di Roma divenne il suo *memento mori*, insomma il “Ricordati che devi morire”, intercalato tra il principio del piacere promesso e quello del dolore attestato.

Scirocco in Rom

Steht in Flammen die Welt? Sind rings die Meere verdünstet,
Die mit linderndem Hauch sonst wohl die Glut noch gekühlt?
Sinken sie alle in Asche zusammen, die Städte der Menschen?
Wälzt den glühenden Qualm langsam vorwärts der Wind?
Oder ist's der Scirocco, der zwar die Orange uns zeitigt
Und die Traube uns kocht, aber uns selbst auch erstickt,
So, daß Jeglicher zweifelt, er werde die Früchte noch kosten,
Die er uns süßt und den Wein schlürfen, den er uns würzt?
Sei es, was es auch sei, das bloße Dasein wird Arbeit,
Und das Leben begräbt sich im dumpfsten Schlaf!
Kaum nur rettet es sich den leisen Wunsch, zu erwachen;
Denn es fühlt sich dem Tod, fühlt sich dem Nichts schon zu nah!¹

Scirocco a Roma

Sta in fiamme il mondo? Sono evaporati i mari intorno,
che con alito alleviante altrimenti raffreddano ancora la calura?
Cadono in cenere tutte insieme, le città degli umani?
Spinge il fumo ardente lentamente avanti il vento?
O è lo scirocco, che ci matura l'arancia
e ci cuoce l'uva, ma che pure ci soffoca,
sicché dubita ognun, di gustare ancora i frutti,
che ci rende dolci, e di goder il vino che ci fa aromatico?

¹ Friedrich HEBBEL, *Neue Gedichte*, Leipzig, Weber, 1848, p. 131.

Sia com'anche sia, già l'esistenza diventa fatica,,
e la vita si sotterra nel sonno più cupo!
Appena si salva ancora il vago desio del risveglio;
perché si sente la morte, si sente già vicino il nulla!

La poesia è racchiusa tra un *incipit* che annuncia la fine del mondo, partendo da Roma, ancorché in forma interrogativa: *Sto in fiamme il mondo?* Questa domanda è l'unica possibile all'inizio del componimento, perché, se fosse stata detta in forma assertiva, sarebbe stata impossibile ogni attività di scrittura, essendo *finito* il mondo tra le fiamme. Roma qui è ancora *caput mundi*. Ne consegue che le fiamme avvolgenti il mondo alludono al *finis mundi* e, per associazione concettuale, all'Apocalisse neotestamentaria.

Questo *incipit* incendiario culmina nella frase posta alla fine della poesia: *si sente già vicino il nulla!* L'interrogativo iniziale si è trasformato in una asserzione finale di nichilismo. Dopo le fiamme c'è la morte e subito dopo, *già*, il nulla. Nell'ultimo verso questo *nulla* è immediatamente successivo alla *morte*, che occupa la prima parte del verso: *perché si sente la morte*. Dicendolo in questa forma, il poeta dichiara che dopo la morte non c'è niente, in senso trascendentale. Ne consegue che anche l'*incipit* ne viene relativizzato. Non può essere l'apocalisse della tradizione cristiana, quella di Giovanni, per intenderci, ma non dell'evangelista, bensì di un altro Giovanni, rimasto ignoto oltre il suo testo, già di per sé di difficilissima interpretazione.

Se però le fiamme che stanno avvolgendo il mondo non sono connotate in senso teologico, bisogna allora cercarne un diverso fondamento nella poesia stessa e non nella biografia del poeta, del quale non interessa qui se fosse stato, povero, malato e infelice, altrimenti la trasfigurazione poetica sarebbe troppo banale. Le fiamme sono talmente forti che i mari sono forse evaporati tutt'intorno, sicché non possono più raffreddare la calura. Ne consegue che le

città, costruite dagli uomini nel corso dei secoli, cadrebbero tutte insieme, avvolte dalle fiamme, il cui denso fumo, spinto dal vento, si accumula sulle loro rovine, annunciando il *finis mundi*.

Dopo una serie di domande intorno alla dimensione di questo incendio e delle rovinose conseguenze, che occupano i primi quattro versi con i punti interrogativi ben allineati alla fine dei versi 2-3-4, arriva la seconda domanda, questa volta lunga quattro versi, nella quale il poeta rivela che l'origine di questa catastrofe è lo scirocco. Questo vento caldo è la causa di due processi diversissimi, anzi addirittura opposti: *ci rende matura* e gustosa la frutta (arancia, uva), ma allo stesso tempo *ci soffoca*. In questa successione c'è un'intenzione precisa: ciò che dà piacere al palato, è anche ciò che chiude le vie respiratorie, rendendo percepibile il dolore estremo, vero motore dell'esistenza umana sulla terra e della terra stessa.

In questa successione ingannevole del principio del piacere col principio del dolore, il poeta constata che ormai *ognun dubita*, chiedendosi, se abbia senso: *gustare ancora i frutti, che ci rende dolci, e di goder il vino che ci fa aromatico?* Il punto interrogativo finale è riferito alla domanda che sta all'inizio del quinto verso, *O è lo scirocco*, ma è anche riferito alla domanda subordinata a questa, che inizia al verso 7 con *siché dubita ognun*. Il dubbio così espresso rivela l'inutilità del piacere, subordinato al dolore, perché la frutta, addolcita dallo scirocco, e il vino, reso aromatico dallo stesso, sono godimento vano e beffardo, aumentando essi soltanto il dolore che subentra alla fine del piacere.

Con i quattro versi finali il poeta volge a conclusione il tema dell'esistenza segnata dal principio del dolore. Il verso n. 9 è un'affermazione in sé, staccata dal contesto precedente: *sia com'anche sia*, ovvero con o senza scirocco, già *l'esistenza è lavoro*, quindi *fatica*, condanna ancestrale, giammai indipendenza, libertà, conoscenza, creatività, progresso, per cui la vita sprofonda, *si sotterra nel sonno più cupo!* Soltanto uno spiraglio di respiro sembra ancora

esprimersi *come il vago desio del risveglio*, ma soltanto *perché si sente la morte, si sente già vicino il nulla!*

Pur senza più nominare lo scirocco, che nei versi precedenti ha provocato *fiamme, prosciugamento, calura, fumo ardente*, e dopo aver ricordato che l'esistenza in sua presenza è lavoro (*Arbeit*), ovvero *fatica*, che provoca *sonno cupissimo, sotterrando la vita* e annullando anche il più vago desiderio di risveglio, il poeta intende, nell'ultimo verso, affermare il principio del dolore dell'esistenza, destinata alla morte fin dalla nascita, pur nella promessa di brevi momenti di piacere, provocati da frutta e vino, maturati e aromatizzati dal calore che, allo stesso tempo, annuncia la morte e il nulla, irridendo così l'illusione di un piacere, tanto caduco e modesto, a fronte del nulla *post mortem*.

Ogni verifica empirica sugli effetti dello scirocco a Roma, nel corso della sua lunga storia, non troverebbe alcuna delle calamità elencate da Friedrich Hebbel, che le avrebbe lì esperite nell'autunno del 1844, per un anno intero. Nemmeno la constatazione, invero alquanto superficiale, che la topografia storica della Roma antica e di quella cristiana, tra decadenza di un grande impero e umiliazione del centro della cristianità, ripetutamente invasa e saccheggiata da barbari e lanzichenecchi, nonché dileggiata da eretici e scismatici, possa avergli suggerito l'idea di trovarsi nel luogo della vanità e del nulla esistenziale per antonomasia, perché questo impulso verso il nulla il poeta se lo portava dentro, già da molto tempo prima di arrivare a Roma. Qui trovò soltanto la più semplice e immediata percezione di un disagio fisico, provocato da un vento umido e caldo, che a Goethe aveva appena accarezzato le guance, sessant'anni prima, per far emergere in versi il suo esercizio giornaliero di pessimismo esistenziale. A Venezia avrebbe potuto essere la pressione dell'aria, che lì, com'è noto, specialmente in autunno, induce a depressione e malinconia, a spingerlo alla scrivania e mettere su carta versi cupi e sospiri di soffocamento. A Napoli l'eruzione del Vesuvio lo esaltò, invece di abatterlo.

Con queste note marginali, non si intende affatto sminuire il valore della poesia di Hebbel, rimarcando l'occasione dello scirocco, per i suoi versi. Al contrario: è indubbio che il poeta tedesco è molto efficace nell'elaborazione di una concettualità pessimistica, formatasi nella cultura occidentale intorno al principio del dolore e del piacere nel corso dei secoli; è altresì indubbio che egli abbia voluto escludere dalla sua poesia ogni soluzione consolatoria in termini teologici o, addirittura, confessionali, mettendo il nulla dopo la morte.

La riuscita di questa poesia di Hebbel è proprio nella sua semplice radicalità che non ha bisogno di rivendicare paternità concettuali e maternità immaginifiche, per affermarsi. Essa è autonoma in sé, in ogni sua parola e verso; è semanticamente stratificata, adeguatamente allusiva, immediatamente percepibile, ovvero arte poetica, concepita senza il bisogno di cercarsi una legittimazione esterna, suggeritagli da filosofie, teologie o scienze assortite.

Se il lettore di queste righe, fosse incuriosito di saperne di più sulla vita e sulle opere di Hebbel, troverebbe subito in qualsiasi enciclopedia, *online* o cartacea, numerose e dettagliate informazioni sulla sua vita e le sue opere, essendo stato un poeta e drammaturgo importante. Tuttavia, poiché il poeta in questo caso non fa alcun cenno alla propria vita, il lettore può percepire bene, cosa siano in sé, e quanto siano diversi l'uno dall'altro, l'Io poetico e quello biografico, non soltanto in Hebbel, ma anche in tutti gli altri poeti, anche quando qualcuno di loro ostenta la propria biografia come opera d'arte, cercando la provocazione, per sollecitare il pensiero critico del lettore acuto. Se così non fosse, i poveri e gli infelici scriverebbero tutti poesie pessimistiche, mentre all'ottimismo ci penserebbero i poeti ricchi e fortunati dalla nascita.

Green Design e completamento edilizio di villa Maraini in via Ludovisi a Roma (1906-1929): i progetti di Carrillo Garavaglia, Francesco Mora e Francesco Galassi.

CARLA BENOCCI

Roma, 22 marzo 1906. Illustrissimo sig. sindaco della città di Roma. Il sottoscritto chiede alla Signoria Vostra Illustrissima la licenza onde poter costruire un pergolato di legno a colonne di pietra artificiale come all'annesso tipo, superiormente alla scuderia della villa di sua proprietà, sita tra via Ludovisi, via Aurora e via Liguria. Con ogni osservanza Emilio Maraini¹.

Così l'industriale svizzero Emilio Maraini, nato a Lugano il 26 febbraio 1853 e morto a Roma il 5 dicembre 1916, divenuto cittadino italiano, avvia il completamento dei lavori connessi con la sua magnifica villa nel quartiere Ludovisi, posta di fronte al Casinò dell'Aurora della celebre villa Ludovisi, su terreni acquistati da Maraini nel 1902 e costruzione avviata nel 1903². La sua richiesta è inoltrata al Piano Regolatore, poi all'Ispettorato Edilizio capitolino

¹ Roma, Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi A.S.C.), Ispettorato Edilizio, 1906, prot. 879/1906.

² Michael P. FRITZ, *La villa Maraini a Roma. Un richiamo allo spirito della villeggiatura romana nei primi decenni di Roma capitale*, Berna, 2009; Carla BENOCCI, *Villa Ludovisi*, Roma, 2010.

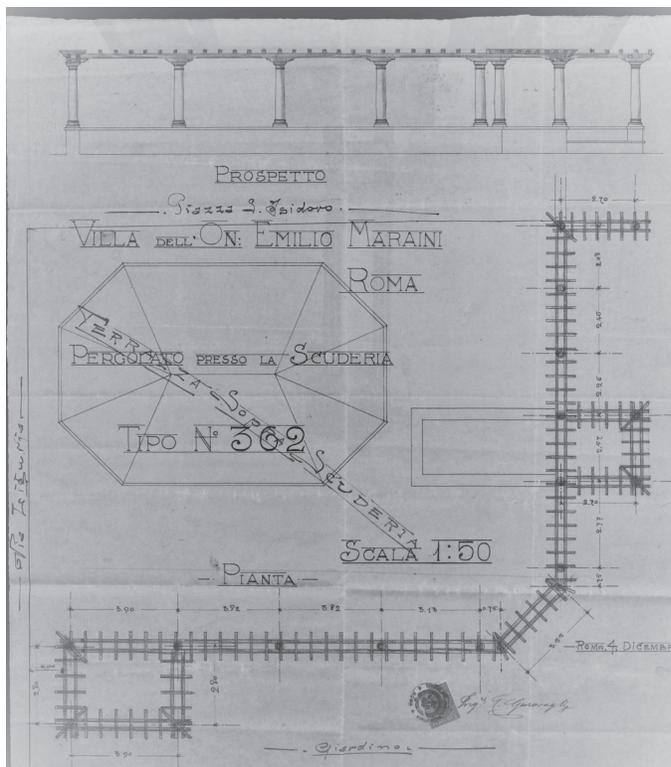
e infine all'Ispettorato Edilizio sanitario, che esprimono il proprio nulla osta senza condizioni, e il 28 aprile dello stesso anno è rilasciata la licenza per l'esecuzione dell'opera. In un contesto dove si avviavano lavori edilizi, anche rilevanti, senza alcuna autorizzazione, spesso oggetto di sospensione e di contravvenzioni da parte dell'Ispettorato Edilizio, una richiesta per un arredo ligneo e in pietra per il giardino, esempio davvero interessante di *green design*, rappresenta una procedura davvero rara e per noi preziosa, perché non è facile individuare analoghi progetti di arredo di un giardino d'inizio Novecento presentati alle autorità capitoline.

Evidente risulta che Maraini ha al suo attivo una vasta attività industriale, commerciale e politica, per la quale intende rispettare con particolare cura le normative e le disposizioni amministrative e tecniche, per la verità assai spesso disattese in quegli anni. Non inutile quindi risulta uno suo breve profilo. Già da giovane ha maturato una larga esperienza commerciale, sviluppata a Zofingen, nella Svizzera tedesca, e poi nella Koch & Flierbohm di Rotterdam, attiva nel settore dei coloniali. Per conoscere la nascente produzione dello zucchero dalla barbabietola e non più solo dalla canna da zucchero, che rappresenta una delle maggiori fonti di reddito nel commercio dei coloniali, Maraini studia il processo di estrazione del chimico berlinese Franz Carl Achard (1753-1821), applicato in Germania e Boemia; fonda una ditta a Praga, avvia l'importazione nei Paesi Bassi e decide di esportare questa esperienza in Italia, dove già Camillo Benso conte di Cavour aveva avviato nel 1836 questa sperimentazione, che però non aveva avuto successo. Maraini si stabilisce nel 1886 a Roma e trova un appoggio nei cugini, l'ingegnere Clemente Maraini e il banchiere Enrico Maraini, ma non negli organismi ministeriali, ben poco fiduciosi sul futuro di questa attività. Maraini comprende che gli errori commessi nella sperimentazione italiana derivano dall'errata scelta dei terreni e dall'insufficiente tecnologia messa in atto e individua la produzione di barbabietole del principe reatino Giovanni Potenziani

(1850-1899) come ambito di nuova sperimentazione, trovando in quest'ultimo un convinto sostenitore già dal 1886 a Rieti. Nel 1888 Maraini rileva il saccarificio di Rieti, creandone nel 1891-92 un secondo in Piemonte a Savigliano, scelte coraggiose in un'Italia in crisi economica ma piena di speranze, creando lavoro qualificato e crescente ricchezza. Ottiene la cittadinanza italiana, oltre quella svizzera, e nel 1893 è eletto consigliere comunale di Rieti; dopo molte onorificenze per questa sua attività imprenditoriale, condotta dietro le quinte e sulla linea economica liberale giolittiana, partecipa sempre di più alla vita politica, e come «agricoltore e imprenditore» è eletto deputato in Parlamento, dove svolge la sua attività dal 1904 al 1916, in qualità di membro e poi di segretario della Giunta generale dei bilanci e dei conti consuntivi, occupandosi di questioni finanziarie, tra cui il regime fiscale degli zuccheri, di agricoltura, di allevamento, di lavori pubblici e di vigilanza sulle produzioni cinematografiche.

Nella sua famiglia è viva una vocazione artistica, in particolare nel fratello minore architetto Otto Maraini (1863-1944), e prosegue con lo scultore Antonio Maraini, l'esploratore Fosco Maraini e la scrittrice Dacia Maraini. Emilio sostiene la moglie Carolina Sommaruga in tutte le opere di beneficenza; non hanno figli e la loro dimora prediletta, la villa Maraini, è donata nel 1946 da Carolina alla Confederazione Elvetica, divenuta poi sede dell'Istituto Svizzero di Roma.

Il progetto del pergolato è davvero di ottima qualità (fig. 1): sono disegnate le piante del «Terrazzo sopra la scuderia», del manufatto limitrofo, del pergolato che corre tutto intorno, tra piazza S. Isidoro, il giardino della villa e via Liguria, insieme al prospetto di quest'ultimo, che mostra la successione delle colonne e della sovrastante pergola lignea. Il disegno, in scala 1:50, è sottoscritto dall'ingegnere Carrillo Garavaglia e datato 4 dicembre [1905]. Questo tecnico è lo stesso che nel 1903 ha presentato al Comune il progetto di edificazione della villa, con il nuovo muro di cinta,



1. Carrillo GARAVAGLIA, *Villa dell'On. Emilio Maraini Roma. Pergolato presso la scuderia. Pianta. Prospetto. Scala 1:50*, firmato e datato 4 dicembre [1905], penna e acquerello su carta. Roma, Archivio Storico Capitolino.

insieme all'architetto Otto Maraini, in quanto sono ammessi a tale procedura autorizzativa solo professionisti italiani iscritti all'albo della Provincia di Roma. Il pergolato ha caratteristiche di semplicità e di efficacia: le colonne lisce sono provviste di una base e di un capitello dorico sorreggente un pulvino, senza architrave ma solo con l'intelaiatura lignea, adatta a far crescere sopra e intorno piante rampicanti (fig. 2), offrendo visuali paesaggistiche dei meravigliosi

dintorni davvero sublimi. Si tratta di una tipologia di arredo molto antica, risalente almeno ai primi *horti* del giardino romano, dove, come mostra il giardino ricostruito della casa di Loreio Tiburtino a Pompei, la pergola doveva favorire la passeggiata proteggendo dal sole e dalla pioggia e rallegrando il proprietario e gli ospiti con



2. Il pergolato di villa Maraini oggi.

succose piante rampicanti, prima tra tutte l'uva. Anche il giardino Maraini si qualifica come un *hortus* alla latina, bello e utile, valorizzato dal frutteto e dalla vigna, insieme alle piante ornamentali, patrimonio vegetale che rimanda alle conoscenze in agricoltura di Emilio Maraini; scrive infatti a un amico poco prima del 1916:

«ti ho cercato oggi per dirti che l'uva che trovasti saporosa è l'a-leatico, maturato a Roma nel mio giardino e proveniente da Rieti. Prova ora un piccolo grappolo di uva americana da me scoperta a Rovello, trasportata essa pure nel mio giardino di Roma, e prova anche due altre varietà, una bianca salamanna, l'altra nera che noi

chiamiamo grognolo lungo, che io salvai portandone qua un tralcio, perché la pianta superba che era a Rovello morì. Poi eccoti cinque pere di cinque varietà diverse. Dammene il tuo avviso»³.

L'uso di simili pergole non è raro nelle dimore mediterranee d'inizio secolo: noto è ad esempio il pergolato della villa di Axel Munthe a Capri.

Maraini dimostra comunque una vera passione per le ville: nel 1889, in occasione del matrimonio con Carolina Sommaruga, bellissima, colta e dotata di una raffinata educazione musicale, acquista la villa di Luigi di Carpegna a Rieti, dotandola di una loggia affacciata sul parco boscoso. I due coniugi comprano nel 1911 la villa fiorentina di Artimino, una sorta di castello fortificato con portici e logge, immerso nella felice campagna toscana, splendida e produttiva, dove fanno realizzare una sontuosa scalinata da Enrico Lusini e trasformano il giardino.

Carolina prosegue nell'edificazione di ville, con finalità sociali, dopo la morte del marito, al quale intitola l'Opera Pia Emilio Maraini: nel 1917-1920 fa costruire la villa Maraini tra via Rubicone e via Garigliano, destinata ad accogliere e curare madri povere e malate e i loro bambini, che sono allattati per un anno da nutrici⁴;

³ M.P. FRITZ 2009, p. 59. Su Emilio Maraini cfr. Antonio BATTAGLINI, *Emilio Maraini: discorso commemorativo detto dal dott. Antonio Battaglini il 17 dicembre 1916 nel palazzo civico di Lugano, avanti la Società ticinese per la conservazione delle bellezze naturali ed artistiche*, Lugano, 1917; *Emilio Maraini*, Roma, 1936.

⁴ C. BENOCCI, *Villa Maraini in via Rubicone a Roma di Renato De Paolis (1917-1920): una dimora commissionata da Carolina Sommaruga Maraini per mamme e lattanti*, in *Studi in onore di Vincenzo Cazzato*, Università del Salento, in corso di pubblicazione. Su Carolina Sommaruga Maraini cfr. Danilo MAZZARELLO, *L'illustradario: vie e personaggi celebri del Cantone Ticino*, vol. II, Lugano-Pregassona, 2007, e la documentazione conservata presso l'Associazione Archivi Riuniti delle Donne (AARDT), Melano, e nella Raccolta documentaria Donne Ticinesi, Incarto Carolina Maraini-

acquista il 16 aprile 1923 un terreno in via Flaminia per edificarvi un «fabbricato per uso di civile abitazione»⁵; intraprende numerose iniziative di beneficenza, partecipando ad associazioni e aprendo scuole materne, laboratori tessili e di ricamo, e così via. La famiglia Maraini interviene altresì nell'acquisto e nel rinnovamento della villa Santucci-Maraini sulla via Portuense, con destinazione sanitaria, mentre la villa di Clemente Maraini sulla via Nomentana svolge solo una funzione residenziale.

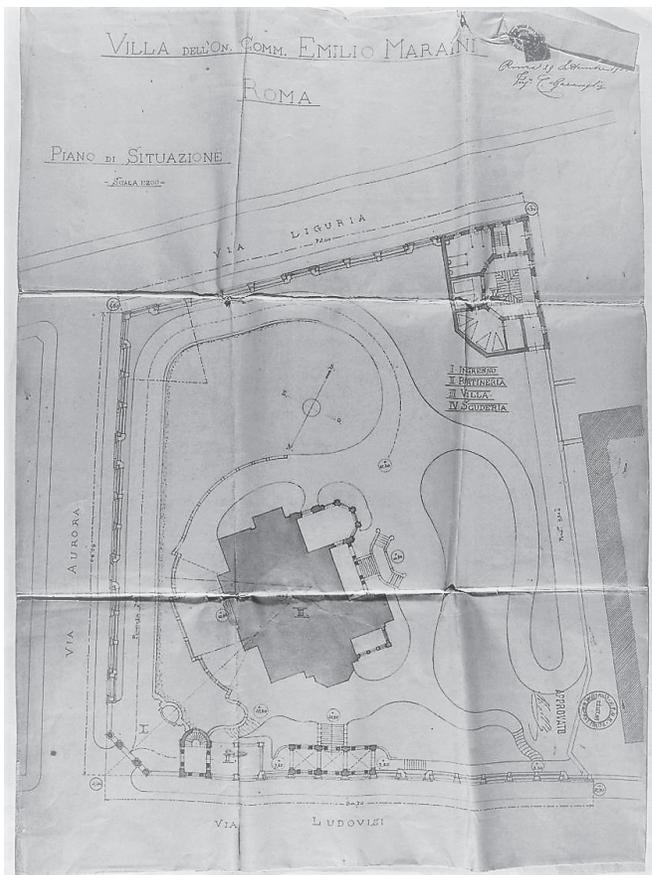
Il Casino della villa di via Ludovisi riprende i caratteri del vicino Casino dell'Aurora, aggiornandoli in un linguaggio novecentesco (fig. 3): lo circonda il giardino, messo a dimora dopo l'edificazione del pergolato e descritto in un prezioso libretto del 1910, già analizzato in un saggio della scrivente nella *Strenna dei Romanisti* del 2012⁶. È il frutto di una scelta particolare nell'ambito dell'arte dei giardini, in quanto la moda del momento prediligeva per viaggi e creazioni artistiche e architettoniche il paesaggio e le colture della montagna svizzera⁷, con i relativi châlet, vaccherie, luoghi di produzione di formaggio ecc., nonché con la messa a dimora – in serra se all'aperto il clima non lo consentiva – di piante nordiche o per contrasto esotiche. Il giardino Maraini, su più livelli, elabora invece un progetto originale, sottolineato dal pergolato e dalle sistemazioni successive: sono tracciati dapprima percorsi rettilinei, guidati

Sommaruga.

⁵ Roma, ASC, Ispettorato Edilizio, 1923, 8118/1923.

⁶ C. BENOCCI, *Il giardino di Villa Maraini nel 1910: tradizione italiana, fascino esotico, moda europea*, in «Strenna dei Romanisti», 73, 2012, pp. 37-58.

⁷ C. BENOCCI, *Il nuovo Grand Tour alla fine dell'Ottocento: il mito italiano, l'incanto della montagna svizzera alla moda*, in «Tempo presente», n. 466-468, ottobre-dicembre 2019, pp. 22-26; Ester CAPUZZO, *Itinerari sublimi*, in «Tempo presente», n. 466-468, ottobre-dicembre 2019, pp. 27-31; C. BENOCCI, *I miti turistici europei sui ricami dei fazzoletti svizzeri Appenzell, 1870-1900*, in «Tempo presente», n. 466-468, ottobre-dicembre 2019, pp. 41-44.



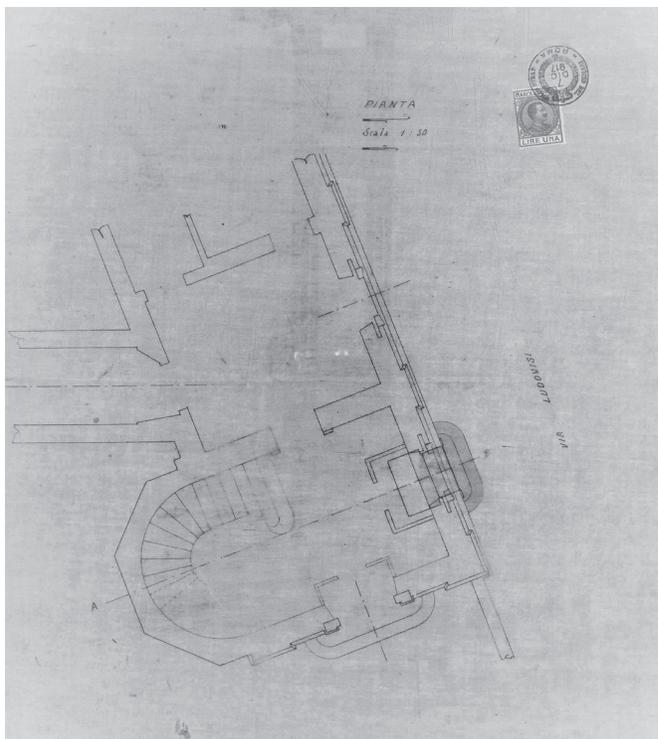
3. Otto MARAINI e Carrillo GARAVAGLIA, *Piano di situazione della villa Maraini*, 29 settembre 1903, penna e acquerello su carta. Roma, Archivio Storico Capitolino (BENOCCI 2010).

dal succedersi assai vario di essenze vegetali a terra e sulle pareti rocciose e poi, sul terrazzamento, da composizioni curvilinee con aiuole ovali; l'insieme si qualifica come un tripudio di piante mediterranee, tra cui prevalgono le rose di numerose specie, i gelsomini,

le peonie ma anche le palme, le araucarie, le succulente ecc. I percorsi e le piante messe a coltura, rilevati nel 1910, accompagnano il visitatore dall'ingresso che fronteggia il Casino dell'Aurora, con uno splendido belvedere e il manufatto edilizio riservato al portiere, inerpicandosi su un tracciato parallelo alla via Aurora, fiancheggiato dal profumo e dal colore dei fiori e dalle piante che animano le rocce a destra, con piccole grotte e acque, giungendo all'angolo su via Liguria, dove si arriva su un altro belvedere; si continua inoltrandosi sul terrazzamento verso l'edificio principale: in quest'area l'impianto curvilineo registra l'abbinamento di fiori di varie specie, succulente e ciliegi, proseguendo lungo la stessa via Liguria verso la scuderia, in angolo con via di S. Isidoro, dove domina un esemplare di *Cedrus Atlantica* argentea. Intorno alla scuderia e proseguendo nelle fasce lungo la via di S. Isidoro il giardino diventa un frutteto, con meli, peri, ciliegi, peschi di varie specie, albicocchi, *Winter banana*, limoni, mandarini e aranci, e una vigna, con «viti di moscato nero, di barbarossa, salamanna, pizzutello», non disgiunta dai fiori, come rose e lillà. Il percorso si sposta verso il Casino, ai cui piedi è una fontana mistilinea di gusto manieristico, proseguendo lungo via Ludovisi, dove si mantiene la compresenza di piante da fiore, sempreverdi e agrumi, fino a ritornare all'ingresso.

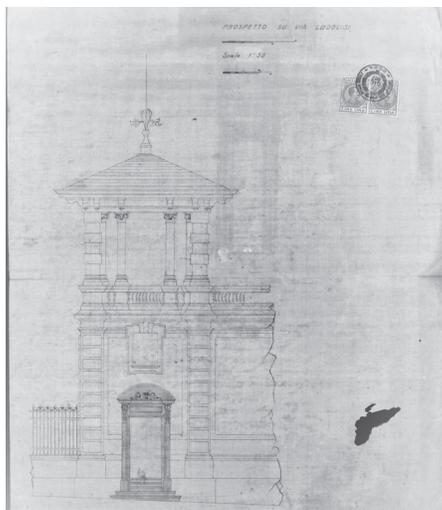
Dopo aver definito anche le mura perimetrali, l'ingresso e gli altri manufatti della villa, l'edificazione sembra conclusa alla morte di Emilio Maraini nel 1916. La situazione richiede però altri interventi, adottati da Carolina Maraini: il 13 dicembre 1917 l'ingegnere Francesco Mora, a nome della Maraini, presenta al sindaco la «domanda di aprire un accesso diretto dalla via Ludovisi al fabbricato uso portineria annesso alla sua villa»⁸. Come mostrano i tre bei disegni dell'ingegnere allegati alla domanda, raffiguranti la

⁸ Roma, ASC, Rip. V LL.PP., Ispettorato Edilizio, 1917, 2704/1917, contenente anche gli atti di approvazione del 1918.

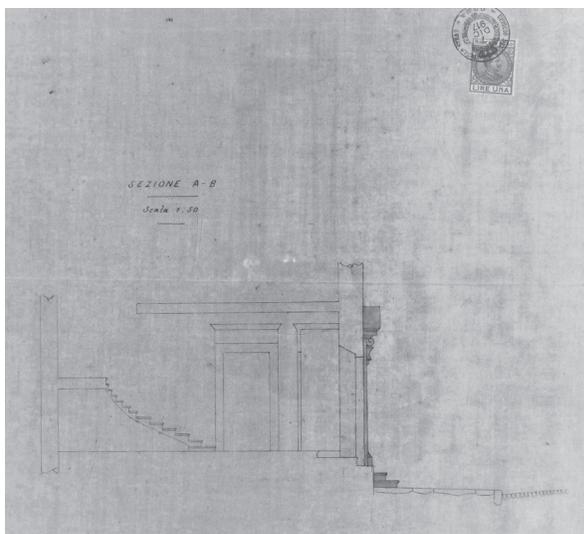


4. Francesco MORA, *Progetto di nuovo ingresso su via Ludovisi di villa Maraini, «Pianta» dell'area della portineria*, 1918, penna e acquerello su carta. Roma, Archivio Storico Capitolino.

«Pianta» dell'area della portineria su via Ludovisi (fig. 4), il «Prospetto su via Ludovisi» (fig. 5) e la «Sezione AB» della stessa portineria (fig. 6), il nuovo accesso richiede la messa in opera di due gradini sul suolo pubblico, vale a dire sul marciapiede limitrofo, e la questione richiede una più complessa procedura, che investe non solo l'Ispettorato Edilizio, il Piano Regolatore, la Ragioneria, il Segretariato Generale e altri uffici ma richiede anche l'approvazione della Giunta Municipale (seduta del 20 febbraio 1918) e del Consiglio Comunale (seduta del 4 marzo 1918); questi ultimi, previo



5. Francesco MORA, *Progetto di nuovo ingresso di villa Maraini, «Prospetto su via Ludovisi» della portineria*, 1918, penna e acquerello su carta. Roma, Archivio Storico Capitolino.



6. Francesco MORA, *Progetto di nuovo ingresso di villa Maraini su via Ludovisi, «Sezione AB» della portineria*, 1918, penna e acquerello su carta. Roma, Archivio Storico Capitolino.

il pagamento dovuto per l'occupazione definitiva di suolo pubblico, accolgono la richiesta, facendo rilasciare la licenza il 9 luglio 1918. La motivazione è sinteticamente riportata nella deliberazione prot.n. 19600 del 20 febbraio 1918 della Giunta:

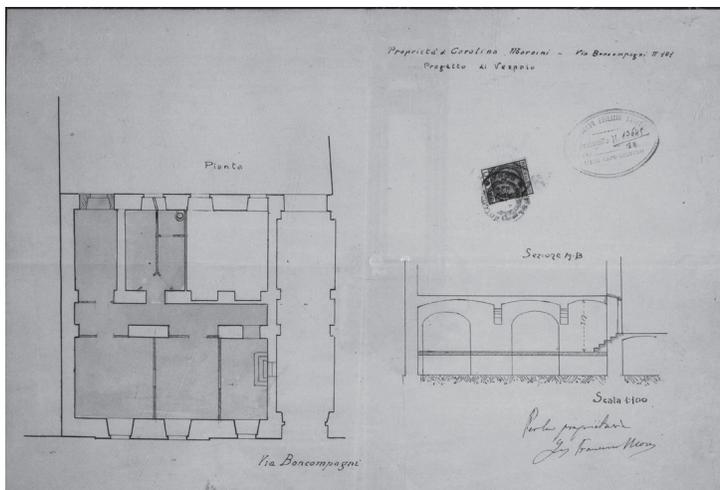
«premesse che la signora donna Carolina Maraini, proprietaria della villa Maraini alla via Ludovisi, chiese di aprire un nuovo accesso alla sua proprietà e che le condizioni locali richiedono l'apposizione, innanzi a detto accesso, di due gradini sporgenti, i quali verranno ad occupare il marciapiede per mq 1,32, la Giunta, su riferimento dell'on. Assessore Galassi, considerato che niuna ragione tecnica o di pubblico interesse si oppone alla concessione, delibera che sia iscritta all'ordine del giorno del Consiglio Comunale la proposta esibita dall'Ufficio tecnico con la quale si chiede che sia consentita l'occupazione di suolo pubblico, alle condizioni all'uopo specificate e dietro il pagamento anticipato per una volta tanto del canone di £. 198 da versarsi all'art. del bilancio 1918 corrispondente al 40d del bilancio 1917».

La situazione non è però conclusa: il 17 aprile 1924 l'ingegnere Francesco Mora, per conto della Maraini, presenta due disegni e una domanda al Regio Commissario della città di Roma «per ottenere il permesso di costruire la portineria e l'abitazione del portiere negli ambienti più salubri»⁹. I due disegni allegati riuniti in un foglio (fig. 7) mostrano i nuovi vani per l'alloggio del portiere su via Boncompagni 101 e il vespaio destinato a limitare l'umidità di risalita negli ambienti. La richiesta è accolta dalle autorità capitoline e approvata, con il rilascio della licenza edilizia ad agosto del 1924.

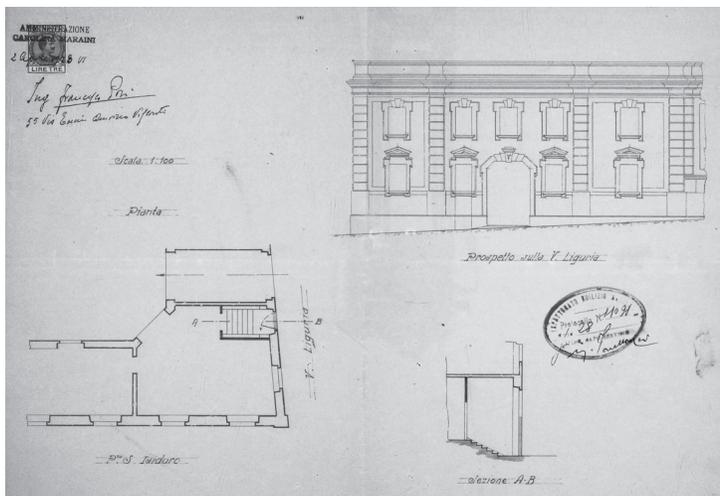
I lavori nella villa continuano; il 2 aprile 1928 Carolina Maraini chiede al Governatore di Roma «di poter aprire di fianco all'ingresso attuale [in via Liguria 2] una porta sulla strada come al tipo che si allega»¹⁰ (fig. 8): secondo quanto attesta il disegno, con la pianta,

⁹ Roma, ASC, Rip. V LL.PP., Ispettorato Edilizio, 1924, 13645/1924.

¹⁰ Roma, ASC, Rip. V LL.PP., Ispettorato Edilizio, 1928, 11091/1928.

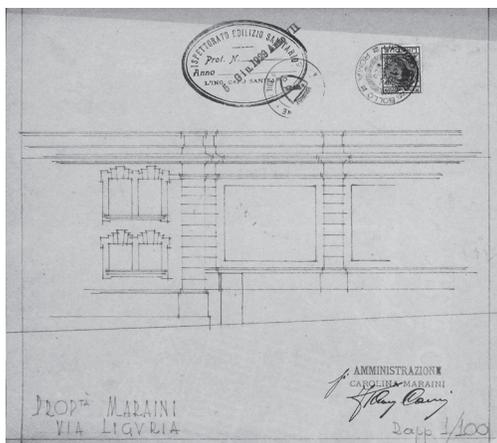


7. Francesco MORA, *Progetto di nuovi ambienti per l'alloggio del portiere di villa Maraini su via Boncompagni 101 e «Progetto di vespaio» per gli stessi vani*, 1924, penna e acquerello su carta. Roma, Archivio Storico Capitolino.



8. *Progetto di apertura di un nuovo ingresso di villa Maraini su via Liguria, derivante dalla modifica di una finestra: pianta, prospetto e sezione AB*, 1928, penna su carta. Roma, Archivio Storico Capitolino.

il prospetto e la sezione del luogo, e come rilevano le autorità capitoline, si tratta di trasformare una finestra al piano rialzato in una porta su strada e la richiesta è subito accolta, con il rilascio della licenza il 21 maggio 1928. Il 20 maggio 1929 la Maraini presenta una ulteriore domanda al Governatore per ottenere il «permesso di poter aprire un vano di porta per servizio nel muro che limita la villa stessa sulla via Liguria presso il numero 20 A come è indicato negli uniti disegni. Il vano di porta non altera le linee del muraglione venendo l'infisso a livello e con le stesse sagome dello zoccolo in pietra»¹¹. Questa volta si tratta di aprire un vano su strada, come mostra il disegno in doppia copia allegato (fig. 9); il direttore dei lavori è Francesco Galassi, attivo anche in altre fabbriche di via Veneto. Data l'esiguità della modifica, l'approvazione è molto rapida e il 5 giugno 1929 la licenza edilizia è ritirata dall'Amministrazione Maraini. Finalmente la villa è conclusa e Roma si dota di una magnifica dimora con giardino, di proprietà svizzera ma di gusto italiano.



9. Francesco GALASSI, *Progetto di apertura di una porta sul muro prospiciente via Liguria di villa Maraini*, 1929, penna su carta. Roma, Archivio Storico Capitolino.

¹¹ Roma, ASC, Rip. V LL.PP., Ispettorato Edilizio, 1929, 4158/1929.

Ceccarius, cose romaniste e *Cose*: un ricordo a 50 anni dalla scomparsa*

Laura BIANCINI

Mi è capitato più di una volta di dover parlare di Ceccarius (Giuseppe Ceccarelli 26 gennaio 1889-17 febbraio 1972), in occasione di mostre, convegni, lezioni all'università, e ogni volta c'era soltanto l'imbarazzo della scelta dell'argomento da trattare. I suoi interessi erano tantissimi così come le infinite sfaccettature della sua attività di studioso di Roma, di ideatore, animatore, sostenitore o collaboratore di importanti iniziative o istituzioni come l'Istituto nazionale di Studi Romani e la sua rivista *Roma* che poi diventerà *Studi romani*, il gruppo degli Amici della Cisterna che evolverà poi nel Gruppo dei Romanisti con la sua pubblicazione la *Strenna dei Romanisti*¹, le tante collaborazioni ad altrettante riviste o quotidiani romani e ancora, tra gli altri, *Bibliografia Romana*, la *Spina di Borgo* e *Strada Giulia* o la collana dedicata alle grandi famiglie romane. Ma tutto ciò è noto ormai a tutti. (fig.1)

La mia frequentazione di Ceccarius, o meglio della sua biblioteca e del suo archivio, risale agli anni Ottanta dell'altro secolo, all'inizio del mio lavoro presso la Biblioteca Nazionale Centrale

* Ringrazio Letizia Apolloni Ceccarelli, Paolo e Francesco Negro per la pazienza con la quale hanno dato ascolto alle mie continue richieste durante la stesura di questo testo.

¹ Laura BIANCINI, *Dall'osteria della Cisterna al caffè Greco in compagnia di Ceccarius*, «Strenna dei Romanisti», 72 (2011), pp. 65-78; *I romanisti e la loro "Strenna"*, Ivi, 75 (2014), pp. I-XVIII.



1. Eugen DRĂGUȚESCU (1914-1992), 1950, Ritratto di Ceccarius, 1950, disegno a penna. Collezione privata.

di Roma (BNCR) quando, dopo un tirocinio iniziale negli uffici della catalogazione libraria, mi fu affidata la Sala Romana, storica istituzione di una biblioteca nella biblioteca, voluta dal direttore Domenico Gnoli nel 1905, dedica all'immagine della città dalla *Renovatio urbis*.

Il fondo Ceccarius era da qualche tempo lì, nei magazzini librari dei manoscritti e rari: le scatole erano state già aperte ed il contenuto diligentemente inventariato anche se su fogli di blocco note a quadretti. La biblioteca e le riviste di argomento romano o quelle comunque significative e importanti per la cultura della Capitale, seguivano l'iter delle nuove accessioni della biblioteca, per poi tornare nei magazzini dei manoscritti e rari. Il resto, cioè tutto il materiale non librario, era appannaggio e competenza della Sala Romana al cui patrimonio si andava ad affiancare. Mancando larghi mezzi, l'informatizzazione era di là da venire, si era comunque deciso di procedere isolando e ordinando le varie tipologie di quel materiale in modo che fosse quanto prima disponibile per la consultazione dato l'interesse e l'attesa che suscitava quel ricco patrimo-

nio. L'aspettativa non andò delusa e, di lì a poco, agli studiosi per le loro ricerche, agli studenti per le tesi di laurea ed anche ai curiosi, quel materiale si rivelò immediatamente utile, anzi prezioso.

La parte della raccolta non libraria comprendeva documenti di natura diversa, autografi, manoscritti, lettere, cronache, diari, fotografie, incisioni, stampe, locandine teatrali, editti, bandi, un meraviglioso, interessante *potpourri*, risultato della cura e della pazienza, oltre che della perizia, di un collezionista innamorato di Roma. Non era dunque un archivio personale tale da svelare qualcosa al di là dell'immagine ufficiale del raccoglitore, non c'erano documenti personali, ricordo soltanto una fotografia del nipote Filippo bambino, oggi affermato giornalista, con in braccio il suo cane. Fu restituita.

C'era però un gruppo di faldoni, abbastanza omogeneo, che si presentava come un archivio di famiglia: conteneva infatti documenti di ogni genere relativi al lavoro, alla situazione economica, ma anche a dinamiche familiari del tutto private. Era l'archivio della famiglia Raffaelli, illustri mosaicisti tra Sette e Ottocento ed era lì perché, alla fine del XIX secolo, Clelia Raffaelli aveva sposato Eugenio Ceccarelli e da loro era nato Giuseppe, cioè Ceccarius.

Sui progressi dei lavori di sistemazione del Fondo e della Raccolta, ma in particolare sull'archivio Raffaelli, del quale si era intuì l'importanza soprattutto dopo che aveva suscitato l'interesse di un esperto come Roberto Valeriani, ci si confrontava puntualmente con il figlio del grande Romanista, Luigi, assiduo frequentatore della biblioteca, anche lui grande appassionato ed esperto di Roma e fonte dunque di innumerevoli e preziosi consigli.

Un giorno però, con un certo disappunto, ci rivelò, che un nipote di Ceccarius, Paolo Negro, era piuttosto sorpreso perché era convinto di avere lui l'archivio Raffaelli. Fu necessario un incontro che avvenne nella casa sull'Aventino che era stata appunto di Ceccarius, durante il quale non si poté che constatare l'evidenza: ciascuno ne possedeva una parte.

Successivamente poi si chiarì il mistero di quella divisione ed ecco il racconto di Paolo Negro, possessore dell'altra metà dell'archivio:

Ad ogni nipote di Ceccarius fu chiesto di scegliere un ricordo [...] Mio fratello Francesco scelse un ritratto di nonno soldato [...] Io scelsi l'archivio Raffaelli, che in realtà non interessava a nessuno in particolare, ma che non si voleva comunque alienare perché contenente carte di famiglia. Erano molti faldoni, che occupavano spazio e forse anche per questo non suscitarono interesse da parte di altri. Si preferì quindi "lasciarli a casa" ed affidarli a me. In quel periodo mi interessava la filatelia, ed in particolare la storia postale e l'archivio rappresentava una "miniera" da questo punto di vista. Ma già da allora avevo anche una predilezione per le storie familiari e l'affetto che aveva unito mia bisnonna Clelia Raffaelli e mia madre fu importante. E' solo quindi per caso, o forse per mia negligenza, che una parte dell'archivio sia giunta alla Biblioteca Nazionale, confusa tra le altre carte alienate.²

Questo episodio segnò l'inizio di una simpatica e costruttiva collaborazione e, quando ormai ero in pensione, Paolo Negro mi chiese di riordinare secondo criteri più scientifici le carte Raffaelli rimaste in famiglia e oggi conservate nel Museo dell'omeopatia a piazza Navona, inaugurato nel 2013, nella sede della Fondazione Negro.³

² L. BIANCINI, *Una famiglia e il suo archivio* in: Anna Maria MASSINELLI, *Giacomo Raffaelli (1753-1836). Maestro di stile e di mosaico*, Firenze, 2018, p. 5.

³ Roma, Fondazione Negro, Museo dell'omeopatia, piazza Navona 49. Ora sono in via di definitiva inventariazione, grazie anche alla collaborazione di Elisabetta Raffaelli, ma fin dal 2013 sono state messe a disposizione, seppure in una sistemazione ancora provvisoria, degli studiosi italiani e stranieri.

In quella stessa sede, deputata ormai a contenere gli archivi della famiglia, Paolo mi mostrò una scatola (26x32x11 più una busta esterna per formati più grandi), contenente la corrispondenza, i diari, le fotografie e altri curiosi documenti, relativi al periodo della partecipazione di Ceccarius alla prima guerra mondiale⁴.

Oggi a cinquanta anni dalla sua scomparsa, vorrei ritornare proprio su quelle carte, per ricordare Ceccarius in una età della sua vita, quando non era ancora un personaggio pubblico e tutti lo chiamavano Peppino: siamo nel 1915, ha 26 anni, un matrimonio alle spalle tragicamente spezzato dalla scomparsa della moglie, Clara Villa, morta nel dare alla luce la piccola Clara che ha ormai 4 anni e con la quale è tornato a vivere con i genitori. Purtroppo il bel negozio a piazza Montanara, una sorta di Castroni del tempo, orgoglio e ricchezza della famiglia Ceccarelli, è sull'orlo del fallimento, circostanza che ha come triste ricaduta, la minaccia, divenuta subito realtà, dell'annullamento del fidanzamento di Peppino con Gabriella Petacci.

In questa delicata situazione, di probabile e sensibile smarrimento personale – in quanto figlio unico, per lui non c'era obbligo –, Ceccarius decide di rispondere Presente! Alla dolorosa voce d'Italia che chiama alle armi⁵

A questo punto l'immagine dello studioso con una folta capigliatura candida (fig. 2) lascia il posto ad un giovane ufficiale⁶

⁴ Quel materiale è pubblicato in CECCARIUS, *Lettere e diari dal fronte e dalla prigionia (1915-1918)*, a cura di L. BIANCINI, Pavona di Albano Laziale, 2015 ma ne avevo già dato cenno in: L. BIANCINI, «Oh bei tempi dei soldatini di piombo!» *Le lettere di Ceccarius durante la I guerra mondiale*, «Strenna dei Romanisti», 75 (2014), pp. 39-56.

⁵ Giacomo CECCARELLI, *Giuseppe (Peppino) Ceccarelli*, in CECCARIUS, *Lettere e diari*, cit. p. 11.

⁶ Il ritratto di Peppino ufficiale a Brescia che qui pubblichiamo è firmato con un monogramma RM, cioè Roberto Macciotta nato a Pontremoli nel 1990 e morto di malattia nel campo di Celle nel 1918.

(fig. 3) catapultato, come tanti altri, dalla quotidianità della vita alla tragica esperienza della Grande Guerra.



2. Ceccarius alla sua scrivania Fotografia, anni Sessanta. Collezione privata



3. ROBERTO MACCIOTTA (1890-1918), Ritratto di Peppino ufficiale, disegno. (Collezione privata)

Come scrive Umberto Guglielmotti: «Pochi mesi di vigilia ed eccoci proiettati verso la battaglia in una tremenda alternativa di vita e di morte.»⁷ e infatti, dopo la scuola allievi ufficiali a Brescia, Peppino fu trasferito senza mezzi termini al fronte, in zona di guerra e nell'ottobre del 1917 si trovava nei luoghi della battaglia di Caporetto. Durante quei drammatici eventi fu catturato dai tedeschi insieme a tanti altri. Nel lungo viaggio verso nord, attraverso tutta la Germania, quei soldati di ogni ordine e grado furono progressivamente lasciati nei campi di prigionia via via incontrati. Peppino, dopo un'ultima sosta un po' più lunga a Crossen (Turingia) fu condotto a Cellelager (nei pressi di Hannover) dove restò fino alla fine della guerra.

I diari che Peppino redasse in quel periodo non sono ovviamente scritti con intenti letterari, sono piuttosto i naturali destinatari della sua amarezza e del suo sconforto (evitava ovviamente di procurare inutili preoccupazioni alla famiglia) anche se in quelle pagine non va mai oltre una semplice registrazione dei fatti, quasi a stigmatizzare con le sue scarse, ma indignate annotazioni, la stupidità della guerra e l'inutilità di quelle sofferenze. Non cerchiamo dunque lì testimonianze “storiche” ma semplicemente umane, come tante altre memorie largamente inedite che dal 2015 in poi, in occasione del centenario della Grande Guerra, sono emerse da tutta Italia.⁸

Come per tutti, dunque, così per Peppino la guerra non fu certo una passeggiata, anche se fu senz'altro più che fortunato a tornare vivo e integro. L'esperienza però lo segnò, il fronte e la prigionia lasciarono in lui una ferita troppo profonda tanto che in casa non ne parlò mai, come testimonia il nipote Paolo Negro.

⁷ Umberto GUGLIELMOTTI, *Una vita, un esempio*, «L'Urbe», 1972, maggio-agosto, (*Numero speciale dedicato a Ceccarius*), pp. 8-14.

⁸ Insuperabile a questo proposito il film di Ermanno Olmi *Torneranno i prati*, del 2014, apparso e scomparso in pochi giorni dalle sale cinematografiche nonostante i numerosi e prestigiosi riconoscimenti.

Di quel periodo però non vorrei ricordare qui i disagi e le sofferenze, la fame e il freddo, ma far emerge da quei taccuini l'immagine del tutto privata di quel giovane ufficiale, che, in un momento delicato e complicato, riuscì a dare il meglio di sé grazie al suo carattere solido, dolce e ottimista, capace di comprendere e ascoltare gli altri, mite e paziente ma mai rassegnato o remissivo, un carattere che certamente lo aiutò non poco a non lasciarsi abbattere e a superare, persino con un sorriso, la difficile condizione del prigioniero di guerra.

Tutto ciò fu possibile anche perché ebbe la fortuna di condividere quell'esperienza insieme ad amici vecchi e nuovi, che ritrovò, o che conobbe lì.

In data 29 ottobre 1917, durante una sosta nel campo di prigionia di Birnbaum in Austria, sul suo taccuino Peppino scrive: «Trovai il vecchio amico di Roma, Conte Chiassi⁹», il quale, a sua volta, aveva incontrato, pochi giorni prima, l'amico Luigi Fracassi. Da quel momento i tre formarono un trio indivisibile al quale si aggiunsero, Mario Feri e Ubaldo Gattai due ufficiali toscani. Il sodalizio si consolidò a Cellelager dove continuarono a dividere tutto, in particolari i famigerati "pacchi" contenenti viveri e vestiario, che, secondo una convenzione internazionale, le famiglie spedivano ai prigionieri, ma sulla cui puntualità e integrità all'arrivo, non si poteva certo far conto. Cibo e indumenti sono preziosi, ma la solidarietà e l'amicizia fecero il resto, per superare una situazione certamente meno drammatica rispetto a chi combatteva al fronte, ma ugualmente penosa e anche umiliante e nella quale freddo, fame e malattie non allontanavano per nulla il rischio della vita.

Ceccarelli e i suoi amici formarono una buffa società la United-Affamated-Illimited- Company il cui nome, CHIAFRACE-GAFER-RI, è una sorta di acronimo che unisce i cognomi degli occupanti la stessa baracca: Chiassi, Fracassi, Ceccarelli-Gattai e Feri.

⁹ Giovanni Chiassi, 1886-1976.

Tale denominazione appare nell'intestazione dei deliziosi menù creati da Giovanni Chiassi, che aveva una buona mano per il disegno, in occasione di festività liturgiche, Pasqua, Natale, o anche private, compleanni o onomastici. Chiassi li riempiva di pomposi nomi che annunciavano squisitezze supreme, purtroppo frutto di sogni che per nulla corrispondevano alla realtà della loro tavola.

Così recita ad esempio quello per S. Giuseppe (fig. 4), il 19 marzo, giorno dell'onomastico di Peppino:



4. Giovanni CHIASSI, Menu di S. Giuseppe, Cellelager, 19 marzo 1918. Roma, Fondazione Negro, Archivio Ceccarius.

Piccole sarde di Nantes e Mortadella Bolognese
Sbobba tedesca e polentina Elvetica
Bistecchine alla Regina d'Andorra con piselli
Pattona alla Gattai
Tondini all'Arcivescovo con marmellata Chiudo
Vini
Champagnino Renella
Celle-Lager S. Giuseppe 1918

Una bella dose di ottimismo e di ironia trasformava dunque in manicaretti i pessimi cibi che passava “il convento” a mala pena rinforzati, per quel che potevano, dai cibi che riuscivano a giungere sani e salvi da casa in barba alle continue razzie cui erano sottoposti i “pacchi” durante il loro viaggio.

Anche Peppino dà buona prova di sé esibendosi, in merito alla qualità del vitto, nella forma classica del sonetto. Ecco una poesia, non è un capolavoro, ma comunque è apprezzabile, non fosse altro che per la buona volontà di sorridere.

*La sbobba*¹⁰

Quali colombe dal desio chiamate,
quando nel cor tedesco amor fa breccia,
una minestra di buccia di vecchia
cé danno col profumo di patate.

Qualche piccolo sasso anco s'intreccia,
alla dolce pietanza, alcune fiata,
se di rompervi un dente non rischiate
e per vecchia abitudine alla breccia.

¹⁰ Firenze, Archivio Giosuè Fiorentino.

Talor la quantità solida è poca,
ma sia per guiderdone un giorno o l'altro
abbiamo il fricò aulente della foca:

ché per chetar fameliche procelle,
dal polo Nord, l'allemanno scaltro,
perfin le foche fê migrare a Celle.

Cellelager, 7 febbraio 1918
Cav. Ceccarelli

È curioso il fatto che alla assoluta carenza di cibo e di ogni conforto, faceva riscontro, nel campo per ufficiali di Celle, la disponibilità di una biblioteca, di una sala per il teatro e per la musica che i prigionieri, facendo miracoli, riuscivano ampiamente ad usare organizzando concerti e spettacoli vari, creando persino le scene e i costumi con il poco materiale a disposizione¹¹. E non dimenticavano i festeggiamenti per ricorrenze patriottiche come quello per il 21 aprile, Natale di Roma 1918, organizzato da un gruppo di romani e del quali si parlò per tutto il campo. I preparativi iniziarono con un certo anticipo.

Dal taccuino di Peppino leggiamo che il 6 aprile c'è un incontro con Arnaldo De Paolis¹² per accordi, il 7 una «riunione, 21 aprile, Guida¹³, musica», l'8 « da De Paolis, le poesie per il 21 aprile», il 9 aprile: «In giro con De Paolis continuo preparazione per il 21 aprile».

Scrive Carlo Emilio Gadda, su quell'evento:

Celle-lager 22 aprile 1918.

Ieri Natale di Roma, ricordato con un'adunanza tra i prigionieri romani e laziali al Blocco A nel pomeriggio; discorso (criticato da

¹¹ Cfr.: *Voci e silenzi di prigionia Cellelager 1917-1918* a cura di Rolando ANNI e Carlo PERUCCHETTI, Roma 2015.

¹² Arnaldo De Paolis, Tenente del Genio, a Cellelager era addetto alla farmacia.

¹³ È un nuovo capitano, v. sotto.

Tecchi¹⁴) e bicchierata. Io non ero presente, perché non romano, ma vi partecipai col cuore, mandando il saluto del figlio senza scarpe alla Madre lontana ed augusta ed eterna. La sera anche al nostro blocco, un commosso discorso del Capitano Casella. Poi suono di inni patriottici, fra gli ufficiali plaudenti all'impiedi, a capo scoperto. Si gridò «viva l'Italia» e io gridai commosso. Poi piccolo intrattenimento musicale con qualche macchietta [...]»¹⁵

Ed ecco invece il ricordo di tanti anni dopo di uno degli organizzatori Arnaldo De Paolis.

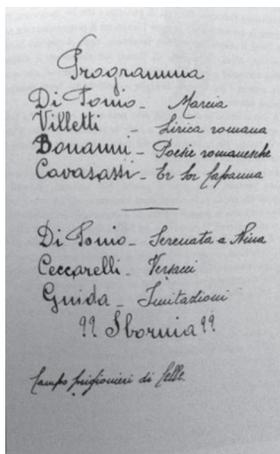
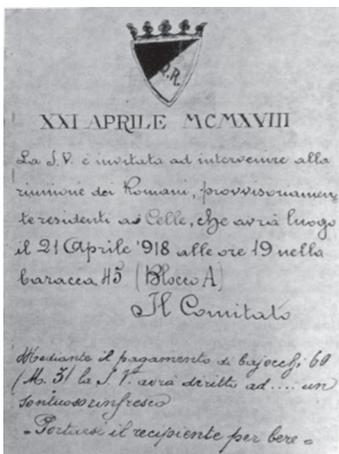
XXI aprile 1918 - In questo giorno nel campo di prigionia di Celle (Hannover) un animatore fra gli ufficiali, che deve contare fra le sue fatiche in pro dei romani, questa, di cui scrivo, come la più meritoria, ci riunì in una delle baracche, per ricordare la data. Centosette romani, che per la maggior parte non si conoscevano parteciparono alla riunione, fra di essi il romanismo generale. Un «Pizzardone» vestito di carta, con feluca e penne, regolò l'accesso e ritirò gli inviti; gli intervenuti firmarono «i fogli di presenza» che ho conservato. Per descrivere la riunione, basta leggere l'invito ed il programma¹⁶ (fig. 5a-b); ma non posso farne il resoconto, per non provocare, oggi, il riso dei nipoti, mentre noi, allora, col ricordo di Roma, nel riascoltare il dialetto, eravamo commossi e molti piangevano¹⁷.

¹⁴ Oltre a Bonaventura Tecchi, nel campo di Celle erano presenti numerosi intellettuali come Carlo Emilio Gadda, Ugo Betti, Alberto Casella, e poi musicisti, pittori, illustri professionisti. Cfr. *Voci e silenzi...*, cit.

¹⁵ Carlo Emilio GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia; con il Diario di Caporetto*, Milano, 2014, p. 336.

¹⁶ In quell'occasione troviamo il suo nome incluso nel programma (fig. 5a, 5b) : «Ceccarelli – Versacci».

¹⁷ Cfr.: Arnaldo DE PAOLIS, , *XXI aprile 1916- XXI aprile 1918*, in «Strenna dei Roimanisti», 1966, pp. 161-164.



5a-b. Invito e programma per i festeggiamenti del Natale di Roma, Cellerager 21 aprile 1918. Collezione privata.

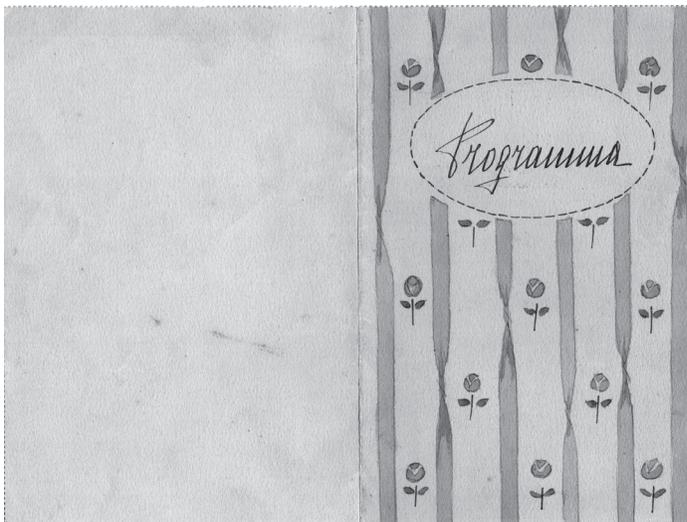
In realtà riuscivano ad organizzare praticamente una stagione di prosa e una di musica (fig. 6a-b) oltre ad allestire esposizioni di opere figurative, programmare conferenze e letture e persino pubblicare giornali¹⁸. Racconta ancora Gadda il 31 luglio:

Nel blocco A danno una rivista umoristica in cui entrano in scena sessanta persone: deve essere una cosa bella, piena di allusioni di sarcasmi di tutti i generi sulla nostra vita. Al Blocco B c'è una buona orchestra, al D hanno dato delle produzioni di bozzetti ferravilliani. Io non ci sono andato per mancanza di posto. Il nostro blocco, il più attivo forse, ha una buona orchestrina, (buona per modo di dire), e l'attività teatrale vi è notevole. Oltre a l'*Antipasto*¹⁹, si sono dati in queste sere i *Tristi amori* del Giacosa, e pare siano andati bene. Altri lavori sono annunciati nei cartelloni, manifesti multicolori appesi alla porta delle baracche dove si tiene il teatro²⁰.

¹⁸ Cfr.: *Voci e silenzi...*, 2015.

¹⁹ L'opera è di Alberto Casella, (1891-1957) anche lui a Cellerager.

²⁰ C.E. GADDA, *Giornale di guerra...*, cit., p. 370.



Le Caffè Concerto	Caffè Concerto
PROGRAMMA	
- Parte 1ª -	- Parte 2ª -
1 Orchestra	7 Orchestra
2 Mimi Spialitti (condiute fiera)	8 Orageon Rouge Chanteuse des folies vaohies
3 Cukka cumbasiuni marchette militari	9 Pektini cumbasiuni, cumbasiuni ecc.
4 Duo Freddy duenari tekech	10 La Miguotky Chanteuse à voix
5 Pasquariello cauloni napoletani	11 J Tarabo-U.ò. Pag-hine = Curday-hot dauce sudorati
6 Jofy et son Danseur Caujo melle - Mariee barbeuse	12 Galoff
La Direzione si riserva di l'offinire una o l'altre i numeri del programma in caso di necessitate degli artisti.	

6a-b. Programma per Caffè concerto, Cellelager 1918. Roma, Fondazione Negro, Archivio Ceccarius.

E così il 21 agosto 1918:

Sono stato ancora due volte a teatro, una volta alla rivista del blocco A [...] e una volta a una produzione milanese, in cui il ten. Nidi, credo della compagnia drammatica del Ferravilla²¹, rappresentò con successo *El milanese in mar* e *La luna de miel sur Pancrazi*. Gli scenari sia al blocco A sia al blocco C e D sono belli e dicono veramente che gli organizzatori hanno fatto miracoli, con carta e cartone per lo più, poi che di stoffa non se ne trova un millimetro in Germania²².

E ancora il 23 settembre:

La sera si dette al blocco D il *Romanticismo*²³, senza incidenti; al nostro blocco si rappresentò *Scampolo* di Dario Niccodemi e io pure vi assistei da uno degli ultimi posti, annegando nella stanchezza l'ultima capacità di soffrire. La commedia venne data con successo, anche nelle parti femminili, tutt'altro che facili²⁴.

Si eseguiva buona musica oltre che nei numerosi concerti soprattutto durante le cerimonie religiose, dai funerali alle solennità dell'anno, la Pasqua, il Natale e ovviamente le domeniche.

Nel diario di Giovanni Chiassi, completamente inedito²⁵, è così

²¹ Edoardo Ferravilla, (1846 - 1915); attore e autore del teatro dialettale milanese.

²² C.E. GADDA, *Giornale di guerra...*, cit., p. 377.

²³ *Romanticismo* è un dramma in quattro atti di Gerolamo Rovetta che andò in scena per la prima volta al Teatro Alfieri di Torino nel 1901.

²⁴ C. E. GADDA, *Giornale di guerra...*, cit., p. 386.

²⁵ Si tratta di un dattiloscritto di poco più di 100 pagine redatto nel 1919 durante un soggiorno a Savona e che tiene presenti nella stesura anche gli appunti di Peppino come dichiara lo stesso autore nella breve pagina introduttiva: «In queste pagine trascritte nella stanzetta "excelsa et luminosa" del mio esilio Savonese, ho voluto ricordare cogli appunti di Peppino Ceccarelli i giorni tristi passati in Germania.» Il diario che copre un arco di tempo che

descritta la suggestiva liturgia della vigilia di Natale resa preziosa dalla musica. Ecco il programma:

- 24 Canto pastorale francese - Minuite
 - 24.10 Messa solenne in canto liturgico.
 - a) All'Offertorio: (Ave [verum] Gounod per orchestra e solo di violino)
 - b) All'elevazione (largo per orchestra - Haendel)
 - c) alla comunione (canto pastorale italiano con accompagnamento di quartetto e canto obblig. Per oboe -Apuzzese)
 - 1 Discorso
 - 1.20 Tantum ergo (Perosi- sole voci)
 - 1.25 Benedizione
 - 1.30 Adeste Fideles (coro per italiani e francesi)
- Il baraccone era abbastanza pieno, [...] tutti molto commossi²⁶.

Non mancava ovviamente la musica leggera. Numerose erano infatti le orchestre sparse nei blocchi e tra gli italiani non mancano cantanti e compositori.

A Celledager fu organizzato e andò in scena lo spettacolo *Piedigrotta*, incentrato sul repertorio delle canzoni napoletane tradizionali e su quelle, sempre in dialetto napoletano, composte durante la guerra, come *'O surdato 'nnamurato*²⁷ che fu la canzone più cantata sul fronte italiano. La canzone vincitrice del concorso fu *Cielo turchino (Turnammoce)* (fig. 7) composta da Giovanni Guida, altre

va dal 24 ottobre 1917 al 27 giugno 1918 completamente inedito è stato gentilmente messo a disposizione dalla famiglia..

²⁶ Giovanni CHIASSI, Diario, pp. 55-56

²⁷ La canzone fu scritta come è noto, nel 1915, da Aniello Califano ed Enrico Caruso (1873-1921) a cui rendiamo volentieri omaggio alla fine del 2021, anno che ha segnato i cento anni dalla morte.

furono *Povero Ammore* di Benedetto Di Ponio e *Aspiettame* di Edgardo Fenga.²⁸

Turannuoco

Cielo turchino

Luccico

Core Turannuoco

Cielo turchino d'o paese mio
 o vanchelle fante in un'ora
 vobaco remito a sole di a metta
 e velle rugine a loro che vello!
 Lucico 'mepp' a rena e strannuto
 mare ca voi è viene a tuffe cano.
Core Turannuoco - Core Turannuoco
 Te me ce frante ngonno solannuto
 ma sarà di mane?
 Sarà chiù luciano?
 Tenesse scelle o tempo pe' velle!
 Turannuoco che ci avimmo lassate
 none scitinnucate e none allera
 none tejo se accora ca p'pate
 si ciappate, si' sott' l'acqua
 o a na femmine jole che se chiamma
 ca chiappate, epp' a tene nonno: mamma.

Gio. Guida

7. GIOVANNI GUIDA, *Cielo turchino*, 1918. Roma, Fondazione Negro, Archivio Ceccarius.

²⁸ *Voci e silenzi di prigionia...* cit. p. 216.

Fermiamo un momento l'attenzione sul vincitore di questo concorso, Giovanni Guida, lo ritroveremo a Roma. Peppino lo annuncia, nei giorni dedicati ai preparativi dei festeggiamenti per il Natale di Roma: «10 aprile Guida. Nuovo capitano.», ma lo ritroviamo nel diario inedito di Giovanni Chiassi, il 26 maggio: «Dopo il Blocco D anche il blocco B inaugura il suo teatro, dove impera Guida, [...] Guida trionfa con le sue macchiette e le sue canzonette; ha una genialità non comune nel cantarle e nel truccarsi.»²⁹



Nel 2009, lavoravo ancora in biblioteca, era venuta da me per avere informazioni sul Fondo Ceccarius una gentile signora, Silvia Samaritani Giordani: desiderava consultare la rivista *Cose* sulla quale fece poi un articolo che confluì sulla *Strenna*³⁰. *Cose* era un periodico prevalentemente indirizzato alle donne, anche se non escludeva aperture verso un pubblico più vasto, pronta com'era a registrare in ogni senso la vita della città, moda e mondanità comprese e non trascurava descrizioni di edifici significativi o giardini o altri luoghi importanti della città, e dunque nulla di strano che si trovasse nella biblioteca di uno studioso di Roma dove faceva bella mostra di sé in elegante rilegatura.

Così scrive la Samaritani Giordani che nutriva dubbi sulla presenza di quel periodico tra i libri di un severo studioso di Roma:

Forse *Cose* non era stata acquistata di mese in mese, forse è stata reperita già rilegata su una bancarella e mescolata a tanti altri volumi è entrata a far parte del mondo della Biblioteca nazionale centrale di Roma.

²⁹ G. CHIASSI, Diario, p. 95.

³⁰ Silvia SAMARITANI GIORDANI, *Cose, una rivista femminile nel fondo Ceccarius della Sala Romana della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma* in «Strenna dei Romanisti», 71 (2010), pp. 645-656.

Ma poi aggiunge un inoppugnabile chiarimento:

La risposta viene dall'*Albo d'oro* del giugno del 1927 in cui fra i nomi degli abbonati c'è quello di Giuseppe Ceccarelli. In casa Ceccarius, perciò, la rivista arrivava regolarmente e si rilegava.³¹

L'articolo di Silvia Samaritani, interessante e ben fatto, nel descrivere poi quella prestigiosa pubblicazione registra che era diretta da Giuseppe Chiassi, fratello di Giovanni aggiungo subito io, e che aveva tra i suoi più validi collaboratori John Guida (1888-1951), al quale, nell'anno successivo, 2011, la Samaritani dedica un altro articolo per la *Strenna*³². Abile disegnatore e figurinista, Guida legò il suo nome ai grandi della moda come Schuberth, Antonelli, Centinaro, Galtruccio,³³ (fig.8) e al gioielliere Massoni³⁴ con le cui creazioni ornava le donne dei suoi figurini. Disegnò costumi per alcuni film, e si interessò in particolare dei rapporti tra la moda e il cinema.

Quando nel 2014 iniziai la lettura e la trascrizione dei taccuini di Peppino il solo cognome Guida non mi sembrò nuovo ma difficile da identificare e, solo nel momento in cui riuscii a trovare il nome, «Giovanni (o John)»³⁵, improvvisamente fu tutto chiaro. Era quel «Guida, nuovo capitano» che Peppino introduce il 10 aprile 1918 e che sarà poi animatore con una certa regolarità delle attività cultu-

³¹ Ivi, pp. 645-646.

³² S. SAMARITANI GIORDANI, *I grandi magazzini Coen al Tritone e John Guida*, in «Strenna dei Romanisti», 72 (2011), pp. 597-609.

³³ Cfr.: *Progetto e stile: creatori della linea italiana*, catalogo a cura di BONIZZA GIORDANI ARAGNO (Roma, Istituto Nazionale per la grafica-Calco-grafia, 10 febbraio-31 marzo 1982), Roma 1982, p. 51. (Il disegno dell'alta moda italiana 1940-1971, 1). Un fondo importante che raccoglie l'opera di John Guida è conservato alla Biblioteca Teatrale del Burcardo.

³⁴ Gioielleria e argenteria storica romana, in via Margutta, la cui attività risale al 1790.

³⁵ Cfr. : *Voci e silenzi.*, cit. p. 220.



8. John GUIDA, *Abito lungo in taffetà con giacchettino*, tempera, firmato in basso a sin. Gion 945, per la Casa d'alta moda Antonelli, Roma, 1942. In: *Progetto e stile: creatori della linea italiana*, catalogo della mostra, cit. Roma 1982, pp, 119 e 154 (scheda 103).

rali del campo di Celle. La presenza di Guida sulle pagine di *Cose*, aveva costituito, forse, un valore aggiunto per la rivista che, come abbiamo visto, era accuratamente e integralmente conservata nella biblioteca di casa Ceccarelli fino all'anno 1939³⁶.

³⁶ Nel 1939 «In ottemperanza alle disposizioni prefettizie che, limitando la carta patinata prescrivono la diminuzione di un terzo del numero delle pagine [...]», *Cose* cessò le pubblicazioni. S. SAMARITANI GIORDANI, *Cose....*, cit, p. 656.

Nonostante tutto Peppino, da quel periodo della guerra e della prigionia, portò a casa qualcosa di buono e importante, l'amicizia di Giovanni Chiassi e Luigi Fracassi innanzi tutto ma anche di Arnaldo De Paolis e John Guida: chissà se con loro ebbe modo di parlare di quei giorni? Certamente sì con Giovanni Chiassi al quale aveva prestato i suoi taccuini.³⁷

In quella specie di *damnatio memoriae*, Peppino-Ceccarius sembra aver incluso qualcos'altro e cioè scrivere versi. Durante la prigionia la sua produzione poetica conta ben dieci componimenti, di varia lunghezza e natura, poi più nulla. Oggi, nel ricordarlo, non possiamo non cogliere l'occasione di affidare alle pagine della "sua" *Strenna* un'altra sua poesia. Dopo quella simpatica e ironica sulla "sbobba" tedesca, ecco ora invece l'ultima poesia del periodo della prigionia scritta prima del lungo viaggio di ritorno verso casa. All'imperfezione di qualche verso, all'ingenuità di alcune espressioni supplisce un'incontenibile forza vitale che si traduce nelle prime due strofe, vera e propria esplosione di gioia per la libertà ritrovata, in una serie di incredule e incalzanti domande sulla effettiva realtà della felicità di quel momento; segue poi un elenco, puntiglioso e anche un po' "impertinente", di tutto ciò che avrebbe ormai potuto tornare a fare da uomo libero. La conclusione, velata da un commosso sentimentalismo evocato dall'idea del confortante abbraccio della madre, svanisce subito dopo nell'autenticità ed efficacia dei disperati versi finali nei quali irrompe l'improvviso il terrore che tutto ciò possa essere niente altro che un'illusione, un perfido gioco, una crudele inganno « e l'anima che gioca cor mistero/come fa 'n solitario colle carte/dice de sì, ma er dubbio sempre nero»

³⁷ Vedi nota 17.

[*Senza titolo*³⁸]

Me pare d'esse come rimbambito,
ma dunque che se parte è proprio vero?
che sto strazio terribile è finito?
che nun se vedrà più sto cielo nero?

che se potrà girà ndove te pare?
senza de sbatte er grugno nduna rete,
che si t'andrà potrai rivede er mare
che si t'andrà potrai cavà la sete,

sete de vino e sete de paciocche
coll'occhi neri e colla bocca rossa
tutte velluto come violaciocche
(basta guardalle per avé na scossa)

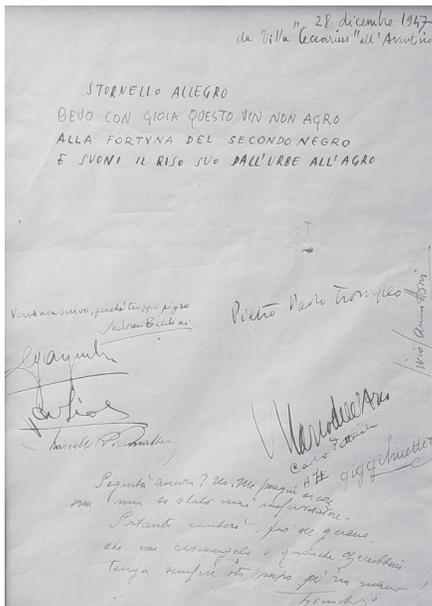
Rimette piede ndé l'amata tera
rivede er sole, Roma, casa nostra,
senti la vera gloria della guera,
ma nun te sembra un sogno sta gran mostra?

Strignete mamma forte forte ar petto
coprilla de carezze e de bacioni
ma nun ce pensi gnente si che effetto
sai come scenderanno i lacrimoni?

Ma dunque è proprio vero che se parte?
e l'anima che gioca cor mistero
come fa 'n solitario colle carte
dice de sì, ma er dubbio sempre nero
aridomanna ar core: è sempre vero?

³⁸ La poesia è redatta su un foglietto doppio.

Interpellando i familiari per essere certa che non vi fossero altri componimenti da attribuire a Ceccarius, è emersa una terzina improvvisata tanti anni dopo, ma di nuovo sull'onda di una grande gioia: fu, infatti, scritta di getto quando una riunione, probabilmente di lavoro, fu interrotta dall'annuncio della nascita del nipote Paolo Negro, secondogenito di Claretta Villa e Antonio Negro (fig. 9).



9. Foglio manoscritto datato 28 dicembre 1947 da “villa Ceccarius” all’Aventino. Collezione privata.

28 dicembre 1947

da villa Ceccarius all’Aventino

Stornello allegro

Bevo con gioia questo vin non agro

Alla fortuna del secondo Negro

E suoni il riso suo dall’urbe all’Agro.

I versi sono scritti su un foglio dove compaiono le firme dei presenti a quell'illustre consesso, probabilmente invitati a scrivere qualcosa dal nonno felice. C'è chi declina garbatamente: «Versi non scrivo perché troppo pigro. Antonio Baldini» e chi semplicemente firma. Riusciamo a leggere i nomi di: Pietro Paolo Trompeo, Livio Jannattoni, Alfredo Gargiulo, Marcello Piermattei, Mario dell'Arco, Armando Fefè, Carlo Pettrich, Gigi Huetter. Nello spazio ancora disponibile si trovano un'altra strofa beneaugurante per il neonato alla quale segue una firma incomprensibile.

Seguità ancora? No. Me piagne er core
Ma nun so stato mai improvvisatore.
Sortanto canterò, fiore de grano
Che un Arcangiolo o qualche Cherubbino
Tenga sempre sto pupo pe' la mano.



10. Paulo GHIGLIA (1905-1979), Ritratto di Ceccarius, 1930, disegno a matita grossa, sfumato, su carta giallina. Roma, Collezione privata.

Un'Antiroma dentro Roma: immagini del Bosco Parrasio nella poesia della prima Arcadia

MAURIZIO CAMPANELLI

Quando è iniziata, nella letteratura italiana d'età moderna, la rappresentazione della vita in città come stato di sofferenza psico-fisica del singolo? Difficile dirlo, almeno per me, ma certamente il tema è già presente in Petrarca e poi scorre carsicamente nell'Umanesimo latino. Muovendo dal dato cronologico a quello topografico, certamente Roma ebbe un ruolo importante, se non centrale, nel dipanarsi del motivo attraverso i secoli. Già in tante pagine di letteratura antica, del resto, l'Urbe era stata magistralmente dipinta come luogo di scarsa o nulla vivibilità. L'Arcadia ha segnato una tappa importante di questo percorso, perché, forse per la prima volta, riuscì a fare del tema della città quale luogo d'alienazione un motivo comune a una larga ed eterogenea schiera di poeti e lo collocò in una cornice che presentava anche un lineamento ideologico. La contrapposizione tra l'*Urbs* e il Commune Arcadico (come si definì nei documenti più antichi) fu perfettamente delineata nell'*Oratio pro legibus Arcadum* di Opico Erimanteo, al secolo Gianvincenzo Gravina, recitata al Bosco Parrasio degli Orti Farnesiani al Palatino il 20 maggio 1696, per chiedere alla «Ragunanza» degli Arcadi di rogare *more maiorum* le *Leges*, scritte dallo stesso Gravina su incarico del Collegio d'Arcadia. L'*Oratio* di Gravina illustra con cristallina chiarezza la natura del Commune d'Arcadia e la sostanza giuridico-filosofica del *mos pastoritius* che gli Arcadi

hanno abbracciato. La separazione dall'Urbe non è una secessione, né una contrapposizione, ma un recupero, un ritorno:

[...] sex ab hinc annis, antequam conveniremus in agros et pastorium vitae genus amplecteremur, excessuri urbe, superbos et factiosos mores avarumque ingenium simul cum urbanis pompis exuimus, neque huc aliud adduximus praeter cultum literarum et innocuum laudis amorem, cui alia coniunximus animi bona, quae mersa jam civilis vitae fluctibus pleno atque optimo jure hisce in agris recuperavimus. Unde postquam ad simplicitatem naturae, a qua pene desciveramus, tanquam ab exilio redivimus, cupiditates, quae faces animorum sunt, tandem subsiderunt, indeque in unum eundemque sensum coaluimus, ut cum plures simus, una tamen mente universi ducamur et innocentiam atque simplicitatem singuli meditemur¹.

Gli Arcadi sono dunque, nelle parole di Gravina e in molti documenti delle origini, una comunità che si trasferisce dall'*Urbs* in un territorio nuovo, dove fondano una repubblica. Il trasferimento è descritto come un ritorno, un recupero, la fine di un esilio. *L'iter in Arcadiam* è in primo luogo l'abbandono di un'*Urbs* che divie-

¹ Cito dall'edizione critica in *I testi statuari del Comune d'Arcadia*, a cura di ELISABETTA APPETECCHI, et al., Roma, 2021, p. 212; «[...] sei anni fa, prima che ci riunissimo nei campi e abbracciassimo lo stile di vita pastorale, nell'andarcene dalla città ci spogliammo dei costumi superbi e faziosi e dell'inclinazione alla cupidigia ed insieme del fasto della città, e qui non portammo nulla se non il culto delle lettere e un innocente amore della lode, a cui unimmo altri beni dell'animo che, prima scomparsi fra i marosi della vita cittadina, abbiamo con diritto pieno e assoluto recuperato in questi campi. Perciò dopo che siamo tornati, come da un esilio, alla schiettezza della natura, dalla quale ci eravamo quasi scissi, le cupidigie, che sono quel che infiamma gli animi, finalmente si sono placate, e ci siamo quindi coalizzati in un solo e unico sentimento, cosicché, pur essendo numerosi, siamo però animati tutti da uno stesso proposito e ognuno di noi ha per obiettivo l'innocenza e la schiettezza».

ne paradigma di ogni *urbs*, in cui l'uomo subisce inevitabilmente un processo di alienazione, di sottrazione della propria più intima essenza, ovvero dei diritti che aveva in natura. Il lessico e le immagini con cui Gravina descrive la vita nella città sono quelli della malattia fisica:

Hoc vestrum consilium, ARCADES, quicumque his ex legibus intellexerint, desinent tandem illi contemnere prae urbanis studijs pastoritiam vitam, quique dudum ob divitias et magnificentiam se beatos putabant, invidebunt posthac vobis animos urbana regum opulentia longe maiores. Haud etenim vestram perstringit aciem fastus et tumor, quibus vita civilis inflatur, neque vos capit in speciem adornata virtus, qua secretis animi malis caligo praetenditur. Tenent enim ista quoad ambitiosis res feliciter cedunt; at cum illi tantisper offenderint et ambigua sorte leviter inclinaverint, replicatis splendidis illis miseriarum involucris, retrusae diu aegritudines continuo patefiunt, veluti morborum semina, quae in integris adhuc et sanis corporibus haud dubie latent; his autem incommoda valetudine leviter tentatis, commoventur cuncta et obscura viscerum vitia repente panduntur².

² Ivi, pp. 214-215; «Tutti coloro che da queste leggi avranno compreso tale vostro proposito, ARCADEI, cesseranno infine di disprezzare la vita pastorale in confronto alle occupazioni cittadine, e quelli che finora si credevano felici per le loro ricchezze e la loro magnificenza, vi invidieranno d'ora in poi gli animi di gran lunga più grandi dell'opulenza che i re ostentano nelle città. Infatti, il vostro sguardo non è offuscato dal fasto e dalla superbia di cui è gonfia la vita urbana, né vi fate catturare dal fascino di una virtù soltanto esteriore, che stende una nebbia sui segreti mali dell'animo. Tutto ciò senza dubbio resiste finché agli ambiziosi le cose vanno felicemente; ma quando siano caduti in disgrazia per un po' di tempo e abbiano iniziato leggermente a declinare per effetto di una sorte malcerta, ripiegati quegli splendidi panneggi che coprono miserie, subito si spalancano gli affanni che erano stati a lungo cacciati indietro, come germi di malattie, che senza dubbio restano nascosti in corpi ancora integri e sani; ma una volta che questi

Se il tema della città come luogo di malattia e di alienazione ricorre con frequenza nella letteratura della prima Arcadia, quella città è sempre una Roma che pare divenire paradigma della capitale moderna. Lo vediamo in un'ecloga latina di Giacomo Caracciolo dei duchi di Martina Franca, esponente cadetto della nobiltà minore napoletana, che nel 1688 si trapiantò a Roma, dove farà una significativa carriera in Curia, arrivando ad essere prima inquisitore a Malta (1706-1710), poi nunzio in Svizzera (1710-1716), entrambe esperienze che lo misero a durissima prova; rientrato finalmente a Roma, ebbe l'incarico di uditore generale della Camera Apostolica (1717), ma morì improvvisamente all'inizio del 1718 a Martina Franca, in circostanze non del tutto chiare³. Il Caracciolo fu annoverato in Arcadia nel 1691, a soli sedici anni, ed ebbe il nome di Daliso Enispeo. I manoscritti dell'Arcadia conservano quattro suoi sonetti di tema amoroso (sarà ordinato sacerdote soltanto nel 1710). La nostra ecloga è contenuta negli *Arcadum Carmina* e si intitola *Dalisi faustus in Arcadium ingressus*⁴. Il titolo farebbe pensare che sia stata scritta per l'annoverazione in Arcadia; invero non si direbbe il componimento di un sedicenne, ma Crescimbeni narra che il Caracciolo stupì con i suoi testi l'Arcadia proprio quando era un «tenero Giovanetto». In uno scenario primaverile, Daliso, appena giunto in Arcadia dalla città, trova Alcone sdraiato su un prato, *otia carpens* in perfetta fusione con la natura che lo circonda. Potrebbe trattarsi di Alcone Sirio, ovvero Carlo d'Aquino, gesuita, celebre poeta latino, protagonista della vita dell'Arcadia fin dalla primis-

corpi siano stati appena toccati da cattiva salute, entrano tutti in subbuglio e repentinamente si svelano gli oscuri malanni degli organi interni».

³ Mirella GIANANTE, *Caracciolo, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XIX, Roma, 1976. Ma si veda anche il profilo di Crescimbeni in *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, II, Roma, A. de' Rossi, 1720, pp. 144-146.

⁴ *Arcadum Carmina*, pars prior, Romae, A. de Rubeis, MDCCXXI, pp. 84-86.

sima ora⁵. Daliso, uomo di curia, solletica Alcone con gli esotici profumi che emanano dal suo corpo (*nam malobatro nardoque madebat / aulicus*), fino a ridestarlo, e allora gli confida di essere arrivato *ex Urbe* per cercare una cura al suo male:

Huc ego sollicitos gressus ex Urbe ferebam,
liberior Coeli facies et Rura mederi
si possent animo, morsu quem cura maligno
exedit et miseros tristes depascitur artus.
Mirabar nudo stratus quod margine Terrae
elato dulces proflares pectore somnos.
Nam mihi nulla quies oculis, quaesita Batavis
staminibus licet illa mihi, nec vellera prosunt
blanda Tarentini, quae proluit unda Galesi.
Promere ne pigeat qua te sopor arte vocatus
alliget innixum trunco foveatque volentem
continuo madidis lethaeo nectare pennis.

[Qua io muovevo dall'Urbe con passi carichi d'ansia,
per vedere se i campi e il più libero aspetto del cielo
curare potessero l'animo, che con morso maligno
consuma l'ansia, che trista divora le misere membra.
Mi meravigliavo che, steso su un nudo bordo di terra,
tu dal nobile petto spirassi un sonno sereno.
Infatti i miei occhi non trovano quiete, sebbene io la cerchi
in cotoni tessuti in Olanda, né mi giovan le morbide

⁵ Su di lui si veda da ultimo VALENTINA SESTINI, *Rara ac erudita volumina. La biblioteca di Carlo d'Aquino (1654-1737)*, Messina, 2018; sulla sua traduzione della *Commedia* si veda MICHELE ZANOBINI, *Un Dante latino tra Sette e Ottocento. The Latin Translations of the Divine Comedy by Padre Carlo d'Aquino and Francesco Testa*, in «Italian Quarterly», 51/nos. 199-202 (2014), pp. 56-70. Per il suo ruolo nella prima Arcadia cfr. *I testi statutari ... cit., ad indices*.

lane di Taranto, che del Galeso bagnano l'acque.
Non ti dispiaccia svelar da qual arte il sonno evocato
avvinca te steso su un tronco e continuamente ti culli
con penne bagnate nel Lete mentre ben lieto lo accogli.]

Ecco la risposta di Alcone:

Quae cernis latis dispersa mapalia Campis,
fraxineis sudibus virgisque intexta salignis,
Pastores habitant, socio quos foedere jungit
alma fides, sincerus amor, de limite parvo
non hic certatur, procul ambitus, ira metusque:
dulcis inoffensus servat Concordia fines.

[Quelle capanne che vedi nei vasti campi disperse,
fatte intrecciando pali di frassino e rami di salice,
abitate son da Pastori, che in mutuo patto congiungono
alma fede, amore sincero, qui non si lotta
per poco terreno, lontani son l'ira, il timor, l'ambizione,
una dolce Concordia tutela confini ignari di liti.]

La condizione di vita delineata in questi versi è antagonista rispetto a quella che si sperimenta nell'Urbe. L'esempio di Alcone mostra che vivere come parte integrante della natura è una scelta capace di assicurare il possesso delle virtù identitarie dell'Arcadia, quelle virtù che consentono agli Arcadi di proporre un sistema di valori opposto al disvalore della città: il loro *socium foedus* è basato su *fides*, *amor* e soprattutto *concordia*, parola chiave della graviniana *Oratio pro Legibus Arcadum*.

L'iter in Arcadium, il ritorno ad una dimensione di autenticità, non è solo un percorso interiore, ma anche un percorso (poeticamente) reale verso un luogo fisico, il Bosco Parrasio, territorio pubblico del Comune, che, visto dall'interno della costruzione

legislativa degli Arcadi, è parte integrante dell'Arcadia greca, pur essendo fisicamente collocato a Roma. Il Bosco Parrasio è dunque un luogo extraterritoriale, una parte di Roma che non fa parte della ripudiata *Urbs*: si fugge da Roma in un pezzo dell'Arcadia greca traslato a Roma, perché in esso dominano quei valori e si praticano quelle virtù che a Roma sono sepolti. Il paradosso fu che l'Arcadia non aveva un proprio Bosco Parrasio: il territorio su cui si basava l'edificio giuridico della Repubblica degli Arcadi e il motivo poetico del ritorno *ab urbano exilio* fu per 36 anni itinerante⁶. La storia del Bosco Parrasio ha una sua peculiarità non solo nella storia culturale, ma anche in quella urbanistica di Roma tra 1690 e 1726. Ripercorriamola nelle parole del Custode Crescimbeni⁷.

⁶ V. da ultimo Sarah MALFATTI, *Boschi e mecenati. Nuovi documenti sull'Arcadia delle origini (1690-1707)*, in *Le accademie a Roma nel Seicento*, a cura di Maurizio CAMPANELLI et al., Atti del Convegno, Roma, 2020, pp. 239-257. L'opera di riferimento sul Bosco Parrasio è Susan M. DIXON, *Between the Real and the Ideal: the Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark, 2006; ottimo lo studio di Paola FERRARIS, *Il Bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di Sandra VASCO ROCCA – Gabriele BORGHINI, Roma, 1995, pp. 137-151.

⁷ Gli spostamenti del Bosco Parrasio furono descritti da Crescimbeni prima nella *Breve notizia dello stato antico e moderno dell'Adunanza degli Arcadi pubblicata l'anno 1712 d'ordine della medesima Adunanza*, che cito dalla ristampa in appendice all'edizione veneziana della *Bellezza della volgare poesia* (L. Basegio, 1730, pp. 309-310), poi nello *Stato della Basilica Diaconale, Collegiata e Parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX*, Roma, A. de' Rossi, 1719, pp. 126-131. Crescimbeni inoltre narrò in chiave pastorale le vicende dei primi vent'anni del Bosco Parrasio ne *L'Arcadia*, Roma, A. de' Rossi, 1708, 1711², pp. 15-18. Una valida sintesi della storia del Bosco fornì, molto tempo dopo, Michel Giuseppe MOREI nelle sue *Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, de' Rossi, 1761, pp. 64-67. Vd. anche S.M. DIXON, *Between the Real and the Ideal*, cit., pp. 55-64.

Nei loro primi dieci anni, gli Arcadi cambiarono Bosco Parrasio per ben cinque volte. Il primo Bosco, quello in cui venne fondato il Commune, fu «nell’Orto» – come lo chiama Crescimbeni – o «deliziosa piccola selva – come la chiama Morei – de’ Padri di S. Pietro in Montorio». Nel primo libro de *L’Arcadia* le ninfe protagoniste del vasto prosimetro visitano il Serbatoio, ovvero l’archivio dell’Arcadia, dove Alessi Cillenio, al secolo Giuseppe Paolucci, illustra loro una serie di pitture che ritraevano le diverse sedi del Bosco. Dopo un grande quadro in cui era dipinta la scena della rogazione delle *Leges Arcadum*, Alessi descrive il quadro dedicato al primo Bosco, sottolineando come l’aspetto del luogo fosse in piena armonia con i principii animatori della prima Arcadia:

Io già vi ho commendata la semplicità della nostra boschereccia Repubblica ne’ primi tempi, la quale risplendeva egualmente nel luogo delle Adunanze che in qualunque altra cosa, anzi in questa parte fu così grande che i primi canti de’ nostri Pastori s’udirono in un piccolo Prato in quella parte del Bosco⁸ che s’alza in agevole monticello, la quale perciò viene appellata Montaurea; né altro Teatro noi avemmo, institutori della felice Adunanza, che quello che dagli alti frondosi alberi e da i verdi fioriti cespugli era stato naturalmente fabbricato, e sulla nuda terra a disagio giacenti gettammo le fondamenta dell’agreste nostra Repubblica⁹.

La rapida crescita del numero dei Pastori rese presto inadeguato il giardino di San Pietro in Montorio, e così, grazie ai buoni uffici

⁸ Nella finzione del prosimetro crescimbeniano ogni diverso Bosco Parrasio è presentato come un particolare angolo o luogo di un unico Bosco Parrasio, in cui gli Arcadi via via si spostano.

⁹ Giovanni M. CRESCIMBENI, *L’Arcadia*, cit., p. 16.

del duca Girolamo Mattei Orsini (in Arcadia Licota Ostracinio) e di Pompeo Figari (Montano Falanzio, uno dei quattordici fondatori d'Arcadia), la Ragunanza si spostò nel giardino di Villa Mattei all'Esquilino, presso San Pietro in Vincoli, luogo ancora conforme allo spirito della prima Arcadia. È di nuovo Alessi Cillenio che parla per conto di Crescimbeni: «Anche quivi [...] nostro Teatro furono le spesse piante che sopra il Colle formano vago recinto e nostri sedili l'erbosa terra ed i nudi sassi»¹⁰. Ma in breve anche questo Bosco divenne troppo angusto, e così il 27 maggio del '91¹¹ gli Arcadi si trasferirono nel giardino di Palazzo Riario (poi Corsini) alla Lungara, dove era a lungo vissuta ed era morta Cristina di Svezia, la quale, allargandosi il Commune a persone che erano state vicine all'ex regina, finì per vedersi attribuito in Arcadia il titolo postumo di Basilissa, con cui veniva celebrata nell'anniversario della morte. Fu lì che «incominciò ad impiegarsi l'arte per formare il Teatro, quantunque, durando tuttavia i preziosi avanzi della primiera innocenza, altro lavoro non si facesse che d'un semplice ritondo fosso, entro il quale mezzi sepolti i Pastori sedevano»¹². Il «mezzi sepolti» dà un'immagine non priva di una qualche suggestione, ma non si ritrova nella *Breve notizia* e nello *Stato*, in cui Crescimbeni sottolinea come il Bosco al «Giardino Riarj» rappresentasse ancora pienamente la prima Arcadia: «[...] né quivi altro comodo goderono pe' letterarj esercizi, che un gran fosso ritondo, sulla sponda del quale sedevano alla rinfusa e gli Arcadi e l'Udienza, imitandosi in tal guisa la semplicità Pastorale anche da' Personaggi più eminenti

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ Nello *Stato* (p. 126) si legge che il trasferimento nel giardino di Palazzo Riario avvenne il 27 marzo, ma si tratta di un errore, forse commesso dall'impaginatore e non notato poi dall'autore nelle bozze, perché il giorno corretto è quello dato nella *Breve notizia*, vale a dire 27 maggio, ribadito anche da Morei.

¹² G. M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, cit., p. 17.

e cospicui»¹³. Da questo Bosco gli Arcadi non se ne andarono per problemi di spazio, ma perché il palazzo era stato lasciato prima da Pompeo Azzolini (Decilo Tisoate), che vi teneva viva la memoria di Cristina, e poi da Livio Odescalchi (Aquilio Naviano), i due che avevano messo il giardino a disposizione del Comune. Si schiuse allora agli Arcadi la via del Palatino, dove aveva regnato «l'antico Arcade Evandro»; in quel secolare dominio dei Farnese erano pronti ad ospitarli Antonio (Carisio Alantino), figlio del duca Ranuccio II, e il suo ministro Francesco Felini (Erbenio Paragenita): il «Boschereccio Teatro» agli Orti Farnesiani venne inaugurato il 7 giugno del 1693. Fu l'inizio di un periodo lungo e felice, almeno a quanto si legge nei testi che si recitarono al Bosco in quegli anni, ma quando Crescimbeni rievocò quell'esperienza, ebbe note di palese amarezza. È sempre Alessi illustra alle Ninfe il quadro raffigurante il Bosco agli Orti Farnesiani:

Era già affatto svanita dalla nostra Repubblica la prisca semplicità, e però non solo fu allora fabbricato presso la bella fontana de' Platani un'assai nobile e maestoso Teatro di più ordini di sedili, vestiti di odoroso Lauro [...] in mezzo al quale vegetava la riverita Siringa, nostra comune Insegna, formata in terra di vivaci pianticelle di verdissimo Bosso, ma, oltre al distinguersi i luoghi degli Acclamati, altri se ne fabbricarono in siti eminenti fuori del Teatro, i quali venivano occupati da quei Pastori che più degli altri pretendono, cosa per l'addietro non più praticata in questa Repubblica, che il suo maggior fondamento riponeva nell'egualità de' Pastori, la quale a tal segno si osservava, che né meno al Custode era permessa alcuna, anche minima, distinzione sopra degli altri¹⁴.

¹³ G. M. CRESCIMBENI, *Stato ... cit.*, pp. 126-127.

¹⁴ G. M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, cit., pp. 17-18.

Nella *Breve notizia* Crescimbeni diede alcune informazioni in più sul sito:

A' 7 di giugno aprirono un Boschereccio Teatro di forma ritonda altresì, di due ordini di sedili composti di palizzate piene di terra e vestite di lauri; in esso si entrava per quattro strade [...]; e nella parte di faccia, sopra un luogo elevato, v'era un sedile della stessa fabbrica, ma alquanto più nobile, per gli Eminentiss. Cardinali, i quali fino a quel tempo s'erano degnati accomodarsi alla semplicità dell'Adunanza, contenti d'un sol cuscino; e questo sedile veniva sostenuto da un grosso muro, ove si vedeva la detta Impresa [la siringa di Pan] insieme colle leggi d'Arcadia, fatte incidere in marmo con ogni magnificenza e donate alla Ragunanza dal Serenissimo Principe Antonio di Parma¹⁵.

Il tono recriminatorio de *L'Arcadia* si accrebbe nello *Stato*, a stampa nel '19: «Ma nel 1693, essendo stati accolti dal Duca di Parma ne' suoi famosi Orti Palatini, in essi non poco la libertà e la semplicità suddetta rimase pregiudicata, imperciocché piacque a i più, con non sano consiglio, di fabbricarvi un boschereccio Teatro»¹⁶. Questi accenti sconsolati erano forse dovuti anche all'inopinata conclusione di quell'esperienza. Nell'autunno del 1698 due Arcadi della prima ora, Erasto Mesoboatico (il poeta estemporaneo Francesco Cavoni) e Alburnio Ripeo (Giovanni Vignoli) composero e recitarono, incaricati dal Custode, un'ecloga latina amebea, in alcuni versi della quale si videro allusioni satiriche ad Alessandro Guidi, che si considerava il più grande poeta vivente ed era *maxima pars* della cultura farnesiana a Roma. La polemica montò e degenerò progressivamente, nonostante gli sforzi diplomatici di Crescimbeni, al punto che l'Arcadia fu estromessa dagli Orti Farnesiani, e

¹⁵ G. M. CRESCIMBENI, *Breve notizia*.... cit., p. 309.

¹⁶ G. M. CRESCIMBENI, *Stato* ... cit., p. 127.

gli strascichi della vicenda certamente durarono a lungo¹⁷. Dall'agosto del 1699 il Bosco Parrasio trovò una nuova sede nel giardino di Palazzo Salviati alla Lungara, dove gli Arcadi vennero ospitati dal duca Antonio Maria (fatto Arcade quello stesso anno col nome di Iliso Linnatide). Era finita per sempre l'epoca della nuda terra, ma il nuovo teatro rappresentava almeno un parziale ritorno alla *simplicitas* delle origini:

Il Teatro di forma ovale fu con maggior semplicità, ma non già con minor fasto, scavato tutto sul sodo terreno nella schiena d'amenissima collinetta, e nella parte superiore era elevato per la metà della circonferenza e distinto in più scaglioni ben comodi per sedervi sopra, i quali formavano come una scalea, e nell'inferiore per il restante della circonferenza da un solo grado era circondato, di modo che non già nel piano, come gli altri, fabbricato, ma in declivio, rendeva vaghissimo prospetto a' riguardanti, quando egli di popolo era ripieno¹⁸.

La *Breve notizia* e lo *Stato* precisano che la parte superiore era formata da tre ordini di sedili e confermano che l'inferiore ne aveva uno solo. Si trattò tuttavia di un Bosco desultorio, se nel 1703 le ragunanze non poterono tenersi «per essere stato messo a coltura il solito luogo nel Bosco Parrasio dove solevano i Pastori adunarsi a cantare»¹⁹. Per ironia della sorte, mentre non è rimasto nulla del Bosco del giardino di Palazzo Riario e non sembra esser rimasto alcunché del Bosco agli Orti Farnesiani, nel giardino di Palazzo Salviati rimane un "teatrino agreste", che dovrebbe esser stato in origine il Bosco Parrasio. Anche quella del giardino di Palazzo Salviati fu stagione non lunga, perché il duca Antonio Maria morì all'inizio del 1704. Gli Arcadi passarono quindi nel giardino di

¹⁷ Notizie su questa polemica in MALFATTI, *Boschi e mecenati...* cit., pp. 247-248.

¹⁸ G. M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, cit., p. 18.

¹⁹ Documento citato in MALFATTI, *Boschi e mecenati...* cit., p. 251.

Vincenzo Giustiniani, che fu conseguentemente annoverato in Arcadia nel 1705 come Eutimene Gliteio. Il giardino si trovava fuori Porta Flaminia e fu utilizzato per celebrare i Giuochi Olimpici nel 1705, i primi in onore degli Arcadi defunti, in un teatro effimero, di forma rotonda, fatto di panche di legno coperte di panno verde e attorniato da piramidi «d'altezza circa venti palmi», anch'esse di legno, rivestite «di verzura e di trecce di fiori», su ognuna delle quali era esposta una delle lapidi memoriali che ancora oggi si trovano nell'attuale Bosco Parrasio²⁰. Non pare tuttavia che a quei Giuochi Olimpici siano seguite ragunanze di canto, secondo quel che scrive Morei (ma anche secondo il silenzio di Crescimbeni), fino a quando, nel settembre del 1707, gli Arcadi presero stanza in un giardino di Francesco Maria Ruspoli all'Esquilino. Fra tutti coloro che offersero ospitalità al Bosco Parrasio, il Ruspoli, annoverato nell'aurorale 1691 come Olinto Arsenio, fu probabilmente il più legato all'Arcadia, per la quale, dopo cinque anni di Esquilino, fece costruire nel 1712 uno splendido teatro al Giardino Ginnasi sull'Aventino, che aveva preso in affitto dal conte Alessandro Ginnasi, anch'egli Arcade col nome di Clorante Arasibeo. Questo nuovo Bosco Parrasio avrebbe fatto impallidire anche quello degli Orti Farnesiani. Era costruito in forma di anfiteatro, in travertino, con un circuito di seicento palmi, con tre ordini di sedili, «il più elevato de' quali ha un comodo appoggio o, come suol dirsi, paraschiena», più

²⁰ G. M. CRESCIMBENI, *Breve notizia...* cit., pp. 309-310, senza sostanziali differenze in G. M. CRESCIMBENI, *Stato...* cit., p. 128. Questo Bosco è sommariamente descritto ne *L'Arcadia*, p. 6, in cui si racconta anche (p. 7) dell'urna sepolcrale eretta in onore di Cristina di Svezia in un'altra parte del Bosco, al centro di un recinto di grandi cipressi; l'urna «di finissimo marmo Pario» sarebbe stata scolpita con scene della vita della regina tratte dalla *Christinias*, il poema allora celebre di Michele Cappellari, e sormontata da una statua della regina distesa. Per me è difficile dire se questa descrizione corrisponda ad una qualche realtà, ma rilevo che nelle altre due fonti non ve n'è traccia.

un sedile sopraelevato da dodici posti per i cardinali, con schienale ornato di stucchi che riproducevano parte del motivo gentilizio del Ruspoli (vite con grappoli); sul lato opposto al sedile dei cardinali v'era un trionfio (l'altro elemento dello stemma Ruspoli), dove sedevano i recitatori, sormontato da una statua in marmo di Apollo che con la destra si appoggiava alla lira, mentre con la sinistra teneva una siringa a sette canne in metallo dorato. Il teatro era dominato da una vasta loggia, che, pur essendo di gran lunga preesistente, pareva «parte principalissima di questo moderno lavoro», che il Ruspoli aveva fatto realizzare a Giovan Battista Contini, anch'egli annoverato in Arcadia in quel 1712 col nome di Euclio Tragiense²¹.

Questa trentennale itineranza del Bosco poteva diventare latenza: Morei, annoverato in Arcadia nel 1711 come Mireo Rofeatico, scrive che «per due anni continui», ovvero tra il 1705 e il 1707, non si tennero adunanze di canto, e che a partire dal 1720 gli Arcadi rimasero «per molti anni senza Teatro»²², fino a quando, grazie alla donazione di 4000 scudi da parte di Giovanni V del Portogallo, poterono dotarsi di un proprio Bosco Parrasio, quello che ancora oggi porta questo nome sulle pendici del Gianicolo.



Il Bosco Parrasio è dunque al tempo stesso uno spazio fisico e un luogo ideale, il minuscolo territorio di una repubblica che non si pone confini se non quello dell'amore per la poesia e la cultura. I valori che il Commune d'Arcadia professava garantirono che il Bosco Parrasio, ovunque fosse situato, continuasse a rappresentare

²¹ Il Bosco nel giardino Ginnasi è minutamente descritto in G. M. CRESCIMBENI, *Stato...* cit., pp. 130-131, in cui figura anche una bella incisione che lo rappresenta.

²² M. G. MOREI, *Memorie storiche ...* cit., p. 66. Crescimbeni nel 1719 precisò che il Ruspoli nel 1712 aveva “preso” il giardino per nove anni.

un altrove rispetto al resto della città, un luogo funzionalizzato al recupero di quello che l'*Urbs* aveva sottratto e indotto a dimenticare. Non è un luogo nel quale ci si rifugia temporaneamente, secondo l'antica dialettica di *otia* e *negotia*, ma uno stato a cui si torna in maniera definitiva, acquisendo in esso una nuova identità, o piuttosto recuperando un'identità che si era perduta fino a smarrire la memoria.

Il secondo componimento in assoluto che fu recitato al Bosco Parrasio è una breve elegia di Sincero Partenio, al secolo Michelangelo Bianciardi, poeta di cui si sa soltanto quello che è registrato nel più antico Catalogo degli Arcadi, ovvero che era nativo di Siena e canonico di Santa Maria Rotonda. Fu tuttavia un Arcade della primissima ora, che con ogni probabilità aveva frequentato la conversazione di Vincenzo Leonio, poiché il suo nome figura nel verbale di fondazione tra i sei personaggi che, pur condividendo pienamente il progetto dei 14 fondatori, il 5 ottobre del 1690 non poterono partecipare all'atto fondativo e furono quindi, caso unico nell'Arcadia delle origini, annoverati senza che ne avessero fatto richiesta. L'elegia di Sincero Partenio ha un titolo eloquente: *Sincerus Parthenius, Arcadiae Pastor, in Patriam redux Loci Genium ac Deos sic salutatur*. L'amore infelice per una donna aveva reso Sincero un esule, costringendolo a una lunga peregrinazione; ma egli è infine tornato ai *patrii Lares*, dove spera di chiudere la sua esistenza in seno a un'*amica quies*. L'Arcadia è ritratta come un domicilio di virtù, che danno profondità al quadro del *locus amoenus*:

Hic ubi tuta habitat pietas, sine labe voluptas
iunctaque cum facili simplicitate fides,
hic ubi sylvicolae Fauni Driadesque puellae
innocuos gaudent ducere saepe choros,
Pastoresque suos calamo modulantur amores
et referent dulces concava saxa sonos,

sylva pruinosa ubi mitigat alta decembres,
temperat aestivas umbra vel unda faces,
mollia iucundos per gramina carpere somnos
aut aerae invitant aut leve murmur aquae;
hic me tarda, precor, fatali Parca sagitta
occupet atque meos hic habeam Elysios²³.

[Qui ove risiedono affetto sicuro, piacer senza macchia
e lealtà che va unita a pura schiettezza,
qui dove i Fauni abitanti di selve e le Driadi fanciulle
gioiscono spesso ballando danze innocenti,
e i loro amori vanno cantando sul flauto i pastori,
e concave rocce un dolce suono rimandano,
ove recondita selva fa mite il brumoso dicembre
e temperan l'ombre o le onde l'estiva calura,
a cogliere sonni felici, distesi su morbide erbetto,
invitan le brezze o lieve uno scorrere d'acqua;
qui la Parca scongiuro che tardi con freccia fatale
mi colga e possa io aver qui il mio paradiso.]

Pietas, voluptas, simplicitas e fides erano virtù politiche, o almeno suscettibili di divenirlo, qualora fossero state calate nel contesto del vivere civile, dentro come fuori l'Arcadia. Lo confermano alcuni versi dell'ecloga con cui Tirtiro Stinfalio, al secolo Leonardo Gerardi²⁴, salutò l'elezione al soglio pontificio di Antonio Pignatelli,

²³ Il testo si legge nel ms. 1 dell'Accademia dell'Arcadia, presso la Biblioteca Angelica, f. 5v; l'ho pubblicato in *Il ritorno alla natura nella prima epoca dell'Arcadia*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della Natura nella tradizione poetica italiana*, a cura di ROBERTO REA, Atti del Convegno internazionale di studi dell'Università di Roma Tor Vergata, Roma, 2020, pp. 56-57.

²⁴ Un vivido profilo del Gerardi redatto da Crescimbeni si legge in *Notizie storiche degli Arcadi morti*, III, Roma, A. de' Rossi, 1721, pp. 162-165;

che prese il nome di Innocenzo XII, dopo un conclave protrattosi per cinque mesi e conclusosi il 12 luglio del 1691. Il Gerardi dà al papa il nome pastorale di Dafni e lo celebra quale restauratore e garante della serenità e della pace, fino all'invocazione conclusiva, che inizia con questi versi:

Salve igitur, bone Daphni, gregis tutela decusque
pastorum: nostris praesenti numine sylvis
affer opem. Jam florebit, te Praeside rebus,
relligionis amor pietasque et candida morum
simplicitas et cana fides et honesta voluptas²⁵.

[Salve dunque, buon Dafni, difesa e ornamento del pastoral
gregge: alle nostre selve con tua numinosa presenza
porta soccorso. Ormai, con te signore del mondo,
fioriranno amor della fede, pietà, e l'immacolato
candor dei costumi, l'antica lealtà e l'onesto piacere.]

Fuori dal Bosco Parrasio invece non c'è altro che alienazione. Lo racconta un'ecloga amebea scritta da Uranio Tegeo e Nitilo Geresteo, ovvero Vincenzo Leonio e Leone Strozzi, figure molto

il Gerardi era stato tra i primissimi annoverati in Arcadia, ma, per effetto di un carattere assai spigoloso, «ben tosto prese briga con essa, di maniera che fu cancellato dal nostro Catalogo», salvo esser poi reintegrato *post mortem* (avvenuta nel 1696), dopo lunghe pressioni dei suoi amici.

²⁵ L'ecloga per l'elezione di Innocenzo XII era stata pubblicata nel 1692, in un libretto stampato dal Buagni che conteneva un *Panegirico accademico* per il nuovo papa, dai toni a dir poco esagitati, opera del canonico Giovanni Antonio Magnani, anch'egli Arcade col nome di Saliunco Feneio; entrambi i testi furono originariamente recitati presso l'Accademia degli Infecondi, a cui il Gerardi apparteneva come molti Arcadi delle origini, che presto divenne un'accademia satellite dell'Arcadia. L'ecloga fu poi, con molte varianti (ma non nei versi citati), stampata in *Arcadum Carmina...* cit., pp. 272-276, il passo citato a p. 276.

diverse, ma entrambe fondamentali nella vita della prima Arcadia, di cui anzi Leonio era stato, con la sua conversazione, il *primum movens*²⁶. L'ecloga sembra esser stata composta per il trasferimento del Bosco agli Orti Farnesiani e contiene una bella descrizione del sito e del teatro²⁷. Nitilo ha abbandonato le campagne d'Arcadia a causa del solito amore infelice (resta da vedere se queste topiche situazioni non abbiano talora anche un valore metaforico) e si è affidato ad un mare seducente e insidioso, quel mare che Uranio aveva da tempo abbandonato, anch'egli a causa di un amore senza fortuna, per vivere in Arcadia. Dopo un lungo e vivace alterco tra i due, la parola resta ad Uranio, per bocca del quale parlano gli elementi e gli abitanti del Bosco Parrasio, che si animano e uniscono in coro per recuperare all'Arcadia il pastore smarrito. Anche questo era un topos della letteratura pastorale, che in Arcadia trae nuova linfa dall'idea del Bosco Parrasio come luogo antagonisticamente consacrato alla poesia e ai valori che in essa si esprimono, luogo non esclusivo, ma inclusivo di chiunque si sia votato alla poesia:

Nytile, Parrhasias redeas, o Nytile, ad umbras.
Quicumque umbrosi Nemoris frondentia Pastor
tectata subit, "Qua parte moratur Nytilus?" inquit.

²⁶ Sul primo v. Maurizio CAMPANELLI, *Vincenzo Leonio, Padre d'Arcadia*, in *Le accademie a Roma nel Seicento ... cit.*, pp. 259-282; sul secondo Maurizio CAMPANELLI, *Eja age dic satyram. La musa pedestre nel Bosco Parrasio*, Roma, 2021, pp. 31-51. Un'ecloga dello Strozzi per il trasferimento del Bosco Parrasio al giardino Riario, avvenuto il 27 maggio 1691 (vd. supra, n. 11; correggo qui la data erronea che, seguendo il volume crescimbeniano del 1719, avevo indicato in *Eja age dic satyram*, p. 38), è stata pubblicata in edizione critica da un gruppo di studenti nel sito web dell'Arcadia (<https://www.accademiadellarcadia.it/saggi-di-edizione/>); quest'ecloga contiene una preziosa descrizione del Bosco al giardino Riario, per cui non sono ancora emerse testimonianze iconografiche.

²⁷ *Uranius è Piscatore Pastor, Nytilus è Pastore Piscator*, in *Arcadum Carmina...* cit., pp. 200-206, il passo citato *infra* è a p. 204.

Te molles etiam coryli fragilesque myricae,
te liquidi fontes, te pascua abesse queruntur;
carpere oves cytisum sine te salicesque recusant
uberaque obliti fugiunt a Matribus haedi;
ardua quin etiam pascunt qui ad Maenala tauros
ipsum Pana ferunt sic te de rupe vocantem:
“Nytile, Parrhasium repetas, o Nytile, laurum;
Nytile, Parrhasiam redeas, o Nytile, ad umbram”.

[Nitilo, all’ombre ritorna, Nitilo, all’ombre Parrasie.
Qualunque Pastore che giunga nelle frondose dimore
del Bosco ombreggiato domanda “Nitilo dove si trova?”
Te i tamerischi esili, te i delicati noccioli,
te i pascoli, te le limpide fonti lamentano assente;
senza di te non brucan le pecore il citiso e i salici
e fuggono via dalle madri i capretti, del latte dimentichi;
e anzi chi sull’alto Menalo pascola i tori
narra che Pan, proprio lui, così da una rupe ti chiama:
“Nitilo, vieni al lauro, Nitilo, al lauro Parrasio;
Nitilo, all’ombra ritorna, Nitilo, all’ombra Parrasia”.]

Neppure Apollo sfugge alle seduzioni della città, ma torna anch’egli pentito a un Bosco di pastori poeti. In un’ecloga di Alcone Sirio, scritta per una statua di Apollo nel Bosco della Colonia Sibillina (fondata a Tivoli nel 1716)²⁸, si racconta come il dio avesse abbandonato la siringa pastorale cedendo alle lusinghe di più raffinati strumenti, quali la *cithara*, la *lyra*, la *testudo*, e avesse lasciato Tempe e il Menalo per Tivoli prima e per Roma poi. L’ecloga si distende in una vivace descrizione del corso dell’Aniene da

²⁸ *De Statua Apollinis in Nemore Arcadum Coloniae Sibillynae fistulam gestantis*, in *Arcadum Carmina...* cit., pp. 60-64, il passo citato *infra* è a p. 64.

Tivoli a Roma e dedica alcuni cammei a pastori della Colonia Sillina, per concludersi con le parole di Apollo, il quale, dopo aver ascoltato il canto degli Arcadi nascosto tra le fronde del Bosco, fa un'aperta palinodia:

Pastor eram calamosque leves resonare docebam,
lanigeri fuerant cum mea cura greges.
Deposui calamos, arguto pectine chordas
cum primum didicit nostra ferire manus.
Moenia tunc colui pratis urbana relictis
pastorumque casae desipere mihi.
Sed postquam vestris stupui modulatibus auras
dulce sonare leves, dulce sonare nemus,
agrestes amor est iterum gestare cicutas
nec piget inventam deseruisse lyram.

[Ero Pastore e facevo suonare le canne leggere,
nel tempo in cui eran mia cura le greggi lanute.
Lasciai andare le canne, appena imparò la mia mano
a pizzicare col plettro sonoro le corde.
Allor di città fra le mura vissi, lontano dai prati,
né mi piacquero più dei pastor le capanne.
Ma poi che stupito ascoltai le vostre armonie risuonare
dolci su brezze leggere e dolci nel bosco,
ecco di nuovo io bramo portare l'agreste zampogna
né spiace lasciar quella lira che avevo scoperto.]

Apollo è qui immagine del poeta, che riconosce nel Bosco d'Arcadia l'unico ambiente nel quale può condurre una vita consona alla sua più intima natura. Il Bosco è quindi un luogo dello spirito, e come tale può non solo itinerare, ma anche divenire un *exemplar* replicabile altrove, un modello esportabile ovunque ci sia un pezzo d'Arcadia, ovvero una comunità di poeti che condividano gli stessi

ideali, come nel caso della Colonia Sibillina e delle altre colonie d’Arcadia. È il luogo a cui ogni poeta, ovvero ogni uomo che si voglia consacrare ai valori della poesia, ambisce tornare dall’esilio urbano. Un sonetto di Vincenzo Leonio, recitato «Nel riaprimiento del Bosco Parrasio alle solite Adunanze degli Arcadi», esprime al meglio questo sentimento, che aveva animato l’elegia di Sincero Partenio:

Dopo lunga stagion pur’a voi torno,
verdi prati, erti colli e piagge apriche,
di Ninfe e di Pastori almo soggiorno,
porto gentil dell’aspre mie fatiche.

Pur’odo risonar con stile adorno
le soavi d’amor rime pudiche,
che qui cantan, sedendo intorno intorno,
anime belle e di virtute amiche.

Da voi lontano ora tranquilla e pura
giammai non vissi; or tra voi solo obbligo
l’acerba istoria d’ogni mia sventura.

Oh caro Bosco! Io più nulla desio,
se scritto leggerà l’età futura
nel tronco tuo più basso il nome mio²⁹.

Roma è uno scrigno inesauribile di luoghi unici al mondo, ma il Bosco Parrasio può rivendicare una peculiare unicità, perché è forse l’unico luogo del mondo concepito, costruito e vissuto per secoli come spazio fisico della poesia, un luogo interamente dedicato a far vivere la letteratura in un clima di perfetta condivisione. Dopo decenni di pausa, il 20 settembre 2021 il Bosco Parrasio ha ospitato

²⁹ Il sonetto si legge in *Rime degli Arcadi*, I, Roma, A. de’ Rossi, 1716, p. 318.

Alessandro Fo, in Arcadia Iperide Tasio, che ha letto, commentato e discusso col pubblico testi scelti dalle sue raccolte di poesia. È stato solo il primo di una serie di incontri con poeti contemporanei che si spera restituiscano a Roma la sua repubblica della poesia, oggi certamente unica al mondo, nella speranza che l'*Urbs* possa offrire ancora una volta, se non un modello, almeno una proposta di valore universale.

Scrittori a Roma (sulle tracce di Cesare Pavese)

ANTONIO CARRANNANTE

Il carcere romano di Regina Coeli, come è risaputo, fu purtroppo, durante il fascismo, soggiorno obbligato e doloroso di tanti e tanti antifascisti; fra i quali c'erano operai, rappresentanti del ceto medio, ed anche intellettuali di prim'ordine. Penso a Guglielmo Petroni, l'autore di *Il mondo è una prigione* (scritto tra fine del 1944 e il settembre 1945, e pubblicato dalla milanese Mondadori nel 1949), ma penso anche ad Augusto Monti (1881-1966), a Silvio d'Amico (1887-1955), a Mario Alicata (1918-1966), e a tanti altri¹.

Ogni volta che mi capita di pensare a queste vicende, mi viene in mente una poesia, non bella, ma certamente coinvolgente, scritta da Tommaso Campanella nel carcere romano del Sant'Uffizio (dove era stato chiuso l'11 ottobre 1594). Una poesia scabra, come dicevo, quasi urtante nella forma esteriore, ma profonda: è intitolata *Al carcere*, e il frate calabrese vi viene meditando, ripensando a quanti prima di lui sono finiti in quel carcere per amore della filosofia; e paragona se stesso e gli altri che ne hanno condiviso il destino ad un piccolo animale, che quasi *naturaliter* e senza accorgersene, cade nelle fauci del mostro con cui fra timore e gioco s'era intrattenuto:

Come va al centro ogni cosa pesante/ dalla circonferenza, e come ancora/in bocca al mostro, che poi la devora, /donna incorre timente

¹ Cfr. A. CARRANNANTE, *Roma attraverso le sbarre (Augusto Monti, Orlando Orlandi Posti, Silvio d'Amico, Mario Alicata)*, in «Campi immaginabili», 2020, 62/63, fasc. I-II, pp. 403-423.

e scherzante; /così di gran scienza ognuno amante, /che audace passa dalla morta gora /al mar del vero, di cui s'innamora, /nel nostro ospi- zio alfin ferma le piante»².

Fra gli scrittori che avevano «fermato le piante» in Regina Coeli, va annoverato anche Cesare Pavese (il più giovane di quel drappello: nato a Santo Stefano Belbo nel 1908 e morto suicida a Torino nel 1950), che era stato studente di liceo di Augusto Monti; sicché l'allievo e il maestro conobbero entrambi quella dura realtà. Pavese era stato arrestato, perché ufficialmente era il direttore de *La Cultura*, ma soprattutto perché aveva in casa lettere compromettenti, lo stesso giorno di Monti, il 15 maggio 1935, e chiuso alle Carceri Nuove di Torino, da dove fu trasferito a Roma (tra il 6 e il 7 giugno), prima di essere processato e condannato a tre anni di confino a Brancaleone Calabro (dove arriverà il 4 agosto 1935, per restarvi fino al marzo 1936).

Durante il carcere, e poi nel periodo del confino, Pavese era in corrispondenza con la sorella, Maria, che conservò tutte le lettere ricevute, il che ha consentito di avere contezza piena di quella corrispondenza³.

La prima lettera dal carcere torinese alla sorella è del 16 maggio 1935, cioè del giorno dopo l'arresto, e le prime parole sono evidentemente di rassicurazione per la sorella: «Cara Maria, sto magnificamente e speriamo che duri» (con l'aggiunta che quella speranza di durata era riferita alla salute, ovviamente, e non alla detenzione)⁴.

² Tommaso CAMPANELLA, *Al carcere*, in *Le poesie*, a c. di Francesco Giancotti, Torino 1998, p. 122.

³ Cfr. Cesare PAVESE, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo MONDO, Torino 1966, p. V.

⁴ Ivi, p. 377.

La prima lettera dal carcere romano, che è quella che più ci interessa, è dell'8 giugno 1935, ed è già tutta piena, si può dire, dell'"atmosfera" di Roma:

A Roma fa un bellissimo tempo e in complesso si sta meglio che a Torino. La spesa giornaliera per il vitto non la so, perché vario sempre. La mia cella è un gioiello di comodità e di buon gusto, mensole, attaccapanni, letto mobile, ogni cosa. Dalla finestra entra un bel riflesso azzurro-arancione, caratteristico di Roma, che farebbe ridere un morto. C'è anche la passeggiata archeologica, ma quella l'ho fatta solo arrivando, in automobile. Spero di rifarla presto a piedi. Tutto sommato, qual era il mio volere quest'anno? Venire a Roma per il concorso. Ed ecco che ci sono venuto e non per il concorso (il che è un piacere)⁵.

Dove è notevole osservare, come tratto psicologico, il desiderio di tranquillizzare i parenti, da un lato presentando il trasferimento a Roma come un miglioramento delle proprie condizioni («La mia cella è un gioiello di comodità e di buon gusto...»), e dall'altro anche avanzando la speranza di poter andare a piedi alla passeggiata archeologica "presto": e cioè di essere presto rimesso in libertà.

La lettera seguente, del 14 giugno, accenna al "caldo infernale" che fa a Regina Coeli, ma è ancora improntata ad un certo umorismo, col discorso sulle cimici, che vengono cacciate con la fiamma ossidrica, con divertimento dei detenuti, e si conclude con una nota autoironica, ma anche un poco amara:

Io più penso alla mia situazione e più sono convinto che la terra è una valle di lacrime: il più grande poeta vivente d'Italia, e forse d'Europa, dov'è? A Regina Coeli. Cose dell'altro mondo⁶.

⁵ Ivi, p.387.

⁶ Ivi, p.388.

Ma la malinconia comincia ad affacciarsi presto nello stato d'animo del poeta detenuto, che nella lettera seguente, del 17 giugno, proprio con questa nota malinconica imposta la lettera: «Cara Maria, oggi sono malinconico, ma speriamo che passi. La giornata passa discretamente...⁷». Anche se il buon umore riaffiora poi appena possibile (quell' accenno alla cortesia dei secondini, temperata però dalla “mania” di chiudere le porte, è veramente uno spasso!). Pavese scherza volentieri, insomma, scrivendo alla sorella, proprio per stemperare l' amarezza della situazione:

Io qui faccio molta ginnastica e non ho avuto più asma. Ogni tanto mi metto il cappello in testa e passeggio per la cella immaginandomi di essere in Piazza Castello o in Via Roma o in Corso Vittorio. È quasi lo stesso. Mi sono interrotto per mangiare pasta e piselli. Buona [...] Qui fa un caldo infernale e, se fosse permesso, si starebbe benissimo nudi. Hanno sparato adesso il cannone e su questo vi saluto. Ciaù⁸.

Il cannone è evidentemente quello di mezzogiorno sul Gianicolo, e Pavese ne parla come cosa saputa e risaputa; sta piano piano “diventando romano”, anche lui, come stava succedendo al suo professore di liceo, Augusto Monti⁹; di qui il saluto in piemontese, “ciaù”, a ribadire e confermare, a se stesso prima che alla destinataria della lettera, le proprie radici.

Quella malinconia andava, come osservava Pavese nella lettera successiva (del 21 giugno 1935), «a onde»; ed anche qui lo scrittore insiste sull' afa che si soffre nella cella, oltre ovviamente all' isolamento: «Oggi è una giornata di afa che sarebbe ottima per andare a nuotare nel Po. Speriamo sia per un altr' anno»¹⁰.

⁷ Ivi, p. 390.

⁸ Ibidem.

⁹ Cfr. A. CARRANNANTE, *Roma attraverso le sbarre*, cit., partic. p. 410.

¹⁰ Cfr. C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, cit. p. 392.

Tutta da rileggere sarebbe poi la lettera del 24 giugno, con notizie fresche sulle proprie condizioni di detenuto; sarebbe tutta da rileggere, ben inteso, sapendo che chi scriveva sapeva bene che la lettera doveva passare l'esame della censura carceraria:

Io sono stato interrogato, ma finora non so novità. Pare che certe mie conoscenze abbiano combinato, tra loro, chi sa che pasticcio e naturalmente io ci sono coinvolto. Tutti sanno che io non mi sono mai occupato di cose politiche, ma ora pare che le cose politiche si siano occupate di me. Staremo a vedere¹¹.

Anche la lettera di quattro giorni dopo, del 28 giugno, merita d'essere messa in evidenza, per tanti motivi, ma soprattutto perché emerge con drammaticità una vena di abbandono esistenziale, che era componente ineliminabile della personalità di Pavese, acuita ovviamente dalle condizioni del carcere:

Ma d'altra parte, a che serve scrivere? Io ne ho fino alla gola e vorrei solo addormentarmi per non sentire più niente. Non faccio altro che attendere¹².

Anche se subito dopo cerca di cambiare registro:

Ed ora basta coi lamenti. Io aspetto sempre notizie delle mie poesie e dei miei amici [...]. Io sogno di fare i bagni di mare e li faccio di sudore, il che mi dà alla notte un certo catarrino; non proprio asma, ma quel tanto che basta per star sveglio e sentir passare il tempo. Che non sarebbe giusto sottrarre alla prigionia le ore di sonno: da noi le cose o si fanno o non si fanno¹³.

¹¹ Ivi, p. 393.

¹² Ivi, p.395.

¹³ *Ibidem*.

Con l'avanzare dell'estate, è naturale che le lettere di Pavese siano piene del gran caldo che si soffre in cella:

Io qui comincio al mattino a grondar sudore e ho già tutta la faccia screpolata dal gran detergermi. Ogni tanto uno si chiede come farà a passar Agosto, se ci arriva, e si strappa i capelli dalla disperazione. Ho in testa tutta una regione di calvizie, dovuta a quest'esercizio...¹⁴.

Poi, all'improvviso, ecco l'aprirsi della vista sul Gianicolo: è solo un attimo; ma è un attimo che viene registrato dal detenuto con grande intensità (e con la solita ironia):

La campagna la godo quando mi aprono lo sportellino all'uscio per darmi o dirmi qualcosa. Da una vetrata, vedo una collina tutta verde. Credo sia il Gianicolo. Ma del resto fa lo stesso¹⁵.

E nella chiusa della stessa lettera:

Una cosa strana è che qui non ci sono mosche. Le cimici non le ho ancora viste, se non cacciate dalla fiamma. Sono *isolato* come si deve, quindi. Soltanto, che si diventa matti.

Ho interrotto per andare a prendere l'ora di fresco in cortile, nella fossa dei leoni. Siccome ritorno che son tutto sudato, smetto per rinfrescarmi un poco qui in cella...¹⁶.

In queste lettere alla sorella, si avverte spesso la noia con cui il detenuto parla sempre delle stesse cose (la solitudine, il tempo che non passa mai, il grande caldo, le grandi sudate ecc.) ma anche la volontà, di tanto in tanto, di presentare qualche novità,

¹⁴ Ivi, p.397.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 398.

sia pure di particolari insignificanti; come accade nella lettera del 12 luglio, dove ad un certo punto leggiamo:

Una grande novità: non ci sono più ciliegie per frutta, ma pesche. Hanno un odore di vigna e di miele, che riempie la cella e rallegra le papille. In fondo, se potessi sposarmi, non chiederei di più. Questa, in cui sono, è una posizione come un'altra, al riparo dal vento e dalla pioggia (ma purtroppo non dal caldo). Però, in un modo o nell'altro, sarà presto finita¹⁷.

C'è poi qualche lettera, come quella del 15 luglio¹⁸, che alla sua maniera compendia un po' tutto il senso di queste lettere dal carcere: perché dall'ironia iniziale («sono dentro da due mesi e si sta sempre allegramente...»), si passa a notare come certe cartoline che gli arrivano (scritte da stazioni dei treni, che fanno pensare a treni che vanno e vengono, e per contrasto fanno soffrire ancora di più il detenuto), non siano gradite, e quindi si passa a paragonare il carcerato alle mele tenute troppo tempo chiuse in armadio:

In prigione è come nell'armadio: più ci lasci le mele, più quelle marciscono. A forza di starci, viene il giorno che si accorgono che del marcio dev'esserci e allora ti condannano. Ma io non sono marcio, né dentro né fuori. C'è un tarlo che mi rode e cerca di rovinarmi, ma l'affumico con la pipa e lo tengo tranquillo¹⁹.

Ritorna a parlare della frutta che si mangia in carcere: è finita la parentesi delle pesche, ed è cominciato il periodo delle mele cotte, pessime, ma con qualche risvolto anche positivo:

¹⁷ Ivi, p. 402.

¹⁸ Ivi, pp.404-405.

¹⁹ Ivi, p. 404.

Il paradiso delle pesche è presto finito. Ci danno adesso certe mele cotte che sembrano di cenere: ma tutto ha la sua utilità, sono buone contro la stitichezza, che, unita all'asma, mi otturava il corpo da tutte le parti²⁰.

Il detenuto parla ovviamente volentieri delle sue fantasie, e che fantasie! Immagina di ammalarsi d'una malattia grave e lunga, che lo costringa a finire in infermeria; almeno lì potrebbe vedere «un po' di mondo»!

Io sogno quotidianamente belle malattie a lungo decorso: tifo, nefrite, meningite, rottura di arti, colpo apoplettico con paralisi parziali, ecc. sperando che in questo modo potrei cambiar posto e vedere nell'infermeria un po' di mondo. Ma naturalmente non sono mai stato sano come ora²¹.

Finalmente, con un telegramma del 17 luglio 1935, e più distesamente con una lettera del 19 luglio, Pavese poteva avvertire la famiglia della condanna a tre anni di confino, anche se non sapeva ancora nulla della sua destinazione.

Poi, con un telegramma da Brancaleone Calabro, informava la sorella della sua nuova dimora (arrivò a Brancaleone nel pomeriggio di domenica 4 agosto); e nello stesso giorno spediva una lettera con un lungo elenco di libri, di cui aveva bisogno «subito»²². Evidentemente Pavese cercava di attrezzarsi fin dal primo giorno a trascorrere quei tre anni di confino con buona scorta di letture.

²⁰ Ivi, pp. 404-405.

²¹ Ivi, p. 405.

²² Ivi, p. 417: lettera da Brancaleone, del 5 agosto 1935.

Gli anni immediatamente successivi al confino, furono anni di preparazione e di maturazione, ma anche di duro lavoro, soprattutto come traduttore (a volte di più libri contemporaneamente), fino al 1° maggio del 1938, quando Pavese fu assunto «in pianta stabile» dall'editore Einaudi²³. E sono anche gli anni in cui Pavese affidava al suo diario, *Il mestiere di vivere*, lo scavo più intimo, segreto e doloroso del suo stare al mondo²⁴.

Bisogna ora chiedersi quanto aveva ragione Davide Lajolo, quando ne *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese* (la biografia più “bella” di Pavese, se non la più completa)²⁵, scriveva:

C'è da escludere l'esilio del lungo confino ordinato dal tribunale fascista e l'«esilio» di Roma imposto dall'Editore Einaudi, tutto il resto è Piemonte.²⁶

Questa formulazione è vera, e basterebbe quella pagina de *Il mestiere di vivere*, in cui parla di Torino quasi con gli stessi termini con cui scriveva lettere d'amore, per avere conferma di questa sostanziale “piemontesità” di Pavese (ma, va aggiunto, anche di

²³ Per le mansioni di Pavese nella casa editrice, cfr. la lettera di Giulio Einaudi del 27 aprile 1938, che si legge in *Lettere 1924-1944*, p. 537.

²⁴ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere (diario 1935-1950)*, Torino 1952; ma noi citeremo dall'edizione di Milano, 1971. Sull'importanza di Roma nella propria vita, Pavese medita in certi appunti dell'8 maggio, p. 351.

²⁵ Sulla vita di Pavese, è indispensabile LORENZO MONDO, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano 2006. Ma si vedano anche: BONA ALTEROCCA, *Cesare Pavese: vita e opere di un grande scrittore sempre attuale*, 1985; LUISSELLA MESIANO, *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*, Alessandria 2007; FRANCO VACCANEO, *Cesare Pavese: vita colline libri*, Scarmagno 2020. Né si dimentichi ROBERTO GIGLIUCCI, *Pavese, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 81, Roma, 2014, *ad vocem*.

²⁶ Davide LAJOLO, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Torino 2008, p. 291.

Lajolo)²⁷. A Torino, oltre che nelle Langhe, erano infatti le radici profonde dell'uomo e dell'intellettuale.²⁸

Quella formulazione di Lajolo dice certamente la verità, ma non dice *tutta* la verità, come cercherò di mostrare in questo mio ragionamento. Perché nell'“esilio” romano Pavese cercò di mettere radici e trovò anche l'amore (di quei suoi soliti amori così totali e disperati), e non restò affatto insensibile al fascino della capitale.

Intanto, c'era un dato culturale di cui Pavese era perfettamente consapevole: che nei primi decenni del Novecento, la città di Roma era, rispetto a Torino, un passo avanti nella vita intellettuale. È lo stesso Pavese ad ammetterlo, in una lettera del 28 aprile 1941, diretta a Mario Alicata, che dirigeva la filiale romana della casa editrice Einaudi:

Purtroppo – è noto – qui a Torino viviamo fuori del mondo, e chiunque nasca in Italia all'onore delle lettere ha tutto il tempo di farsi un editore e un pubblico e poi di cambiare mestiere, prima che noi se ne sia sentito il nome...²⁹.

Era dunque inevitabile che Roma esercitasse una certa forza magnetica verso Pavese, che in una lettera dell'8 novembre 1941 annunciava che forse potrebbe scendere a Roma «quest'inverno», per parlare con la redazione de *Il Messaggero*, alla cui terza

²⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere cit.*, p. 24: dove si dice, di Torino, «città infine, dove sono nato spiritualmente, arrivando da fuori: mia amante e non madre né sorella.»

²⁸ Non si dimentichi una lettera del 6 novembre 1939, diretta all'amico Tullio Pinelli (richiamato al servizio militare) un po' seria e un po' scherzosa, col suo tono “machiavelliano”: «Così è. Vivo lunghe e tenerissime giornate brumose e frizzanti, soffuse d'oro e di rosa e di profumo di sarmenti, le giornate che fanno di Torino la città che *solum* è nostra e noi nascemmo per lei» (in *Lettere 1924-1944*, cit., p.546).

²⁹ Lettera a Mario Alicata, da Torino, 28 aprile 1941, in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 388.

pagina collaborava³⁰; anche se in una successiva missiva del 20 novembre, allo stesso destinatario, Pavese scrive: «A Roma non so se verrò presto...»³¹.

A Roma Pavese arrivò (per la prima volta da uomo libero!), la sera di giovedì 5 febbraio 1942, e il giorno dopo scrisse questa lettera a Fernanda Pivano; lettera che proponiamo di leggere quasi integralmente:

Cara Fernanda,

a Roma fa freddo. Ieri sera nessuno mi aspettava alla stazione e ho dovuto girare al buio, per gli alti e bassi del fondo stradale, in cerca di un letto. Dappertutto erano completi: ci sono molti ufficiali e soldati tedeschi. Finalmente un portiere caritatevole telefona a tutti gli altri portieri che conosce, e mi trova in un alberghetto in Via delle Quattro Fontane (che bellezza) una camera più che matrimoniale (tre letti). Prendere o lasciare: la presi. Siccome ho voluto venire a Roma con le scarpe nuove, ho anche i *feet* tutti sbucciati, e nel percorso notturno in cerca delle 4 Fontane mi pareva di camminare sul mio proprio cuore sanguinante. Ho dormito nel letto di mezzo....³².

L'albergo era il Palazzo Ambasciatori, in via Quattro Fontane (la via che unisce via del Quirinale a via Nazionale) un albergo che oggi non c'è più, da non confondere quindi con l'attuale *Ambasciatori Palace*, di via Veneto. Era un albergo modesto, anche se un po' pretenzioso; ma abbiamo visto che Pavese non ebbe scelta; era l'unica stanza libera da lui trovata in una Roma tutta piena di soldati e di ufficiali tedeschi.

Ma questa immagine di Pavese alla ricerca dell'albergo, di sera, nelle strade di Roma, con la valigia e coi piedi doloranti per via delle scarpe nuove, non si dimentica facilmente.

³⁰ Ivi, p.612.

³¹ Ivi, p. 614.

³² Ivi, p. 623.

Gli eventi bellici intanto precipitavano, e la città di Torino (dove Pavese era tornato dopo la breve parentesi romana) fu sottoposta a severi bombardamenti. Da una Torino bombardata, Pavese scrive alla Pivano, che era sfollata a Mondovì: «Qui abbiamo un diavolo per capello. Nuovi pasticci. Anche il viaggio a Roma torna a oscillare.»³³ E in una lettera a Carlo Muscetta annunciava che a Torino le cose si facevano molto preoccupanti³⁴.

Proprio a causa dei feroci bombardamenti, la casa editrice fu prima spostata in un rifugio, e poi trasferita a Roma, in via Claudio Monteverdi, e Pavese fu chiamato a dirigerla nel gennaio del 1943, quando scese nella nostra città, per restarvi, questa volta, prevedibilmente a lungo³⁵.

Questi primi mesi romani non furono facili per Pavese, che fu anche richiamato alle armi ma, dopo la visita medica di rito, ottenne sei mesi di “convalescenza”³⁶.

In certe lettere di questo periodo alla Pivano (a cui dava ancora del “lei”), confessava di sentirsi invecchiato e malandato, avviato alla decadenza. In una lettera a Giaime Pintor (che si trovava a Vichy), parlando della casa editrice, scriveva:

[...] la nostra vita comunitaria è sempre agitatissima; chi va, chi viene; è una grande scuola di umanità, ma guai agli scrittori che si fossero illusi di concepirvi qualche novellone. Io mi sono, a proposito, ridato al vino e ne traggio grande beneficio spirituale³⁷.

In questo periodo Pavese abitava in via Adda 111, in un appartamento che condivideva con altri quattro colleghi della casa editrice.

³³ Ivi, p. 661.

³⁴ Ivi, p. 659.

³⁵ La prima lettera da Roma, sempre diretta alla Pivano, è del 7 gennaio 1943, ivi, p. 663.

³⁶ Ivi, p. 685.

³⁷ Ivi, p. 699.

Nel luglio 1943 ci fu il bombardamento di San Lorenzo, e l'eco ne rimbalza in una preoccupata e importante lettera di Pavese diretta all'editore, in cui si parlava del caos che regnava negli uffici romani della casa editrice³⁸. Le lettere alla Pivano, di questi mesi, sono un miscuglio di amaro e di dolce («Cara Fernanda, che Lei è cattiva ed egoista l'ho sempre saputo, ma neanch'io non scherzo e quindi sono disposto a correre il rischio...»)³⁹. E qualche giorno dopo, sempre scrivendo alla Pivano:

La nostra posizione qui è molto precaria. Il padrone ogni tanto fa progetti per riportare la baracca in Piemonte – che non mi dispiacerebbe. Ma intanto – tira e molla – non faccio più niente e non ho più pace [...].⁴⁰

In altre lettere, come quella del 4 giugno 1943, Pavese si apre a confessioni autobiografiche molto interessanti, e poi strapazza un po' la Pivano, sempre pronta a compiangersi («Del resto, anche con questa storia, la faccia finita. Si faccia violare dal primo atleta che Le capita e poi vedrà le cose con gli occhi più chiari [...].»)⁴¹.

Il giorno dopo la caduta del fascismo, il 26 luglio, Pavese tornò a Torino, nella nuova sede dell'Einaudi, che da Via Giuda n. 1 s'era trasferita in via Galileo Ferraris.

Fu questo il periodo più difficile per la casa editrice, che nel dicembre 1944 fu addirittura “commissariata” dal governo della Repubblica di Salò, e Pavese, come quasi tutti i dipendenti dell'Einaudi, dovette darsi alla macchia, rifugiandosi in casa della sorella, a Serralunga di Crea.

³⁸ Ivi, pp. 714-715.

³⁹ Ivi, p. 702.

⁴⁰ Ivi, p. 704.

⁴¹ Ivi, p.707.

Ma nel 1945, dopo la Liberazione, Pavese era finalmente tornato negli uffici della Einaudi a Torino (il suo epistolario è pieno di lettere nel maggio 1945, con cui Pavese riprendeva via via i rapporti coi vari traduttori e collaboratori dell'Einaudi) dove resterà fino al luglio di quell'anno.

Nel luglio 1945, dunque, Pavese è di nuovo a Roma, dove gli uffici dell'Einaudi si erano spostati (dal mese di maggio), in via Uffici del Vicario, 49.

In questo periodo romano successivo alla Liberazione, Pavese si ambientò bene, se si deve credere a una sua lettera a Giulio Einaudi, in cui Pavese si opponeva all'idea di un suo ventilato trasferimento a Torino:

Apprezzo la tripartizione; invece almeno per ora non accetto la mia gerarchica destinazione a Torino. Il vino e le osterie di Roma mi vanno molto a sangue e per tutto l'oro del mondo non ne farei a meno. Inoltre, attualmente Roma è un ciclone di materiale anglo-americano che va giudicato, o manovrato, su due piedi. Se io vado, chi resta? Infine, per ora i marciapiedi di Torino mi scottano assai. Règolati⁴².

Anche questo voler ridurre il suo attaccamento a Roma alle osterie e al vino, ovviamente non può ingannare nessuno. Più sincero era senz'altro Pavese quando scriveva a Silvio Micheli che sarebbe rimasto probabilmente a Roma, «per molte ragioni» («Io non mi muovo da Roma, per molte ragioni, tra cui quella che probabilmente ci devo morire»)⁴³.

Nella critica, nella biografia, proprio come nei gialli che si rispettino, è sempre utile “chercher la femme”. In realtà Pavese stava vivendo uno di quei suoi amori problematici e drammatici,

⁴² Lettera a Giulio Einaudi, da Roma, 7 settembre 1945, in C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 28.

⁴³ Ivi, p.42.

per Bianca Garufi⁴⁴, che lavorava anche lei per la Einaudi, nella sede romana di via Uffici del Vicario, in una zona centralissima, a uguale distanza da Palazzo madama e da Montecitorio; insomma, nel centro stesso del potere. Uno spostamento a Torino sarebbe stato vissuto, in quel momento, certamente come un allontanamento indesiderato; dalla sua donna, prima di tutto, e poi dalla città.

Dicevo che Pavese s'era ambientato bene, anche se a volte si lamenta del caro-vita a Roma, come in una lettera senza data ma successiva al 9 gennaio 1945 («ma le dirò che quello che costa a Roma è il pane, la minestra, la vita insomma»)⁴⁵. Del resto, un po' per scherzo e un po' sul serio, Pavese si sentiva un «barbaro che s'inurba»⁴⁶.

In un'altra lettera alla Garufi (della fine di febbraio 1946), Pavese si lamentava che una lettera di Bianca avesse segnato il «disancoramento totale da questa larva di vita romana che abbiamo vissuto. Tutto ciò è atroce...»⁴⁷.

In una lettera diretta sempre alla Garufi, che si trovava a Milano per motivi di salute, così Pavese descriveva la sua vita a Roma:

Io qui vivo solo e tragicamente. Con la tua facilità a farti amica anche la scopa, non puoi capire cosa significhi essere solo tutte le sere. Ma ci sono abituato, e dopotutto il mio significato al mondo è di scrivere qualcosa. Scriverò.⁴⁸

“Scrivere” pare a Pavese, ora più che mai, come un destino cui non ci si può sottrarre, una specie di maledizione.

⁴⁴ La Garufi fu l'ispiratrice dei *Dialoghi con Leucò*, come il titolo stesso suggerisce.

⁴⁵ Lettera a Neri Pozza, in C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 49.

⁴⁶ Lettera a Silvio Micheli, da Roma, 26 gennaio 1946, ivi, p.55.

⁴⁷ Ivi, p.61.

⁴⁸ Lettera da Roma, 27 marzo 1946, ivi, p. 69.

Comunque, a mio parere, bisogna leggere le lettere di questo periodo romano anche alla luce di quello che Pavese stesso scriverà nel *Mestiere di vivere*, dove avrebbe ripensato a questo periodo della primavera romana con un certo rimpianto⁴⁹.

L'ultima lettera di questo periodo romano è del 5 luglio 1946, quando si trasferì, sempre alla Einaudi, a Milano.

Ma il destino di Pavese era quello di non riuscire a trovar pace con se stesso, e di sentirsi sempre e dovunque «fuori centro». Perché già nell'agosto successivo, scriveva a Davide Lajolo che «Milano è sempre più impossibile».⁵⁰

Inevitabilmente, proprio a Milano, Pavese cominciò a sentire nostalgia di Roma, come cogliamo in una sua lettera ad Enrico Falqui, del 17 settembre 1946:

Le sue espressioni cordiali mi fanno piacere e non sto a dirle quanto sia dispiaciuto anche a me lasciare Roma quando cominciava a diventare un vivaio di amicizie. Ma i tempi sono duri e si fa qual che si può.⁵¹

E finalmente, ecco una confessione fatta quasi a denti stretti, ma per noi molto significativa, perché vi si manifesta un forte sentimento di nostalgia per la nostra città. Leggiamo una lettera ad Eraldo Miscia, da Torino:

⁴⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 380, dove in un appunto del 19 gennaio 1948, che comincia con una nota negativa («Oggi giornata cattiva, perduta» ecc.) si passa al ricordo della primavera del 1946: «Pare certe giornate del '46 romano. A ripensarci, le sento belle (...). Nel ricordo si godono specialmente i periodi che, a viverli, parevano intollerabili. Niente va perduto. Il disagio, il disgusto, l'angoscia acquistano ricchezza nel ricordo. La vita è più grande e piena di quanto sappiamo». Si vedano anche alcuni pensieri datati 8 maggio 1946, molto interessanti per il rapporto Pavese-Roma (pp. 351-352).

⁵⁰ C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 87.

⁵¹ Ivi, p. 91.

La sua lettera mi è piaciuta non tanto per i complimenti che mi fa, ma perché viene da Roma [...]. Che la sua lettera venga da Roma mi fa piacere, perché a Roma ci sono stato tutto quest'anno e mi duole ancora la nostalgia. Non dei letterati, che non ho avvicinati; non della società che ho ignorato; ma proprio di Roma, delle sue strade, della sua tramontana e del suo caldo sapore.⁵²

Quest'ultima lettera, con la sua importante testimonianza, va affiancata a quella da Torino, dell'11 febbraio 1947, diretta a Maria Cristina Pinelli dove Pavese annuncia la prossima uscita dei *Dialoghi con Leucò*:

forse usciranno in primavera. Anch'io ci tengo moltissimo. Per me c'è dentro tutta Roma. Alla quale, come ti dirà Tullio, conto di passare in aprile o maggio, dopo due o tre giorni da voi, per ribermela tutta in una settimana⁵³.

Bisognerà ricordarsi di questo pungente senso di nostalgia sofferto da Pavese per la nostra città, per la sua tramontana e, con felice contraddizione, per il suo «caldo sapore»; e di questa voglia di «ribersi» Roma per una settimana; bisognerà ricordarsi di tutto ciò quando si vorrà fare un bilancio, un *dare* e un *avere*, dei rapporti di Pavese con la capitale.

D'altra parte, in questi mesi Pavese stava scrivendo *Il compagno*, il romanzo che sarebbe uscito nel 1947 presso Einaudi, e che pur non risultando tra le sue opere più convincenti e riuscite, è comunque quella in cui l'esperienza romana dello scrittore, viene rivissuta e "sistemata" con maggiore chiarezza, in uno sforzo significativo di chiarificazione della sua posizione personale e della sua poetica.

⁵² Ivi, p. 92.

⁵³ Ivi, pp. 112-113.

E non a caso la città di Roma è *magna pars* del romanzo. Ma è tutto sommato una Roma «vista da un piemontese», che sa cogliere certi aspetti della vita della capitale, però ne rimane a suo malgrado distaccato ed estraneo. Come spesso capitava a Pavese, che nella dimensione del “mito” sapeva trovare gli accenti più veri e convincenti del suo mondo poetico, solo quando Roma «diventa mito» assume i contorni più sicuri e persuasivi:

Mi parlava di Roma, come Milo di donne. Mi diceva che Roma è una grande città dove tutti ci mangiano e danno da mangiare. «C'è tanto grasso» mi diceva «che lo senti nell'aria. Nessuno chiude nemmeno la porta di casa. Là si vive e si mangia per strada.» (Il compagno, p. 120) Poi raccontava che le strade sono fatte a montagnola e che dietro ai palazzi si vedono i pini. «Si può star fuori notte e giorno» mi diceva. «A quest'ora è già estate. Roma è tutta osteria, e ci fa sempre sereno. Giri di qua, giri di là, vai fuori porta. Dappertutto la gente è a merenda, che gode. Tu hai la chitarra, faresti fortuna⁵⁴.

E dopo aver approssimativamente descritto la città dalle parti di Ponte Milvio, con qualche scenetta quasi folcloristica sulla maniera di fare dei romani, ecco di nuovo, improvvisa, la dimensione del mito, a rialzare la prosa pavesiana, con le parole di Carletto, poco più d'un ragazzo: «Si sa già (...) non puoi vivere a Roma, senza farci l'amore»⁵⁵.

Fra la redazione torinese e quella romana (diretta da Muscetta) dell'Einaudi non mancava qualche dissapore e qualche screzio, per il diverso modo di lavorare: i “piemontesi” sempre più seri e metodici, e i “romani” sempre più approssimativi e inaffidabili. Si veda la lettera del 28 settembre 1948, con quel “Signore” iniziale: «Signore, sapete cosa vuol dire *crin* in piemontese? Vuol dire porco»⁵⁶.

⁵⁴ Cesare Pavese, *Il compagno*, Milano 1966, p. 120.

⁵⁵ Ivi, p. 123.

⁵⁶ Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 296.

E si veda anche la lettera seguente, del 29 settembre: nella quale Pavese invitava Muscetta a «romaneggiare» di meno⁵⁷. O si veda una lettera a Mario Motta, che aveva dato vita a una rivista, intitolata *Cultura e Realtà*, che avrebbe avuto vita breve (cessò infatti nel 1951); in quella lettera in cui Pavese esprimeva il suo consenso di fondo sul programma della nuova rivista, a parte qualche marginale perplessità, e soprattutto raccomandava di tener poco conto del parere dei romani: «lascia dire i romani. Li ho sempre ritenuti fessi.»⁵⁸

Ma dal nostro punto di vista è importantissima la lettera del 26 luglio 1949, diretta a Nicola Enrichens⁵⁹; perché Pavese difende certe sue scelte culturali e stilistiche, e dice di non sentirsi meno italiano per essersi ispirato alla cultura americana; «come non mi sento meno piemontese per il fatto che scrivo in italiano e amo follemente la città di Roma»⁶⁰.

Eccola finalmente la confessione che cercavamo: pur sentendosi fin nel midollo piemontese, Pavese si rende conto di amare Roma «follemente».

A capodanno del 1949, Pavese era stato a Roma, e aveva conosciuto, in casa di amici, Constance Dowling, una giovane attrice americana, di cui s'era fieramente innamorato.

Ma qualcosa si stava spezzando nel meccanismo psicologico che aveva tenuto fino allora in equilibrio Pavese, e Pavese ne era perfettamente conscio: ripensiamo a un appunto, che ha qualcosa di agghiacciante, datato 29 marzo 1946: «Il vuoto non è più supplito da nessuna scintilla vitale. So bene che più in là non andrò e ormai tutto è detto»⁶¹.

⁵⁷ Ivi, p. 297.

⁵⁸ Ivi, p. 531.

⁵⁹ Fra Pavese e Nicola Enrichens si svolse un breve ma intenso carteggio, pubblicato di recente: C. PAVESE - Nicola ENRICHENS, *Carteggio 1949-1950*, edizione critica a c. di Mariarosa Masoero, Alessandria 2020. Cfr. D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, cit. pp. 253-sgg.

⁶⁰ C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 405.

⁶¹ C. PAVESE. *Il mestiere di vivere*, cit., p.348.

Ormai, negli appunti de *Il mestiere di vivere* del 1° gennaio 1950, troviamo un distacco profondo dalla nostra città, che appare a Pavese ormai estranea e muta:

1° gennaio 1950. Roma è un crocchio di giovanotti che attendono per farsi lustrare le scarpe. Passeggiata mattutina. Bel sole. Ma dove sono le impressioni del '45-'46? Ritrovato a fatica gli spunti, ma niente di nuovo. Roma tace. Né le pietre né le piante dicono più gran che.⁶²

Il giorno dopo ritorna nella sede dell'Einaudi in via Uffici del Vicario, e registra con una certa amarezza:

Vecchi volti (le ragazze, gli uomini, io). Le cose si sa che accadono quando sono già accadute. La pienezza del '45-'46 la so adesso. Allora la vivevo.⁶³

Tornato a Torino, e scrivendo a Lalla Romano, il 30 marzo del 1950, Pavese confessava:

Io non ho tempo a farti la critica estetica del libro, perché come batticuore sto peggio di te, e non riesco nemmeno a pensare a certe cose. Altro non si dice. Mi sto giocando vent'anni di vita⁶⁴.

Molto interessante è poi una lettera a Mario Motta, da Torino, 21 maggio 1950. Pavese abbonava alla nuova rivista, *Cultura e Realtà*, proprio Constance Dowling, e ce ne fornisce l'indirizzo: via Margutta 33⁶⁵.

⁶² Ivi, p.422.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 501. Lo stesso giorno, il 30 marzo 1950, Pavese informava un amico romano che dopo qualche giorno sarebbe venuto a Roma, «ma non visibile» (ivi, p.502).

⁶⁵ Ivi, p. 526. Su Pavese e il cinema, è importante Franco PRONO, *Pavese*

E basta il nome di questa via per risvegliare tutto un mondo di ricordi e di suggestioni sulla vita culturale romana (fra cinema, arte e musica) alla metà del Novecento ed oltre.⁶⁶

Scrivendo a Doris Dowling, la sorella dell'amatissima Constance, Pavese annunciava che nell'ultima settimana di giugno (1950) sarebbe stato qualche giorno a Roma, per ricevere un premio letterario⁶⁷.

Si trattava, come tutti sanno, del Premio Strega, che fu attribuito a Pavese il 25 giugno 1950 per *La bella estate* (Torino, Einaudi, 1949). Era un riconoscimento ambitissimo, com'è ovvio, e che fu vissuto da Pavese anche nella sua dimensione mondana, nello stato d'animo con cui quando era ragazzo (è sempre lui a raccontarlo in una sua lettera) mangiava un gelato. Il dolce e il gusto del gelato erano attenuati e tormentati dal pensiero: «quando finirà?»⁶⁸

E ancora a Roma ci riporta una bella poesia (datata 28 marzo 1950) scritta nell'ultimo periodo della vita di Pavese, quando ancora il suo amore per la bella Constance permetteva che fiorisse, come succede agli inizi d'ogni innamoramento, la speranza d'un futuro più bello. Il poeta immagina di andare a casa di Constance (che era in via Margutta, come sappiamo) in una bella mattinata romana, e di passare, quindi, per Piazza di Spagna. È una poesia in cui il titolo è tutto, o quasi tutto; giacché, letta senza titolo, finirebbe per perdere molto del suo fascino e del suo lievito poetico. E tu non sai se Pavese si rivolge alla donna, o si rivolge a Roma; perché nei suoi versi la donna amata e la nostra città vengono unite e in qualche misura confuse, nello stesso abbraccio di sogno, di

e il cinema: primo e ultimo amore, Acireale-Roma 2011.

⁶⁶ Giampiero MUGHINI, *Che belle le ragazze di via Margutta: i registi, i pittori e gli scrittori che fecero della Roma degli anni Cinquanta la capitale del mondo*, Milano 2004.

⁶⁷ C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 537.

⁶⁸ Ivi, p. 552. Per sapere come visse Pavese il premio Strega, si legga la lettera che scrisse a due amici, il 21 agosto 1950 (ivi, p. 565), e si avranno le precise dimensioni del suo dramma umano.

illusione e d'incanto, nello stesso poetico nitore, direi nella stessa sospirata certezza:

Passerò per Piazza di Spagna

Sarà un cielo chiaro.
S'apriranno le strade
sul colle di pini e di pietra.
Il tumulto delle strade
non muterà quell'aria ferma.
I fiori spruzzati
di colori alle fontane
occhieggeranno come donne
divertite. Le scale
le terrazze le rondini
canteranno nel sole.
S'aprirà quella strada,
le pietre canteranno,
il cuore batterà sussultando
come l'acqua nelle fontane –
sarà questa la voce
che salirà le tue scale.
Le finestre sapranno
l'odore della pietra e dell'aria
mattutina. S'aprirà una porta.
Il tumulto delle strade
sarà il tumulto del cuore
nella luce smarrita.
Sarai tu – ferma e chiara⁶⁹.

⁶⁹ C. Pavese, *Poesie del disamore e altre poesie disperse*, Torino 1973, p. 90.

La Madonnella di via della Luce

*La fede è conoscenza del cuore e oltrepassa
il potere della dimostrazione. Kahlil Gibran (1883-1931)*

FILIPPO CECCARELLI

Di piccoli grandi doni è cosparsa la città di Roma. Fra questi possono comprendersi, in un periodo che abbraccia il XVIII e il XIX secolo, le tante edicole sacre o Madonnelle che si affacciano sospese a pronta vista dai primi piani dei palazzi del Centro storico e di Trastevere, dove abito ormai da oltre quarant'anni.

Non si sa tanto bene chi le abbia fatte dipingere, ogni immagine probabilmente fa storia a parte; diciamo che ce le siamo ritrovate, il che le rende misteriose e benigne. D'altra parte, fatto salvo il ruolo devozionale, alcune di queste Madonnelle erano dotate di lumicino e perciò recavano, specie alle donne, una particolare protezione in una Roma anche allora piuttosto buia e selvaggia.

Senonché con il passare del tempo – frase che noi romani pronunciamo con un sovrappiù di scontata e perfino allegra rassegnazione – le intemperie, l'inquinamento, l'abbandono hanno fatto il loro lavoro rendendo quelle icone come minimo scolorite. La Madonnella su cui come per istinto avevo messo gli occhi, ma che anche posava lo sguardo sullo svolgersi della vita su quel crocicchio, versava obiettivamente in uno stato pietoso.

Se ne stava lassù, a cinque metri di altezza, incastonata fra due finestre dalle persiane malmesse, nel palazzo che fa angolo tra Via della Luce e via dei Salumi: sacra icona dei primi Ottocento, presumibilmente, dipinta su ardesia da anonimo madonnaro che l'aveva



1. Bartolomeo Pinelli prediligeva questi soggetti

fatta di aspetto maestoso, matronale. Incerta l'origine, Madonna del Carmelo o della Speranza, secondo alcuni studi, a parte uno scapolare che indicava la probabile committenza di qualche confraternita. Almeno all'inizio l'edicola era stata posta al riparo di un baldacchino in legno, di cui non restava però alcuna traccia. Restaurata non proprio a regola negli anni Trenta del secolo scorso, quando venne rifatta la facciata del palazzo; e in tale occasione forse anche rivestita da un vetro, come si poteva dedurre da un sottile tubo in rame, ormai inutile e verdastro.

Agli agenti atmosferici e inquinanti, pioggia e gas di scarico, il degrado assommava, in termini più tecnici, abrasioni e lacune, oltre a polvere, terriccio e, *dulcis in fundo*, cacca di piccioni, gabbiani e

altri volatili che pure allietano e infestano i cieli dell'Urbe. Le cornicine poste sul capo della Madonna e del Bambinello erano del tutto ossidate, ossia nere, comunque irricognoscibili.

L'ovale della cornice di marmo appariva desolatamente ingrigitto, ma il guaio vero, come si sarebbe scoperto in seguito, stava in una cavità che al suo interno aveva creato una riserva di acqua e poi di umido le cui infiltrazioni si erano accanite sul volto del Bambino, decisamente compromesso. Il portalume in ferro risultava mozzato in cima; enigmatici e antichi fili della corrente penetravano nel muro perdendosi chissà dove.

È qualche anno che vado lavorando sulle immagini. Se, nella loro immersività tecnologica, abbiano guadagnato punti non solo sovrastando la parola scritta, ma oltrepassando i tradizionali limiti per esondare dal loro antico statuto facendoci precipitare dentro di esse; se, in altri termini, fra schermi e telefonini le immagini non siano in qualche modo divenute più reali. Questo interesse, fra lavoro e passione, mi aveva dato modo di partecipare all'esposizione di un artista contemporaneo, Francesco Vezzoli, sulla politica italiana negli anni Ottanta. Ingigantiti e compresi in cornici barocche e neoclassiche, si offrivano allo sguardo Pertini, Craxi, Andreotti, il primo Berlusconi, Spadolini, De Michelis, Cicciolina. Io mi ero sbizzarrito a scrivere le didascalie, senza fatica e pure divertendomi. Nella vita abbastanza grama delle collaborazioni, un po' a sorpresa, mi erano arrivati 5000 euro. Immagine per immagine, ho pensato che li avrei impiegati nel restauro di quella scoloritissima Madonnella sotto cui mi capitava di passare dalle quattro alle cinque volte volte al giorno, inclusi festivi.

Non saprei dire come fosse esattamente maturato il proposito. Un po' per senso civico – *civis romanus sum*; un po' per il convincimento che la manutenzione, in nessun altro posto al mondo come nella città eterna, coincide con la civiltà; un altro po' mosso dall'idea che nel tempo dell'individualismo tanto vale muoversi da soli. Ma non posso negare che abbia giocato anche quell'elemento



2. La Madonnella prima del restauro



3. La Madonnella a metà restauro

famigliare che da generazioni ci spinge a restituire qualcosa a una città che tanta bellezza e tanta allegra consolazione continua a darci. Amen.

Non esistono purtroppo facilitazioni a chi voglia spendersi per un'azione del genere. Nella mia ingenuità pensavo si potesse andare in qualche ufficio con un bell'assegno, «ecco, questi 5000 euro sono per il restauro della Madonnella di via della Luce 13. Buon lavoro e grazie». In realtà occorre davvero fare tutto da soli, in qualche modo convincere le autorità della validità del progetto, capire il prima possibile la sequenza delle operazioni e fare in modo che la *road map* coincida con i tempi.

Per paura di sbagliare ho tenuto ogni documento e battezzato ogni passaggio. Rivedo oggi, con spigliato disincanto, l'elenco dei 68 passi compiuti a partire dal giugno 2019, con ovvia interruzione per il lockdown. Incombenze per lo più ingrato: suppliche, tentativi di avvicinamento, sollecitazioni, ritualità burocratiche, autorizzazioni chieste e ottenute, ringraziamenti, preventivi, fatture, moduli, protocolli, rinvii, arcani colpi di coda a base di osp, reversali e bolli dell'ultima ora che trasformavano la corsa a ostacoli in un gioco dell'oca, col rischio di tornare al punto di partenza. A tutto questo si sommava inesperienza e ansia – anche questa un dato ereditario.

Quanto più luminosa da riprendere in mano la relazione finale di Simona con le foto – le immagini! – che hanno accompagnato una delle esperienze più felici della mia vita. Rivedo in queste pagine il ponteggio sospeso, per non intralciare il traffico, trasformato in balcone con piante e fiori, gioioso cantiere; e l'emozione dei primi risultati della pulitura, il dipinto che riprendeva tono e smalto nei particolari, occhi che restituivano nuova luce, mani più nette, incarnati più autentici e vitali. La cornice curata con impacchi e circondata di siringhe, le corone d'argento mezze lucide e mezze sporche, una specie di visione pop, e Simona Nobili con uno speciale casco visore e bisturi chirurgico intenta nel faccia a faccia con la pellicola pittorica. Fino alla foto finale: committente e restauratrice sorri-



4. La Madonnella a restauro finito

denti davanti alla Madonnella restituita a Trastevere, a Roma e al mondo, ma soprattutto depositaria di una rivelazione che è insieme molto trascendente, ma anche parecchio umana.

La vera scoperta, in effetti, è che dono porta dono, e in tempi di contagi vale la pena di tracciarli con qualche tediosa meticolosità. Per cui è stato un dono che Marcella, inquilina del secondo piano,

mi aiutasse in tutti i modi anche con Fabrizio sul quale, in qualità di amministratore del condominio e quindi titolare della Madonnella, è ricaduto l'onere, più che l'onore, delle richieste e delle pratiche che io, dietro le quinte, via via cercavo di imbastire. Così come è stato un dono che Patrizia mi abbia incoraggiato nei primi aspetti tecnici; e lo stesso un dono che Costanza e Tommaso mi abbiano fatto entrare a casa loro, nel palazzo di fronte, per scattare delle foto utili al progetto.

In tempi mercificati la gratuità non ha prezzo. Così è stato un dono che Marina mi segnalasse alla Sovrintendenza capitolina; altro dono che Anna Maria, nei suoi uffici, mi facesse conoscere la scheda tecnica della Madonnella; un dono grande che Alessandro mi presentasse Simona; un dono ancora più grande che Simona capisse subito lo spirito dell'iniziativa e a sua volta mi donasse il progetto. Senza forzatura si può considerare un dono che Simona conoscesse Alessandra, in altra Sovrintendenza; e sempre un dono dono che Alessandra, con Eleonora, non facessero mancare consigli e visite al cantiere; fu un dono che mia moglie Elena, cui non difettano ardenti doti di contatto con il prossimo, sensibilizzasse Sabrina presidentessa del Primo Municipio e che Sabrina, a sua volta, mi presentasse a Jacopo, assessore, per far marciare la pratica senza farmi pagare l'occupazione del suolo pubblico. E infine un dono, ma nel senso letterale perché avrei sfondato il budget, che Fabrizio e Claudio, artigiani sotto casa, preparassero e montassero in extremis, una domenica per giunta, la tettoia e che la regalassero: alla Madonnella trasteverina e a me, ma in fondo a Roma, a tutti, compresi loro stessi.

Adesso non vorrei farla troppo lunga, con questa storia del dono che oltretutto costituisce una pietra miliare degli studi di antropologia culturale. Sennonché proprio in questa catena di omaggi sperimentati di persona consiste il nucleo più riposto, e tuttavia incandescente, dell'avventura che sto raccontando. Perché la nostra



5. La benedizione della Madonnella tra gli amici (23 novembre 2021)

civiltà ha moltiplicato i regali credendo che il numero compensasse la carestia di gratuità, la scomparsa di baci lanciati per strada alle sacre immagini, il silenzio meravigliato e lo stupore dinanzi a qualcosa o qualcuno che muta per migliorare.

Perché poi, per dirsela tutta, la sostanza artistica della Madonnella, specie in un luogo di autentici tesori come Roma, è quello che è. Allo stesso modo si può pensare che anche l'utilità di quel restauro sia relativa. Per capirsi restando all'immagine: una mamma povera con bambino in braccio – e per le strade se ne vedono parecchie a chiedere l'elemosina – avrebbero bisogno di ben altro che di un restauro. Forse perfino l'impegno e la fatica impiegati nell'opera sono parte minima dell'impresa.

Perché il dono è altro e sopravanza il pregio artistico, l'utilità sociale e perfino la fatica impiegata nel portare a buon fine l'impresa. La sorpresa è che il suo valore sta proprio nelle relazioni umane che innesca, nel circuito virtuoso di gratuità e gratitudine, nella possibilità che tale modello spontaneo potrebbe fare sistema - e tanto più, sia consentito di sperare, in una zona che dal punto di vista non solo igienico e urbanistico, tra assembramenti incivili, locali fracassoni, licenze sospette e macroscopiche iniziative di riciclaggio, non se la passa proprio benissimo.

E di nuovo: non vorrei fare un santino - anche se mia madre l'ha fatto fare, letteralmente, con antica preghiera sul retro, «Sub tuum praesidium confugimus, Sancta Dei Genitrix...». E' piuttosto che l'idea stessa e ancora di più la pratica della Rigenerazione ha un potere e una fascinazione di cui senza esperienza personale non si sospetta il prodigio. Una rigorosa e appassionante meraviglia, una risorsa combinatoria di fisica, chimica, intuito, storia dell'arte, tecnologia, abilità manuale e buonsenso.

Se si aggiunge che oltre a rappresentare generalmente un archetipo, quella particolare madre con figlio è un'immagine sacra, beh, il ridarle splendore assume anche un tratto che qui non esiterei a mettere in contatto con lo Spirito e le sue immancabili e spesso, se Dio vuole, anche impreviste peripezie.

C'è stata, alla fine di novembre del 2021, una piccola grande cerimonia di ringraziamento in strada, ai piedi della rivissuta Maddonnella. Con scoprimento di targa, amorevole anche se inevitabilmente un po' da dentista (ma il marmo sarebbe stato ridicolo) e modesto rinfresco, tramezzini, ciambellone, acqua minerale e caffè. Ma c'erano tutti quelli che ci dovevano essere: i parenti e gli amici che erano venuti sul cantiere, gli uomini e le donne di buona volontà che avevano aiutato il progetto, i condomini di via della Luce 13, i negozianti di zona, alcuni preti del quartiere e, a loro modo fondamentali, i curiosi.

Ho detto due parole, ma due di numero; un ex parroco e compagno di scuola divenuto cardinale ha recitato l'Ave Maria. Ecco, tutto qua. Di notte la lucetta rischiara un po' il buio e la solitudine, anche perché ogni tanto non funzionano i lampioni. Mi pare che il sorriso dei vicini di casa, quando mi incontrano con la spesa o mentre porto a spasso il cane, sia un po' più caldo. Ho anche visto dei turisti che fotografano la Madonnella. Le immagini sono un piccolo grande dono e qui a Roma ci sono mille modi per tenercele care.



Madonnella di Via della Luce
Restauro a cura di Filippo Ceccarelli

*Sub tuum praesidium
confugimus
Sancta Dei Genitrix
nostras deprecationes
ne despicias
in necessitatibus
nostris
sed a periculis cunctis
libera nos semper
Virgo gloriosa et benedicta*

*Benedizione
del card. Matteo Zuppi
il 23 novembre 2021*

6. Fronte e retro del santino a memoria dell'evento

La breve e ignorata visita a Roma della celebre aviatrice Amelia Earhart*

GIUSEPPE CIAMPAGLIA

Nel corso degli ultimi decenni “l’altra metà del cielo” formata dalle donne, come le definì il Presidente Mao Tse Tung, ha portato avanti con crescente successo l’intera serie di rivendicazioni psicologiche e pratiche che concernono la parità dei sessi nei diversi settori della vita, e spaziano dai rapporti personali nella coppia e nella famiglia, a quelli più ampi della politica, dell’economia, delle scienze e delle arti.

Questo forte cambiamento della condizione femminile è cominciato in maniera lenta e progressiva nei primi decenni del Novecento e si è sviluppato sempre più in quelli del nuovo millennio; e accanto ai nomi ormai innumerevoli di donne che hanno raggiunto una fama internazionale, da Marie Curie (1867-1934), che scoprì la radioattività e nel 1903 e ottenne il Premio Nobel per la Fisica, alla pittrice Frida Kahlo (1907-1954) nel campo delle arti figurative, a Maria Montessori in quello educativo, andrebbe aggiunto il nome dell’aviatrice Amelia Earhart grazie alle sue grandi imprese aeronautiche.

Amelia Mary Earhart era nata ad Atchinson nel Kansas (USA) il 24 luglio del 1897 e cresciuta a Saint Paul nel Minnesota e a Chicago nell’Illinois.

Nel 1915 aveva seguito un corso da infermiera e prestato poi servizio in un ospedale militare canadese, dove curò i soldati che erano stati feriti in Europa nel corso della Grande guerra.

*Si ringrazia Italo Nannini per i preziosi suggerimenti.

La sua vita cambiò in maniera radicale nel 1920, quando prese parte a una manifestazione aerea svolta presso l'aeroporto Dougherty di Long Beach, in California, nella quale eseguì il suo primo volo turistico a pagamento su Los Angeles, che la conquistò e la convinse a prendere il brevetto di pilotaggio.



1. Amelia Earhart

Poco tempo dopo riuscì ad acquistare il suo primo aeroplano, grazie all'aiuto finanziario di sua madre, e con quello conquistò il suo primo record mondiale di volo femminile, raggiungendo la quota di 14.000 ft (4.200 m).

Nella prima guerra mondiale c'era stato un notevole sviluppo dell'aviazione, poiché erano stati costruiti molti nuovi tipi di aeroplani, più grandi, sicuri e capaci di quelli apparsi nel periodo pionieristico del volo, e alcuni di essi furono poi impiegati negli anni Venti per compiere numerose trasvolate.

Queste ardite imprese venivano affrontate con spirito sportivo dagli aviatori, ma servivano in realtà per capire come si doveva navigare nell'immensità del cielo per raggiungere le località più lontane, e trasportare poi la posta e i passeggeri da un continente all'altro in una maniera molto più comoda e rapida di quelle adoperate durante i secoli.

Il più importantedi questi lunghi raid era stato compiuto il 21 maggio del 1927 dal pilota statunitense Charles Lindbergh, il quale aveva attraversato da solo l'oceano Atlantico su un piccolo monomotore chiamato *Spirit of Saint Louis*, collegando New York a Parigi senza altri scali intermedi ma, già nel 1919, Alcock e Brown avevano per primi traversato l'Atlantico senza scalo, volando dalla Terranova all'Irlanda.

Fu subito imitato da altri aviatori europei e americani, i quali effettuarono parecchi voli dello stesso tipo e, dato che Amelia Eahrart era già diventata la donna pilota più conosciuta dell'aviazione americana, nel 1928, fu invitata pure lei a prendere parte a una nuova trasvolata atlantica, insieme ad altri due piloti.

Anche questa nuova impresa era molto importante in quel periodo, poiché sarebbe stato adoperato un nuovo trimotore Fokker F. VII, chiamato *Friendship*, che avrebbe potuto trasportare i primi passeggeri attraverso l'Atlantico. La nuova trasvolata fu compiuta con successo il 17 giugno dello stesso anno: dopo un lungo volo di 21 ore sull'oceano, l'atterraggio avvenne felicemente nel Galles, in Gran Bretagna.

Era stata un'impresa collettiva compiuta da due uomini e una donna, durante la quale il contributo fornito dalla Eahrart era stato

marginale, ma la maggior parte degli onori ricevuti da quel terzetto di aviatori fu dedicata a lei, ed anche il Presidente americano Coolidge le spedì un telegramma personale di congratulazioni.

L'anno precedente Amelia Earhart si era sposata con l'editore George Palmer Putnam (1887-1950), che era il nipote e l'erede dell'omonimo fondatore dell'importante casa editrice americana a lui intestata, tuttora attiva.

George Putnam jr. era un grande appassionato di viaggi e scoperte geografiche: aveva esplorato l'Artico e la Groenlandia, e aveva inoltre pubblicato l'autobiografia di Charles Lindbergh, uscita nelle librerie a luglio del 1927 ottenendo un grande successo editoriale: in un solo anno ne erano state vendute 650.000 copie. Di conseguenza, Putnam aveva esortato anche Amelia Earhart a scrivere la sua e, per facilitarne la stesura, l'aveva ospitata nella sua dimora e lì si era innamorato di quella coraggiosa donna, diventata ormai famosa.

Putnam era già sposato e, dopo avere divorziato dalla prima moglie, si unì in matrimonio con l'aviatrice nel 1931 e diventò il principale fautore e organizzatore delle sue imprese aeree, avvalendosi anche delle numerose conoscenze personali per ottenere i finanziamenti che servivano per portarle a termine.

Il suo importante contributo consentì alla sua seconda moglie, che non sarebbe stata l'ultima, di svolgere un'altra impresa di rilievo, costituita dalla traversata aerea, senza scalo, degli Stati Uniti da Est a Ovest, compiuta agli inizi del 1932.

Il successo ottenuto in tutte queste imprese spinse Amelia Earhart a impegnarsi sempre più nelle trasvolate solitarie e, dopo avere stabilito altri record di volo, il 21 maggio del 1932 fu la prima donna ad attraversare da sola l'oceano Atlantico, con un secondo volo di 17 ore, che partì dall'isola americana di Terranova e si concluse a Londonderry nell'Irlanda del Nord. In realtà la meta finale del suo nuovo volo era Parigi ma, anche se era dovuta scendere sul primo suolo europeo che aveva raggiunto, il suo audace volo

solitario le consentì di diventare la donna pilota più famosa della sua epoca, e fu perciò chiamata Lady Lindy, perché era alta, snella e bionda come Lindbergh e aveva compiuto la stessa impresa.

Nei primi anni Trenta del secolo scorso le trasvolate compiute dagli aviatori dei paesi più evoluti in campo aeronautico, allora costituiti da Italia, Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti, avevano ormai collegato tra loro tutti i continenti.

Agli inizi del 1932, un'intera formazione aerea costituita da 12 idrovolanti bimotori SIAI SM 55 della Regia Aeronautica, guidata da Italo Balbo, aveva portato a termine la prima Crociera Atlantica, la quale era partita da Orbetello in Toscana e aveva raggiunto a tappe Natal in Brasile, proseguendo poi per Bahia fino a Rio de Janeiro.

Anche quest'ultima impresa collettiva aveva dimostrato che i collegamenti aerei intercontinentali con il Sud America, che sul piano economico e commerciale era allora più importante del Nord America, potevano essere svolti senza incontrare ostacoli insormontabili.

Il ruolo svolto in questo settore dall'Italia era stato ragguardevole e, come spesso accade quando si vuole fare il punto della situazione, si decise di organizzare il primo Convegno degli aviatori transoceanici che fu promosso dal Reale Aero Club d'Italia e si svolse a Roma dal 22 al 26 maggio del 1932.

Vi presero parte gli aviatori di 12 Paesi che avevano compiuto una o più trasvolate sugli oceani del mondo, e la cerimonia inaugurale, presenziata dal Capo del Governo, fu tenuta in Campidoglio, mentre i lavori congressuali si svolsero nel vasto salone di rappresentanza di palazzo Ruspoli, in via del Corso.

Amelia Earhart aveva tutti i numeri per essere presente a Roma, dove sarebbe stata l'unica donna tra tutti i suoi colleghi, ma era arrivata in Irlanda poche ore prima e, poiché aveva portato con sé solo lo spazzolino da denti e un thermos di brodo, si era spostata a Londra per fornirsi di un nuovo guardaroba e di tutti gli effet-

ti personali, i quali gli furono donati dai noti magazzini londinesi Harrods, che per farsi pubblicità avevano esposto in vetrina il suo aeroplano.

Anche suo marito George Putnam gli aveva consigliato di non partecipare all'assemblea romana, la quale era stata impostata su un piano tecnico-scientifico che non avrebbe concesso molto spazio alle manifestazioni di carattere mondano, ma le cerimonie e gli onori che erano stati concessi ai suoi partecipanti avevano acceso l'interesse della celebre aviatrice americana per l'Italia e per Roma e, pochi giorni dopo decise di partire anche se per una breve visita.

Arrivò a Milano l'8 giugno, con il treno espresso del Sempione, e benché l'annuncio della sua visita in Italia fosse stato diffuso poche ore prima, fu degnamente accolta alla Stazione di Milano da una delegazione ufficiale formata da alcune autorevoli personalità dell'aviazione italiana, che parlavano bene l'inglese. Erano perciò presenti, insieme ad altri, il famoso trasvolatore dell'Atlantico del sud Arturo Ferrarin e l'industriale aeronautico Gianni Caproni, il quale aveva già incontrato la Earhart nel 1928, durante i festeggiamenti che erano stati riservati a Orville Wright per celebrare il 25° anniversario del suo primo volo con un aeroplano a motore, compiuto a Kitty Hawk, con suo fratello Wilbur.

Tutto quello che accadeva in Italia, in campo aeronautico, faceva capo al Ministero dell'Aeronautica e le decisioni in merito venivano direttamente prese dal Ministro Italo Balbo, che era pure un eccellente organizzatore. Di conseguenza, oltre all'accoglienza che l'aviatrice americana aveva ricevuto alla stazione centrale di Milano, era stato pure inviato sul vicino aeroporto di Taliedo un nuovissimo trimotore Breda 32 per trasportarla rapidamente a Roma che, durante questo volo, fu pilotato pure dalla Earhart.

Dopo essere atterrata sul nuovo aeroporto romano del Littorio, realizzato e inaugurato l'anno prima dal conte Giovanni Bonmartini e dal principe Massimiliano Lancellotti, fu accompagnata in macchina all'Hotel Excelsior di via Veneto, dove partecipò in se-



3. Amelia Earhart con il monomotore Gold Red Blue usato nella solitaria traversata atlantica.

rata a un ricevimento in suo onore, durante il quale le attenzioni riservate alla gradita ospite furono esercitate dalla moglie del conte Bonmartini, Giacinta, che era allora una delle poche italiane dotate del brevetto di pilotaggio.

Il giorno successivo rese omaggio al Milite ignoto, percorse il tracciato della nuova Via dell'Impero, che sarebbe stata inaugurata pochi mesi dopo, visitò, insieme al marito e a una coppia di loro amici, il Colosseo dove fu ripresa dagli operatori cinematografici



Statua imperiale loricata

Marmo italico

alt. 122 cm

Prima metà II d.C.

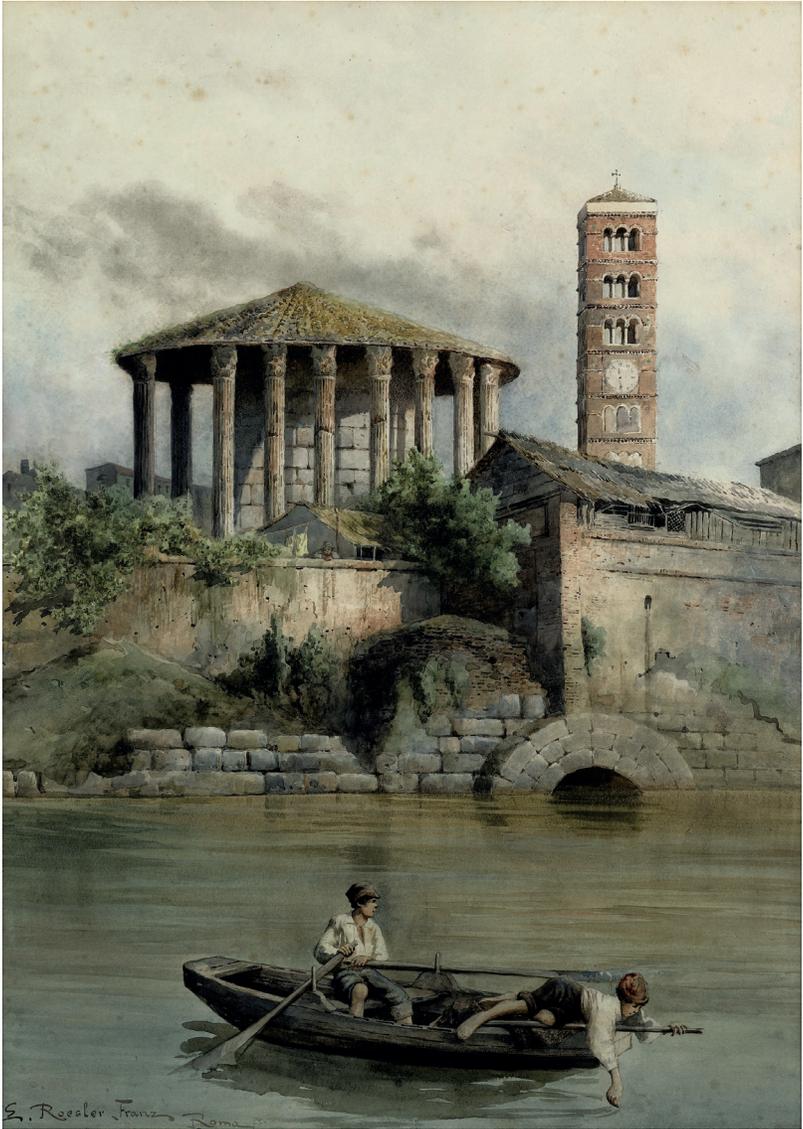
Roma, Fondazione Sorgente Group



Statua di loricato
Marmo pentelico
alt. 200 cm
Inizio II secolo d.C.
Roma, Fondazione Sorgente Group



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



ETTORE ROESLER FRANZ
(Roma 1845-1907)

La Cloaca Massima a Roma

Acquerello su carta, 72 x 50,5 cm
Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti

dell'Istituto Luce, e poi si recò a San Pietro.

Fu intervistata da alcuni giornalisti italiani che concentrarono la loro attenzione sul suo aspetto fisico, caratterizzato da una notevole altezza, dalla mancanza di rotondità delle sue forme, e dal taglio corto dei suoi capelli, che non facevano parte degli stereotipi nazionali riguardanti il gentil sesso.

Subito dopo fu invitata da Italo Balbo a lasciare per poche ore la compagnia del marito e dei suoi amici che si muovevano su berline scure, e a salire su una fiammante Alfa Romeo spider rossa, con la quale percorsero rapidamente la Via del Mare e arrivarono all'idroscalo di Ostia. Presero, quindi, posto su un idrovolante S.55 e raggiunsero in volo Orbetello, dove l'esperta aviatrice americana visitò la Scuola di volo d'alto mare della Regia Aeronautica, la quale era stata creata da Balbo sulla laguna della città toscana per addestrare il personale degli idrovolanti della Regia Aeronautica alle lunghe trasvolate oceaniche.

Tornata a Roma cenò nel ristorante di Alfredo alla Scrofa, che era diventato celebre negli Stati Uniti, perché durante il loro viaggio di nozze in Europa, avvenuto nel 1920, i famosi attori hollywoodiani Douglas Fairbanks e Mary Pickford avevano molto apprezzato il suo piatto di fettuccine mantecate col parmigiano e il triplo burro e, per ringraziarlo, gli avevano regalato le posate d'oro.

Durante il terzo e ultimo giorno della sua visita, la Earhart fu ricevuta a Palazzo Venezia da Mussolini, il quale era stato informato poche ore prima che la casa editrice americana Putnam aveva pubblicato un memoriale ostile nei suoi confronti, scritto dall'ex Presidente del Consiglio italiano Francesco Saverio Nitti, uno dei più importanti uomini politici italiani rifugiati in Francia, dopo l'avvento del fascismo. Pertanto era stata subito inviata ai giornali italiani una velina che imponeva di non concedere spazio alla notizia dell'incontro del Duce con Amelia Earhart, incontro che fu freddo e durò pochissimi minuti.



4. Amelia Earhart (a sinistra) in visita al Colosseo

Ultima tappa dell'aviatrice a Roma fu il nuovo imponente Ministero dell'Aeronautica, inaugurato pochi mesi prima, dove fu ricevuta e guidata dall'ing. Caproni e da un ufficiale della Regia Aeronautica, e prese al volo l'ascensore, chiamato Paternoster dagli impiegati poiché saliva verso l'alto senza fermarsi mai, per andare a vedere i moderni uffici e le sale decorate con le aeropitture dipinte dai maggiori esponenti italiani di questa particolare corrente futurista che s'ispirava al mondo del volo¹.

¹ In occasione del 90° anniversario della costruzione del palazzo del Ministero dell'aeronautica è stata realizzata una interessante mostra: *Marcello Dudovich al tempo della committenza Aeronautica: 1920-1940*, Roma, Palazzo del Ministero dell'aeronautica, 8 maggio - 11 luglio 2021, catalogo a cura di Maria Grazia BELLA, Cinisello Balsamo (MI), 2021.

Le offrirono anche una sobria colazione nella mensa del Ministero, il cui menù preordinato dallo stesso Balbo, permetteva la scelta di uno di tre soli pasti, contrassegnati dai colori della bandiera nazionale, che doveva essere consumato in piedi dai commensali.

Fu poi riaccompagnata all'Aeroporto del Littorio dal nuovo Capo di Stato Maggiore della Regia Aeronautica Generale Valle e ritornò in volo a Milano, dove presenziò in serata a un concerto dato in suo onore alla Scala.

Le censure che erano state esercitate in alto loco nei confronti dell'editore Putnam furono estese anche alla sua attività editoriale, poiché il diario della trasvolata solitaria sull'atlantico, compiuta da Amelia Earhart, non fu mai tradotto e pubblicato dalla Mondadori, la quale aveva dedicato una collana alle imprese aeronautiche, i cui libri erano caratterizzati da una copertina con la foto in blu dei loro autori.

Le notizie sulle manifestazioni che avevano contraddistinto la visita in Italia della celebre aviatrice americana erano state, perciò, ignorate dai quotidiani italiani e, dopo la scomparsa di coloro che l'avevano incontrata, anche il loro ricordo svanì in maniera pressoché definitiva.

Anche la celebre aviatrice perse la vita pochi anni dopo, e precisamente il 27 luglio del 1937, mentre stava svolgendo un nuovo giro aereo a tappe dell'intero globo, con un nuovo bimotore e sorvolava, in quel momento, l'oceano Pacifico.

Il relitto del suo aereo fu cercato a lungo dalla Marina americana e poi in via privata e non soltanto dal marito, ma non si ottennero risultati utili per capire cosa fosse accaduto; per cui la Earhart fu dichiarata morta il 5 giugno del 1939.

Pochi anni or sono, su un isolotto sperduto dello stesso oceano, sono state trovate alcune ossa che potrebbero essere quelle della celebre aviatrice.

Nonostante i decenni che erano ormai trascorsi, nel 1992 fu indetto dal Ministero dell'Aeronautica un nuovo convegno che aveva

il preciso scopo di celebrare quello che era stato tenuto a Roma 60 anni prima, dagli “Aviatori transoceanici”, e non era stato più replicato.

Tra le memorie presentate in questa nuova assemblea, ci fu pure quella di Maria Fede Caproni Armani (1933-2017) figlia e custode delle memorie del conte Gianni Caproni, che era stato ed è tuttora una figura di rilievo dell’aviazione mondiale, la quale rievocò e fece conoscere ai partecipanti l’ormai dimenticata visita nella Città Eterna dell’ancora celebre aviatrice americana.

Nei lunghi anni da allora trascorsi, le sue grandi imprese aeree sono state, infatti, molto spesso ricordate per dimostrare l’ormai raggiunta parità dei sessi.

Una Cappella nella quiete: l'ultima impresa castellana dei Barberini

ALBERTO CRIELESÌ

*A Idolo, a Angelo e a Gigi Devoti
che di queste terre godarono la frescura, la fragranza e la pace*

Percorrendo la Galleria di sopra – già amena e decantata strada alberata che da Castel Gandolfo conduce ai Cappuccini di Albano – si può notare, poco oltre i Riformati (attuale Pontificio Collegio Urbano di Propaganda Fide), una cancellata che chiude uno spazio reso impenetrabile a qualunque sguardo: era l'unico accesso per una striscia di terreno che, come la “terra di nessuno”, segna il confine tra il territorio della Santa Sede e quello italiano. Così, per potervi accedere, dobbiamo entrare nella proprietà di Propaganda Fide, inoltrarci in un uliveto e giungere in quell'esiguo spazio. Qui si erge una cappella neogotica a pianta quadrata col fascino di chiesetta da fiaba, con tre monofore e sovrastanti rosoni per lato, e il prospetto rivolto a ovest, verso il mare; sull'architrave dell'ingresso, sotto il lunettone con lo stemma dei Barberini in maiolica, alla maniera robbiana, corre, in caratteri gotici, la data della sua edificazione, il 1881:

A(Anno)D(Domini) MDCCCLXXXI.

Certo, un'opera così, in quest'angolo dei Colli Albani, appare un elemento completamente estraneo a tutto il contesto fatto di antichità e di verde, ma ciò non toglie che attrae egualmente l'attenzione al punto di spingerci a ricostruirne la storia. Così, prima

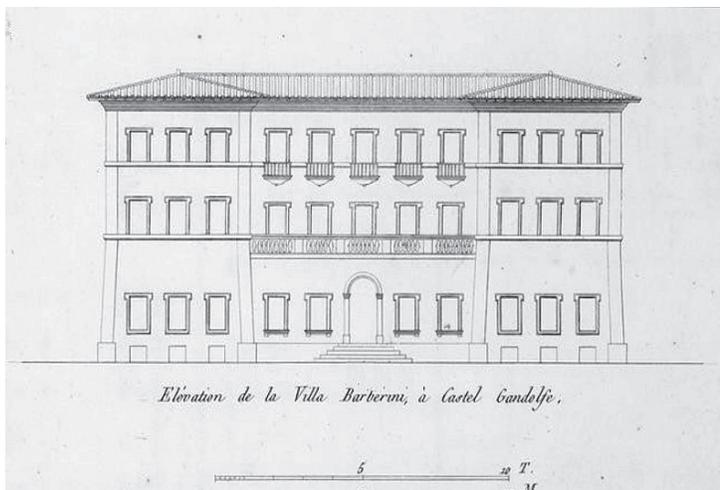
di socchiudere le ante del portone ligneo e accedere nel suo interno, mi è doveroso accennare qualche nota sui Barberini, ossia il succedersi dei suoi committenti, sulla cui ex Villa sorge. Dimora, quest'ultima, che, quantunque la sua notorietà (dovuta, tra altro, alla presenza, o no, del Bernini), necessiterebbe di uno studio approfondito sui suoi quattro secoli di esistenza¹; un'assenza che ha lasciato nell'ombra i suoi interni con le sue decorazioni e, nel nostro caso, interamente all'oscuro, questa cappellina dimenticata.

Ebbene, la Villa, che, com'è noto, occupa i tre terrazzamenti dell'immensa residenza dell'imperatore Domiziano, si stanziava su uno dei siti più belli dei Colli Albani, con un'ampia visione, sia del mare, sia del sottostante Lago Albano, avvolta nel verde secolare degli antichi elci piantati sin dal Seicento.

Certo, l'attuale residenza pontificia, con il suo palazzetto e i cinquanta ettari circa di orti e giardini, non potrebbe reggere il confronto con la magnificenza della villa imperiale che si estendeva per circa quattordici chilometri quadrati, dall'Appia al Lago Albano, con il suo palazzo, i portici, il teatro, i giardini, ecc.². Questa, alla morte di Domiziano, passò ai suoi successori che, in verità, la ignorarono, provocando un lungo ed inarrestabile declino che portò alla spoliazione sistematica di tutti i materiali più pregiati: metalli, marmi, laterizi, ecc. che componevano i suoi edifici. E questa condizione peggiorò ulteriormente dopo il suo definitivo abbandono, quando il possedimento imperiale fu smembrato ed in parte donato

¹ Emilio BONOMELLI, *I papi, in campagna*, Roma 1953, pp. 241-242. Cfr. Isabella BELLIBARSALI – Maria Grazia BRANCHETTI, *Ville della campagna romana: Lazio 2* (ville italiane 3) Milano 1975, p. 257. Gabriella ROMANI, *La villa Barberini a Castelgandolfo. Documenti e fotografie nella Biblioteca Vallicelliana e in altre istituzioni romane*, Roma 2009.

² Giuseppe LUGLI, *Il teatro della Villa di Domiziano*, in «Studi romani. Rivista di archeologia e storia», 2, (1914), pp. 21 e sgg; IDEM, *La villa di Domiziano sui Colli Albani*, in «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma», 46(1948), pp. 3-68.



1. P. CLOCHAR, *Élévation de la villa Barberini, à Castel Gandolfo*, in «*Palais, maisons et vues d'Italie: mesurés et dessinés par P. Clochar, architecte*», Paris, 1809, Image 89.



2. Castel Gandolfo, Villa Barberini, *Viale della Catena*, ante restauri del 1932. Roma, Biblioteca Vallicelliana.

alla Cattedrale di Albano. L'intero *Caesarum*, così, divenne la più vasta «cava» di materiali da reimpiego e da costruzione dei Colli Albani. La sua lenta agonia e l'utilizzo come luogo di scavo sembrano aver avuto termine nel Rinascimento avanzato, tant'è che, all'inizio del Seicento, le testimonianze dell'ex residenza di Domiziano si riducevano alle sole e varie «anticaglie», emergenti sul declivio della collina; in special modo nella località «Grotte di Albalonga» toponimo ricavato dai resti del criptoportico, «dove si faceva il salnitro», come testimoniano i documenti dell'epoca.

Per trasformare quest'area in una delle più belle residenze dell'epoca dobbiamo giungere a papa Urbano VIII (1623-1644), la cui costante preoccupazione, dall'inizio del suo pontificato, fu sempre quella di creare, per la sua famiglia, uno stato di continuo privilegio, evidenziato anche da dimore, sia urbane, sia estive, degne delle grandi famiglie romane.

Fu, dunque, nel 1628, che suo nipote, Taddeo Barberini, diede inizio a un primo nucleo dell'attuale Villa, comprando proprio il terreno «Grotte di Albalonga», residuo di un sito più ampio, già concesso in enfiteusi da papa Paolo V, nel 1619, alla comunità di Castel Gandolfo, perché vi si costruisse una chiesa e un convento per i Minori Riformati. A questo, il Barberini aggiunse un'attigua spianata definita «Pomaro grande» – che altro non era che il terrazzamento centrale della villa domiziana – da cui egli ricavò un giardino. Acquisì ancora, intorno ad essi, altre aree confinanti con vigne e arboreti fino a giungere con i suoi possedimenti ai confini di Albano. Lo scopo del Barberini era, in concordia con la politica del papa, quello di crearsi una residenza estiva idonea al suo rango ove poter ospitare tutta la piccola corte al suo seguito e a quello della moglie, Anna, figlia del conestabile Filippo Colonna³. Al riguardo, lo spozalizio tra i due era stato celebrato, con grande sfarzo, il 24 ottobre 1627 dallo stesso pontefice, proprio a Castel Gandolfo, non qui, ma nella cappella del Palazzo apostolico.

³ E. BONOMELLI, *I papi...* cit., pp. 54 -55.

Nel caso della Villa, i Barberini si servirono pressoché delle stesse maestranze impegnate nelle altre loro proprietà: a Roma, Monterotondo, Palestrina, ad eccezione del *fabbriciere* cappuccino Fra Michele da Bergamo⁴, impegnato nella risoluzione di certi criteri tecnici riguardanti le acque di Palazzolo. Queste giungevano nel 1629 a Mompecchio – così si chiamava la Villa – nell’intenzione di utilizzarle per giochi d’acqua fra gruppi marmorei in scenografiche rappresentazioni mitologiche e fantasiose allegorie che, sull’esempio dei giardini cinquecenteschi, non mancavano mai nelle grandi ville romane.

Decisivo, per giungere a una sistemazione definitiva della Villa, fu il 1631, quando – grazie ai negoziati del cardinal Lorenzo Azzolini⁵ – fu acquistata ed incorporata alla proprietà di Taddeo – elevato a Prefetto di Roma il 6 agosto di quell’anno – anche la vigna di monsignor Scipione Visconti, con annesso casino di campagna. L’atto fu concluso, il 29 luglio del 1631, per la ragguardevole cifra di 1400 scudi, con i delegati dell’Arciconfraternita di S. Gerolamo della Carità, esecutori testamentari del defunto monsignore lombardo.

Il Barberini, così, oltre ai terreni, ebbe a disposizione anche un fabbricato destinato, in parte, ad esser demolito per erigervi un più grande palazzo. Fu ampliata, così, la parte del Casino rivolta verso il lago e ornata con una scalea sulla facciata, mentre conservò integro il lato esposto al mare, che ancora reca, nelle sobrie decorazioni a stucco dei cornicioni, con ovuli e modanature, il biscione visconteo. I primi lavori riguardarono pure il miglioramento della morfologia del terreno sul quale, in forte pendio, si trovava l’edificio,

⁴ Carla BENOCCI, *Un architetto cappuccino nella Roma barocca. Fra’ Michele da Bergamo*. Roma 2014, p. 126.

⁵ Alberto CRIELES, *Fra Giorgio Marziali da Ponzano, architetto e “direttore delle Fabriche” berniniane*, in «Strenna dei Romanisti», 71 (2010), pp. 211-230.



3. Castel Gandolfo, Villa Barberini, *Viale del Belvedere*, ante restauri del 1932. Roma, Biblioteca Vallicelliana.



4. ANONIMO, prima metà sec. XVIII, *Sala dei Paesaggi*, Villa Barberini, Castel Gandolfo, fotografia ante restauri del 1932. Roma, Biblioteca Vallicelliana.

che fu portato quasi a livello del giardino con la costruzione di una specie di ponte con sopra il «Viale della Catena».

Tra gli ideatori di questa fase di accrescimento della costruzione, il Bonomelli suppone lo stesso Bernini, ritenendolo «non sia stato estraneo ai lavori per il parziale rifacimento del palazzo, come poi vennero eseguiti», e indica, nell'Archivio Barberini, una testimonianza inappellabile, ossia il «disegno della Pianta del Casino da farsi a Mompecchio in Castel Gandolfo fatto dal cav. Bernini, ricevuto dal mastro di Casa con il di 14 di settembre 1633»⁶.

Un primo termine dei lavori si potrebbe fissare nell'anno 1635, quando Taddeo venne ad abitare nella villa, trasferendovi mobilia e quant'altro⁷; e questo anche se, probabilmente, non ancora del tutto rifinita, tant'è che solo quattro anni dopo fu lastricata la terrazza sopra il criptoportico, dando così luogo al Viale del Belvedere. In ogni modo, la Villa, nei decenni successivi, anche se non ancora del tutto terminata, e, seppur «disdegnata» da papa Innocenzo X, divenne molto cara a papa Alessandro VII, che, quantunque trovasse «l'habitatione imperfetta», la privilegiò con le sue visite durante la villeggiatura a Castel Gandolfo, come si nota dal resoconto di una gita compiuta da Antonio Stefano Cartari⁸.

Ma come tutte le parabole della storia, anche l'apoteosi politica ed economica dei Barberini ha avuto il suo inizio di declino: furono la scomparsa, il 29 luglio del 1644, di papa Urbano VIII, e,

⁶ Ivi, pp. 375, 383, n. 24. Al riguardo: Howard HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture (1580-1630)*, London 1971, fig. 94 a.; vedi: Renato LEFEVRE, *Sulla presenza del Bernini a Castelgandolfo*, in «Lunario Romano», 10, (1981), pp. 403-428; Francesco PETRUCCI, *Disegni berniniani per la villa Barberini di Castel Gandolfo* in «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», 4, (1990), pp. 309-327.

⁷ E. BONOMELLI, *I papi...*, cit., p. 57.

⁸ Florio BANFI, *Una gita secentesca nei Castelli Romani: Castel Gandolfo ed Albano di Antonio Stefano Cartari, anno MDCLXVII*, in «Castelli Romani – Vicende, uomini, folclore», 8 (1963), n. 2, febbraio 1963, p. 14.

ancor più funesta, l'ascesa al Trono di Pietro del suo successore, Innocenzo X Pamphilj. Questi intraprese un'azione legale contro la famiglia Barberini accusandola di malversazione. Un'accusa che costrinse i suoi membri alla fuga da Roma e a riparare in Francia, e questo per evitare ben più gravi sciagure. A resistere per alcuni mesi a Roma, dopo la partenza del marito Taddeo, dei figli e dei cognati, fu la sola Anna Colonna, nel vano tentativo di difendere all'estremo gli interessi della Famiglia. Ma tutto fu inutile, i beni dei Barberini furono confiscati per restituire i presunti ammanchi nella casse pontificie; così, nel 1646, anche la «prefetessa» dovette abbandonare Roma.

L'espatrio portò ad ogni forma d'interruzione dei lavori nelle loro proprietà, comprese quelle a Castel Gandolfo. La parentesi durò qualche anno, finché con il sostegno del cardinal Mazarino, i Barberini poterono rientrare in Roma; la prima fu proprio Anna Colonna, il 23 giugno 1647, che lasciò il consorte don Taddeo a Parigi, ove morì nel giro di qualche mese, il 24 novembre dello stesso anno. La seguì il cardinal Francesco, che giunse nella Città Eterna nel febbraio 1648, quindi, in ultimo, ma solo nel 1653, Antonio, l'altro porporato della famiglia.

Rientrati nella benevolenza del papa, i Barberini ebbero restituiti i loro beni, confiscati al momento della fuga, tra questi, anche la Villa di Castel Gandolfo, che venne però affittata e consegnata con tutti i suoi beni, ossia la vigna ed il giardino, ad un certo Guidobaldo Morgante⁹.

Riguardo al pieno reinserimento dei Barberini nella scena romana, questo sarà evidenziato dalle nozze (1653) di Maffeo (1631-1685), il figlio di don Taddeo, nelle vesti del nuovo capo della casata, con Olimpia Giustiniani (†1729), pronipote del papa regnante, Pamphilj. E questo malgrado il fatto che l'appena dodicenne Olim-

⁹ G. ROMANI, *La villa Barberini...*, cit., p. 14.



5. ANONIMO, prima metà sec. XVIII, *Sala delle Marine*, Villa Barberini, Castel Gandolfo, fotografia ante restauri del 1932. Roma, Biblioteca Vallicelliana.



6. ANONIMO, prima metà sec. XVII, *Soggetto biblico*, tempera, *Sala delle marine*, Villa Barberini, Castel Gandolfo (da notare il biscione visconteo nella cornice). Fotografia per gentile concessione della Direzione Regionale Musei Lazio - Archivio Fotografico, neg. sop.84537.

pia si rifiutasse strenuamente di sposare il ventiduenne Maffeo; i due, alla fine, dovettero congiungersi in matrimonio in una fastosa cerimonia celebrata dallo stesso papa Innocenzo.

Tra i figli dei due, fu Urbano (1664-1722) – dopo la morte di Taddeo (†1702) il quale non ebbe progenie – a perpetuare la stirpe, ma dopo ben tre matrimoni! Difatti, nel 1691, aveva sposato Cornelia Zeno Ottoboni (sorella del cardinale Pietro), ma questa morì a soli due anni dal matrimonio. Quindi, fu la volta (1693) di Felice Ventimiglia Pignatelli d’Aragona, ma quest’unione risultò infelice da ambo le parti: la coppia ebbe un figlio – il tanto atteso erede della fortuna dei Barberini – il quale, però, morì a soli tre anni di età. I due si separarono *de facto* e Felice trovò sostegno morale nel solo cognato, il fratello di Urbano, il cardinale Francesco, il quale, come soluzione più plausibile, la spinse... ad entrare in convento. In ultimo, nel 1714, a cinquanta anni e senza ancora aver avuto un erede legittimo, il Barberini sposò la ventiduenne Maria Teresa Boncompagni, figlia del duca di Sora. La coppia ebbe finalmente il suo erede: una sola figlia, per la verità, Cornelia Costanza. Questa, appena dodicenne, fu incoraggiata dallo zio, sempre il cardinale Francesco, a sposare, nel 1735, Giulio Cesare Colonna Sciarra, principe di Carbognano, il quale – «versato un fondo di 2000 scudi al maggiorascato» del casato¹⁰ – diverrà erede di tutte le fortune dei Barberini.

Già, perché, spentasi con la morte di Urbano (1722), la stirpe dei Barberini fu salvaguardata proprio dall’unione di donna Cornelia Costanza con il Colonna. Dall’unione nacquero due linee, quella primogenita dei Barberini Colonna di Sciarra, con Urbano, VI principe di Carbognano (1733-1796), e quella secondogenita dei principi di Palestrina con don Carlo Maria (1735-1819), il quale assunse il cognome Colonna Barberini ed ereditò per testamento della madre il cognome e i feudi della famiglia Barberini, compresa la Villa a Castel Gandolfo.

¹⁰ Carlo PIETRANGELI, *Palazzo Sciarra*, Roma, 1987, pp. 94-99.



7. ANONIMO prima metà sec. XVIII, *Sala dei paesaggi*, *Paesaggio e motivi decorativi fitomorfi* Villa Barberini, Castel Gandolfo. Fotografia per gentile concessione della Direzione Regionale Musei Lazio - Archivio Fotografico, neg. sop. 84595.

Ed a Cornelia Costanza, che segna un po' la ripresa economica dei Barberini, dobbiamo l'arredo pittorico di alcune stanze del piano nobile nella Villa, dipinte a guazzo (tempera magra), con uso raffinato e aggraziato del *trompe l'oeil* e degli ornati, come la «Sala dei Paesaggi» con, nelle pareti, vedute «boscherecce» e feudi barberiniani, o la «Sala delle Marine» i cui soggetti, le «marinerie» – mari in tempesta, baie con rovine, dominate da imponenti fari, simili a colonne (che secondo un parere forse fin troppo azzardato, «potrebbero contenere una poco criptica metafora della situazione dei due casati», ossia i due rami dei Barberini)¹¹ – testimoniano la predilezione per questo genere pittorico che la Principessa aveva già manifestato anche nel suo appartamento romano. Le decorazioni settecentesche, si aggiungevano alle precedenti, che adornano la

¹¹ G. ROMANI, *La villa Barberini...*, cit., p. 46.

«Camera da letto», con affreschi cortoneschi, e la già citata «Sala delle marine», sul cui soffitto spicca un riquadro pittorico risalente addirittura al tempo di Monsignor Visconti.

Da non dimenticare che fu sempre al tempo della principessa Cornelia che la Villa fu abbellita di una bella fontana e divenne luogo di residenza di alcuni artisti: tra questi il pittore francese Charles-Joseph Natoire, che proprio qui, ove si era ritirato dopo l'espulsione dall'Accademia, trovò la morte all'età di 77 anni, il 23 agosto del 1777, seguendo la sorte della sorella Jeanne, morta, sempre a Castel Gandolfo, nel 1776.

Dopo la parentesi della principessa Costanza (†1797), giungiamo nell'Ottocento e la Villa, nei suoi tre secoli di vita che poteva vantare, all'iniziale periodo di splendore, allora, ne aggiungeva un altro di abbandono, come conseguenza delle vicende attraversate dalla famiglia Barberini e della «parentesi francese», in cui la dimora fu praticamente disertata e abitata solo dalla famiglia dei custodi.

Ma col ritorno alla normalità, nell'ottobre del 1814, proprio con papa Pio VII, e la ripresa della consueta villeggiatura estiva a Castel Gandolfo, i Barberini ritornarono nella Villa, anche se la loro presenza si riduceva maggiormente alla cosiddetta «purga estiva», ossia al periodo da maggio a ottobre, quando raggiungevano la Villa castellana con un «treno di campagna, cioè con un veloce tiro a quattro attaccato a una leggera 'cittadina'» – nuovo appellativo delle carrozze – e questo per: «trascorrere un paio di mesi, in primavera e in autunno, in quegli amenissimi luoghi: ligi alla tradizione»¹².

I primi decenni di quel secolo furono gli anni in cui la Villa offrì ospitalità a parecchi stimati visitatori; è il caso pure dell'architetto e pittore francese Pierre Clochar che, in un viaggio di studio in Italia, ne disegnò il prospetto inserendolo in una raccolta nel volume stampato a Parigi nel 1819.

¹² Urbano BARBERINI, *Il "pupazzetto" di Pio IX*, in «Strenna dei Romanisti», 25 (1964), pp. 43-46.

Non mancò, ovviamente, la presenza degli stessi Barberini, sempre prodighi nell'accogliere ospiti illustri: tra questi lo stesso papa Pio IX che, nella sua ultima villeggiatura a Castel Gandolfo, nel lontano maggio del 1869, non disdegnò una visita nella Villa. Erano gli ultimi mesi di vita dello Stato pontificio, che avrebbe visto la fine con la *Breccia di Porta Pia*, il 20 settembre 1870.

All'epoca, la villa era di pertinenza di don Carlo Felice (1817-1880), duca di Castelvecchio, e di don Enrico (1823-1889), principe di Palestrina, personaggi ambedue legati a questa cappella, della quale siamo rimasti in attesa sull'uscio.

Figli del primo duca di Castelvecchio (nel Pesarese), don Francesco Maria (1772-1853) e di donna Vittoria Colonna Gioeni,



8. La Cappella Barberini a Castel Gandolfo (1887), fotografia da: *Le nostre illustrazioni, Cappella Barberini* in «*Roma artistica giornale settimanale di belle arti ed arti applicate all'industria*», Roma 1881.

erano nipoti ed eredi diretti, quindi, del secondogenito di Cornelia Costanza, don Carlo, capostipite del ramo Colonna Barberini.

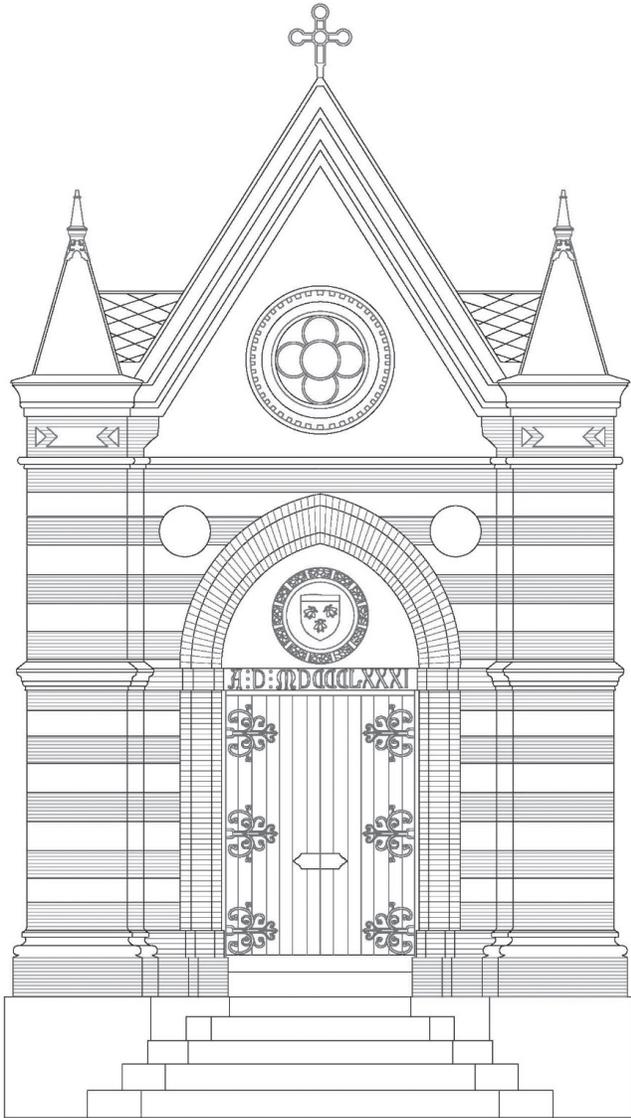
Ebbene, fu proprio il principe don Enrico, nelle vesti di capo della casata, ed incoraggiato dalla moglie donna Teresa Orsini, a commissionare questa cappella gentilizia all'estremità della sua Villa di Castel Gandolfo, quasi una contiguità con il Cimitero di Albano, eretto qualche anno prima (1875).

Il progetto fu affidato all'architetto Francesco Azzurri (1827-1901), subentrato allo zio Giovanni come architetto di Casa Barberini, già impegnato negli ammodernamenti nel loro palazzo alle *Quattro Fontane*; sua, difatti, è la sontuosa cancellata – al posto di un semplice muro di recinzione – con gli otto pilastri con “rassegnati” telamoni, scolpiti (1865-1870) nello studio del cognato Scipione Tadolini.¹³ Sarà sempre l'Azzurri a svolgere, negli anni seguenti, diverse opere nel palazzo romano e nelle sue immediate vicinanze (sua, tra altro, è pure la fontana a candelieri nel retrostante giardino).

Tornando sulla cappella, l'idea di edificarla a Castel Gandolfo, nel parco della villa – progetto perseguito poi dai Torlonia e dagli Orsini – fu dettata da una serie di motivi, tra cui: “l'ostilità”, in certo senso, verso una Roma completamente mutata; il conseguente divieto, da parte delle Autorità, d'inumare nelle chiese pubbliche (come Santa Rosalia a Palestrina); la rinuncia per un sacello al Verano, e, impellente, quella di dare una sepoltura consona al duca di Castelvechio, scomparso il 15 gennaio del 1880.

Questi aveva sposato donna Giuliana Falconieri, nel 1839, di cui era rimasto vedovo nel 1849, anno della sua rinuncia alla primogenitura Barberini. Dal 1870 aveva scelto, al pari del fratello Enrico, come residenza abituale, proprio la quiete della Villa castellana, lui, ex Capitano Comandante delle Guardie Nobili Pontificie, lontano

¹³ Scipione TADOLINI, *Francesco Azzurri e la cancellata di palazzo Barberini*, in «Strenna dei Romanisti», 22 (1961), pp. 145-147.



9. Prospetto della Cappella Barberini, restituzione grafica arch. Anna Tonelli.

dalle tensioni di una Roma in cerca di stabilità dopo la «scesa dei Buzzurri». Alla sua scomparsa aveva lasciato le due figlie, Anna e Luisa, – sposate a Firenze a due principi Corsini, Tommaso e Pier Francesco, marchese di Lajatico – parzialmente eredi anche di questa Villa.

Si scelse questo luogo, raggiungibile da due entrate: una, sulla *Galleria di sopra*, ove, tramite quella cancellata, ora perennemente chiusa, la cappella era visivamente raggiungibile per chiunque percorresse la strada. E doveva apparire alquanto suggestiva, tant'è che:

Il passeggero che sulle prime ore della notte costeggia il lago incantevole di Castello a un punto della via tra le ombre bizzarre delle quercie (sic) e degli elci secolari, racchiusa da una cancellata in ferro vede la cappella illuminata internamente da una lampada i di cui riverberi sui vetri colorati scoprono la lunga foresta adiacente, il passeggero si leva il cappello e mormora un requiem¹⁴.

Un altro accesso era dalla «Galleria di sotto», dal cancello, quasi vicino ad Albano, che immetteva nel rettilineo che giungeva al margine della «pinetina». Qui appariva:

In una posizione romantica sull'alto di una collina che dalla Galleria di sotto ascende fino alla Galleria di sopra al fine di una pittoresca pineta, quasi alle sponde del Lago, s'innalza la cappella dallo stile italiano dal 1200 al 1300 con disegno dell'Architetto Azzurri, Presidente dell'Accademia di S. Luca. Lo stile armonizza completamente con la poesia del luogo. La costruzione generale è a laterizi a zone rosse e gialle, l'azzurro del fondo della coppola media, le dorature, lo stemma in ceramica colorata, i vetri dipinti, insomma tutto il com-

¹⁴ *Cappella Barberini*, in «Roma Artistica, periodico illustrato settimanale di belle arti ed arte industriale», 7 (1881), n. 35, p. 266.

plesso di questa cappellina mentre risponde allo stile, armonizza con la poesia di quel luogo incantevole¹⁵.

Una considerazione doverosa: questa cappella è da elencare tra le prime realizzazioni chiesastiche in stile neogotico in Roma e dintorni. Un'espressione artistica, questa, che troverà applicazione in poche realizzazioni (tutte più tarde), e adottata o come manifestazione di un antagonismo con la Chiesa Romana (vedi l'anglicana Church of England o la Chiesa americana di S. Paul with in the Wall); o come identità architettonica utilizzata da famiglie religiose o da cittadini d'origine transalpina (le chiese del Sacro Cuore del Suffragio sul Lungotevere Prati (1894-1917); dell'Immacolata e San Giovanni Berchmans del 1909, per i cattolici belgi; e di Santa Maria Ausiliatrice per i De Reinach del 1921; oppure, come "adeguamento" ad un gusto tutto pittoresco e astorico per un Medioevo idealizzato: è il caso del precedente restauro (1855), in stile, di Santa Maria Sopra Minerva.

Ebbene, l'Azzurri, come vediamo, non fu immune da quest'ultima tendenza, perché dopo aver rivolto:

lo sguardo ai barocchi col palazzo Caffarelli in via Condotti (1869) e coll'Hotel Bristol a piazza Barberini (1874), tornò al medio evo nella Cappella gentilizia dei Barberini in Castel Gandolfo (1880), in quella Caffarelli al Verano¹⁶.

Ne divenne, così, uno dei propagatori, tant'è che culminò la sua attività architettonica col neogotico Palazzo del Governo nella Repubblica di S. Marino¹⁷.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ *Annali della Società degli ingegneri e degli architetti italiani*. Parte 1. Atti della società, Roma, 1901, p. 455.

¹⁷ Su Francesco Azzurri vedi: Manfredo TAFURI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, (1962).



10. F.lli D'ALESSANDRI, Ritratto del principe Enrico Barberini Colonna, 1860, albumina. Foto CDV, collezione M. Crielesi.



11. F.lli D'ALESSANDRI, Ritratto di Carlo Felice Barberini, duca di Castelvecchio, in montatura di gala da Capitano Comandante delle Guardie Nobili Pontificie, 1865, fotografia dipinta a mano. Foto CDV, collezione M. Crielesi.

Nel riprendere la visita dall'ingresso, sappiamo che nell'interno non ci attendono grandi cose, dopo i danni di guerra, un paio di decenni d'incuria e di atti di vandalismo ed il ripristino successivo, in cui furono scialbate la volta e tutte le pareti e sostituite le vetrate infrante con vetri ordinari.

Quindi non troveremo più:

la crociera a volta appena dipinta con le stelle d'oro, le colonnine agli angoli che sopportano i cordoni della crociera sono a imitazione di mosaico a colori, il Cristo colossale in bronzo (sic) sulla croce¹⁸.

Rimane, però, lo scarno ma aggraziato altare, in peperino, che, sul modello gotico, poggia su quattro colonnine. E, infine, il pavimento – immutato anche questo – in piastrelle di ceramica dalla decorazione geometrica che ci richiamano quelle tanto in voga nell'uso più domestico dell'epoca. Così, sarà inutile cercarvi il Crocifisso bronzeo «colossale» che si ergeva sull'altare il quale, secondo un'inverosimile ipotesi, non sarebbe altro che quello policromo, attualmente venerato a S. Paolo, moderna chiesa di Castel Gandolfo. L'unico richiamo ai committenti rimane sulla botola, in marmo bianco incorniciato di bardiglio, ove è inciso lo stemma dei Barberini, accompagnato dalla scritta in caratteri gotici:

REQUIESCANT IN PACE

Da qui, si scendeva nella piccola cripta, una specie di «*camera dei depositi*», ove riposavano le salme degli ultimi Barberini e dei loro stretti congiunti, come la marchesina Giovanna Serlupi (†1891). A consolarci, rimane sempre l'esterno della cappella, ben ritmato nei suoi caldi laterizi, rossi e oro, e – nella parte di protago-

¹⁸ «Roma Artistica...», cit., 1881, p. 266.

nista – la sua copertura a squame di piombo, con i suoi pinnacoli, i suoi mostriciattoli (i grifi) in rame per dozzoni e le quattro croci apicali su ognuno dei quattro lati dell'edificio. E poi – non secondario – l'attorno, ombroso, lacustre, e, nello stesso tempo, mistico, tanto da far divenire questo luogo non solo uno spazio di compianto, ma, con il suo silenzio appartato, anche di meditazione e di una quiete innegabile.



Intanto, nel 1889, il 18 febbraio, anche il principe don Enrico Barberini-Colonna, lasciava questo mondo. Fu compianto da molti, come testimonia il lungo necrologio apparso su *La Civiltà Cattolica*:

Con lui si estingue il ramo diretto dell'illustre famiglia Barberini. – La salma del defunto Principe, rivestita del saio de' Sacconi, dopo essere stata esposta in una sala attigua alla cappella di famiglia, ove furono celebrate molte messe di requiem, venne ieri nelle ore pomeridiane trasportata privatamente dalla Arciconfraternita dei Sacconi, nella chiesa di San Teodoro presso il Foro Romano, ove questa mattina alle ore 10 verrà recitato l'ufficio e la messa di suffragio, a seconda degli statuti. – La salma verrà in seguito trasportata a Castel Gandolfo, ove sarà tumulata nel sepolcro di famiglia¹⁹.

Con la sua scomparsa si ripresentava il problema della discendenza, che trovava, ancora una volta, la soluzione nella consueta alleanza matrimoniale: l'unigenita di Enrico, Maria (1872-1955), sposava (1891) Luigi Sacchetti (1863-1936), cugino ed abituale frequentatore della Villa, in quanto figlio del marchese Urbano e della principessa Beatrice Orsini, sorella della principessa Teresa.

¹⁹ «La Civiltà Cattolica», vol. I (1889), serie 14, 5 marzo 1889, pp. 738-739.



12. Castel Gandolfo, la Cappella Barberini, lunetta con lo stemma Barberini in maiolica (fotografia dell'Autore).



13. La Cappella Barberini (dopo i restauri del 1980), vista dal cimitero di Albano, particolare del tetto con i suoi pinnacoli e ghimberge (foto dell'Autore).

Due anni dopo, il marchese Luigi, a suggello dell'operazione per non far estinguere la famiglia, ebbe riconosciuto, con decreto reale del 1893, il titolo di principe di Palestrina e il diritto a succedere nel cognome Barberini.

Seguirono anni in cui la Villa fu in parte trascurata dai Barberini, la cui migliore risoluzione parve, ancora una volta, quella di affittarla. Tra i locatari, la scrittrice britannica Mary Augusta Arnold, ossia Mrs. Humphry Ward (1851-1920), la quale, rimasta colpita dalla vicenda amorosa di Chateaubriand e di Madame de Beaumont, volle rivivere personalmente nei luoghi di quella vicenda, ossia a Castel Gandolfo, per trovare ispirazione in un nuovo romanzo. Prese a pigione, quindi, per tre mesi, il piano nobile della Villa, allora semidisabitata e senza nemmeno la servitù, arrivandovi il 23 marzo del 1899. Qui trovarono:

Una dozzina di stanze raggruppate intorno a due enormi saloni centrali, tutte con pavimenti piastrellati, strisce esigue di moquette e carte da parati sorprendentemente brutte, formavano il nostro appartamento; ma a ciascuna estremità, est e ovest, c'erano balconi grandi, l'uno che si affacciava sul Lago Albano e sul Monte Cavo, l'altro sull'immensa distesa della Campagna, che si estendeva dai nostri giardini di ulivi degradanti verso il mare²⁰.

Qui scrisse *Eleanor* – ci rimangono le sue estatiche descrizioni dei luoghi, compresa la spettacolare nevicata sul lago – dove, nelle vesti della protagonista, esprime la gioia di trovarsi in un luogo tanto incantato, anche se con evidenti segni di decadenza. Già, perché:

Essendo rimasta la villa di Castel Gandolfo, per oltre un ventennio, indivisa fra la principessa Maria e due cugine sposate a Corsini di

²⁰ Janet PENROSE TREVELYAN, *The Life of Mrs. Humphry Ward*, London 1923, p. 156. Cfr. pure: Mary. A. WARD, *A Writer's Recollections*, 1918, pp. 665 e sgg.

Firenze, il giardino venne lasciato, per tutto quel tempo, in una completa incuria. Da cui ebbe il merito di riscattarlo il principe Luigi [...] dopo il 1912²¹.

E al principe Luigi dobbiamo l'elegante cancellata che, dalla *Galleria di sopra*, immette nella Villa, ingegnosamente disposta in modo da consentire il passaggio degli ingombranti equipaggi del tempo, malgrado la ristrettezza dello spazio.

Giungiamo al 1929, anno cruciale per la Villa, perché in seguito ai Patti Lateranensi, secondo la clausola dei Trattati, doveva essere ceduta dallo Stato italiano alla Santa Sede. Il passaggio fu tutt'altro che indolore causando controversie e problemi con i proprietari, i quali tentarono di far valere i propri diritti avvalendosi di periti d'indiscussa fama come Marcello Piacentini, insieme con Tullio Passarelli, per gli stabili, e Raffaele Scarlatti quale estimatore del patrimonio botanico del parco. A queste si sarebbero opposte le stime dell'architetto ingegner Giuseppe Momo e del costruttore Leone Castelli per incarico del Papa.

Da ricordare che il Ministero dei Lavori Pubblici voleva liquidare i proprietari con un prezzo ritenuto irrisorio (4.600.000).

All'epoca della cessione, nella Villa abitava permanentemente don Enrico *Junior*, il primogenito del principe Luigi, con la moglie, la contessa Anna Henriette Frankenstein: qui, difatti, era nato il loro piccolo Urbano (1923-1947).

Fu proprio don Enrico che apprese la notizia della cessione – ma, sembra, dai giornali – la mattina del giorno seguente. Lo riporta il Bonomelli, forse con qualche enfasi, specificando che una prima informazione era stata fornita al principe da un amico giornalista, Stelluti Scala, redattore del Giornale d'Italia²².

²¹ E. BONOMELLI, *I papi...* cit., pp. 379-380.

²² Ivi, pp. 380, 384, n. 32.



14. Castel Gandolfo, la Cappella Barberini, interno, con l'autore; da notare la lastra marmorea sul pavimento che porta alla «camera dei depositi», (Foto V. Scaccioni).

Il “danno” causato alla famiglia Barberini sarà bilanciato dall’accondiscendenza dello Stato italiano di qualche anno dopo, quando fu concesso di vendere le opere d’arte della collezione sottoposte a vincolo fedecommissario che ne impediva la divisione fra gli eredi²³; così, in barba al principio della tutela del patrimonio, andarono dispersi gran parte dei «pezzi» della collezione Barberini.

Da precisare, per tornare sull’argomento, che nella cessione alla Santa Sede dell’ex proprietà Barberini, non figurava la Cappella dell’Azzurri, che rimaneva in suolo italiano, così come ribatte anche la delimitazione del 1950²⁴.

Giungiamo alla parentesi nefasta della guerra, quando in tutta l’area delle Ville Pontificie, che l’allora papa Pio XII aveva messo a disposizione, si riversarono migliaia di sfollati provenienti maggiormente da Albano e Castel Gandolfo che confidavano nella neutralità della Santa Sede²⁵. Ma, come è noto, fu tutto inutile: perché gli aerei alleati, il 10 febbraio del 1944, bombardarono la zona e maggiormente il Collegio di Propaganda Fide²⁶, procurando circa 500 morti e impareggiabili danni.

La cronaca successiva del dopoguerra ci ricorda la ripresa e il restauro dei fabbricati colpiti, esclusa, però, la cappella, abbandonata al suo destino. Rimase, così, con le sue vetrate infrante, aperta

²³ Sulla questione: GIUSEPPE Tomassetti, *La Campagna Romana Antica, Medioevale e Moderna* (1910-1926), nuova ediz. a cura di Luisa CHIUMENTI – FERNANDO BILANCIA, Firenze 1979-80 vol. II, p. 217, nota b.; G. ROMANI 2009, *La villa Barberini...* cit., pp. 23-24.

²⁴ «Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana». Parte prima, n. 99, 29 aprile 1950, p. 1279.

²⁵ E. BONOMELLI, *I papi...* cit., pp. 437 e sgg.

²⁶ ID., *Cronache di guerra nelle ville Pontificie di Castel Gandolfo: celebrando il ventennale della carità del Papa*, a cura della Giunta Diocesana di Azione Cattolica, Albano [1964].

a chiunque ed esposta a ulteriori danneggiamenti con profanazione da parte di tombaroli (anzi, ladri) alla ricerca di piombo o di qualche prezioso cimelio appartenuto agli illustri defunti.

Negli anni '60 del secolo scorso era ancora in queste condizioni, ed il suo stato triste e misterioso incitava i ragazzini, in una sorta di competizione a chi fosse più coraggioso ad entrarvi...

Soltanto nel 1982, la cappella fu restaurata da parte del cardinale brasiliano Rossi, all'epoca Prefetto della Congregazione di Propaganda fide; una lapide, in basso, dietro l'altare in peperino, lo ricorda ai pressoché inconsueti visitatori:

IN QUESTA CAPPELLA
DA TEMPO ANNESSA
CON IL TERRENO CIRCOSTANTE
ALLA VILLA DI PROPAGANDA FIDE
I PRINCIPI BARBERINI
CONSERVANO IL DIRITTO DI SEPOLTURA
NELLA SOTTOSTANTE CRIPTA
RESTAURATA NELL'ANNO MCMLXXXII

AGNELO CARD. ROSSI PREFETTO

Piazza di Spagna, divagazioni

PIER ANDREA DE ROSA

Quel breve tratto di strada che dalla colonna dell'Immacolata reca alla Barcaccia berniniana in piazza di Spagna può offrire, come fin troppo spesso a Roma, più richiami e memorie di quanto non dica l'aspetto esteriore degli edifici che vi si affacciano. Con alcuni, forse, meno noti.

All'angolo di via Borgognona, che si dirà di “man manca” a rievocare il linguaggio dei censimenti pasquali, sorgeva fino ad epoca non secolare, una rivendita di giornali così incredibilmente minuscola da poter accogliere all'interno, si fa per dire, il solo edicolante e di necessità in piedi, oltre che longilineo. Nulla di più di un modesto, labile filamento di memoria del tessuto urbano quotidiano alla stregua del piccolo banco di fiori ai piedi della celebre scalinata immortalato in disegni, dipinti, cartoline e fotografie ma sfuggito alla gloria di un “selfie”.

Pochi passi più avanti e si perviene al civico 66 dall'aspetto piuttosto sobrio a ricordare che ivi trascorse le sole tre settimane di un frettoloso soggiorno romano George Gordon Lord Byron che, pur nei brevi intervalli delle quotidiane estenuanti cavalcate attraverso l'Urbe e i suoi dintorni, avrebbe lasciato nel quarto canto del *Childe Harold's Pilgrimage* versi di tale pregnanza da essere entrati di diritto nella memoria quotidiana ma che pure si sono rivelati non bastevoli a meritargli uno straccio di epigrafe rievocativa.

A memorie più articolate richiama l'edificio al numero 31 sul lato opposto della via. Dunque: fu dapprima proprietà dei pittori

borgognoni, Jacques e Guillaume Courtois, patronimico pur italianizzato in Cortese. Dopo di loro e il definitivo riassetto della piazza siamo all'inizio dell'età d'oro del *Viaggio in Italia*. Ora, se è vero che ad ogni artista fa comodo e piacere trovare acquirenti per le proprie opere, è difficile pensare ad un domicilio più strategico tra piazza di Spagna e le vie adiacenti dove sorgevano, a due passi da Porta del Popolo, gli alberghi, le locande, i caffè e i luoghi di accoglienza più confortevoli e conformi agli usi consueti degli affluenti viaggiatori e Cavalieri oltremontani, inglesi o britannici in prima linea, che potevano permettersi il lungo e impegnativo trasferimento attraverso l'Europa.

Fu certo una simile considerazione a convincere il pittore François (Franz) Keiserman¹ all'acquisto della casa dei Borgognoni al civico 31. Portatosi a Roma dalla natia Yverdon, sul cantone svizzero di Vaud, la sua valentia di fine paesista ad acquerello gli aveva permesso di attingere una rinomanza artistica e un benessere materiale a dir poco invidiabili. A tale condizione aveva contribuito anche lo spiccato senso degli affari che spaziavano in settori diversi dalla pittura quale il commercio di maiali ed ovini² contribuendo alla fornitura del latte con il ricorso a piccole greggi di pecore o capre dalle quali, per le vie di Roma, i pastori mungevano direttamente la misura richiesta³.

¹ Pier Andrea DE ROSA, *François Keiserman*, voce biografica in *La Campagna romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra a cura di P.A. DE ROSA e Paolo Emilio TRASTULLI, Roma 2001-2002, pp. 260-261.

² P.A. DE ROSA, *Pittori svizzeri a Roma nel Sette-Ottocento: François Keiserman* in «Strenna dei Romanisti», 68 (2007), pp.287-249; *Franz Keiserman. Un paesaggista neoclassico a Roma e la sua bottega*, catalogo della mostra a cura di Fabio BENZI, saggi di F. BENZI e Francesco LEONE, Roma 2007.

³ Claudia NORDHOFF in *Joseph Anton Koch*, catalogo della mostra a cura di P.A. DE ROSA, Olevano Romano 2018, pp. 38, 40.

Aggiungasi che tra i suoi estimatori poteva contarsi il meglio dell'alta società d'Europa, come, tanto per non andare troppo lontano, la magnifica committenza affidatagli dal principe Aldobrandini di quattro vedute riprese dalla sua Villa Belvedere di Frascati nel 1824 in diverse ore del giorno e due acquerelli «condotti per don Camillo Borghese»⁴.

E però, Keiserman aveva, come suol dirsi, un caratteraccio: autoritario e astioso, oltre che sparagnino ed avaro. Trattò questi che segneranno la fine del rapporto che aveva instaurato con un giovane ed irrequieto Bartolomeo Pinelli al quale aveva richiesto di collocare le figure nei suoi delicati acquerelli. Come che sia, a quella che sembrerebbe essere stata una vera e propria fuga da parte del belliano *pittor de Trestevere*⁵, Keiserman reagì chiamando a Roma un giovane cugino, Charles-François (Franz) Knébel che accolse in casa, istruì all'arte e finì con l'adottare nel 1825⁶.

Fattosi dunque, a sua volta, paesista di bella vaglia, Knébel, malgrado il non imprevedibile deteriorarsi del rapporto con il padre adottivo, alla morte di questi ne ereditò tutti i beni in denaro, immobili e opere d'arte tra le quali una invidiabile raccolta di «disegni fatti in Tivoli sul vero» proprio da Bartolomeo Pinelli e che il nuovo proprietario si affrettò a porre in vendita. A lui succederà il figlio Titus, pittore sulle orme del padre ma dagli esiti decisamente più trascurabili e convenzionali.

Il rapporto tra arti figurative e il 31 di piazza di Spagna avrà ancora un seguito significativo con l'insediamento di Giorgio De

⁴ «Notizie del Giorno», Roma 31 marzo 1825.

⁵ P.A. DE ROSA, *Bartolomeo Pinelli e François Keiserman: un rapporto controverso?* in «Strenna dei Romanisti», 70 (2009), pp. 245-251.

⁶ P.A. De Rosa, *Charles-François Knébel. Pittore svizzero-romano in Lazio ieri e oggi*, 35 (1999), n. 12, pp. 356-359; ID. *Charles-François Knébel*, voce biografica in *La Campagna romana da Hackert a Balla*, cit., p. 262.

Chirico e poi, da ultimo, della fondazione a lui dedicata che tuttora vi ha la propria sede.

Ora però merita tornare ai pittori Courtois o Cortese perché va aggiunto che, fino ad una manciata di anni fa, sopra la chiave di volta del portale d'ingresso alla loro dimora era affisso uno stemma araldico in pietra serena, o simile, di piccole dimensioni, recante un elmo e una spada incrociati e il motto «Ben ché di spada armato io son cortese»: quello dei pittori Courtois appunto.



Volle un giorno il caso che, trovandomi a passare per quel tratto di strada così familiare e alzando, come di solito, lo sguardo, vedo che lo stemma non è più al suo posto, dove doveva essere insomma. Chiestone urbanamente lume al custode dell'edificio, mi si rispose che «era in restauro». Ho quindi sperato più volte di rivedere quello storico frammento di memoria fresco di cure delle quali, per altro, ad occhio educato, non sembrava avere granché bisogno: ma ormai invano. In suo luogo non rimane, muto malinconico testimone, il gancio di ferro che lo fissava sul retro.

Umano porsi qualche riflessione: un «restauro» andato per le lunghe? E poi, la burocrazia, si sa! Un solerte, “cortese” estimatore fattosi promotore, a titolo personale, di un recupero più “completo”? Ma! A farla breve, non resta che augurarsi in entrambe le ipotesi, e per la buona pace di ognuno, che gli abusati Lari di cotanta casa si destino prima o poi a riscattare, a modo loro, l'onta comunque recata. Ma pure: «Che si dovesse giungere a tanto?»⁷

⁷ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, I, 2, v.137.



Sulle orme di Carlo Montani

FRANCESCA DI CASTRO

*View from the Summit of Monte Cavo*¹ è il titolo di un'acquatinta di John Izard Middleton (1785-1849), incisore e acquarellista americano, figlio di Arthur, uno dei firmatari della Dichiarazione d'Indipendenza, che attraversò in lungo e in largo la Campagna Romana negli anni 1808-1809, dedicandosi alla topografia e alla cartografia del Lazio. Un'opera dettagliata e di largo respiro che ci dà lo spunto per descrivere i panorami e i percorsi più conosciuti e riprodotti dagli artisti dediti in particolare alla esplorazione dei Castelli.

Quella di Middleton è solo una delle tante opere degli artisti che per tutto l'Ottocento, dall'epoca del Grand Tour fino ai XXV della Campagna Romana, seppero trasmettere il senso di quella meraviglia che – ieri come oggi – lascia stupefatti di fronte a tanta bellezza. Da Monte Cavo la vista spazia fino all'orizzonte, oltrepassa la pianura fino al mare, libera l'anima in un inesprimibile entusiasmo vitale che affina le sensazioni ed esulta nella luce e nei colori. E i laghi, occhi di perla riflettenti il cielo, emergono dai con vulcanici interrompendo la fitta compagine dei boschi circostanti, ancora eccezionalmente ricchi di varietà botaniche e di caratteristiche uniche, per fortuna da tempo protette.

L'artista Middleton si è voluto ritrarre nella sua opera: seduto sullo sgabello pieghevole e all'ombra di un parasole, è intento a dipingere il panorama dall'estremo orlo d'un pianoro sul Monte

¹ John Izard MIDDLETON, *View from the Summit of Monte Cavo*, olio su tela, 1809, in *Roma e la sua campagna. Immagini e testi del Grand Tour*, a cura di Renato MAMMUCARI – Fabrizio NEVOLA, Firenze 2016, p. 87.

Cavo, mentre, in primo piano, rocchi di colonne e basamenti di marmo ricordano le antiche vestigia di questo sito, caro agli dèi fin da epoca pre-romana. Come Middleton, numerosissimi altri artisti, armati di cassetta dei colori, seggiolino, ombrello e, a volte, cavalletto pieghevole, hanno affrontato viaggi disagiati e lunghe camminate per raggiungere i Castelli Romani e i boschi circostanti alla ricerca degli angoli più suggestivi per tentare, attraverso la propria arte, di catturare quella bellezza “misterica” del paesaggio che solo la pittura *en plein air* può permettere. Bellezza che va assaporata lentamente, che non conosce fretta, che impone reverenza e dedizione, studio e spirito di osservazione, ritorni reiterati di approfondimento e, naturalmente, sacrificio.

Pierre-Henry de Valenciennes (1750-1819), così scriveva: «Viaggiate il meno possibile in diligenza; lasciate questo lusso ai ricchi ignoranti che vanno in giro per il mondo come dei bauli e, chiusi nelle loro vetture, vedono il paese che attraversano inquadrato nella lanterna magica della loro portiera. [...] L'artista deve viaggiare a piccole tappe, a cavallo se possibile, e più spesso a piedi. In questo modo, nulla di tutto quanto merita di essere osservato e copiato può sfuggirgli di vista»².

Regole base che i veri amanti della pittura *en plein air*, hanno sempre seguito permettendo al proprio talento di produrre una messe di opere quanto mai ricca e varia che dagli artisti del Grand Tour, attraverso gli Acquarellisti e i XXV della Campagna Romana, è giunta fino a noi testimoni della decadenza in questo primo quarto del XXI secolo.

Fino al 1936, anno di inaugurazione della via dei Laghi, realizzata in soli due anni dalla Provincia di Roma, da un'idea del principe Piero Colonna, l'unica strada percorribile era la statale Appia; la via dei Laghi veniva a sovrapporsi all'antico tracciato della «Corriera di Napoli», la strada che univa Marino a Velletri passando alle

² Ibid.



1. C. MONTANI, *Ortensie in fiore a Nemi*, olio su cartone, 1924. Collezione dell'autore (bozzetto del n. 2).



2. C. MONTANI, *Ortensie in fiore a Nemi*, olio su tela, 1924. Il quadro finito.

falde del Monte Cavo, del gruppo delle Faete e dell'Artemisio, costeggiando il versante settentrionale dei laghi di Albano e di Nemi. Strada pittoresca e selvaggia, ma molto pericolosa, sia perché attraversava le Macchie della Fajola, tristemente famose per le gesta dei briganti che vi trovavano sicuro asilo, sia perché lasciata al degrado e poi abbandonata.

Raggiungere località come Nemi o Rocca di Papa era, quindi, prima di quella data, tutt'altro che facile. Eppure ci resta una ricchissima testimonianza d'arte e di diari di viaggio che dimostra come questi luoghi fossero particolarmente amati e frequentati dagli artisti.

Ippolito Caffi, Nino Costa, Albert Christophe Dies, Matthew Dubourg, Carl Frederic Aagaard, Herman Urban, Michel Angelo Pacetti, Philippe Benoist, Joseph Mallord, William Turner, Johann Jakob Frey, fino ad arrivare ai XXV della Campagna Romana, con Onorato Carlandi, Enrico Coleman, Napoleone Parisani, Giuseppe Carosi, Lorenzo Cecconi, Giulio Aristide Sartorio, Virgilio Simonetti, Carlo Ferrari, Ettore Ferrari, Paolo Ferretti, Giorgio Hinna, Filiberto Petiti, Filippo Anivitti, Dante Ricci, Filiberto Corelli, Arturo Noci, Duilio Cambellotti, Enrico Ortolani e Carlo Montani, solo per citare alcuni nomi di artisti che si sono dedicati in modo particolare a ritrarre il Lago di Nemi o di Albano³.

Mettere a confronto le loro opere permette di identificare i luoghi prescelti per sostare e per ritrarre scorci particolari, soprattutto del lago di Nemi: un *excursus* di cento anni di pittura che scorre come una melodia, una composizione a più voci dai timbri diversi, ognuno se stesso, ma uniti da un unico canto che esalta la Natura, il paesaggio, quel libero cielo, le selve d'intorno e quell'acqua cangiante del lago che da specchio ceruleo si fa cupa di ombre, celando misteri come per secoli trattenne nel grembo le antiche navi romane.

³ R. MAMMUCARI, *I "XXV" in Mostra, appendice documentaria delle mostre dei XXV della Campagna Romana dal 1865 al 2004, in 1904-2004 – "I XXV" della Campagna Romana, Marignano (Na) 2004, pp. 501-541.*

La ricchezza delle immagini che si possono trovare sui numerosi testi dedicati alla Campagna Romana, pubblicati in massima parte da Renato Mammucari, ricercatore instancabile e tra i primi a dedicarsi alla rivalutazione dei XXV⁴, permette, senza grandi difficoltà, di intraprendere questo studio comparativo, grazie, in particolare modo, all'abbondante produzione artistica degli incisori d'oltralpe che fin dalla fine del Settecento scelsero di riprodurre questi luoghi⁵.

Dal confronto scaturisce l'evidenza della scelta quasi obbligata, probabilmente per via dell'accessibilità e per la natura dei luoghi, di alcune postazioni comuni: dalla veduta generale dei laghi fino al mare ripresa dal belvedere di Monte Cavo, a quella più limitata ma non per questo meno pittoresca di due o tre punti lungo il sentiero che univa Nemi a Genzano e che poi scendeva fino alla riva del lago.

Questa mia particolare ricerca nasce dall'acquisto fatto alcuni anni fa all'Asta Babuino di un delizioso bozzetto ad olio firmato Carlo Montani 1924, rappresentante *Ortensie in fiore a Nemi*, bozzetto di un quadro più grande più volte pubblicato ed esposto alla Mostra *I Castelli Romani* allestita a Marino nel 1988. Una lama d'argento all'orizzonte rispecchia la luce del sole celato da strati

⁴ Grazie alle numerose pubblicazioni, cataloghi, conferenze ed articoli, nonché all'opera promozionale costante che l'avvocato Renato Mammucari ha realizzato fin dalla fine degli anni Settanta del Novecento, lo studio del paesaggio della Campagna Romana è stato rivalutato e ampiamente documentato. Non bisogna dimenticare tuttavia l'azione contemporanea e propedeutica di altri studiosi come Pier Andrea De Rosa, Paolo Emilio Trastulli e Maurizio Berri, tutti sodali del Gruppo dei Romanisti, come lo stesso Mammucari.

⁵ A titolo indicativo ed esclusivamente in relazione al lago di Nemi e dintorni si ricordano gli incisori: I. Wood, E.K.G. Zimmermann, P. Parboni, F. Rebberg, J. Duffield Harding, I.C. Varrall, J. Smith, H. Fen, E. Ciceri, H. Cook, R.C. Hoare, F.M. Matveen, R. Gizard, L.J.F. Villeneuve, R. Wilson.

leggeri di nuvole sul mare lontano. Il rosa soffuso di un tramonto già prossimo evidenzia la vasta campagna che degrada oltre la cresta buia del vulcano che cinge il lago tra la torre Orsini di Nemi e il castello Sforza-Cesarini di Genzano. In primo piano, ortensie in fiore ornano l'orlo del pianoro. L'amore per i fiori di Carlo Montani è noto: nei suoi paesaggi non mancano mai le fioriture di mandorli o ciliegi a primavera, di distese di margherite, di cespugli di ginestre, di oleandri e di azalee, e non per niente fu incaricato di eseguire la serie dei *Parchi e giardini di Roma*: cinquantaquattro quadri nei quali fissò gli aspetti più significativi, ma al tempo stesso meno scontati, dei nuovi giardini che l'Urbe andava realizzando, e che furono esposti in una mostra allestita all'Aranciera di Villa Umberto, inaugurata il 27 aprile 1935. La raccolta di quei quadri nel suo insieme era così organica e completa da suggerire che non venisse dispersa, ma restasse a testimonianza della ricchezza delle aree verdi della Capitale in quel momento. La serie di dipinti fu allora acquistata dal Governatorato e confluì nelle collezioni del Museo di Roma che ancora oggi possiede 50 opere di Montani, 49 provenienti dalla mostra sui giardini, più una, *Le navi di Caligola* del 1929, che rientra nell'attuale discorso perché in relazione con il lago di Nemi e con le iniziative promosse da Montani come giornalista per il loro recupero. Alcune tele della serie dei *Giardini di Roma*, per tanti anni celate negli uffici di Palazzo Braschi, finalmente sono state esposte in occasione della mostra del 2020 *Raffaele De Vico (1881-1969). Architetto e paesaggista*. Attraverso i quadri di Montani e circa altre cento opere tra disegni, progetti e documenti provenienti dall'Archivio de Vico, donato al Museo di Roma dagli eredi, la mostra ripercorre la storia del verde pubblico romano nella prima metà del Novecento⁶.

⁶ Le opere di Carlo Montani presenti nella mostra a Palazzo Braschi (16 maggio – 30 settembre 2020) sono state per l'occasione pubblicate e ampiamente commentate nel volume *Raffaele De Vico. Architetto e paesaggista*.

Tornando a Carlo Montani (1868-1936), del quale sono ben note la carriera giornalistica, dal *Don Chisciotte* al *Travaso delle Idee* di cui fu direttore, e la sua costante presenza negli ambienti “bizzarri” – come egli ebbe a definirli – degli artisti di via Margutta e dell’Associazione artistica Internazionale, egli si trovò circondato da un folto gruppo di amici dallo splendido spirito inventivo e satirico e da tanti artisti provenienti dalla società *In Arte Libertas* di Nino Costa che mettevano in pratica quella interpretazione dell’arte per cui «è il sentimento che deve stare prima di ogni cosa, nel mezzo di ogni cosa, dopo ogni cosa». Tramite loro lasciò emergere la sua sopita vena artistica, cercando di recuperare gli anni perduti a tappe forzate di studio dal vero, imparando velocemente la difficile arte dell’acquarello da Filiberto Petiti, piemontese come lui e come lui “ex galeotto” della Pubblica Amministrazione⁷. Già membro effettivo del Circolo Artistico, fondatore egli stesso della *Società dei Decemviri* nel 1894, Montani condivideva in tutto la fervida attività di via Margutta e l’instancabile creatività dei suoi artisti con i quali andava stringendo vincoli di amicizia, in particolare con Francesco Vitalini, oggetto più volte della sua satira. Fu naturale quindi l’ingresso a pieno titolo nell’Associazione dei XXV della Campagna Romana, assumendo il nome di “Tapiro” vagamente ispirato dalla proporzione del suo naso. Lusingato da tanto onore, Montani, che si considerò sempre quasi un dilettante, si unì al gruppo con entusiasmo e cercò di non mancare mai agli appuntamenti domenicali che vedevano l’allegra brigata partire all’alba dalla stazione Termini o

Un consulente artistico per Roma, a cura di Alessandro CREMONA, Claudio CRESCENTINI, Sandro SANTOLINI, Roma 2020, pp. 530-545.

⁷ Carlo Montani era nato a Saluzzo l’8 novembre 1868; diplomato a Torino, era stato assunto come Segretario dall’Amministrazione centrale della Pubblica Istruzione. Professione a lui non congeniale, tanto che, appena trasferito a Roma, l’abbandonò per lanciarsi nell’ambiente letterario e giornalistico. Cfr. Francesca Di CASTRO, *Carlo Montani, in 1904-2004, “I XXV” della Campagna Romana*, cit., pp. 357-364.

da quella per Tivoli alla scoperta degli angoli incontaminati della campagna romana. Le note foto di Oreste Sgambati, l'archiatra del gruppo e suo fotografo ufficiale, "Cornacchiolo" per gli amici, ci mostrano vari momenti di queste scampagnate: la partenza, l'indecisione sulla direzione da prendere, Pascarella pressato dagli amici che lo invitano a recitare i suoi sonetti, e poi fotografie dei singoli pittori raccolti in solitario ritiro mentre dipingono il panorama prescelto su seggiolini pieghevoli e davanti ad un cavalletto allungabile, oppure in fila a dipingere lo stesso soggetto come per sfidarsi per la migliore esecuzione. Immane la presenza del "Capocetta" Enrico Coleman e dei fedelissimi come Onorato Carlandi, Ettore Ferrari o Pascarella.

Non c'è da stupirsi allora se la constatazione che alcuni quadri di autori diversi ritraggono lo stesso luogo, mi abbia spinto a cercare dove e, semmai, con chi Carlo Montani aveva dipinto il suo bozzetto del lago di Nemi tra le ortensie.

Quelle infiorescenze azzurre e rosa in primo piano, sovrapposte alle luminose acque del lago, mi hanno riportato alla mente un altro quadro, la *Ragazza tra i fiori* di Francesco Vitalini (1865-1905), dove le ortensie sembrano gonfiarsi e travalicare il limite del dipinto, fortemente modellate di materia, colore ad olio a spatola, non delicato acquarello, che invade lo spazio e sa di giugno, di sole, di leggero profumo. Perno del quadro e centro dell'attenzione è il volto di una fanciulla che emerge dall'azzurro della nuvola di fiori. Dietro, il lago turchese fa da sfondo. La data, certo, non è la stessa del dipinto di Montani, 1902, ma il luogo potrebbe essere il medesimo. Di lì a poco la stagione artistica di Francesco Vitalini, la sua volontà «di portare nell'arte la poesia della vita e nella vita la poesia dell'arte», sarebbe stata interrotta bruscamente dalla sua drammatica morte mentre dipingeva sulle Dolomiti⁸.

⁸ Francesco VITALINI, *Ragazza tra i fiori*, olio su tela, 1902, in *Dal Naturalismo al Simbolismo. D'Annunzio e l'Arte del suo tempo*, a cura di R.



3. F. VITALINI, *Ragazza tra i fiori*, olio su tela.

Ma da quale punto di osservazione è stato dipinto il mio quadro? E perché la presenza delle ortensie, pianta ornamentale coltivata in genere nei giardini privati in grandi vasi o nelle aiuole?

Vista la difficoltà di reperire piante d'epoca che mostrassero anche i sentieri battuti localmente, mi sono rivolta ai mezzi informatici a nostra disposizione, scoprendo che, grazie al progetto europeo *Life go Park* che nel 2016 ha mappato con la tecnologia *Google Maps – Street View*, centocinquanta chilometri di sentieri in tutta la Regione Lazio, si possono percorrere “dal vivo” due lunghi tratti di quella che fu la via Sacra attraverso i sentieri 511 che da Albano Laziale arriva a Nemi, 512 che da Genzano porta a Monte Cavo e il 511b che dal crocevia di Fontan Tempesta conduce a Nemi⁹.

MAMMUCARI, Napoli 2005, p. 182.

⁹ Tutta l'area del Parco Regionale dei Castelli Romani, istituito nel 1984 e successivamente ampliato tanto da garantire oggi 15.000 ettari di territorio protetto, presenta la nomenclatura dei sentieri convertita secondo lo standard internazionale numerico utilizzato dal CAI e in collaborazione con il Club Alpino Italiano è stata realizzata una dettagliata mappa dei sentieri

Seguire il sentiero 512 è come ricalcare le orme di Carlo Montani, di Ettore Ferrari, di Enrico Coleman e di tutti quegli artisti che, prima di loro, hanno ritratto quei luoghi. Si parte da Genzano alle spalle del Convento di San Francesco e bastano poche centinaia di metri per trovarsi su un pianoro: siamo in località “Le Piagge” a una quota piuttosto alta sul livello del lago di Nemi. Poco più avanti nei pressi di una secolare ceppaia di castagno, si apre la vista su Nemi e Genzano e oltre: nelle giornate più limpide si riesce a vedere il mare Tirreno fino al litorale pontino.

Questo è sicuramente il primo punto di sosta, qui Carlo Montani dipinse *Ortensie in fiore a Nemi*, ma anche *Il pianoro delle ginestre*, dove l’arco visibile della sponda è ancora più chiaramente delineato, compreso tra la Torre degli Orsini e il Castello di Genzano; in primo piano l’oro delle ginestre splende contro il blu cobalto del lago mentre da sinistra un gregge di pecore s’apre al pascolo nel pianoro.

Un acquarello di Enrico Coleman (1846-1911) ritrae il lago da questa stessa quota, ma da un punto di vista diverso che non permette di scoprire la sagoma di Nemi, nascosta da una fitta bosaglia. Tuttavia il panorama oltre le pendici di Genzano resta libero fino al mare, che si indovina dal suo lumeggiare lontano¹⁰.

Anche il danese Carl Frederic Aagaard (1833-1895) percorse questo sentiero e dipinse uno scorcio del lago da questo pianoro, ma in posizione più vicina all’abitato di Nemi che appare leggermente più in alto, arroccato sull’orlo del cratere, proteso come la prua di una nave¹¹.

che fa scoprire 14 km di itinerari. www.parcocastelliromani.it (consultato il 10-11-2021).

¹⁰ *Il gran libro della natura: Ettore Ferrari e la pittura di paesaggio a Roma tra '800 e '900*, a cura di Maurizio MARINI, Roma 1977, p. 8.

¹¹ *Viaggio da Roma alle paludi con Goethe per “Volkmann”*, a cura di R. MAMMUCARI, Michela SAGNELLI, Barbara TODINI, Latina 2003, p. 65.

Sempre da questo punto di vista ma ancora più in basso William Bernard Cook (1778-1855) disegnò e incise il lago di Nemi nel 1840, mettendo in evidenza l'antico sentiero pavimentato a grandi lastre a gradoni, che scendeva verso la riva sovrapponibile in parte oggi con l'itinerario numero 515 del CAI, che prevede il periplo del lago¹².

Riprende invece certamente la Via Sacra, riconoscibile dalla precisione del basolato della pavimentazione, una deliziosa xilografia di Carl Zimmermann del 1872, tratta dal volume *Rom und seine Umgebung* di August Kühne dal titolo *Ave-Maria am Nemi-see*: rappresenta la sosta di una famigliola davanti a una cappella dedicata alla Vergine scavata nella roccia e protetta da un muro di pietra. L'uomo in piedi è assorto in preghiera. La donna con un bambino in braccio è in sella ad un asinello ed è voltata rispetto all'immagine sacra, mettendo quasi a confronto le due maternità, quella umana e quella divina, rappresentata dalla statua della Madonna con il Bambino a grandezza naturale¹³.

Anche un quadro di Carlo Montani, intitolato *La Madonna delle ortensie*¹⁴, è dedicato alla Vergine. Siamo sempre sul lago di Nemi che appare appena sullo sfondo: un sentiero inondato di sole si apre in una vegetazione traboccante che quasi l'inghiotte, coperto da fitti arbusti e fronde di querce. Sulla destra, un filare di ortensie in piena fioritura quasi nasconde un terrazzo sottostante e, in fondo, s'intravede l'edicola dove appena si intuisce l'immagine sacra.

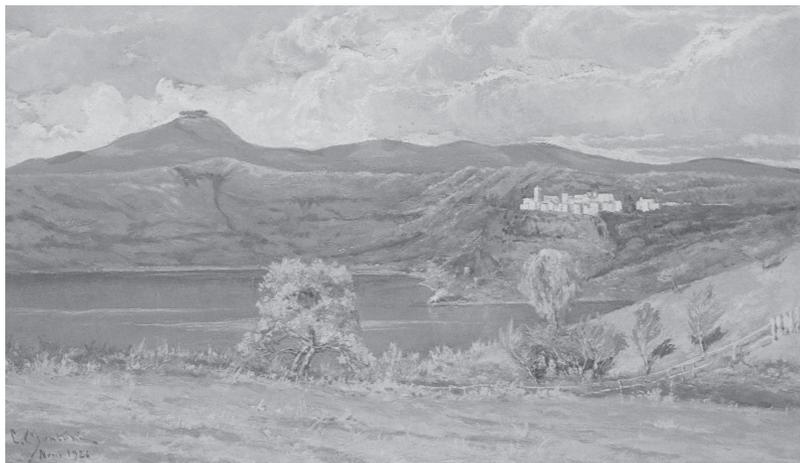
In realtà una piccola edicola, di recente costruzione, ma realizzata con materiali più antichi, ancora oggi s'incontra sul percorso del sentiero n. 512: in uno slargo tra due panchine per la sosta dei

¹² R. MAMMUCARI, *Campagna Romana Carte. Vedute. Piante. Costumi*, Perugia 2002, p. 276.

¹³ Ivi, p. 346.

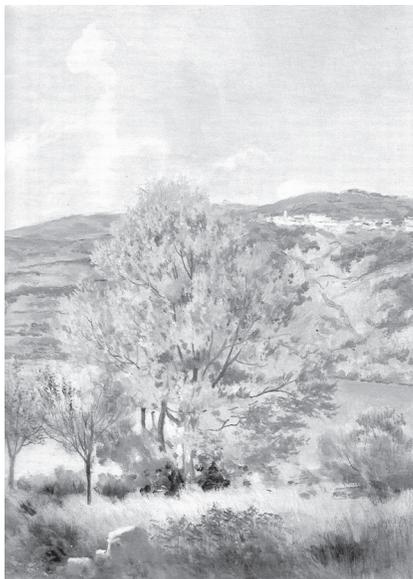
¹⁴ Guido MARANGONI, *Il lago di Nemi. Le sue navi e il suo pittore*, in «La grande Illustrazione d'Italia», anno VI, n. 5, maggio 1929, pp. 25-26.

passanti, è stata posta un'immagine della Vergine con il Bambino, un tondo di ceramica di ispirazione Della Robbia, con una iscrizione in marmo che recita: «Se stanco sei dall'affannoso / giro, / fissati a me, riprenderai / respiro». Questo piccolo angolo di meditazione è stato realizzato da un devoto del luogo che ha voluto qui lasciare testimonianza della sua fede. La stessa scritta, ma più antica, appare sull'edicola dedicata alla Madonna del Rapello, costruita negli anni Sessanta del Novecento, che s'incontra sulla via Nemorense tra Genzano e Nemi, all'altezza del ristorante Il Faro. Questa epigrafe in marmo, che è preceduta dalla citazione biblica: «In me gratia omnis viae», probabilmente è tutto ciò che resta dell'antica cappella della Madonna del Rapello, risalente al XVI secolo, la storia della quale è stata ricostruita da Claudio Mannoni per la rivista *Castelli Romani*¹⁵ rintracciando i documenti d'epoca a partire dal 1594, tra i quali è da segnalare anche un disegno di Ferdinand Gre-



4. C. MONTANI, *La torre degli Orsini*, olio su tela, 1926. Veduta di Nemi dal pianoro.

¹⁵ Claudio MANNONI, *Grappelae o Rapello? Una Madonna che non c'è più*, in «*Castelli Romani*», Anno XXIV nuova serie, luglio-agosto 2016, pp. 109-116.



5. C. MONTANI, *Lago di Nemi*, olio su tela. Particolare del carpino.



6. L. CECCONI, *Veduta del lago di Nemi*. Particolare della quercia

gorovius, conservato nei suoi quaderni per gli schizzi, che ritrae la *Kapelle bei Nemi*; l'ultima descrizione nota è del 1935, scritta da padre Pietro Marsilio dei Mercedari per una piccola guida di Nemi¹⁶: a quell'epoca la cappella era già in parte crollata, ma l'immagine della Madonna con il Bambino era ancora visibile, ancorata a un tratto di muro superstite rimasto praticamente sospeso sulla cava di lapillo che si era nel tempo ampliata, tanto che ancora oggi il luogo è conosciuto come "la cava".

Storie di fede e di culto mariano particolarmente diffuso ai Castelli Romani, come testimoniato dai tanti santuari e immagini della Vergine ritenute miracolose presenti nella zona. Devozione mariana che affonda le sue radici nella stessa natura sacra dei luoghi, nell'antico credo dei Romani e prima di loro, dei popoli latini: qui era la grotta della Ninfa Egeria e la sua sorgente di acque miracolose, qui era il tempio di Diana Nemorense con il suo bosco sacro: Diana, la dea della natura e della caccia, signora delle selve accompagnata dalla cerva e dal cane fedele; l'omerica "lungisaettante" che può dare la morte con arco e frecce, ma al tempo stesso è invocata nei parti e prima del matrimonio. A lei sono sacri i fiumi e le fonti, la natura selvaggia è il suo regno, ma anche il mare e la luna, che spesso le orna la fronte, proprio come per la greca Artemide e come lo sarà per l'egiziana Iside, venerata da Caligola in questo stesso luogo. Diana è la Grande Madre, la Natura stessa, la vita e la morte, i cicli, le stagioni, l'eterno mutamento.

Qui è ancora il *Nemus* sacro, il bosco dalla flora esuberante: grazie al clima particolare e costante, mitigato dalle acque, su un terreno di origine vulcanica particolarmente fertile, ha mantenuto caratteristiche uniche, che protette e difese, danno luogo a sopravvivenze di biotopi altrove scomparsi. Su questi pendii la fioritura è continua, dall'anemone al bucanave, dalle ginestre alle rose selvatici-

¹⁶ Pietro MARSILIO, *Nemi pittoresca e le navi di Roma*, Velletri 1935, p. 194.

che e lo spettacolo della natura continua le sue rappresentazioni dai colori smaglianti. Famosa da sempre per la produzione delle fragoline di bosco e per la frutta, Nemi era dedicata alla floricultura, anche in relazione alla celebre *Infiolata di Genzano*. Anche le ortensie venivano coltivate sulle sue pendici – così mi è stato assicurato da un abitante del posto – e in quel terreno e in quella esposizione trovavano le condizioni ottimali per l’eccezionale sviluppo che appare nei quadri.

D’altra parte Carlo Montani, come Ettore Ferrari, Pascarella e Enrico Coleman, erano appassionati naturalisti e nei propri giardini o terrazzi coltivavano con passione ogni tipo di fiore, ma in particolare rose, azalee e ortensie, come diversi quadri dimostrano. Pascarella e Enrico Coleman in realtà, avevano una vera passione botanica, ma soprattutto il secondo fece delle gite con i XXV un motivo di ricerca, prefiggendosi di individuare, raccogliere e coltivare il maggior numero possibile di orchidee selvatiche, quelle piccole e delicatissime piante dalla fioritura in miniatura, divenute oggi rare se non scomparse.

Unendo la passione artistica con quella botanica Coleman, appassionato escursionista e socio della sezione romana del CAI, riuscì ad individuare numerose orchidee spontanee del Lazio e a riprodurle in delicati acquarelli lasciandoci un documento unico e importantissimo¹⁷. Molte di quelle orchidee vennero raccolte lungo le sponde e le pendici di questi laghi, come la rarissima *orchis pauci flora*. Un nuovo ibrido naturale della stessa verrà scoperto dal botanico Fabrizio Cortesi nei prati del Terminillo e le darà il nome di *Orchis x Colemanii*, in omaggio all’amico pittore appassionato

¹⁷ La raccolta dei suoi acquarelli, arricchita da qualche studio di orchidea “estera”, ha formato il delizioso album *Orchideomania birmana* (dal soprannome di Coleman nei XXV) pubblicato da Pier Andrea DE ROSA e Paolo Emilio TRASTULLI con ampi commenti storici e botanici nel 1988 con il titolo *Orchidee Romane*, che comprende 82 orchidee più una stella alpina.



7. I. CAFFI, *Ascensione del pallone sulla Campagna Romana*, olio su tela, 1847.

di orchidee, eccezionalmente capace di coltivarle e farle rifiorire nei cassoni sul terrazzo del suo appartamento presso Porta Salaria, nel villino Bonaparte, affittatogli da Ettore Ferrari nel 1891.

Stranamente tra le opere di Carlo Montani mancano proprio, tranne poche eccezioni, gli elementi più significativi e caratteristici del lago di Nemi: il Tempio di Diana, ad esempio, lo Speco di san Michele, la chiesa paleocristiana di san Nicola o il complesso termale della Ninfa Egeria oppure le celebri navi di Caligola. Eppure Montani ebbe una parte non di poco conto nel recupero delle navi in quanto, tenace assertore della valorizzazione dei reperti, riuscì attraverso i suoi articoli su «Il Messaggero» o «Capitolium» a suscitare l'interesse di molti. Grazie all'intervento di Corrado Ricci e delle autorità, nel 1928 furono intrapresi i complessi lavori per il recupero delle navi e la loro messa in sicurezza e Carlo Montani venne chiamato a far parte della Commissione che dirigeva l'impresa, la quale venne portata a termine nel 1932. Ma già prima della sua fine, Carlo Montani fu incaricato ufficialmente di documentare con una serie di dipinti i meravigliosi paesaggi che offriva "lo spec-

chio di Diana” ed egli, nonostante la non più giovane età, per circa due anni si avventurò per le pendici del cratere alla ricerca degli scorci più insoliti o dei panorami più suggestivi, con ogni tempo e in ogni stagione, dall’alba al tramonto inoltrato, riuscendo a portare a termine cento dipinti che verranno poi esposti in una mostra a Palazzo Valentini nel maggio 1929 dal titolo *Cento visioni del Lago di Nemi*. Fu tale il successo che tutte le opere in mostra vennero acquistate, anche dal Re e dal Governatore di Roma, nonché dalla Galleria Nazionale d’Arte Moderna. Da quella esposizione proviene probabilmente il quadro *Ortensie in fiore a Nemi*, come un altro piccolo dipinto che nel 2011 è stato individuato dalla giornalista Chiara Mannoni nel National Museum of Fine Art di La Valletta a Malta, una piccola tela che per caratteristiche, dimensioni e soprattutto, per la presenza della quinta di ortensie in primo piano, si può ben gemellare con il precedente¹⁸.

Potrebbero venire dalla stessa esposizione anche altri due olii particolari che dimostrano ancora una volta la scelta preferenziale di Montani del luogo dove fermarsi a dipingere, da solo o in compagnia. Sulla strada Nemorense, percorrendo il lungolago verso Genzano, esisteva un pianoro piacevolmente degradante che, in quell’epoca, era tenuto a prato o a pascolo e che terminava con una staccionata sopra una ripida forra, lungo la quale svettavano solo due alberi, riconoscibili in una quercia ed un carpino. Il primo quadro, datato 1926¹⁹ mostra il profilo del cratere dalla parte opposta del lago, e la rocca di Nemi che si protende con il suo belvedere a strapiombo sulle acque. È autunno, il prato è ancora verde, ma i due alberi oltre la staccionata hanno già assunto la loro livrea do-

¹⁸ Chiara MANNONI, *Nemi, azzurra, viola e cobalto*, in: http://www.viva-voceonline.it/articoli.php?id_articolo=1321 (consultato il 25-11-2021)

¹⁹ Carlo MONTANI, *La torre degli Orsini*, 1926, in R. MAMMUCARI, *I XXV della Campagna Romana*, Velletri 1990, p. 414.

rata. L'altro quadro²⁰ potrebbe essere considerato un particolare del primo, tanto è simile, se non fosse che l'artista ha scelto per dipingere un posto più vicino alla staccionata: protagonista della scena è il carpino, più ricco di fronde rispetto all'altro, color di bronzo e d'oro. Il luogo è sicuramente lo stesso e quella volta il pittore non doveva essere solo, ma in compagnia di Lorenzo Cecconi, il "pollo d'India" dei XXV, amico di Montani tanto da meritarsi da lui una caricatura in veste di decemviro: nella *Veduta del Lago di Nemi* di Lorenzo Cecconi²¹ domina però la scena l'altro protagonista, la maestosa quercia, che piega i suoi rami dalle fronde ingiallite oltre la staccionata, verso le acque del lago.

Irresistibile comunque per tutti gli artisti che esplorarono questa parte dei Castelli Romani, doveva essere il belvedere di Monte Cavo e tutto il tragitto della via Sacra, dai basolati ancora oggi per lunghi tratti miracolosamente intatti, compresi i margini in peperino. Dopo più di duemila anni, non si può essere insensibili al fascino di ricalcare le orme degli antichi popoli della Lega Latina che qui giungevano da ogni parte per celebrare le *Feriae Latinae* al tempio di Giove Laziale sulla cima del monte.

Anche i XXV percorsero questo stesso tracciato e in particolar modo Carlo Montani, che questa strada deve averla battuta chissà quante volte dopo l'acquisto del villino a Rocca di Papa, subito dopo la lottizzazione del viale Silvio Spaventa, contemporanea o immediatamente successiva alla realizzazione della tramvia e della funicolare.

Il primo villino ad essere costruito fu quello di Achille Franzosini, noto costruttore romano, poi venduto nel 1917 all'ingegnere

²⁰ C. MONTANI, *Lago di Nemi*, 1925, in *La Campagna Romana nell'arte dei "XXV"*, a cura di R. MAMMUCARI, Velletri 1996, p.71.

²¹ Lorenzo CECCONI, *Veduta del Lago di Nemi*, in R. MAMMUCARI-M. BERRI, *I "XXV" della Campagna Romana. Guida per il collezionista*, Velletri 2000, p.55.

Giuseppe Barattolo, tra i primi industriali del cinema muto, che ampliò la villa e acquistò anche i lotti circostanti in modo da creare un ampio parco, ancora oggi esistente e visitabile. Fino al 1989 la villa rimase della famiglia Barattolo, poi venne ceduta all'Ente Regionale Parco dei Castelli Romani, divenendone la sede. Qui l'ingegnere era solito organizzare ricevimenti e feste estive che si svolgevano non solo nei grandi saloni interni, ma soprattutto sulla splendida terrazza che permetteva – come ancora permette – una eccezionale vista a 360 gradi²².

Anche la visuale dal villino Montani, acquistato prima del 1908, non doveva essere molto da meno: praticamente di fronte a villa Barattolo, in viale Silvio Spaventa, al n. 30, il villino Sora-Montani ancora esistente, si affaccia verso i laghi e il mar Tirreno. Qui Montani soggiornò a lungo, sicuramente spesso in compagnia dei suoi compagni di passeggiate, e probabilmente rese quel felice eremo punto d'incontro e fucina d'idee dei XXV. Oltre tutto la vicinanza dell'ingegner Barattolo e del suo mondo cinematografico avrà sicuramente coinvolto più di un membro del gruppo e degli amici di via Margutta e del Caffè Greco.

Pensiamo a Trilussa, per esempio, che a partire dal 1915 prese parte al cinema muto o come poeta narratore (con le relative didascalie) o come autore di sceneggiature (*Il romanzo di un cane povero* del 1916, o *L'ultimo dei Cognac* del 1918)²³. O ricordiamo i diversi film tratti dalle opere di D'Annunzio, nei quali a volte il Vate prestava il suo talento per le didascalie: la più celebre pellicola fu *Cabiria*, realizzata da Giovanni Pastrone²⁴. Ma ancora più coinvolto dal cinema fu Giulio Aristide Sartorio che diventò nel 1913 “perito artistico” di Stato per le cause di plagio e scrisse e

²² Franco POLIDORI–Rodolfo Maria STROLLO, *Villa Franzosini Barattolo a Rocca di Papa*, Roma 2013.

²³ Mario VERDONE, *Il cinema a Roma*, Roma 2003, pp.81-82.

²⁴ Ivi, p. 137.



8. E. COLEMAN, *Speculum Dianae*, olio su tela, 1909, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

diresse nel 1919 *Il mistero di Galatea* per la moglie, Marge Sevilla, ex allieva di Eleonora Duse²⁵.

Persino Duilio Cambellotti prestò il suo talento artistico per illustrare i bei manifesti tipici del cinema muto²⁶.

Un mondo a parte, si direbbe, reso probabilmente più invaden-

²⁵ Ivi, p.73-75.

²⁶ Ivi, p. 193.

te dalla maggiore facilità per cinefili e ammiratori di raggiungere Rocca di Papa con i nuovi mezzi di comunicazione.

Anche Carlo Montani, come noto giornalista, ma ancora di più Ettore Ferrari (1845-1929), massone e deputato del Regno, saranno stati coinvolti nelle feste al chiaro di luna sulla terrazza di Villa Barattolo.

Ma a noi piace immaginare il Montani in solitario ritiro sotto una grande quercia sul Monte Cavo, mentre ritrae il lago di Nemi, nitido nell'abbraccio del suo cratere, nell'ora dell'Ave Maria, quando veli di nuvole annebbiano l'orizzonte per confondere dove la campagna termina nel mare²⁷.

Dallo stesso luogo, approssimativamente, Ippolito Caffi nel 1847 ritrasse il volo di un pallone areostatico sul lago di Nemi, in uno splendido olio dagli eccezionali colori di un tramonto romano²⁸: stesso punto di vista e stessa ora anche per un acquarello di Ettore Ferrari²⁹, o per un altro di Onorato Carlandi³⁰. Ma in assoluto la più spettacolare delle visioni del lago di Nemi da Monte Cavo è quella del dipinto di Enrico Coleman, conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Roma, dal titolo evocativo *Speculum Dianae*: dopo il tramonto, prima della notte, l'orizzonte ancora infuocato dal sole scomparso da poco, una linea di luce brilla sul lontano Tirreno, nitida la sera fredda di tramontana, nel cielo si mostra il sorriso della luna crescente, l'acqua cupa del lago a specchio risponde al sorriso. Fascino di un luogo unico dove ogni sguardo trasmette

²⁷ C. MONTANI, *Da Monte Cavo*, olio su tela, 1922, in *La Campagna Romana nell'Arte dei "XXV"*, a cura di R. MAMMUCARI, Velletri 1996, p. 18.

²⁸ Ippolito CAFFI, *Ascensione in pallone sulla Campagna Romana*, olio, 1847, cfr.: *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, a cura di P.A. DE ROSA - P.E. TRASTULLI, Roma 2001, tav. 100.

²⁹ Ettore FERRARI, *Veduta del Lago di Nemi*, acquarello, cfr.: *Il gran libro* cit, p. 34, tav. 80.

³⁰ Onorato CARLANDI, *Da Monte Cavo*, acquerello, cfr.: R. MAMMUCARI, *O. Carlandi*, Latina 1992, p. 122, n. 63.

emozioni ed incanta il cuore-poeta del pittore. Ognuno diventa un artista quando la Natura conquista e vibra, da padrona, l'anima³¹.

Eppure esiste un luogo, sul lago, da dove, dicono, in certe notti limpide, si può avere l'avventura di vedere tre lune contemporaneamente: quella in cielo e il suo doppio riflesso, nell'acqua del lago e del mar Tirreno³².

Massimo d'Azeglio (1798-1866), quando giunse la prima volta, a 22 anni, a Rocca di Papa, così descrisse la vista dalla finestra della sua stanza che si trovava in una delle ultime case dell'abitato, non molto distante da dove sarebbe sorto il villino Montani e sullo stesso versante:

La bellezza della vista, soprattutto nelle sere di luna nuova, quando il suo corno inevitabilmente argenteo sta sull'orizzonte ancora un paio d'ore dopo il calar del sole, m'ha lasciato un'impressione che non scorderò mai più. Il panorama dalle mie finestre cominciava a sinistra dal dirupo del monte coperto di robuste masse di castagni e di noci, e sul quale era fondata la casa che abitavo. Questo manto di verdura copriva da ogni parte il paese, e l'avvallava con ripido e ondeggiante pendio verso la pianura. [...] L'ultimo orizzonte era occupato per metà da una striscia azzurra nel mar Tirreno; per metà dalla lontanissima montagna di Viterbo, dai monti dell'Umbria, della Sabina, dinanzi ai quali si presenta isolato l'antico Soratte, ora monte Sant'Oreste, che mi stava dinanzi a poche miglia quand'ero a Castel Sant'Elia. Dalla Sabina, sempre andando da sinistra a diritta, vedevo monte Gennaro, i monti di Tivoli, e poi distante soltanto poche miglia il lungo declivio delle aride colline del Tuscolo, e sott'esse le ville ed i giardini di Frascati, le torri di Grottaferrata, e più in qua ancora i tetti dell'antico feudo colonnese, Marino. Lo spazio fra l'ul-

³¹ Enrico COLEMAN, *Speculum Dianae*, olio su tela, 1909, Galleria d'Arte Moderna, Roma.

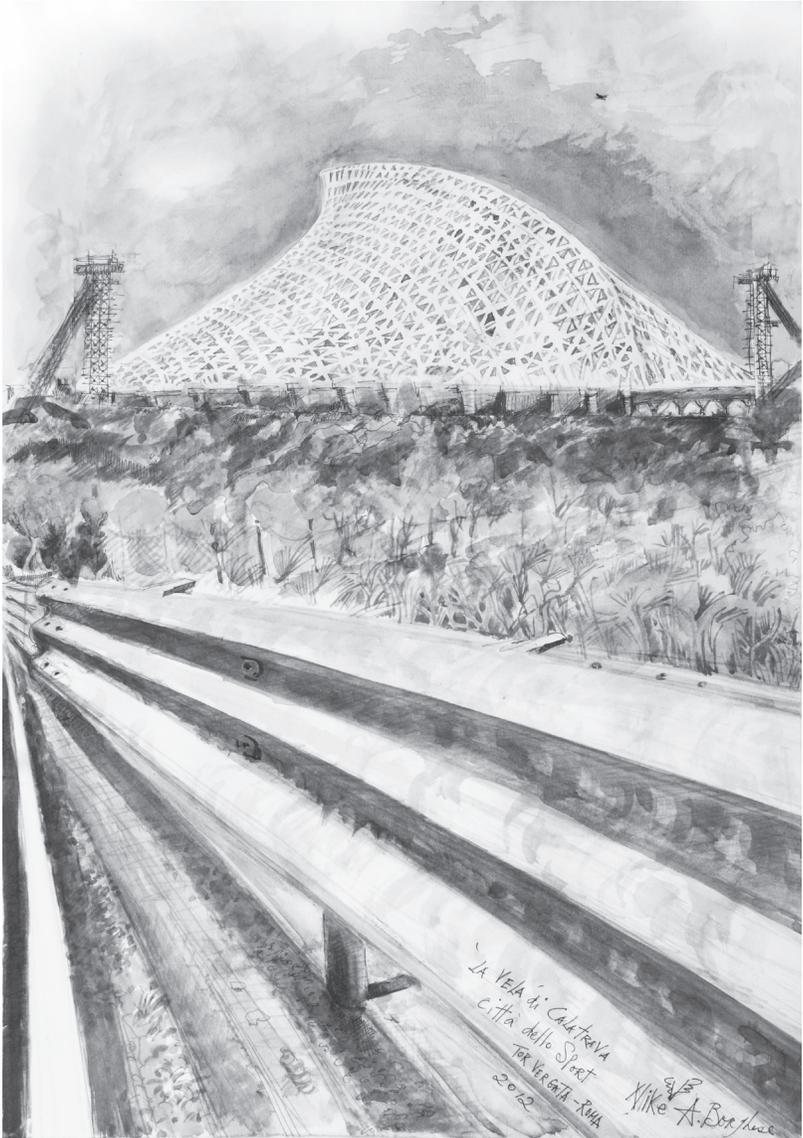
³² Dal Belvedere degli Innamorati di Nemi.

timo orizzonte e le falde del monte Albano, sul quale mi trovavo, era la vasta insalubre region di Vittorio Alfieri, la campagna romana³³.

Sulla targa che ricorda il soggiorno di Massimo d'Azeglio in piazza della Repubblica, già piazza Regina Margherita, a Rocca di Papa si legge il seguente brano tratto da *I miei ricordi*:

Ho veduto in vita mia grandi e belle estensioni di paese, in monte, in piano, sui mari, sui laghi, ma una vista come l'avevo dal balcone della mia camera a Rocca di Papa e che tanto campo offerisse all'immaginazione, alle grandi memorie, al gusto artistico ed alla poesia, non l'ho incontrata in nessun luogo neppur che le si avvicinasse.

³³ MASSIMO D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Firenze 1895, cap. XX, p. 267.



LA VELA di CHIATREVA
Città dello Sport
TOR VERGENTI - ROMA
2012
Mike A. Borchini

Presenze romane in *terris incognitis*

Il caso dell'Islanda

VITTORIO E ROSWITHA DI MARTINO*

Monete romane sono state ritrovate ai quattro angoli del pianeta, dalla Cina all'America, dal Sudafrica alla Scandinavia, dall'Irlanda alla Russia. Hanno scatenato le congetture più ardite e i più drastici rifiuti alimentando un flusso continuo di articoli e commenti basati sulle letture e le interpretazioni più disparate. Tra questi reperti alcuni sono molto particolari perché rinvenuti in *terris incognitis*, in terre cioè sconosciute ai Romani all'epoca in cui furono emesse le monete. La prima reazione è stata, ovviamente, di rigetto. Importazioni tardive, si è detto, e così è per la stragrande maggioranza dei casi. Tuttavia nuovi, recenti ritrovamenti da parte di esperti di primo piano, in contesti controllati ed utilizzando le più avanzate metodologie, hanno condotto ad ulteriori riflessioni su talune di queste scoperte ridisegnando il modo in cui le stesse sono state sinora considerate. Ne emerge un nuovo, sorprendente quadro di analisi e valutazione delle stesse.



La nostra storia inizia nel 1905 quando Jón Sigurðsson, agricoltore a Bragðavellir, all'estremità del fiordo Hamarsfjörður nella selvaggia costa sud-orientale dell'Islanda, trovò una moneta dell'imperatore Probo (276-282 d.C.), in pessime condizioni, vicino ai resti di un antico insediamento vichingo.

* Autori di *Roman Ireland*, 1ª edizione 2003, 2ª edizione 2006; *Irish Rome - Roma irlandese*, 1ª edizione 2015, 2ª edizione 2017; *Huc Tiber ascendit: le memorie delle inondazioni del Tevere a Roma*, 2017 (con Massimo Belati); *In viaggio con James Forrester 250 anni dopo: 1769-2019*, 2019.

Fu l'inizio di ulteriori scoperte che abbracciarono l'intero XX secolo con il reperimento di sei monete romane in cinque diverse località. Quattro sono conservate al Museo Nazionale di Reykjavík, dove è esposto anche un frammento di una piccola coppa "romana" proveniente dall'isola di Viðey, vicino alla capitale. Le altre due sono conservate al Museo della città di Reykjavík e al Folk Museum di Sagnheimar a Vestmannaeyjar.

La moneta scoperta da Jón Sigurðsson è un *antoninianus*, una moneta d'argento, doppio valore del *denarius*, introdotta da Caracalla nel 215 d.C. che continuò ad essere coniato con valore decrescente, la porzione d'argento ormai ridotta ad appena il 5% quando Diocleziano introdusse la sua riforma monetaria alla fine del III secolo. Anche la seconda moneta, trovata nel 1923 a poca distanza dalla prima, a Hvaldalur, da un geologo inglese di nome Leonard Hawkes, è un antoniniano. Si tratta di una moneta dell'imperatore Diocleziano (284-305 d.C.) coniato a Roma nel 285. Dieci anni dopo un terzo antoniniano dell'imperatore Aureliano (270-275 d.C.), coniato a Cizico in Asia Minore, fu trovato nella stessa zona della prima scoperta¹.

Non c'è motivo di credere che questi reperti siano importazioni spurie e moderne. Coloro che effettuarono le scoperte erano persone affidabili, difficilmente associabili ad attività sospette. Tuttavia alcuni dubbi rimasero fino a quando non furono condotti scavi controllati a Hvitárholt (questa volta non sulla costa ma piuttosto all'interno) e fu portato alla luce un insediamento vichingo, probabilmente del X secolo. Nel 1966 in una delle case di tale insediamento, insieme a manufatti in ferro, macine e pezzi da gioco, fu trovata un'altra moneta romana, un quarto antoniniano coniato a Roma durante il regno dell'imperatore Tacito (275-276 d.C.)².

¹ D. HEIDARSSON, *Roman coins in Iceland, Roman remnants or Viking Exotica*, Reykjavík 2010.

² T. MAGNUSSON, *Söguldabyggö i Hvitárholti / Un insediamento vichingo*

Infine nel 1991 e nel 1993 due *dupondii* furono trovati nelle località di Vestmannaeyjar e Arnarhóll. La loro provenienza appare però dubbia e non sono quindi normalmente presi in considerazione dagli esperti.



1. Monete romane e frammento di coppa “romana”. Reykjavik, Museo Nazionale.

Incerta appare al momento anche l’attribuzione al periodo romano della piccola coppa d’argilla rinvenuta a Viðey in scavi eseguiti sotto la supervisione di Margrét Hallgrímsdóttir, direttrice del Museo Nazionale d’Islanda. In un primo tempo esperti di ceramica britannici interpellati dalla scopritrice, hanno interpretato il reperto come una coppa romana del II secolo d.C. Tuttavia Guðrún Sveinbjarnardóttir, uno dei maggiori esperti islandesi di ceramica,

a Hvitárholt in «Arbok HinsÍslenszka Fornleifafelags / Annuario della Società Archeologica Islandese», 1972, pp.76-80.

autrice di *Pottery found in excavations in Iceland*, e John Hayes del Centre for Late Antiquity a Oxford, un riferimento assoluto in questo settore, hanno espresso forti perplessità al riguardo. Ulteriori ricerche tipologiche ed analisi chimiche sono evidentemente necessarie per giungere a conclusioni definitive.

Gli antoniniani, invece, sembrano costituire «un remoto ma legittimo ritrovamento»³ degno di considerazione. Se è così, bisogna affrontare il punto di quanto siano «giustificati» nel contesto dei ritrovamenti archeologici, delle fonti storiche e della capacità di navigare nelle acque estreme dell'Atlantico settentrionale, in un mare aperto e spesso in tempesta. Inoltre, e soprattutto, si deve rispondere alla domanda su come queste monete abbiano raggiunto l'Islanda e quando. Navigatori greci e romani, *foederati* scandinavi nell'esercito romano, monaci irlandesi e i vichinghi entrano in scena.

Intorno al 320 a.C., un greco di nome Pitea prese il mare da *Massalia* (Marsiglia) e intraprese un viaggio leggendario. Per secoli, e fino ai nostri giorni, si sarebbero scritte pagine a non finire su questa straordinaria impresa. Il resoconto originale della spedizione scritto da Pitea è andato perduto ma diversi riferimenti alla stessa si trovano nella *Geografia* di Strabone e nella *Storia naturale* di Plinio. Pitea attraversò le Colonne d'Ercole e si avventurò lungo le coste della Francia per raggiungere e possibilmente circumnavigare la Gran Bretagna. Potrebbe aver visitato le Ebridi e le Orcadi spingendosi più a nord fino alle Shetland e, addirittura, si è ipotizzato, fino alle isole Fær Øer e all'Islanda. È questa l'ultima terra, sei giorni di navigazione e vicina all'oceano ghiacciato (*mare concretionum*), che Pitea chiama Thule?

Sebbene l'attendibilità di Pitea sia stata severamente messa in dubbio da Strabone e la misurazione delle latitudini di Pitea abbia dato luogo a infinite interpretazioni, questa narrazione catturò l'immaginazione del mondo antico e dei romani, e Thule divenne un

³ D.W. ROLLER, *Through the pillars of Herakles, Greco-Roman exploration of the Atlantic*, New York and London 2006, p. 55, nota 81.

leitmotiv nella descrizione di località situate all'estremo nord.

In mezzo a notizie e attribuzioni improbabili, la fonte più attendibile è Tacito nel suo *Agricola*. L'interesse di Agricola per l'estremo nord traeva con tutta probabilità origine dal fatto che egli aveva studiato a *Massalia*, la città di Pitea, dove era rimasto affascinato dalla storia del suo viaggio verso queste lontane isole. Dice Tacito:

La flotta romana, che allora per la prima volta circumnavigò queste coste nell'estremo mare, ha confermato che la Britannia è un'isola e contemporaneamente ha scoperto e sottomesso isole fino allora sconosciute, chiamate Orcadi. Fu avvistata anche Thule, ma gli ordini erano di non procedere oltre, perché si avvicinava l'inverno⁴.

Dalla sequenza degli eventi e considerando le distanze, è probabile che si trattasse delle Shetland.

Sia nelle Shetland che nelle Orcadi sono stati rinvenuti reperti romani, una presenza limitata a taluni vetri e monete nelle prime, molto più significativa nelle seconde.

Un'anfora romana antecedente al 60 d.C. è stata scoperta a Broch di Gurness mentre a Minehowe sono stati rinvenuti una spilla a fibula, frammenti di ceramica e vetro nonché un anello del II secolo con un inserto in corniola decorato con un'aquila imperiale. Ceramiche romane sono state trovate anche a Oxtro e Midhowe Broch, e monete romane del I e II secolo a Lingo Broch.

Presenze non certamente sufficienti a giustificare l'asserzione di Polemius Silvius che nel suo *Laterculus* (448-449 d.C.) menziona le Orcadi come sesta provincia dell'impero. Tuttavia, sebbene i Romani non si siano mai stabiliti in queste isole, la loro influenza e frequentazione occasionale sembrano fuori dubbio. Forse si arrivò al punto di stabilire una qualche forma di relazione duratura tra i capi locali e i romani nella regione.

⁴ TACITUS, *De vita et moribus Iulii Agricolae*, 10.5.

Anche l'influenza romana nei paesi circostanti, ben oltre il *limes* dell'impero, fu più importante di quanto si credesse in passato. In Irlanda durante il III secolo d.C., al tempo delle nostre monete islandesi, era già in corso un processo di progressiva romanizzazione che avrebbe costituito un substrato fertile su cui, a partire da San Patrizio, la Chiesa Romana avrebbe rapidamente messo le sue radici.

In tempi recenti, pur riconoscendo pienamente l'unicità della cultura irlandese, sta emergendo un approccio più ponderato che sottolinea l'importanza dell'influenza esercitata dalla civiltà romana sull'Irlanda. È ormai autorevolmente riconosciuto che l'Irlanda non sfuggì all'influenza romana. Oggetti romani, ad esempio, furono introdotti in Irlanda in numero molto maggiore di quanto si credesse e l'importanza di tale influenza fu, in ogni caso, maggiore di quella rappresentata da tali oggetti⁵.

In questo contesto la quantità e la qualità delle monete romane trovate in Irlanda è importante.

Durante questi tre secoli il numero di monete romane trovate a Newgrange è continuamente cresciuto fino all'attuale cifra di venticinque che copre l'intero periodo della presenza romana in Britannia, da Domiziano (81-96 d.C.) ad Arcadio (385-408 d.C.). Una collezione importante e tuttavia queste monete sono solo la punta dell'iceberg. Complessivamente sono state scavate dal suolo irlandese tra 2500 e 3000 monete romane. Una quantità impressionante che a sua volta potrebbe rivelarsi solo la punta di un altro iceberg, quello di tutte le monete romane giunte in Irlanda e successivamente perdute, trasformate in altri oggetti o depositate da qualche parte e mai più ritrovate⁶.

⁵ V. DI MARTINO, *Roman Ireland*, Cork 2006, Prefazione.

⁶ *Ibid.*, p. 115.

Più a nord, in Scandinavia, la presenza di materiale romano è ancora più importante. Alimentato da un commercio sostenuto, contatti militari tramite guerrieri scandinavi impiegati come *auxilarii* nell'esercito romano, contatti diplomatici con *foederati* locali⁷ e la presenza di individui facoltosi interessati a oggetti romani di speciale valore anche simbolico, questo materiale si distingue sia per la sua diffusione che per l'importanza dei reperti.

Si tratta di ritrovamenti sparsi su un'area che si estende fino a 1000 km a nord del *limes* romano includendo, sebbene in modo irregolare a seconda delle regioni e dei periodi, bronzi e vetri, argento, armi, spille e ceramiche⁸. Alcuni di questi oggetti sono di magnifica fattura come i beni di lusso trovati in Danimarca nella tomba di un capotribù a Hoby nell'isola di Lolland, ora custoditi al Museo Nazionale di Copenaghen. È una scoperta continua. Negli ultimi anni, nelle isole di Öland e Bornholm sono stati trovati altri squisiti oggetti romani⁹.

In tutta la Scandinavia poi, la presenza di monete romane è veramente significativa. Si calcola che nell'intera regione siano state trovate 11.000 monete romane, gran parte delle quali rinvenute come tesoretti nascosti o come offerte sacrificali da bottini di guerra¹⁰.

⁷ T. GRANE, *Southern Scandinavian Foederati and Auxilarii?* (fa parte di *Beyond the Roman Frontier, Roman Influences on the Northern Barbaricum*), Rome 2007, p.83.

⁸ L. HEDEAGER, *A Quantitative analysis of Roman imports in Europe north of the limes (0-400 AD), and the question of Roman-Germanic exchange in* «Studies in Scandinavian prehistory and early history» 1 (1978), pp. 191-216.

⁹ H.W. HORSNAES, *Crossing boundaries: An analysis of Roman coins in Danish context - Finds from Bornholm*, Copenhagen 2013.

¹⁰ T. GRANE, *Did the Romans really know (or care) about Southern Scandinavia? An archaeological perspective* (fa parte di *Beyond the Roman Frontier, Roman Influences on the Northern Barbaricum*), Rome 2007,

Appare quindi sempre più chiaro che questa parte dell'Atlantico settentrionale pur non essendo certo un *mare nostrum*, era comunque un mare che toccava terre dove l'influenza romana giocava un ruolo indiscutibile. Si pongono allora due questioni: fino a che punto i romani erano capaci di avventurarsi in acque così pericolose? Potrebbero essersi avventurati fino in Islanda?

Ogni tipo di argomentazione è stata avanzata a favore e contro la fattibilità di un'impresa di questo tipo. Secondo Tacito, e come abbiamo detto si tratta di una delle fonti più attendibili dell'antichità, Agricola vide le Shetland in lontananza e, poiché nel tempo queste isole furono meglio conosciute dai romani, divennero in qualche modo disponibili come base per ulteriori esplorazioni nel mare del nord. Le isole Fær Øer distano altre 180 miglia nautiche e da lì verso l'Islanda ci sono altre 275 miglia di mare aperto. Passaggio non facile, che però poteva essere agevolato dalla rifrazione atmosferica, fenomeno ben noto a chi percorre questi mari, che rende visibile l'immagine di terre distanti, così come dal volo degli uccelli migratori dall'Europa all'America e viceversa per cui queste isole sono una calamita naturale in mezzo all'oceano.

Contestualizzando queste considerazioni si potrebbe ipotizzare che una nave della flotta del comandante navale Carausio, che si era autoproclamato imperatore in Britannia (286-293 d.C.) dopo essere stato condannato a morte da Massimiano, possa essere incorsa in una forte tempesta mentre inseguiva vascelli pirati nel canale della Manica ed essere trascinata in mare aperto per poi approdare in Islanda. L'equipaggio della nave, composto da soldati romani e ausiliari, forse anche scandinavi, sarebbe stato pagato con monete romane ed alcune di queste avrebbero potuto essere state lasciate sull'isola. L'ipotesi è allettante, circostanze e tempi coinciderebbero, ma ci sono dubbi sulla capacità delle navi da guerra romane di

p.23; A. BURSCHE, *Roman coins in Scandinavia, Some remarks from the Continental perspective* in *Drikog du villeveskønt*, Copenhagen 2002.

affrontare le acque aperte dell'Oceano. I soldati romani, superiori per equipaggiamento e tecnica militare, non erano grandi marinai e le navi servivano principalmente a metterli in contatto con le forze nemiche per impegnarsi in un combattimento sostanzialmente molto simile a una battaglia terrestre.

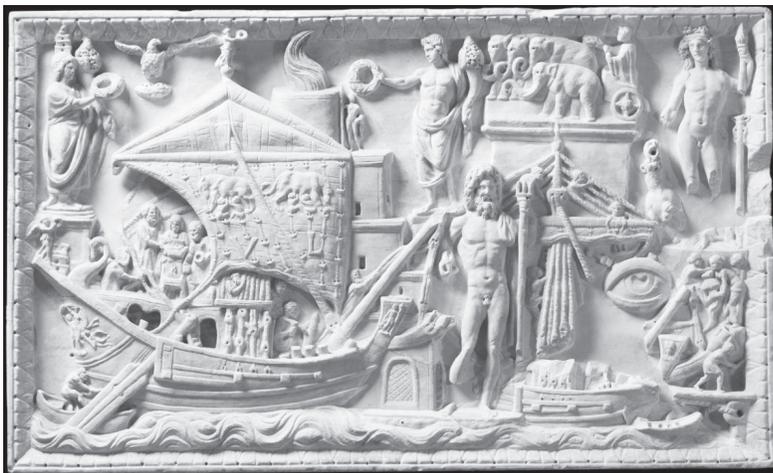
Esistevano, invece, altri tipi di navi romane, quelle a vela, ampiamente utilizzate nei commerci e negli scambi, navi di tutte le dimensioni capaci di raggiungere rapidamente tutte le parti del Mediterraneo e di servire abitualmente, con l'aiuto di venti favorevoli, come i monsoni, località remote, fino all'India¹¹. Potevano tenere, in buone condizioni, una media tra i 4 e i 6 nodi in mare aperto e coprire una distanza di 600 miglia nautiche in 5 giorni¹². Ora la distanza tra la Gran Bretagna settentrionale e l'Islanda è di 534 miglia nautiche da costa a costa (qualcosa in più ovviamente passando per le isole Fær Øer) e 6 giorni sarebbero sufficienti, esattamente i sei giorni menzionati da Pitea nel resoconto del suo viaggio.

Un'impresa quindi possibile, ma all'epoca l'Islanda era disabitata. Perché i Romani si sarebbero avventurati in un viaggio così lungo e rischioso per raggiungere una terra in cui nessuno viveva? La storia racconta di Romani in viaggio in terre anche molto lontane dai confini dell'impero ma sempre con scopi precisi, come nel caso delle numerose spedizioni che hanno attraversato nel tempo il Sahara verso il fiume Niger, il lago Ciad e l'odierna Nigeria, il Senegal, il Corno d'Africa e anche la moderna Zanzibar. Ma queste erano principalmente motivate da ragioni commerciali o militari non presenti nel caso dell'Islanda.

¹¹ R. TOMBER, *Indo-Roman Trade*, London 2012; S.SURESH, *Symbols of Trade, Roman and Pseudo-Roman Objects found in India*, New Delhi 2004; *Rome and India, The Ancient Sea Trade*, a cura di V. BEGLEY e R. D. DE PUMADES, Madison 1991.

¹² L. CASSON, *Ships and Seamanhip in the Ancient World*, Baltimore and London 1995, p.293.

Siamo molto lontani dall'immagine rappresentata nel rilievo Torlonia che evoca, con la sua nave e i suoi elefanti, intensi rapporti commerciali con l'Africa.



2. Rilievo Torlonia, scena portuale, fine II o inizio III secolo.

Si è poi sostenuto che le monete romane ritrovate in Islanda fossero piuttosto frutto di eventi fortuiti, perdute da marinai solo occasionalmente sbarcati sull'isola, forse depositate come ex voto agli dei, in segno di gratitudine per essere scampati ai pericoli di una tumultuosa traversata¹³.

In effetti, nell'antichità, in caso di mareggiate eccezionali una nave, senza la possibilità di orientarsi con il sole e le stelle, poteva restare in balia dei venti e delle correnti marine per diversi giorni ed essere trasportata molto lontano dalla propria rotta. Una tempesta come quella che colse San Paolo nel suo viaggio sotto scorta armata a Roma, su una nave in balia delle onde attraverso l'intero Mediterraneo per quattordici giorni.

¹³ D.W. ROLLER, *Through the pillars ...*, cit., p. 83.

Argomenti suggestivi e non privi di fondamento ma difficili da confermare con certezza allo stato attuale delle conoscenze anche se la durata della permanenza romana in Britannia, quasi quattro secoli, lascia aperta ogni opzione.

In ogni caso, se non furono i Romani a portare le monete in Islanda, potrebbero essere stati gli Irlandesi o gli Scandinavi?

Scrivendo nell'825 il monaco e geografo irlandese Dicuil nel suo *De Mensura Orbis Terrae* ci dice che eremiti irlandesi avevano trascorso sei mesi nell'*Ultima Thule* durante l'estate del 795.

Trent'anni fa così ne parlarono i sacerdoti che soggiornarono nell'isola dal primo febbraio al primo agosto: non solo al momento del solstizio d'estate, ma per diversi giorni prima e dopo, il sole di sera sembrava semplicemente nascosto, per così dire, dietro un piccolo tumulo, in modo tale che non vi era mai oscurità, nemmeno per il più breve periodo [...] ¹⁴

Un'ulteriore fonte sembrerebbe confermare questa narrazione. Nell'*Íslendingabók* (Libro degli islandesi), scritto da Ari Þorgilsson all'inizio del XII secolo, si asserisce che quando i coloni scandinavi si stabilirono in Islanda, ebbero la sorpresa di trovarvi monaci irlandesi.

A quel tempo l'Islanda era ricoperta di boschi tra le montagne e la riva del mare. C'erano allora dei cristiani, che i Nordici chiamavano *papar*, ma poi se ne andarono, perché non volevano stare con i pagani; e lasciarono dietro di sé libri irlandesi, campane e bastoni. Da ciò si può dedurre che erano irlandesi ¹⁵.

¹⁴ G. KISH, *A Source Book in Geography*, Harvard 1978, p. 171.

¹⁵ *The book of the Icelanders* a cura di A. FAULKES e A. FINLAY, London 2006, cap. I, p. 4.

Queste fonti letterarie sarebbero anche corroborate, è stato sostenuto, da una serie di toponimi che sembrano riferirsi alla parola *papar* come il Papafjörður o l'isola di Papey, lungo e al largo della costa orientale dell'Islanda¹⁶.

Non vi è però alcuna certezza che la “Thule” di Dicuil corrisponda all'Islanda e se, come è stato ipotizzato, il racconto di Ari Porgilsson in *Íslendingabók* si è basato, due secoli dopo, su tale narrazione, non resta alcuna fonte letteraria solida a sostegno della presenza di monaci irlandesi in Islanda prima dell'arrivo dei coloni scandinavi¹⁷.

Né fino ad ora sono emerse evidenze archeologiche che supportino la presenza di tali insediamenti. Allo stato delle conoscenze si deve quindi concludere che tali insediamenti non sono mai esistiti o che furono solo temporanei e precari, o che gli scandinavi li distrussero dopo il loro arrivo.

Una *terra incognita* dunque finché, secondo la datazione tradizionale, i coloni scandinavi la “scoprirono” nell' 870-874 dopo aver “colonizzato” le isole Fær Øer. Un precedente arrivo sembrerebbe poco plausibile, si è sostenuto, sulla base dell'evidenza fornita dal deposito di ceneri vulcaniche, *tephra*, che ricoprì praticamente tutta l'Islanda a seguito di una gigantesca eruzione del vulcano *Veiðivötn*. È stato possibile datare tali ceneri all'871 ± 2 sulla base di un'analisi comparativa con carote estratte dalla calotta glaciale della Groenlandia e poiché sotto tali ceneri erano state rinvenute

¹⁶ J. JÓHANNESON, *A History of the Old Icelandic Commonwealth: Islendinga Saga*, Winnipeg 2006, p. 6.

¹⁷ A. KRISTINSSON, *Is there any tangible proof that there were Irish monks in Iceland before the time of the Viking settlements?* in «The Icelandic Web of Science», 5 marzo 2005 (<http://why.is/svar.php?id=4802> consultato il 9.12.2021).

solo tracce estremamente limitate e discutibili di presenza umana¹⁸ se ne era dedotto che la data del 871 ± 2 doveva essere considerata come un definitivo *terminus post quem*.

Tuttavia, prove recenti mettono in discussione questa visione tradizionale. Nelle isole Fær Øer nuove testimonianze archeologiche dall'isola di Sandoy collocano la colonizzazione umana al IV-VI secolo d.C., almeno 300-500 anni prima di quanto precedentemente ritenuto. Questo mette in discussione la natura, l'importanza e la tempistica dell'insediamento umano in tutta la più ampia regione del Nord Atlantico¹⁹.

In Islanda ad Hafnir sulla penisola di Reykjanes sono state scoperte le rovine di una piccola sala costruita, secondo l'archeologo Bjarni F. Einarsson, che diresse gli scavi, ben prima della data tradizionale del primo insediamento scandinavo. Forse un avamposto dal Nord Europa, dalla Scandinavia o dalle isole britanniche²⁰.

Più recentemente a Stöd, dove gli scandinavi si insediarono per la prima volta, sul fiordo di Stöðvarfjörður, gli scavi hanno rivelato una fattoria con una casa di forma oblunga, probabilmente utilizzata per l'occupazione stagionale, risalente a poco dopo l'871 d.C. Per Bjarni F. Einarsson, che anche qui diresse gli scavi, questa *longhouse* fu edificata su una struttura più antica attribuibile a poco dopo l'800 d.C. che avrebbe quindi anticipato di decenni ogni precedente datazione²¹.

¹⁸ O. VÉSTEINSSON, *Patterns of Settlement in Iceland: A study in prehistory*, in *Saga book of the Viking Society for Northern Research*, London, v.25 (2000), pp.1-29.

¹⁹ M. J. CHURCH et al., *The Vikings were not the first colonizers of the Faroe Islands*, in «Quaternary Science Reviews», 77 (2013), pp. 228-232.

²⁰ *A New View on the Origin of First Settlers in Iceland*, in «Iceland Review», 4 giugno 2011 (www.icelandreview.com consultato il 9.12.2021).

²¹ J. ĆIRIĆ, *Viking Age Excavation Could Rewrite the Story of Iceland's Settlement*, in «Iceland Review», 9 giugno 2020 (www.icelandreview.com consultato il 9.12.2021).

tutto di basso valore, o perché erano apprezzate per il loro valore intrinseco insieme a lingotti d'oro e d'argento. Per non menzionare la loro poliedrica funzione di amuleti e ornamenti, segni di rango e prestigio, o come offerte religiose e votive.

Potrebbero essere romane anche alcune delle perline trovate insieme a queste monete negli stessi scavi. Quando si dice “romane” non si intende, ovviamente, perline effettivamente fabbricate a Roma, ma perline provenienti da più centri di produzione sparsi un po' ovunque nell'impero, dall'Italia alla Siria e all'Egitto, dalla Francia all'Inghilterra e alla Germania. Il loro commercio si spingeva ben oltre i confini dell'impero «a nord fino alla Scandinavia, a est e a sud fino in Cina, Corea, Mali ed Etiopia»²². Non ci sono dubbi sull'antichità di queste perline e alcune mostrano, ad una osservazione preliminare, sorprendenti somiglianze con perline romane trovate altrove nell'impero in luoghi così distanti, come la Thailandia, che nessuno avrebbe mai immaginato di associare all'Islanda²³.



4. Alcune delle perline trovate a Stöd. Immagine: Bjarni F. Einarsson.

²² L. S. DUBIN, *The History of Beads from 30,000 B.C. to the Present*, London 1987, p. 55.

²³ T. RAMNAT, ลูกปัดและเครื่องประดับโบราณ. ลูกปัดโรมัน / *Pre-History ornaments and beads - Roman beads*, Bangkok 2014, pp. 51,65,221; B. PONGPANICH, รอยลูกปัด / *Beyond Beads*, Bangkok 2009, p. 144.

Una situazione nel complesso ancora *in fieri* che richiede ulteriori approfondimenti ma che si inserisce chiaramente in un nuovo quadro di riferimento in cui monete e oggetti romani ritrovati in Islanda assumono un valore e un significato che va ben oltre la loro importanza come reperti archeologici. Appaiono sempre più come un momento, minore ma rilevante, di un intenso scambio materiale, ma anche culturale, tra popoli diversi, in un arco di tempo molto più ampio di quanto precedentemente considerato e in aree geografiche inaspettate²⁴. Una presenza che getta nuova luce sulla storia antica dell'Islanda e rivela più vasti orizzonti ancora in gran parte inesplorati.

Ringraziamenti

Ármann Guðmundsson, Curatore della Collezione dei Manufatti, Museo Nazionale d'Islanda, Reykjavik.

Bjarni F. Einarsson, Istituto Archeologico, Reykjavik.

Sigurður Helgi Pálmason, Curatore, Museo Numismatico, Reykjavik.

Anton Holt, Numismatico, Banca Centrale d'Islanda, Reykjavik.

²⁴ M.D. DYHRFJELD-JOHNSEN, *Roman Ideological Influences*, Roma 2007, p. 67 (fa parte di *Beyond the Roman Frontier, Roman Influences on the Northern Barbaricum*).

Fernanda Di Tullio “pediatra globale” a Roma e cittadina del mondo

GIROLAMO DIGILIO

La tumultuosa evoluzione delle tecniche diagnostiche, terapeutiche e di prevenzione ha prodotto nella seconda metà del secolo scorso enormi progressi nella terapia e nella prognosi di malattie fino ad allora inguaribili e spesso letali come, per esempio i tumori maligni, la leucemia, alcune malattie infettive, ecc.

L’esaltante avvento della tecnologia nella pratica medica ha comportato però gravi “effetti collaterali” che costituiscono tuttora il vero problema della moderna Medicina: la medicalizzazione intensa a scapito della qualità dei servizi, la prevalente istituzionalizzazione dei pazienti, l’accanimento terapeutico, l’inadeguata gestione del fine-vita, ecc. sono problemi di grande rilevanza etica e bioetica che pongono in primo piano la centralità delle componenti psicoaffettive, spirituali ed esistenziali nel rapporto medico-paziente (Franco Basaglia, James Robertson, Giulio A. Maccacaro, Giovanni Berlinguer ed altri) e la necessità di adeguare le strutture e il personale alle esigenze della “umanizzazione” delle procedure e degli ambienti oltre che ai progressi della scienza e della tecnica¹.

La mia amica Fernanda Di Tullio (4/5/1926 - 18/3/2018), pediatra e neuropsichiatra infantile della Clinica Pediatrica dell’Univer-

¹ M. DIGILIO – G. DIGILIO, *Medical progress, psychological factors and global care of the patient: lessons from the treatment of childhood leukemia*, in «Ann. Ist. Super. Sanità», 49, 1 (2013), pp. 92-96 (riferimento bibliografico alla nota 9).

sità La Sapienza di Roma, ha svolto un ruolo di grande rilievo nel superamento di ogni forma di istituzionalizzazione e per un rapporto medico-paziente attento ai bisogni del bambino sano e malato. Nella sua instancabile opera di “pediatra globale” e di cittadina del mondo, come Ella amava definirsi² realizzava il suo “desiderio di una pediatria attenta al bambino nella sua interezza di corpo e mente e ai suoi bisogni esistenziali, primi fra tutti quelli della vita affettiva e sociale e, nelle condizioni più disagiate, quelli alimentari.

Militante attiva dell’Associazione Culturale Pediatri (ACP)³, è stata una convinta assertrice delle responsabilità morali e civili del pediatra.

Nata a Forlì del Sannio, nell’Abruzzo, possedeva tutte le qualità di questo popolo modesto e laborioso. Rimasta orfana del padre, vittima di un incidente stradale, nel 1946 si era trasferita a Roma presso lo zio paterno Benigno Di Tullio, medico e illustre criminologo, per completare gli studi, laurearsi in medicina e conseguire la specializzazione in pediatria.

Con il suo spirito arguto, e talvolta caustico, e con i suoi modi semplici, privi di qualsiasi sfumatura di protagonismo o di supponenza, riusciva a cogliere la dimensione umana degli eventi e a fondare la sua vita sui valori autentici e sui contenuti concreti delle azioni in un impegno civile verso i pazienti, verso i poveri, verso tutti coloro che hanno bisogno di aiuto.

Possedeva una profonda intelligenza delle cose vere e una grande forza interiore che le consentì di passare indenne tra gli orpelli e le fatue tentazioni accademiche.

² F. DI TULLIO, *In puero homo*, Roma, 2018 Suppl. Atti XV Conv. Storia Pediatria, Gruppo Storia Pediatria SIP, Roma 4 marzo 2018 (riferimento bibliografico alla nota 9).

³ E. BUCCISANO *et alii*, *Fernanda Di Tullio “pediatra globale” e cittadina del mondo*, Roma, 2019 Atti XVI Conv. Storia pediatria, Gruppo Storia Pediatria SIP, Roma, 23 febbraio 2019.

“Non fate sceneggiare”, mi raccomandava nell’affidarmi la presentazione al convegno del Gruppo di Studio di Storia della Pediatria della SIP, Società Italiana di Pediatria, del suo ultimo opuscolo *In Puero Homo*⁴, che narrava la sua esperienza in Clinica Pediatrica: “Non fate sceneggiare”, cioè, nel suo scarno ed essenziale linguaggio, “non parlate della mia persona, ma attenetevi ai contenuti del libro”.

Fin dai primi anni della sua attività, mentre consolidava la sua preparazione in neuropsichiatria infantile attraverso la lezione di Renata De Benedetti Gaddini, D.W. Winnicot, J. Robertson, ecc., intraprendeva, come volontaria della Caritas di Roma, una intensa attività a sostegno delle persone senza fissa dimora, in particolare dei bambini figli di immigrati e figli di Rom, che visitava, insieme ai suoi più giovani collaboratori, nel campo nomadi di Tor di Quinto.

Dagli anni ‘50 fino al 2011 si prende cura della salute fisica e psichica delle ragazze ospitate nella casa famiglia “Domus Nostra” di Grottaferrata con particolare attenzione ai rapporti umani tra ospiti ed ospitanti.

Nel 1965 si reca per un anno alla Yale University di New Haven con una borsa di studio offerta dalla Associazione March of Dimes a giovani pediatri desiderosi di fare esperienza nel campo delle pluri-malformazioni congenite.

Gli anni 1990-1993 li trascorre in Giamaica dove realizza, *ex novo*, su progetto del nostro Ministero degli Esteri, un modernissimo Dipartimento Materno Infantile. Negli anni 2013-2014 si interessa attivamente, insieme alla sua allieva Mariella Vaccaro, ai problemi dei bambini figli di detenute presso il carcere di Rebibbia, tenendo anche un breve corso di puericultura alle madri con bambini detenute in quel carcere.

Nella Clinica pediatrica dell’Università La Sapienza Fernanda Di Tullio ha dato, con l’autorevole sostegno della Prof.ssa Renata

⁴ F. DI TULLIO, *op.cit.*

Gaddini, del Direttore della clinica Arrigo Colarizi e con la partecipazione degli altri componenti del Centro di Igiene Mentale, Susi Luciani, Maria Rita Ghera e Donatella Corrado, un contributo decisivo alla realizzazione di importanti innovazioni ai fini della umanizzazione dei reparti pediatrici, in particolare del reparto di Ematologia-Emocoagulazione pediatrica che accoglieva numerosi bambini con leucemia. Oltre alla introduzione della scuola e del gioco nelle corsie già negli anni '50, fu assicurata, fin dagli ultimi anni '60, la presenza pressoché permanente delle mamme al letto del bambino: fino ad allora al momento del ricovero il bambino veniva separato dai genitori, tranne brevi visite giornaliere all'ora dei pasti, e preso in consegna dall'istituzione. La realizzazione nei primi anni '70 del *Day Hospital* che limitava la degenza alle ore diurne rappresentò un ulteriore progresso in quanto evitava le lunghe degenze soprattutto nei bambini con gravi malattie che necessitavano di frequenti controlli e di cure continue. Queste innovazioni, ottenute superando forti resistenze soprattutto dell'apparato amministrativo-burocratico, consentirono una attenzione sempre più mirata alla sfera psico-emotiva dei pazienti, dei loro genitori e degli operatori. Nel corso di riunioni collegiali, quasi quotidiane, degli operatori questi aspetti venivano approfonditi per essere poi valorizzati nella pratica clinica e divenire oggetto di ricerca scientifica. In questa attività furono coinvolti anche psichiatri e psicologi esterni alla Clinica pediatrica, quali la Dott.ssa Anna Menzinger Carusi, il Dott. Salvatore Grimaldi, il Prof. Fausto Antonucci. Un percorso non esente da difficoltà e da vivaci confronti e anche da qualche divergenza che finirono per rafforzare ulteriormente i rapporti umani fra i componenti del gruppo e la collaborazione sul piano culturale e scientifico.

Fernanda Di Tullio dette un importante contributo alla organizzazione del convegno nazionale sui *Problemi psicologici del bam-*

bino malato e situazioni di abuso dell'infanzia (1984)⁵ e del convegno internazionale *Il personale sanitario e l'istituzione nell'impatto con il dolore del bambino leucemico e della sua famiglia* (1990)⁶ nei quali furono approfondite le principali questioni etiche e bioetiche inerenti al rapporto medico-paziente.

L'incontro di Fernanda Di Tullio, di ritorno dalla Giamaica nel 1993, con Suor Incoronata (Dott. Maria Incoronata Lemmo) delle Suore Orsoline del Sacro Cuore segnerà una tappa fondamentale nella sua vita e la porterà a dedicare gran parte delle sue attività non solo ai bambini, ma anche a tutta la comunità della missione delle suore Orsoline in Tanzania. La nascita di un sodalizio fra due donne dotate di grande sensibilità etica ed umana, oltre che di non comuni capacità professionali, fortemente impegnate nella cura dei bambini e del loro benessere esistenziale, realizzerà un asse di solidarietà Roma-Tanzania che negli anni contribuirà in maniera significativa al miglioramento della condizione dei bambini in una popolazione ancora devastata dalla povertà materiale, dalla malnutrizione e dall'ignoranza.

Suor Incoronata si era laureata e specializzata nella Clinica Pediatrica dell'Università di Roma ed aveva poi frequentato per diversi anni il reparto di Ematologia-Emocoagulazione pediatrica della stessa Clinica occupandosi dei bambini con leucemia e delle loro famiglie; aveva poi scelto di entrare nell'ordine delle Suore Orsoline del Sacro Cuore di Gesù.

Fu per me una particolare emozione vedere la mia allieva arrivare in reparto in abito da suora in occasione della sua partenza per l'Africa.

⁵ *Problemi psicologici del bambino malato e situazioni di abuso nell'infanzia*, Atti del Convegno Europeo, Roma, 9-10 Giugno 1984, (a cura di), R. DE BENEDETTI GADDINI - G. DIGILIO, Roma, 1984, pp. 125-33.

⁶ *Id.*, *Il personale sanitario e l'istituzione nell'impatto con il dolore del bambino emopatico e della sua famiglia*, Atti del Convegno Internazionale. Roma, 28-29 settembre 1991, Roma, 1991, pp. 85-92.

Al suo arrivo in Tanzania, nel settembre 1990, le viene affidata la direzione del reparto di Pediatria dell'ospedale S. Gaspare di Itigi, costruito dai Padri del Preziosissimo Sangue nella regione di Singida, in piena savana, lontano dagli ospedali più efficienti delle grandi città e senza la possibilità di fare esami di laboratorio se non quelli essenziali. Nella *Breve storia della mia esperienza*⁷ Suor Incoronata non nasconderà le sue difficoltà e le sue preoccupazioni: «All'inizio per me è stato difficile abituarmi a lavorare in un posto dove non avevo nessun punto di riferimento se non la mia esperienza e la mia preparazione».

Ma la sostiene l'esperienza maturata a Roma, nella Clinica Pediatrica, che le raccomanda un approccio olistico al bambino malato e alla sua famiglia. Grazie all'impegno di Suor Incoronata e delle sue collaboratrici il piccolo ospedale rurale diventerà, dopo qualche anno, il *Referral Hospital* conosciuto in tutta la Tanzania al quale affluiscono, in particolare, molti pazienti dalla parte Centrale e da quella Occidentale del Paese.

Durante i 20 anni che ho lavorato a tempo pieno come responsabile del Dipartimento di Pediatria del S. Gaspare – prosegue Suor Incoronata - ho curato tanti bambini (circa 3000 pazienti ricoverati ogni anno), ho avuto la soddisfazione di aiutare a guarire tanti malati, ho gioito vedendo che con il mio lavoro potevo eliminare o diminuire il dolore di tanti piccoli e anche l'ansia e le preoccupazioni di tante mamme; sono cresciuta professionalmente ed umanamente, mi sento ricca per le esperienze fatte in questi anni. Non tutto però è stato semplice, ci sono state infatti varie difficoltà che mi hanno creato preoccupazione e dolore nel lavoro di ogni giorno⁸.

⁷ F. DI TULLIO, *La testimonianza di Suor Maria Incoronata Lemmo pediatra*, Roma 2018. Atti XV Convegno, Storia Pediatria, Gruppo Storia Pediatria SIP, Roma, 4 marzo 2018, p. 46.

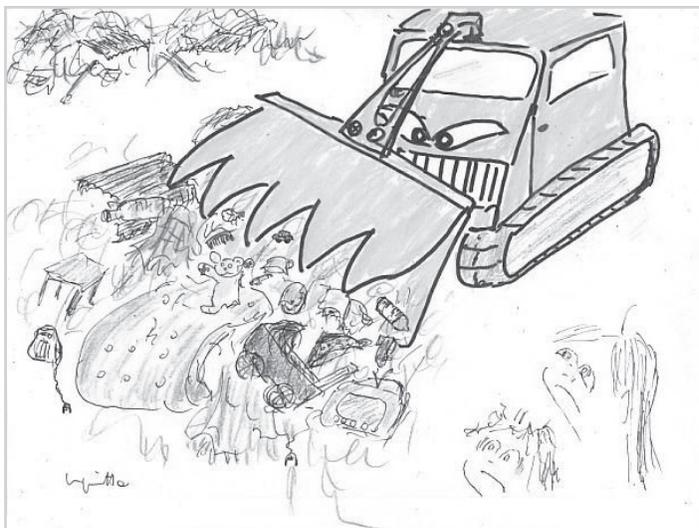
⁸ *Ibid.*

La collaborazione di Fernanda Di Tullio con Suor Incoronata ed altre tre suore dell'Ordine delle Suore Orsoline della missione in Tanzania, inizia nel 1996 nel villaggio di Mkiwa, un villaggio assai povero situato in una savana a sud del Lago Vittoria. Inizialmente accampate in un prefabbricato, le suore avevano provveduto ai primi bisogni: la pompa dell'acqua, il mulino, la Chiesa. Ponendosi in contatto con la popolazione, in particolare con il capo villaggio, le suore discutono sui bisogni delle persone e stimolano la loro collaborazione. Pongono molta attenzione ai bambini, al settore sanitario e alla scuola. Suore infermiere che lavorano sotto la responsabilità di Suor Incoronata, impegnata anche nel vicino ospedale dei Padri del Preziosissimo Sangue, istituiscono *ex novo* e curano i servizi sanitari: un centro nascita, un ambulatorio, un consultorio materno infantile. Realizzano un asilo infantile e diverse scuole di artigianato e, nel corso degli anni, tre orti (orto delle Suore, orto della scuola materna, orto della scuola elementare, curato anche dai bambini) il cui raccolto è prezioso per l'alimentazione dei bambini.

Aprono inoltre una casa per il noviziato di giovani tanzani che coinvolgeranno nel loro lavoro.

Insieme alla sua allieva Mariella Vaccaro ed altri Fernanda si reca più volte in Tanzania, per sostenere le suore nel loro grande sforzo di provvedere all'erogazione di cure primarie e sanitarie ai bambini di Mkiwa e si dedica con particolare impegno al contrasto delle gravi carenze alimentari, causa di una elevata mortalità elabora anche la composizione di un pasto particolare che, utilizzando le risorse locali, riusciva a fornire ai bambini il fabbisogno calorico e nutritivo quotidiano.

Nell'intento di arricchire di proteine la refezione giornaliera offerta ai 100 bambini della scuola materna, Fernanda Di Tullio costituisce a Roma un comitato per la raccolta di fondi che si riunisce una-due volte all'anno nel suo piccolo appartamento alle pendici di Montemario in cordiali incontri conviviali, gli "spuntini di solida-

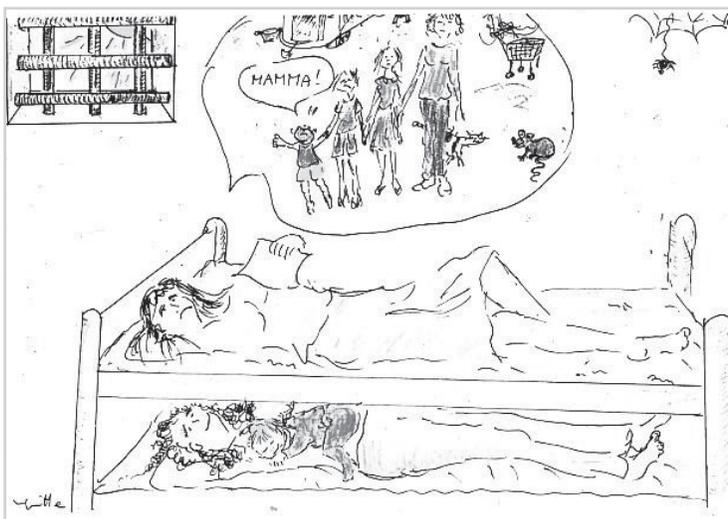


1. M.G. NIUTTA, *Sgombero di un campo nomadi nella periferia di Roma*, nel Poster *Futuro in gioco?* (riferimento bibliografico alla nota 9).

rietà”, ai quali partecipano circa un centinaio di donatori, amici e colleghi di Fernanda, fra questi i suoi più stretti collaboratori, Mario Sergio, Mariella Vaccaro, Elena Buccisano, Maria Grazia Niutta, i cattedratici Brunetto Boscherini, Marcello Orzalesi, Ettore Cardi ed altri. Si raccolgono così fondi per garantire alle colture degli orti una sufficiente irrigazione anche attraverso la raccolta dell’acqua piovana. Con il progetto di un orto della comunità di Mkiwa, che è stata coinvolta sia pure attraverso notevoli difficoltà, il Comitato è entrato nel programma *10.000 Orti in Africa* ideato e promosso nel 2002 da Slow-Food International al fine di garantire alla comunità cibo fresco e sano ed anche l’opportunità di creare una rete di leader consapevoli del valore della loro terra e della loro cultura, “protagonisti del cambiamento e del futuro di questo continente”.

Negli anni 2013-2014 Fernanda Di Tullio promuove a Forlì del Sannio, suo paese natale, il progetto *Nati per leggere*.

Il poster *Futuro in gioco*⁹ corredato dagli arguti fumetti di Maria Grazia Niutta (Fig. 1 e 2), presentato al 68° Congresso SIP, 2012, sintetizza l'impegno di Fernanda Di Tullio e illustra le molteplici condizioni dei bambini più svantaggiati delle borgate di Roma: vengono richiamate le drammatiche vicende che attraversano la società moderna colpendo in particolare i bambini e sono sottolineate le responsabilità morali e civili del pediatra per il superamento di ogni forma di esclusione e di abuso e per un ottimale sviluppo di tutte le potenzialità del bambino, il futuro cui guarda il pediatra come assoluta priorità è il futuro del bambino che gli viene affidato.



2. M.G. NIUTTA, *Sgombero di un campo nomadi nella periferia di Roma*, nel Poster *Futuro in gioco?* (riferimento bibliografico alla nota 9).

«Quello che accade nel mondo del bambino riguarda la coscienza di tutti i pediatri, la loro competenza, la loro esperienza. Li richiama a battersi in difesa della salute fisica e psichica del

⁹ M.DIGILIO *et alii*, *Futuro in gioco?*, Roma, 2012, Poster presentato al LXVIII Congresso SIP, Società Italiana di Pediatria, *Futuro in gioco*.

bambino ed del suo sviluppo»¹⁰.

3. Fernanda Di Tullio a Mkiwa (Tanzania)¹¹



Nel suo aureo libretto *Appunti di psicologia per i Pediatri* (1983)¹² Fernanda Di Tullio delinea con grande lucidità e chiarezza, ispirandosi, in particolare, all'insegnamento di Renata Gaddini, di Donald Winnicot e di S.B. Friedman, la nuova dimensione di una «pediatria che esce dal clima culturale della malattia per un

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² F. DI TULLIO, *Appunti di psicologia per i pediatri*, Roma 1983.

approccio globale al bambino sano e malato, in casa o in ospedale», alla quale è stata improntata tutta la sua attività di “pediatra globale”.

È il progetto di Fernanda Di Tullio, che definiva il suo impegno «un bisogno di amore»: una intera vita al servizio dell’altro con leggerezza, con sagacia e, quando occorreva, con un finissimo senso dell’umorismo. Nelle sue poesie *Confessioni di una nonagenaria*¹³ risaltano, ancora una volta, la stupefacente freschezza della sua creatività e la sua capacità di librarsi al di sopra della quotidianità dolorosa e limitante.

Dopo la sua scomparsa, nel marzo 2018, si è costituito a Roma il “Gruppo Amici di Fernanda per una Pediatria globale nel mondo” che si propone di continuare le attività promosse da Fernanda Di Tullio in Tanzania, di realizzare il progetto Slow Food di un orto a Mkiwa e di promuovere un approccio olistico al bambino sano e malato nella prospettiva di una pediatria sempre più attenta al bambino nella sua interezza di corpo e mente e ai suoi bisogni essenziali.

¹³ EAD., *Confessioni di una nonagenaria*, Roma, 2019.



La sede della LUMSA di via della Traspontina

CLAUDIO GENTILE

Grazie alla volontà del cardinale Giuseppe Pizzardo¹, prefetto della Sacra Congregazione dei Seminari e delle Università degli Studi, e della madre Luigia Tincani², nel 1939 nasce a Roma il secondo ateneo cattolico d'Italia: l'Istituto di Magistero Maria SS. Assunta. Finalità principale di questa nuova università era quella di dotare le proprie iscritte, esclusivamente religiose, di un titolo di studio idoneo all'insegnamento³.

L'Istituto fu parificato alle Regie Facoltà di Magistero dal Re Vittorio Emanuele III con Regio Decreto 26 ottobre 1939, n. 1760⁴ e a tale data si fa risalire la data di nascita ufficiale dell'Istituto.

Ottenute le autorizzazioni necessarie, si pose immediatamente il problema sul luogo dove materialmente ubicare le attività didattiche ed amministrative del nascente Istituto.

¹ Per la biografia del cardinale Pizzardo cfr. Paolo TRIONFINI, *Pizzardo, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Roma 2015, pp. 337-339.

² Per la biografia della madre Tincani, fondatrice dell'Unione Santa Caterina da Siena delle Missionarie della Scuola, dichiarata Venerabile da Papa Benedetto XVI il 27 giugno 2011, cfr. Benedetta PAPASOGLI, *Luigia Tincani. L'oggi di Dio sulle strade dell'uomo*, Roma 1985.

³ Per approfondire la storia dell'Istituto di Magistero Maria Ss. Assunta ora LUMSA di Roma cfr. Giuseppe DALLA TORRE, *Dal Magistero Maria SS. Assunta alla Libera Università Maria SS. Assunta: storia di un'idea*, Città del Vaticano 2011 e *In fide et humanitate. 70 anni della LUMSA* a cura di Marco BARTOLI, Città del Vaticano, 2009. Sulla fondazione cfr. anche Claudio GENTILE, *80° di fondazione del Magistero "Maria Assunta"*, in «Studium», 115 (2019), pp. 870-890.

⁴ Il Regio Decreto fu pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* n. 284 del 7 dicembre 1939.

In una lettera del 13 settembre 1939, e quindi ancor prima della fondazione ufficiale dell'Istituto, indirizzata al cardinale Segretario di Stato Luigi Maglione, il cardinale Pizzardo, tra le altre cose, in merito al problema dei locali e provando a dare anche una soluzione scriveva:

La difficoltà grave è per i locali. Al fine di non nuocere a Castelnuovo Fogliani⁵, occorrerà soprattutto ora agire con molta discrezione e non credo che si avrà un gran numero di alunne. Se fossero ad esempio una ventina, sarebbe proprio necessario prendere in considerazione alcuni locali terreni nel Palazzo dei Convertendi, perfettamente separati da tutto il resto del Palazzo e con sbocco sulla via dirimpetto al Palazzo Torlonia. La ragione è che occorre presentarsi bene e fare buone impressioni, che i locali di Santa Galla non saranno pronti⁶.

Scartati i locali, tra l'altro, di Santa Galla e di San Callisto, furono scelti, «per grande munificenza del S. Padre il piano terra laterale»⁷ del palazzo dei Convertendi⁸, allora in fase di ricostru-

⁵ In questa località aveva la propria sede l'Istituto Pareggiato di Magistero, anch'esso riservato alle religiose, annesso all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, fondata da Padre Agostino Gemelli.

⁶ Giuseppe PIZZARDO, *Lettera al Card. Maglione*, 13 settembre 1939, minuta, in ARCHIVIO STORICO DELLE MISSIONARIE DELLA SCUOLA (di seguito ASMS), 368, 1.

⁷ F. BRECCIA, *Appunti per il 25° di fondazione*, dattiloscritto, senza data, in ARCHIVIO LUMSA, *Enti fondatori e atti di fondazione*, 1-A/1.

⁸ Il palazzo si trovava originariamente su piazza Scossacavalli nel rione Borgo. Costruito su progetto probabilmente di Bramante (1444-1514), presentava un grandioso triplice portale a bugnato, con sovrastante balcone inquadrato da colonne, opera di Baldassarre Peruzzi (1481-1536). Nell'edificio - si dice - visse e morì nel 1520 Raffaello Sanzio. Nel XVII secolo fu adibito ad ospizio per coloro che intendevano convertirsi alla religione cattolica. Il palazzo fu demolito nel 1938, durante gli sventramenti per la realizzazione di via della Conciliazione, e ricostruito in forme pressoché identiche nell'attuale posizione, con finestre ad arco bugnato al primo piano e a cornice semplice al secondo. Il palazzo dei Convertendi è attualmente

zione e «non ancora terminato»⁹, con sbocco sulla via dirimpetto a palazzo Torlonia, «nel braccio ricostruito che si affaccia su via dell'Erba»¹⁰.

Tuttavia, la sede di via dell'Erba risultò ben presto inadeguata.

Pertanto si presero temporaneamente in affitto alcuni locali dell'adiacente palazzo Serristori¹¹, sede della scuola Pio IX, e si andava pensando ad una sede definitiva.

La volontà sia del Pizzardo¹² che della Tincani¹³ era, comunque, di rimanere nei pressi del Vaticano, *sub umbra Petri*¹⁴.

sede della Congregazione delle Chiese Orientali. Cfr., *ex multis*, *Palazzo dei Convertendi. Storia e restauro 1500-2014*, Roma 2014; Roberta M. DAL MAS - Gianfranco SPAGNESI, *Roma: dalla casa di Raffaello al Palazzo dei Convertendi*, Roma 2010.

⁹ F. BRECCIA, *Appunti ...*, cit.

¹⁰ Luigi GEDDA, *Trent'anni*, in ISTITUTO UNIVERSITARIO PAREGGIATO DI MAGISTERO "MARIA SS. ASSUNTA" - ROMA, *Annuario per gli anni accademici 1969-70 e 1970-71*, Roma 1972, p. 12. Sul particolare "trasloco" del palazzo durante i lavori di demolizione della spina di Borgo e di costruzione di via della Conciliazione Gedda ricorda anche che: «La conversione del Palazzo "Convertendi" ... fu di 90 gradi rispetto alla posizione che prima aveva sulla piazza di Scossacavalli e di qualche decina di metri a nord verso il corridoio di Borgo Sant'Angelo...».

¹¹ Nicolina JORIO, *Sviluppi di una struttura universitaria*, in *In fide ...*, cit., p. 197.

¹² In una nota dell'Istituto per le Opere di Religione del 1946 (v. *Infra*), a conferma della volontà del Pizzardo di rimanere nelle vicinanze di San Pietro, oltre all'incontro del 1942, si legge «Sembrò poi che i limiti dell'area non potessero essere sufficienti allo sviluppo dei locali necessari alla scuola, tanto che il nostro Istituto [lo IOR], progettò l'acquisto, a sue spese, di un'altra area più rispondente ad eventuali ulteriori ampliamenti. Ma l'Em. mo card. Pizzardo, per motivi di carattere sentimentale, insisté perché la sede della scuola sorgesse come già progettata».

¹³ In un appunto da lei vergato del 19 aprile 1940 scrive «L'Istituto non deve allontanarsi da via della Conciliazione», in ASMS, 369.3.4.

¹⁴ Sui rapporti tra la LUMSA e la Santa Sede v. C. GENTILE, *La Libera Università "Maria SS. Assunta" (LUMSA). Configurazione giuridica e rapporti con la S. Sede*, Milano 2020.

Scrive, a tal proposito, Nicolina Jorio:

L'essersi come "fissati" su quella zona della città non voleva certo significare una pretesa di scelta esclusiva, ma più semplicemente dare attuazione al generale desiderio che la Facoltà universitaria destinata alle religiose fosse ubicata in zona significativa dal punto di vista ecclesiale, presso il centro della cristianità, affinché la crescita culturale e formativa delle allieve fosse accompagnata anche da tangibili segni di Fede e di preghiera, nel segno visibile della Chiesa universale cui tutto il mondo guarda. *Ubi Petrus, ibi Ecclesia*.¹⁵

In quello stesso periodo, dopo la demolizione della Spina di Borgo e su progetto degli architetti Marcello Piacentini e Attilio Spaccarelli, erano in costruzione i nuovi palazzi prospicienti via della Conciliazione¹⁶.

Il cardinale Pizzardo, agli inizi degli anni quaranta, interessò del problema monsignore Alberto di Jorio¹⁷, allora presidente dell'I-

¹⁵ N. JORIO, *Sviluppi ...*, cit., p. 197.

¹⁶ Sulla demolizione della Spina di Borgo e la costruzione di Via della Conciliazione, cfr., *ex multis*, Anna CAMBEDDA, *La demolizione della Spina dei Borghi*, Roma 1990; Leonardo BENEVOLO, *San Pietro e la città di Roma*, Roma-Bari 2004.

¹⁷ Roma, 18 luglio 1884 - Roma, 5 settembre 1979. Segretario dell'Amministrazione delle Opere di Religione (poi, dal 1942, IOR – Istituto per le Opere di Religione), ne diviene presidente nel 1922. Tra il 1940 ed il 1947 è Segretario della Commissione Cardinalizia per l'Amministrazione Speciale della Santa Sede e tra il 1942 e il 1944 è segretario generale dell'Ufficio Amministrativo dell'Istituto per le Opere di Religione (IOR). Segretario del Collegio Cardinalizio (fino al Conclave del 1958 nel quale fu eletto papa Giovanni XXIII che gli impose, come era d'uso, la sua berretta cardinalizia), diviene pro-presidente della Pontificia Commissione per lo Stato della Città del Vaticano e decano del Sacro Collegio. Partecipò al Concilio Vaticano II e al conclave del 1962 che elesse Paolo VI. Fu consacrato vescovo da Papa Giovanni XXIII in Laterano il 5 aprile 1962. Gli altri co-consacrati erano i cardinali Pizzardo e Aloisi Masella.

stituito per le Opere di Religione e segretario della Commissione Cardinalizia per l'Amministrazione Speciale della Santa Sede, che era stato già precedentemente in missione per la Santa Sede presso il Magistero di Castelnuovo Fogliani, affiliato all'Università Cattolica di Milano, per lo studio degli ordinamenti e della vita di quella facoltà. Monsignore di Jorio prese molto a cuore la questione segnalatagli da Pizzardo e la studiò approfonditamente.

Dopo aver esaminato ogni cosa, si decise di destinare al Magistero un'area tra via della Traspontina e Borgo Sant'Angelo, la stessa su cui la Gioventù Italiana di Azione Cattolica aveva pensato di costruire la sua *Domus*, la sede centrale¹⁸.

L'area, divisa in due lotti, era stata da poco acquistata da una società anonima all'uopo costituita¹⁹. Nel primo lotto era già in costruzione un immobile destinato a civili abitazioni (ora angolo via della Conciliazione-via della Traspontina), l'altro lotto, invece, di circa 800 mq, fu destinato a sede del "Maria Assunta" (ora angolo via della Traspontina-Borgo Sant'Angelo).

Decisa l'area, nel 1942 iniziarono i lavori di costruzione dell'edificio.

Tuttavia, non tardarono ad arrivare varie difficoltà che rallentarono la costruzione dell'immobile, la prima delle quali era la guerra in corso con le conseguenti complessità nel ricevere i materiali e le necessarie autorizzazioni. A ciò si aggiunsero i continui problemi finanziari e l'aumento ricorrente dei costi.

¹⁸ L. GEDDA, *Trent'anni*, cit., pp. 16-17. La sede centrale di tale associazione, presieduta dallo stesso Gedda, la "*Domus Pacis*", fu poi costruita in Via di Torre Rossa.

¹⁹ La società proprietaria dei terreni era la Società Gestione Immobiliare Pavia, con sede in Roma. La Società donò il fabbricato allo IOR, valutato in L. 469.593.300, con atto pubblico del 26 gennaio 1957, n. 264228 di repertorio. La donazione fu autorizzata con successivo Decreto del Presidente della Repubblica 2 settembre 1958. Copia del Decreto è in ARCHIVIO LUMSA, *Enti fondatori e atti di fondazione*, 1-A/1.

Per fare il punto della situazione e risolvere alcune delle questioni sull'edificazione della nuova sede dell'Istituto, l'11 marzo 1942, poco dopo l'inizio ufficiale dei lavori ad opera della ditta Castelli, fu convocata una riunione presso l'Istituto per le Opere di Religione tra il cardinale Pizzardo ed i rappresentanti dello IOR, durante la quale monsignore di Jorio informò il cardinale Pizzardo sulle «molteplici difficoltà che intralciano ed hanno intralciato il normale svolgimento dei lavori dello stabile in Via della Conciliazione "lotto H", per quello che riguarda la costruenda Sede dell'Istituto N. S. Assunta»²⁰.

Nel verbale si ricorda anche come le difficoltà riscontrate e già risolte sono state: il «ritardo da parte del Governatorato di Roma della consegna dell'area libera, contrariamente all'esplicita stipulazione dei patti» e «il ritardato sfratto degli abitanti delle casupole addossate ai Corridori e le necessarie cautele inerenti a tale operazioni per le delicate condizioni del momento».

Le difficoltà attuali, invece, tipici di un periodo bellico, vengono individuate esplicitamente nella

[...] disposizione generale di sospendere i lavori per quelle costruzioni che non siano giunte al primo piano e per le quali i costruttori non dimostrino di avere a disposizione il materiale già approntato; la difficoltà di procurarsi i materiali occorrenti (ferro-cemento-legname-mattoni); le difficoltà dei trasporti, soprattutto agli effetti della scarsità dei carburanti, il periodo invernale.

Tuttavia si fa presente anche che «i lavori non si sono mai interrotti e continuano e continueranno come fa fede l'attuale gettito dei pali di fondazione».

A queste preoccupazioni, si aggiungono le

²⁰ *Verbale dell'incontro*, 11 marzo 1942, dattiloscritto, in ARCHIVIO LUMSA, *Enti fondatori e atti di fondazione*, 1-A/1.

[...]difficoltà di carattere economico»: per il «continuo aumento dei prezzi la previsione iniziale di una spesa per la Sede dell'Istituto di circa 5 milioni di lire deve essere almeno raddoppiata, e non si può essere certi che a costruzione finita anche la cifra di 10 milioni possa essere più o meno largamente superata.

Per risolvere questo grave e imprescindibile problema, il cardinale Pizzardo chiese di «studiare i mezzi più adatti con i quali annualmente integrare il reddito dei capitali impiegati per la costruzione della Sede dell'Istituto N. S. Assunta [come chiesto durante la riunione dai rappresentanti dello IOR] mediante contribuzione personale»²¹.

Durante l'incontro, tuttavia, si cercano di risolvere anche altri problemi riguardanti sempre il "Maria Assunta".

Innanzitutto si paventa nuovamente l'ipotesi che

[...] l'attuale locale per l'Istituto sia inadeguato allo sviluppo che è prevedibile l'Istituto stesso possa assumere in un certo periodo di tempo, e che, pertanto, l'Amministrazione stessa riterrebbe opportuno di spostare la costruzione in altra area, la quale permettesse di venire incontro alle necessità future.

Il cardinale Pizzardo a tale osservazione rispose subito che

[...] il locale previsto è più che sufficiente ai bisogni dell'Istituto e che - anzi - può ritenersi che, per un periodo di venti o trenta anni non sia il caso di pensare ad ampliamenti. [...] La previsione quantitativa fatta è giusta e che tale si dimostrerà col tempo [...] il R. P. Gemelli, col suo istituto di Castelnuovo Fogliani, non ha raggiunto, in un periodo di quindici anni, che una piccola parte di quanto ha attualmente l'Istituto N. S. Assunta.

²¹ *Ibid.*

Sempre dal verbale dell'incontro, infine, sappiamo anche che il Pizzardo aveva ottenuto l'approvazione anche del Papa sulla destinazione dell'immobile in via di costruzione alle esigenze del "Maria Assunta" e l'aveva comunicato per iscritto all'amministrazione stessa, anche se –fa notare monsignore di Jorio –si era creato un certo «disagio» tra i dirigenti dell'amministrazione quando il cardinale Cremonesi²²

[...]riferendo in Udienza al Santo Padre circa la costruzione della Sede dell'Istituto di N. S. Assunta che l'Amm.ne stessa intendeva intraprendere, non ebbe la soddisfazione di ricevere parole di lode e di incoraggiamento, il che lo tenne perplesso sul gradimento dell'Augusto Pontefice.²³

«Per evitare responsabilità future», Pizzardo propone di far scrivere al cardinale Segretario di Stato.

Naturalmente, i problemi contingenti restavano e i lavori andarono a rilento, tanto che furono ultimati solo quattro anni dopo, nei primi mesi del 1946.

Tuttavia, la madre Tincani, il 28 novembre 1943, non poté non esclamare la sua meraviglia scrivendo ad una consorella: «Lo sai che il nuovo palazzo del Magistero cresce e si sta già architrandolo le finestre del secondo piano? Non è un vero miracolo della Madonna in questi tempi? Credo che sia l'unico palazzo nuovo che si stia costruendo in Italia!»²⁴

²² Roma, 4 novembre 1866 - Roma, 25 novembre 1943. Il cardinale Cremonesi, Elemosiniere Segreto di Sua Santità, era a capo dell'amministrazione delle Opere di Religione.

²³ *Verbale dell'incontro*, 11 marzo 1942, cit.

²⁴ Riportato in N. JORIO, *Per la formazione universitaria delle religiose. I 50 anni del Magistero "Maria Ss. Assunta" oggi Libera Università*, in «Consacrazione e servizio», 1990, 12, 43.

Al termine dei lavori l'Istituto per le Opere di Religione predispose una relazione per il Pontefice sull'intero progetto ed in calce alla stessa, sottolineando «che di propria iniziativa, facendo leva su le sue riserve, ha lavorato in silenzio e con [parola indecifrabile]»²⁵, in attuazione di quanto già deciso ad inizio lavori, scriveva che

[...]nell'intento di raggiungere un nobilissimo fine, desidera offrire in omaggio al Sommo Pontefice quest'opera ormai compiuta, perché se ne serva per gli scopi indicati e per altre attività culturali consone alle finalità del Magistero. Circa le modalità del passaggio l'Istituto delle Opere di Religione si rimette alle sovrane disposizioni del Santo Padre.²⁶

Nella relazione l'Istituto segnalò, oltre ai problemi che si dovettero affrontare durante la guerra per la costruzione (bombardamenti alle strade che limitarono il rifornimento dei materiali e agli acquedotti, mancanza di corrente elettrica e di manodopera, etc.), che se l'area fu la stessa di quella decisa nel 1940, tutto era aumentato: sia la cubatura (da 12.000 a 21.035mc) sia, soprattutto, il costo, il quale dai preventivati 6 milioni passò agli effettivi 55 milioni di lire!

Il Santo Padre Pio XII avallò la destinazione d'uso del bene che gli fu messo a disposizione.

Lo IOR, pur restando giuridicamente il proprietario dell'immobile, nel concedere i locali al Santo Padre, predispose anche un Regolamento²⁷.

²⁵ ISTITUTO PER LE OPERE DI RELIGIONE, *Nuova sede per l'Istituto Universitario Pareggiato di Magistero Maria SS.ma Assunta* – Nota, 8 febbraio 1946, copia in ARCHIVIO LUMSA, *Enti fondatori e atti di fondazione*, 1-A/1.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Il Regolamento era allegato alla citata relazione per il Pontefice.

Nel Regolamento, all'art. 1, si specifica che

[...]l'edificio...è stato donato all'Augusto Pontefice dall'Istituto per le Opere di Religione, e da Sua Santità è messo a disposizione della S. Congregazione dei Seminari e delle Università quale Sede esclusiva dell'Istituto Universitario pareggiato di Magistero "Maria SS.ma Assunta": Rettorato, Direzione, Aule, Segreteria, nonché Residenza della Comunità Assistente contemplata nello Statuto dello stesso Istituto Universitario.

Negli altri articoli si specifica, inoltre, che: a) l'attico è riservato alla residenza della Comunità assistente (art. 4); b) tutte le spese di manutenzione straordinaria e ordinaria (curate dallo IOR stesso), tasse, etc. dovranno essere rimborsate allo IOR dalla Congregazione per i Seminari (art. 9); c) la stipula di un contratto d'affitto tra la Congregazione dei Seminari e il Consiglio di Amministrazione dell'Istituto (art. 13); d) lo IOR designerà un suo fiduciario nel Consiglio di Amministrazione dell'Istituto; e) qualora l'Istituto cessasse le attività o perdesse il carattere di istituto cattolico «l'immobile tornerà in piena ed assoluta disponibilità del Santo Padre».

Non sappiamo se e quanto è stato ritenuto cogente questo Regolamento. Infatti, se alcune norme sono riscontrabili nella pratica (p.es., la designazione informale di un rappresentante della Commissione Cardinalizia per l'Amministrazione dei Beni della Sede Apostolica, poi divenuta APSA, ed in alcuni casi dello IOR²⁸, nel Consiglio di Amministrazione²⁹), altre no (p.es., la stipula di un contratto di affitto).

²⁸ Il dott. Luigi Mennini ed il Prof. Angelo Caloia.

²⁹ Nell'ordine, fino al 2011: monsignore Giulio Guidetti, monsignore Sergio Guerri, monsignore Giuseppe Caprio, monsignore Lorenzo Antonetti, monsignore Giovanni Lajolo, monsignore Claudio Maria Celli. Tutti gli ecclesiastici ricoprivano l'incarico di Segretario dell'APSA. A questi si deve aggiungere il cardinale Attilio Nicora Presidente dell'APSA.

Il 1° maggio 1946 le chiavi dello stabile (anche se non erano ancora state ultimate la cappella e l'aula magna) vennero ufficialmente consegnate nelle mani della missionaria della scuola Giuliana Cavallini alla presenza di alcuni rappresentanti (non meglio identificati) della ditta costruttrice Castelli e dello IOR³⁰.

A provvedere all'arredamento fu la sola Congregazione dei Seminari, diversamente da quanto avvenne per l'allestimento della sede di via dell'Erba³¹, in cui intervennero, invece, tutti gli enti fondatori (Congregazione dei Seminari, Congregazione dei Religiosi e Vicariato di Roma)³².

Nel frattempo furono accolte le prime studentesse e prese il via ufficialmente la vita accademica nella nuova sede³³, mentre piano piano furono anche terminati i lavori dell'aula magna e della cappella, i cui mosaici sono opera del mosaicista Lorenzo Cassio del Laboratorio Vaticano³⁴.

Il pro-direttore Giuseppe Cardinali così si esprimeva durante la cerimonia di inaugurazione dell'anno accademico 1947/1948, il 5 dicembre 1947

³⁰ N. JORIO, *Sviluppi di una struttura universitaria*, cit., p. 200.

³¹ I locali di via dell'Erba, già assegnati al Magistero, furono poi concessi, nel 1948, dal cardinale Pizzardo al Comitato Civico, presieduto da Gedda, divenendo il «quartiere generale di quella riscossa che impedì all'Italia di passare da una dittatura all'altra, più grave per i valori cristiani, più spietata per i valori umani» (L. GEDDA, *Trent'anni*, cit., 17).

³² F. BRECCIA, *Appunti* ..., cit.

³³ Cfr. MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, DIREZIONE GENERALE PER L'ISTRUZIONE SUPERIORE, *Nota 17 agosto 1946 prot. n. 14333*, con la quale si prende atto della nota del pro-direttore del Magistero del 27 luglio 1946, con la quale si comunica il cambiamento di sede dell'Istituto, in ARCHIVIO LUMSA, *Enti fondatori e atti di fondazione*, 1-A/1.

³⁴ Cfr. M. GALLO, *La copia a mosaico di Lorenzo Cassio dell'Assunta di Tiziano nella Cappella della LUMSA di via della Traspontina*, in LUMSA, *Il passato, il presente e il futuro 1939-2019*, Roma 2019, pp. 22-23.

È questa la prima volta nella quale, dopo otto anni di vita, il nostro Istituto celebra l'inaugurazione in questo nuovo edificio, occupato già da parecchi mesi. Sale pertanto alle labbra dei professori e delle alunne l'espressione della più viva gratitudine per la munificenza con la quale il Santo Padre, attraverso la Sacra Congregazione dei Seminari e delle Università degli Studi e mercè la sapiente organizzazione dell'Istituto per le Opere di Religione, ha fornito questo Magistero di una residenza così degna e decorosa. È superfluo accennare all'ingente sacrificio finanziario che la costruzione ha imposto, alle enormi difficoltà che si sono dovute superare affinché essa possa essere condotta a termine in tempo relativamente breve, tra le tante pene e le innumerevoli angustie della guerra e dell'immediato dopoguerra. Qui aule ampie e luminose, accoglienti sale delle autorità e dei professori, di studio e di intrattenimento, impianti perfetti di cucina, di mensa e di refettorio, e locali razionalmente attrezzati per la biblioteca e per i gabinetti di geografia, di storia dell'arte, di psicologia e di igiene. Qui, in corso di ultimazione, un devoto oratorio, dal cui altare, la Vergine gloriosa, circondata dagli Angeli, sorriderà alle studenti, infondendo nel loro cuore grazia e speranze. Dalle finestre e dai balconi l'occhio spazia tra la mole Adriana e la casa del Padre, la quale, come assai bene è stato recentemente detto, vigila dall'alto – faro a cui si volgono a guida e conforto – le Religiose studenti nell'arduo cammino della vita³⁵.

Da allora la sede di via della Traspontina è stata il cuore pulsante dell'Ateneo³⁶.

³⁵ G. CARDINALI, *Relazione del pro-Direttore sulla vita dell'Istituto (Anno scolastico 1946-1947)*, in ISTITUTO PAREGGIATO DI MAGISTERO "MARIA SS. ASSUNTA" - ROMA, *Annuario per l'anno accademico 1947-1948 IX dalla fondazione*, Città del Vaticano s.d., p. 9.

³⁶ Per volontà del direttore Giorgio Petrocchi il notiziario delle laureate LUMSA, l'A.L.M.A., venne intitolato *Traspontina*. Cfr. N. JORIO, *Giorgio Petrocchi: il Magistero "Maria SS. Assunta" e la LUMSA*, in *Per Giorgio*

Qui si sono tenute (e si tengono tuttora) le attività dell'Istituto, da quelle prettamente amministrative (riunioni del Consiglio di Amministrazione e del Consiglio Direttivo - poi Senato Accademico - e degli altri organi d'Ateneo), a quelle accademiche (conferenze, inaugurazioni degli anni accademici, conferimenti di lauree *honoris causa*, convegni, sedute di laurea, etc.), dalle commemorazioni (si pensi all'annuale festa in onore del cardinale Pizzardo nel giorno di S. Giuseppe), agli eventi più disparati, organizzati dall'Ateneo o semplicemente ospitati.

Tra questi sono da ricordare le numerose settimane di formazione e aggiornamento per gli insegnanti, organizzate dall'Istituto, oppure le riunioni periodiche dei Medici e dei Giuristi Cattolici, l'assemblea costitutiva, dal 9 al 12 aprile 1947, di "*Pax Romana*".

Non è da dimenticare l'ospitalità data ai Vescovi di varie parti del mondo durante il Concilio Vaticano II ed in particolare ai Vescovi africani ed a quelli dell'Emilia, della Romagna e delle Marche³⁷.

Unica sede dell'Ateneo, fino alla creazione della "sezione per le signorine"³⁸ dopo l'apertura alle studentesse laiche nel 1967, "la Traspontina" come viene familiarmente chiamata la sede, ha avuto il privilegio di essere visitata da San Giovanni Paolo II³⁹ il 9 marzo 1985⁴⁰ e da due presidenti della Repubblica: Oscar Luigi Scalfaro⁴¹ per ben tre volte (il 19 novembre 1992 all'inaugurazione dell'anno

Petrocchi a cura di Lia FAVA GUZZETTA – Paolo MARTINO, Roma 2014, p. 48.

³⁷ Cfr. *Verbale del Consiglio di Amministrazione 73 del 30 dicembre 1963*, in ARCHIVIO LUMSA, *Verballi del Consiglio di Amministrazione*.

³⁸ Per l'occasione furono affittati dei locali in piazza Adriana.

³⁹ Cfr. C. GENTILE, *Giovanni Paolo II alla LUMSA. Una visita storica*, in «InStoria», rivista telematica (www.instoria.it), n. 98, febbraio 2016.

⁴⁰ La visita, con i relativi discorsi pronunciati, è stata poi documentata nel volume ISTITUTO PAREGGIATO DI MAGISTERO "MARIA SS. ASSUNTA", *Giovanni Paolo II al Magistero Maria S.S. Assunta*.

⁴¹ Cfr. C. GENTILE, *Due statisti a sostegno della cultura. Gonella, Scalfaro e la LUMSA*, in «InStoria» rivista telematica (www.instoria.it), n. 90, giugno 2015.

accademico 1992/1993, il 2 dicembre 1993 alla I edizione del premio Borsellino ed il 14 dicembre 1995 all'inaugurazione della facoltà di Giurisprudenza⁴², e Sergio Mattarella (il 2 dicembre 2016 per l'inaugurazione dell'anno accademico 2016/2017), oltre alla presenza alle varie cerimonie di numerosi ministri, cardinali, ambasciatori, personalità del mondo delle istituzioni e della cultura⁴³, senza dimenticare le lezioni e gli eventi organizzati dai numerosi illustri docenti dell'Ateneo⁴⁴.

⁴² Una quarta visita avvenne il 26 gennaio 1999 per l'inaugurazione dell'anno accademico 1998/1999 nella nuovissima e ristrutturata sede di via Pompeo Magno.

⁴³ Oltre allo stesso Scalfaro che partecipò, il 12 dicembre 1972, all'inaugurazione dell'a.a. 1972/1973 nelle vesti di ministro della Pubblica Istruzione, si ricordano a titolo non esaustivo, il presidente del Senato Pietro Grasso il 16 ottobre 2017 per l'inaugurazione dei rinnovati locali per il master in Giornalismo, il ministro della Pubblica Istruzione Franca Falcucci, durante la visita del Papa, il ministro per le Riforme e le Innovazioni nella Pubblica Amministrazione Luigi Nicolais all'inaugurazione dell'a.a. 2006/2007, il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Gianni Letta all'inaugurazione dell'a.a. 2008/2009, il premio Nobel per la Fisica Carlo Rubbia all'inaugurazione dell'a.a. 2010/2011, il vice presidente della Corte Costituzionale Ugo De Siervo all'inaugurazione dell'a.a. 2009/2010, il vice presidente del Consiglio Superiore della Magistratura Michele Vietti all'inaugurazione dell'a.a. 2012/2013, il Presidente dell'Autorità Garante per la Concorrenza ed il Mercato Giovanni Pitruzzella all'inaugurazione dell'a.a. 2014/2015, il presidente dell'Agenzia Spaziale Italiana Roberto Battiston all'inaugurazione dell'a.a. 2015/2016, l'ex ministro Rosa Russo Jervolino, il sindaco di Roma Walter Veltroni, il senatore a vita Giulio Andreotti, i cardinali segretari di Stato Tarcisio Bertone e Pietro Parolin, il cardinale Gianfranco Ravasi, il cardinale Camillo Ruini, il cardinale Angelo De Donatis, l'allora cardinale Joseph Ratzinger, Sergio Cotta, il presidente emerito della Corte Costituzionale Giovanni Maria Flick, gli ex presidenti del Consiglio dei Ministri Massimo D'Alema, Paolo Gentiloni, Enrico Letta, l'ex presidente della Camera dei Deputati Fausto Bertinotti, i registi e attori Carlo Lizzani, Liliana Cavani, Carlo Verdone, Lino Banfi, etc. etc.

⁴⁴ Tra questi si ricordano, a titolo non esaustivo Luigi Gedda, Alberto

Dal 1991, con la trasformazione in Libera Università, la sede di Via della Traspontina ha accolto anche la neo-nata Facoltà di Lettere e Filosofia, la quale istituiva, tra le prime Università in Italia, il corso di laurea in Scienze della Comunicazione ed il diploma di laurea in Giornalismo. Crescendo sempre più il numero degli studenti e le esigenze di aule per la didattica, la facoltà di Magistero (poi Scienze delle Formazione dal 1996) si trasferì nella nuova sede di piazza delle Vaschette, concessa in comodato dall'APSA, e si è proceduto ad ampliare la presenza della LUMSA sul territorio romano, ma sempre in zona Prati-Vaticano (oltre all'immobile di piazza delle Vaschette, si pensi alla sede di via Pompeo Magno e al "complesso Giubileo"), e italiano (Palermo, Taranto, Gubbio, etc.).

Nel corso degli anni sono stati svolti numerosissimi lavori di restauro, manutenzione e risistemazione degli spazi, sono passati centinaia di studenti, genitori, personalità, docenti e amministrativi, tuttavia unica è rimasta la destinazione d'uso dei locali e cioè aule per la didattica e uffici amministrativi per accompagnare «la crescita culturale e formativa»⁴⁵ dei giovani, secondo i desiderata dei Fondatori della LUMSA, il cardinale Pizzardo e la venerabile Luigia Tincani.

Frattoni, Luigi Lun, Giorgio Petrocchi, Armando Rigobello, Cornelio Fabro, Margherita Guidacci, Giuseppe Cardinali, Fernando Milone, Gian Giacomo Ferrara, Vittore Branca, Paolo Brezzi, Alberto Monticone, Giuseppe Dalla Torre, Osvaldo Baldacci, Bonaventura Tecchi, Vittorio Emanuele Giuntella, Gino Funaioli, Pietro Braido, Gino de Vecchis, Umberto Marvaldi, Agostino Maltarello, Manfredi Porena, Francesco Arnaldi, Giovanni Conso, Ubaldo Prosperetti, Silvio Accame, Giuseppe Bacci, Edith Pasztor, Card. Ernesto Ruffini, Riccardo Chieppa, Mariano Cordovani, Edda Ducci, Bruno Luiselli, Dario Antiseri, Luigi Alici, Matteo Dell'Olio, Andrea Riccardi, Onorato Tescari, Pietro Paolo Trompeo, Francesco Paolo Casavola, etc. etc.

⁴⁵ N. JORIO, *Sviluppi* ..., cit., p. 197.



Dal faro di Alessandria alla banchina di Santa Passera: viaggio fra realtà e immaginazione

Laura Gigli

LA NARRAZIONE

Mi chiamo Ciro, sono nato ad Alessandria, Prefettura d'Egitto, al tempo dell'imperatore Marco Aurelio (161-180). Mio padre lavorava al faro, sull'isola di fronte al porto della città, dove l'ho accompagnato tante volte da bambino, incantato da questa imponente costruzione quadripartita: un alto basamento parallelepipedo in grado di sostenere l'appoggio di due torri sovrapposte, una a sezione ottagonale e una a sezione cilindrica, in grado di sopportare meglio la forza dei venti, sulla quale la grandiosa statua di Elios, il Sole, primaria luce ai naviganti, aveva sostituito - così si raccontava, quella originaria di Zeus Poseidone. Un antico poeta greco, Antipatro di Sidone, l'ha ricordato come una delle sette meraviglie del nostro mondo, sarà l'ultima a sparire.

Mio zio era invece un pescatore e, all'occorrenza, un trasportatore di merci che mi ha ingaggiato presto a lavorare con lui. Un clan egiziano, il nostro, che da generazioni attraversa il Mediterraneo per la pesca, certo, ma soprattutto per rifornire Roma di grano e dei prodotti preziosi richiesti nell'impero, al pari di tutti gli altri popoli che hanno vissuto e vivono sulle sue sponde: cartaginesi, libici, fenici, siriani, libanesi, greci.

Le rotte e la navigazione delle nostre imbarcazioni sono diventate più agevoli da quando si è trasferito ad Alessandria un greco di nome Tolomeo, i cui studi di astronomia e geografia gli hanno

consentito di precisare i rilievi delle coste e di elaborare le piante del cielo che consentono l'orientamento nel buio della notte. Gli affari della nostra famiglia, grazie all'ausilio di questi strumenti conoscitivi che hanno migliorato la sicurezza in mare, hanno cominciato a prosperare tanto che io stesso posso disporre oggi di una piccola flotta di navi da pesca e da trasporto, adatte alla grande navigazione, che mi consentono di definirmi una sorta di armatore imprenditore. Nel XXI secolo potrei essere considerato un intraprendente manager di famiglia.

Seguo personalmente la maggior parte dei viaggi diretti al porto marittimo di Ostia: ho sentito dire che ha iniziato a costruirlo l'imperatore Claudio a nord della foce del Tevere per porre rimedio all'insabbiamento di quello fluviale e che Nerone, il suo successore, l'ha completato e dotato di un grande faro a quattro piani, l'ultimo cilindrico, che ricorda quello della mia città natale. Ma è stato Traiano, con la costruzione di un nuovo bacino a rendere tutta la struttura di approdo più funzionale e sicura.

Di lì è abbastanza facile risalire il Tevere – c'è anche una strada di alaggio – e poi sbarcare all'altezza della banchina fluviale che sorge alle estreme propaggini delle alture gianicolensi, a ridosso della via Campana, dove, una volta a terra mi ritrovo in un ambiente che non solo è vicino al mercato, ma anche familiare per lingua, costumi, mestieri, vissuto soprattutto da marinai provenienti dal mio paese, dove ho modo di portare e ricevere notizie, di potenziare la rete dei miei contatti e incrementare il numero dei clienti. Non lontano da qui, sulle zone umide nei pressi del fiume si trovano pure i tamariceti, piante usate nella farmacopea per le proprietà che le caratterizzano e che possono curare le febbri contratte dai miei marinai nel corso del lungo viaggio. Nel paese dove sono nato i sacerdoti usavano cingersi il capo con i loro ramoscelli.

Mi trovo bene a Roma, dove mi incontro spesso anche con quelle comunità che si definiscono cristiane: le ho conosciute e in parte frequentate già ad Alessandria dove il fenomeno è diffuso da

tempo, ma qui, dove vivissima è la memoria degli apostoli, questa cultura e le prospettive che essa offre mi attirano irresistibilmente. Non credo che mi convertirò ma intanto ho deciso di chiamare mio figlio con un nome ebraico: Giovanni.

Mi piace l'atmosfera effervescente e dinamica della città e ho pensato di scegliere proprio questa zona come luogo della mia sepoltura, qualora dovessi morire qui. Mi è capitato di passeggiare varie volte nella quiete della necropoli di Porto, oggi in fase di espansione, traendone ispirazione per quella che potrebbe essere la tomba che io stesso vorrei farmi costruire, o se non facessi in tempo, mio figlio, che mi affianca negli affari fin da giovanetto, potrebbe far realizzare. Mi ha colpito molto il mosaico presente in un monumento: raffigura il faro della città che ha condotto in porto due grandi navi che trascinano due barche più piccole sulle quali è possibile scaricare le merci, accompagnato da una scritta in greco che dice: Qui cessa ogni affanno.

Che bella immagine per rappresentare l'approdo al termine della vita! Che bella immagine per sottolineare il compimento del destino, non solo quello di un uomo di mare!

Mi fa pensare ad un'antica sepoltura modellata sul faro di Alessandria che ho visto con mio padre ad Abusir, un villaggio sulle rive del lago Maryut nel delta del Nilo.

Io però vorrei di più. In corrispondenza della banchina di approdo delle merci sul fiume ho visto una tomba in costruzione, architettonicamente simile a quelle di Porto ma con una particolarità che mi intriga: l'ingresso è rivolto a sud sud-est, quindi riguarda esattamente quella meraviglia dell'ingegno umano che mi ha sempre guidato nel ritorno a casa e agevolato le rotte sul mare: il faro del luogo dove sono nato. Mi piacerebbe ricavare per me un ipogeo nella parte antistante alla terrazza di accesso a questa sepoltura in terra straniera e sul soffitto, dove non potrà mai splendere il sole né rifulgere le stelle, far rappresentare l'uno e le altre, una sorta di volta celeste per continuare a indicare la strada che orienta l'uma-

nità nel suo cammino, che va oltre l'approdo raggiunto dal singolo individuo nella sua vita.

Se sarò fortunato anche il mio nome, così diffuso in terra egiziana, potrà essere sempre ricordato in questo luogo, specie se riuscirà ad attrarre l'attenzione verso questo sepolcro di altri uomini che nel loro viaggio terreno si sono chiamati come me e magari come mio figlio, sempre che il nostro destino debba compiersi a Roma. Entrambi torneremo poi a nuova vita, se questo monumento, qualora ci dovesse accogliere, potrà essere trasformato e rivitalizzato.

La narrazione di questo racconto tramandato attraverso coordinate geografiche, geometriche e geodetiche, immagini appena intuibili e suoni appena percepibili, hanno ascoltato in una fredda domenica d'inverno, resa cupa dall'imperversare della pandemia, sei persone accompagnate dal custode del luogo, che mantiene inalterata tutta la sua suggestione e la sua sacralità. Si chiamano Marco e Rita, Luana e Luca, Anna e Laura¹. Ciascuna di esse ha attinto al diverso bagaglio della sua formazione per fare sì che l'eco misteriosa di un mondo apparentemente scomparso trovasse nuova voce per farsi ascoltare, affidando all'immaginazione la tessitura di quella parte della trama mancante all'ordito tuttora esistente².

¹ L'ideazione del racconto, sbocciata all'improvviso, ha radici antiche nel tempo: nasce dalle riflessioni sulle direttrici dello sviluppo della città antica, la cui ripresa consapevole permetterebbe ancora oggi di indirizzarne una più armoniosa espansione, e su quelle che riguardano i singoli monumenti fra loro, in un'area che può prescindere, come nel nostro caso, dai limiti urbani e territoriali. La condivisione delle idee che hanno animato questo studio ha rappresentato il momento più fecondo e divertente dell'invenzione grazie al coinvolgimento di cinque amici: Anna Labella, Luana Ragozzino con Luca, Marco Setti con Rita. Una matematica, un'archeologa, un architetto, compagni di un affascinante viaggio nel tempo e nello spazio.

² L'impostazione di questo testo, che si è avvalso delle indicazioni e dei suggerimenti della dott.ssa Luana Ragozzino, non prende in esame i tre livelli del monumento sotto il profilo strettamente archeologico, né si adden-

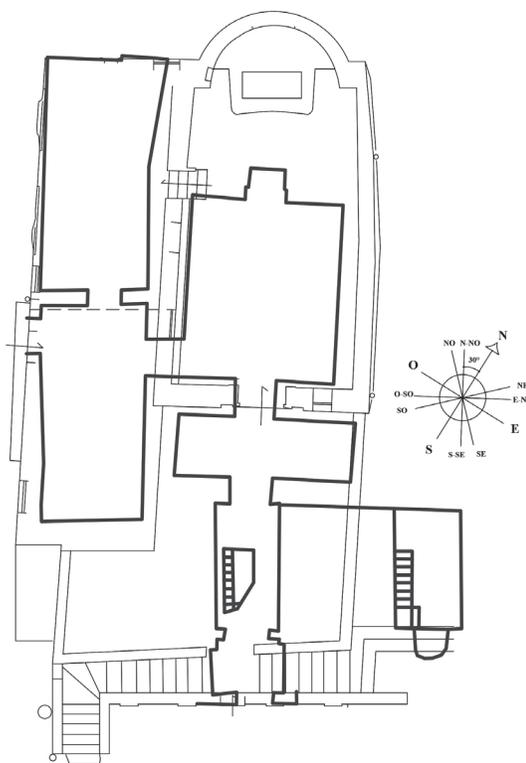
IL COMPLESSO DI SANTA PASSERA

L'edificio sorge al terzo miglio dell'antica via Campana (odier-
na via della Magliana nuova), sulla riva destra del Tevere, una stra-
da che attraversa una zona ricca di emergenze archeologiche che
testimoniano l'attività commerciale e i servizi ad essa connessi per
le comunità operee nella zona, fra i quali i luoghi di culto e di se-
polcra³. Tra questi la tomba pagana del tipo a camera, orientata a
S- SE, con fronte rivolta al fiume, costruita alla fine del II e gli inizi
del III secolo su tre livelli: un ambiente ipogeo con resti di affreschi
romani, la cripta articolata in quattro vani comunicanti tra loro con
labili tracce di dipinti dei secoli XIII-XIV e l'aula superiore (fig. 1).

tra in confronti con strutture similari, ma è stata piuttosto pensata per indivi-
duare il possibile nesso reciproco di alcuni elementi superstiti dell'apparato
decorativo in funzione delle ipotesi che hanno preso forma nel racconto
iniziale. Per l'analisi delle fonti documentarie, le questioni relative alla de-
dica della chiesa, alla traslazione delle reliquie dei santi Ciro e Giovanni,
le descrizioni, le attribuzioni cronologiche dei dipinti si fa riferimento al
dibattito contenuto nella bibliografia di riferimento.

³ Le principali emergenze sulla riva destra del fiume, lungo la via Cam-
pana sono: il cimitero giudaico presso porta Portese; il cimitero e la chiesa
di Ponziano alle pendici di Monteverde, fra il I e il II miglio; la chiesa
rurale di Santa Maria del Riposo, I miglio, demolita nel 1908; la necropoli
di Pozzo Pantaleo, III sec. (via Portuense / via Majorana); il tempio di *Fors
Fortuna*, I miglio della via Campana (presso ponte Marconi / Lungotevere
di Pietra Papa, IV -I sec. a.C); il cimitero di San Felice con piccola basili-
ca fatta edificare da Giulio I (337-352), per alcuni studiosi da identificare
con i cunicoli catacombali presso la località Grottoni a Pian due Torri, su
una delle alture della Vigna Pia, III miglio circa; Santa Passera, III miglio
circa; la basilica dei Santi Smplicio, Faustino e Beatrice fatta edificare da
papa Damaso, di cui si perse la memoria dal IX sec., VI miglio, presso le
catacombe di Generosa; il tempio di *Fors Fortuna*, IV -I sec. a.C, VI miglio
(Magliana / piazza Madonna di Pompei); area sacra degli Arvali, tempio e
bosco della *Dea Dia, balneum*, località delle catacombe di Generosa; cata-
combe di Santa Generosa, VI miglio; chiesa di S. Pantaleone, VI miglio;
chiesa di San Pietro, VII miglio.

Quest'ultima è l'ambiente trasformato fra l'VIII e il IX secolo in edificio cristiano: l'odierna chiesa di Santa Passera, denominazione che sarebbe derivata per corruzione onomastica dai nomi del santo monaco Ciro, che col soldato Giovanni, esercitarono al loro tempo la professione medica, o da Santa Prassede. Su di essa si è prevalentemente indirizzato l'interesse degli studi specie per la presenza della decorazione pittorica.



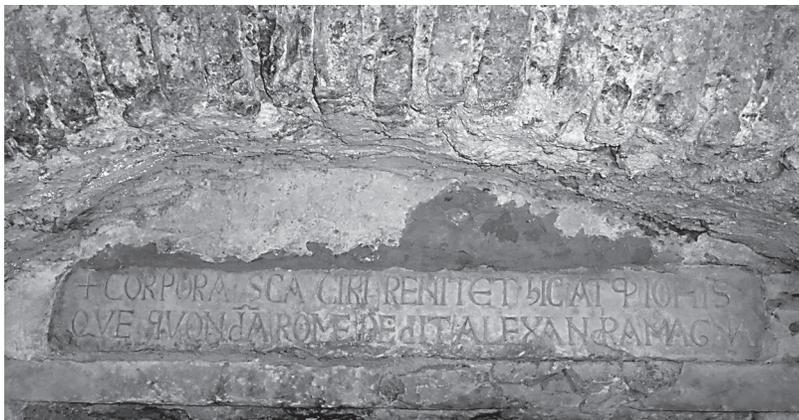
1. Santa Passera: sovrapposizione dei 3 livelli del monumento. Disegno di rilievo arch. Marco Setti

La descrizione dell'ipogeo e dei vari ambienti dell'insieme monumentale, la ricostruzione assonometrica e planimetrica dell'intero complesso si perfezionano e si arricchiscono oggi dell'innovativo contributo conoscitivo dei disegni di rilievo dell'arch. Marco Setti realizzati nel corso di varie ricognizioni e supportati da una campagna fotografica che bene evidenzia la trama della decorazione oggi superstite.

Le più antiche esplorazioni di questo piccolo sotterraneo rettangolare (m. 3,61 x 1,98, con uno scarto di 10 cm. in meno sulla parete S, h. massima m. 2,20), al quale si accede da una scala moderna per la cui realizzazione è stata in parte tagliata la volta per un'ampiezza massima di m. 1,20, risalgono al sec. XVII e sono collegate alle ricerche effettuate per il rinvenimento delle reliquie dei santi Ciro e Giovanni, ivi traslate da Alessandria, secondo il racconto di Gualtiero scritto nel 1204 su invito di Cencio Camerario (futuro papa Onorio III) e ricordate nella lapide in marmo pressoché coeva apposta sull'architrave del minuscolo ambiente retrostante all'accesso alla cripta dal fronte esterno: CORPORA SanCtA CYRI RENITEnT HIC ATQue IOHannIS / QVAE QVONDAm ROMAE DEDIT ALEXANDRiA MAGNA⁴ (fig. 2).

Sia la prima descrizione dell'ipogeo da parte di Annibale Greco, canonico della chiesa di Santa Maria in via Lata (alla quale l'edificio apparteneva dal 1452), ivi recatosi a tale scopo il 10 luglio

⁴ “Qui riposano i corpi dei santi Ciro e Giovanni, che un tempo furono donati a Roma dalla grande Alessandria”. L'epigrafe è datata in base ai caratteri paleografici in un lasso di tempo compreso fra il 1200 e il 1230. Sui due santi cfr. Ciro COZZOLINO, *Origine del culto ai santi martiri Ciro e Giovanni in Oriente e in Occidente*, Gerusalemme 1976, pp. 189-226.



2. Iscrizione commemorativa dei santi martiri Ciro e Giovanni inserita sull'architrave dell'ambiente retrostante all'accesso alla cripta dal fronte esterno, inizi sec. XIII. Arch. Marco Setti

1608⁵, che la seconda di Fioravante Martinelli nel 1655⁶ attestano la presenza sulla parete N di alcuni dipinti oggi scomparsi raffiguranti rispettivamente la *Vergine col Bambino, con ai lati Ciro e Giovanni* e, accanto al primo, *Prassedè incoronata* recante un vaso nella sin. e un libro nella destra, identificati dalla presenza del nome e datati, sulla base di fotografie d'epoca, alla fine del XII-inizi XIII secolo⁷.

⁵ Tale descrizione è riportata da Luigi CAVAZZI, *La diaconia di S. Maria in via Latae il monastero di S. Ciriaco: memorie storiche*, Roma 1908, pp. 289-291.

⁶ Fioravante MARTINELLI, *Primo Trofeo della S.ma Croce eretto in Roma nella via Lata da S. Pietro Apostolo*, Roma 1655 p. 113, il quale una volta calatosi «per angusta scaletta in picciol cella», testimonia che «nella faccia (= parete Nord) è dipinta la santissima Madre di Dio, & alla destra S. Giovanni martire, & alla sinistra S. Ciro, dove parimente nel cantone vicina à san Giovanni è una santa vergine con corona in testa, con un libro nella man destra, e con una lampada nella sinistra, che crediamo sia immagine di S. Prassedè».

⁷ Simona MANACORDA, *La chiesa di Santa Passera a Roma e la sua*

Nel 1706, dopo un ulteriore e infruttuoso tentativo di ricerca delle reliquie da parte di Marcantonio Boldetti⁸ pure accompagnato da una commissione di canonici, fra i quali il priore di Santa Maria in via Lata Antonio Depretis⁹, la successiva ricognizione dell'ambiente fu possibile solo nel 1904, allorché l'ipogeo, nel frattempo interrato, tornò definitivamente alla luce. Nel 1908 Luigi Cavazzi descrisse sia i dipinti medievali che quelli di età romana trovati in situ:

pochi avanzi irricognoscibili, essendo stato l'ipogeo devastato per la ricerca delle reliquie, la volta in parte demolita, e le pareti in due punti aperte. Tuttavia, da quel che rimane, si arguisce che l'ipogeo fu un tempo ricco di pitture, vedendosi ancora tre diversi strati d'intonaco dipinto. La volta e le pareti sono cosparse di grandi stelle, pittura puramente decorativa¹⁰ (figg.3, 4).

Qualche dettaglio in più nella testimonianza coeva di Paul Sinthern:

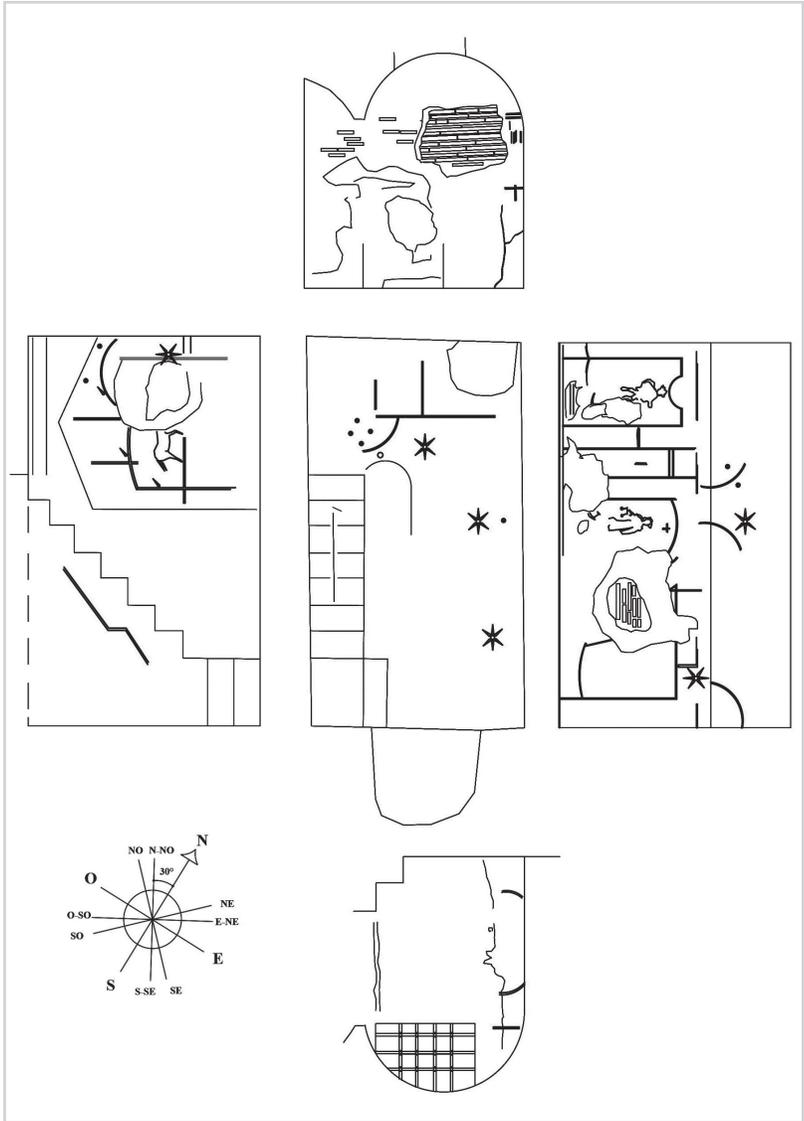
Infatti trovai con ogni certezza, a destra di chi viene dalla strada, nei tre quadrati bianchi segnati da linee rosse che si trovano presso il suolo dell'ipogeo, tre affreschi antichi, abbastanza ben conservati, l'uccello in atto di prendere il volo..., poi una donna di statura e forma dignitosa, ritta in piedi, interamente vestita, portante nella destra una bilancia (la Giustizia o piuttosto Dike?); in terzo luogo

decorazione pittorica medioevale, in «Bollettino d'arte», 79, 1994, 88, pp. 35-58 (cfr. p. 39).

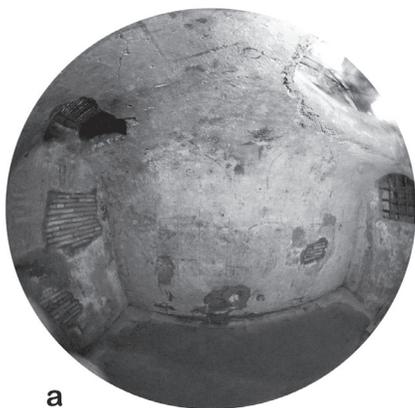
⁸ Canonico di Santa Maria in Trastevere, Marcantonio Boldetti (Roma 1663-1749), nominato da Clemente XI custode delle reliquie e dei cimiteri, fece in questo campo molte importanti scoperte, cfr. Nicola PARISE, *Boldetti Marcantonio* in «Dizionario Biografico degli Italiani», 11, 1969.

⁹ L. CAVAZZI, *La diaconia*, cit., pp.291, 300

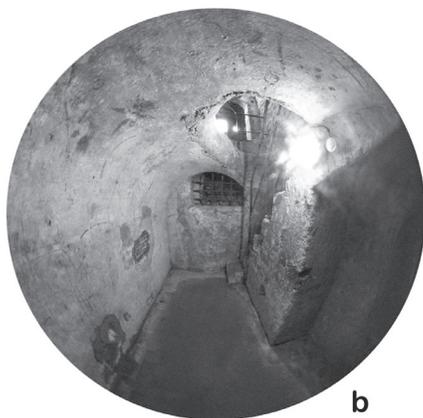
¹⁰ Ivi, p. 304.



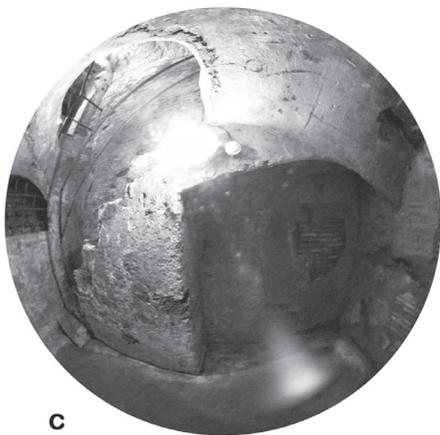
3. Rilievo dell'ipogeo con la graficizzazione degli affreschi superstiti sulle pareti. Eidotipo arch. Marco Setti.



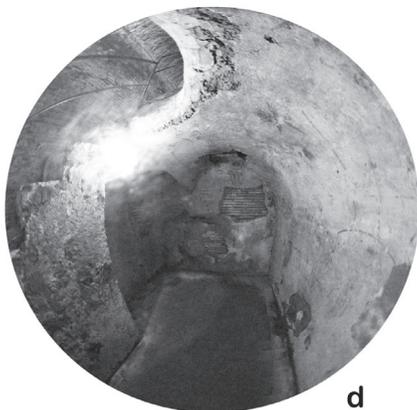
a



b



c



d

4. Ipogeo. a. Pareti E-NE, N-NO, S-SE, volta; b. Pareti E-NE, S-SE, fianco con scala O-SO, volta; c. Pareti O-SO, S-SE, N-NO, volta; d. Pareti N-NO, O-SO (con scala), N-NE, volta. Arch. Marco Setti

una figura che soltanto dopo averla ben purgata dalla polvere e del terriccio potei riconoscere per un atleta in atto di ripiegare il corpo e preparare la mano destra a un nuovo colpo, mentre con la sinistra si difende contro l'avversario. Queste figure, alte forse, le due ultime, da 30 a 40 centimetri, sono dipinte su un intonaco bianco molto fine.

Al di sopra di questa zona, sotto la volta del piccolo ipogeo e sotto la scaletta si trovano pure le linee rosse ritraenti diverse zone e quadrati; ma pare che siano di età posteriore. Certo è, che gli scompartimenti rinchiusi tra le linee rosse, sono interamente ricoperti d'intonaco molto più recente; anche le grandi stelle, se è lecito chiamarle così, che si vedono in questi scompartimenti, sono dipinte su quell'intonaco posteriore. Ma il muro che sta di rimpetto a quello in cui abbiamo osservato gli affreschi antichi, è anche esso antico¹¹ (figg. 3, 4).

Il contributo degli studiosi moderni, ugualmente concordi nel ritenere che i rimaneggiamenti subiti dall'ambiente vadano messi in relazione con le ricerche dei corpi dei medici alessandrini, sostanzialmente non innova le descrizioni sopra riportate; nell'ambiente ipogeo sono andate perdute nel frattempo le pitture medievali sul muro N-NO mentre sono ancora visibili gli affreschi romani sulle altre pareti e tracce di graffiti sulla volta (figg. 3, 4)¹².

¹¹ Peter SINTHERN, *Scoperta di pitture classiche a S. Passera*, in «Civiltà Cattolica», 59, 1908, 2, 222-226. La citazione è tratta da p. 224.

¹² Cfr. EMILIO VENDITTI, *La chiesa di Santa Passera alla Magliana*, Roma s.d. p. 63; Ottorino MONTENOVESI, *La chiesa rurale di Santa Passera sulla via Campana*, in «Archivi», 2s, 24, 1957, pp. 195-211 vide ancora l'affresco della *Madonna col bambino e Santa Prassede*, la decorazione di volta e pareti con grandi stelle e «avanzi di altre figure sopra tre strati d'intonaco». ADA CIOFFARELLI, *Via Portuense, via Campana: da Porta Portese a Isola Sacra*, Roma 1993 (Percorsi archeologici 8), pp. 26-40, scrive del «vano» recante «tracce della tradizionale decorazione pittorica funeraria romana della fine del II inizi del III sec. con partiture che isolano scene e figure su fondo bianco. Sulla parete di fronte alla scala si possono a fatica riconoscere un uccello, una figura femminile, già identificata con Dike (giustizia) per la presenza della bilancia e un atleta. La volta incompleta per la presenza della scala e della grata aperta nel pavimento dell'ambiente superiore C mostra resti di motivi decorativi diversi»; ricorda il danneggiamento della parete O a seguito della ricerca delle reliquie dei santi titolari, e l'esistenza, all'inizio del XVII e XVIII sec. della «Vergine col bambino,

Per quanto ci riguarda, venuta meno la possibilità di far restaurare l'ipogeo per poterlo più agevolmente studiare, affidiamo all'immediatezza visiva dell'eidotipo disegnato dall'arch. Marco Setti la nuova presentazione della decorazione ivi tuttora esistente segnalando, in aggiunta alle descrizioni sopra riportate, l'individuazione sul muro O-SO (fig. 4d) di un cavallo delineato con profilo rosso e dei graffiti nella volta che definiscono almeno un cerchio (se non due), dal quale si dipartono dei raggi a forma di freccia che ci hanno fatto pensare alla raffigurazione del sole (fig. 4d). È questa immagine, con la quale sono state rese consonanti molti secoli dopo le stelle dipinte su un successivo strato di intonaco, che ci ha spinto ad immaginare una sorta di “programma” pensato dal destinatario

i santi *Ciro Giovanni e Prassede*», risalente, quest'ultima «probabilmente al XIII sec.». S. MANACORDA, *La chiesa*, cit. p. 39 cita i «grandi elementi stellati dipinti in terra rossa, costituiti da un bottone centrale e da petali a raggi alternati a fiori stilizzati frequenti nella pittura romana tra XII e XIII sec. Sulla parete di fondo si legge ancora una parasta baccellata con capitello dipinta su fondo rosso, mentre la Vergine in trono tra *Ciro e Giovanni*, ancora in situ nel XVIII sec. è perduta come S. Prassede...». Carla SALVETTI, *La chiesa di S. Passera*, in «*Forma Urbis*», II, 1997, 7/8, pp. 22-27 riferisce le tracce superstiti della decorazione a due diverse fasi: la prima «a fondo bianco con partiture e fascioni all'interno dei quali sono inserite figure e grandi stelle, riveste la volta e le pareti laterali della cella. Un fondo scuro rosso, fitto di scene e personaggi oggi quasi completamente evanidi ricopre invece la parete di fondo non legata ai muri perimetrali e quindi costruita in un secondo momento per isolare un piccolo spazio. Le scelte tematiche e stilistiche riconducono ad interventi diversi pur rimanendo nell'ambito di una produzione a carattere funerario...». Stefania PENNESI, scheda 9. *Santa Passera*, in Maria ANDALORO, *La pittura medievale a Roma 312-1431. Atlante percorsi visivi*, I, Milano 2006-2007, pp. 125-134 (cfr. p. 133), cita la decorazione della volta con elementi stellati alternati a fiori su fondo bianco e quella (didascalia 8) della parete NO con tracce della figura di *Santa Prassede* in alto a sinistra e la parasta baccellata con capitello su fondo rosso a destra. Si tralasciano ulteriori descrizioni coincidenti sostanzialmente con quelle qui passate in rassegna.

dell'ipogeo, raccontato nella narrazione iniziale: un alessandrino sepolto a Roma che ha voluto fissare tramite l'orientamento della tomba e la decorazione della volta il suo legame con il luogo d'origine rappresentato dal faro della città natale sormontato dalla statua di Elios.

I rilevamenti topografici effettuati in questa occasione per valutare la plausibilità di tale invenzione ponendo il punto di stazione all'esterno dell'ipogeo, in corrispondenza della porta con grata che immette nell'ambiente superiore (la cripta), hanno dato i seguenti risultati: orientamento S-SE, azimut 121° (traguarda il faro di Alessandria) o 122° (traguarda Abusir, necropoli a SO del Cairo, ove si conserva una tomba a forma di faro datata al regno di Tolomeo II (285-246 a.C.), ritenuta copia coeva del monumento¹³. In sostanza la direttrice passa per la Campania, sfiora la Basilicata, tocca la Calabria, il Peloponneso e l'isola di Cerigotto, attraversa Creta e va dritta ad Alessandria¹⁴ (figg. 5,6).

¹³ Del resto, la potenza suggestiva del faro e con essa la vocazione marinara si è mantenuta in questa zona della città. Basti ricordarne la formalizzazione architettonica nel campanile della basilica di San Paolo ricostruito nel 1840 dall'architetto Luigi Poletti a somiglianza di un faro antico (fig. 6), o il progetto del senatore Paolo Orlando per il collegamento di un porto di approdo a Ostia con Roma attraverso un canale navigabile terminante in una darsena la cui costruzione era prevista presso la basilica. Il progetto fu realizzato solo per quanto riguarda le infrastrutture connesse: la ferrovia Roma-Ostia iniziata nel 1918, le stazioni di Trastevere e San Paolo e la città giardino della Garbatella - inizialmente chiamata Concordia, le cui strade sono state intitolate ad armatori, missionari e navigatori a riprova del fatto che l'idea di costruire un porto nel secondo ventennio del secolo non era ancora tramontata. Sull'argomento cfr. Paolo ORLANDO, *Roma Porto di Mare*, in «Nuova Antologia», 1904 fasc. II. Non da ultimo ricordiamo l'insegna *d'azzurro al faro d'argento* simbolo del quartiere Ostiense.

¹⁴ Più precisamente, la direttrice calcolata dall'arch. Marco Setti tocca le seguenti località: Roma (Santa Passera), Monte Cavo (deviazione ca. 500 m.), Cori, Maenza, Minturno, Napoli, Acerra, Battipaglia – Eboli, Latronico, Terranova del Pollino, Plataci, Trebisacce, Navarino e Paliros (nel Pe-



5. La direttrice Roma Alessandria

A queste osservazioni aggiungiamo le considerazioni che confermano il legame di questa parte della città con il mondo orientale specie egizio: la scelta dell'ipogeo come possibile luogo di traslazione delle reliquie di *Ciro* e *Giovanni*, mai ritrovate, sebbene l'evidenza della loro venerazione nel complesso monumentale sia confermata da innumerevoli testimonianze¹⁵; la costruzione (589 al tempo di *Pelagio II*), sulla sponda sinistra del Tevere, sulla via Ostiense, di un oratorio dedicato all'altro celebre martire *Menna*, in una disposizione topografica richiamante per chi viene dal mare (e a Roma risale il fiume) quella dei due analoghi luoghi di culto ad Alessandria: il santuario di Sant'Abbaciro fondato dal patriarca *Cirillo* nel 414, per opporlo al tempio pagano d'*Iside Medica* e quello

loponneso), l'isola di *Cerigotto* o *Anticitera* (a sud del Peloponneso, a NO di *Creta*), attraversa *Creta* per *Maleme*, *Gerani*, *Varipetro*, *Plakias*, *Kalipso*, *Kaloi Limines*, e infine *Alessandria*.

¹⁵ Ci riferiamo alle fonti figurative e documentarie ricordate in questo testo e in tutti quelli che lo hanno preceduto, e, in particolare a *C. COZZOLINO, Origine*, cit. passim.



a



b



c



d

6. a. Il faro di Alessandria; b. Il faro di Ostia in una lastra conservata nell'*antiquarium* di San Paolo fuori le mura; c. Il faro di Ostia e il porto di Traiano; d. Il campanile di San Paolo fuori le mura ricostruito da Luigi Poletti. Arch. Marco Setti.

di San Menna, i principali santi protettori venerati in patria dalla comunità egizia a Roma¹⁶.

¹⁶ Il monumento romano sulla riva destra del Tevere fu trasformato in chiesa in onore dei santi Ciro e Giovanni in epoca successiva alla costru-

Estesa sotto tutta l'area della chiesa e dell'antistante terrazza, vi si accede dal porticato ad arcate (oggi tamponate e in parte interrate) addossato ad ovest dell'edificio, che immette in ambienti di servizio ad uso dei pellegrini e nel primo dei quattro vani in cui è ripartita la cripta.

Si tratta di un'aula a pianta rettangolare (m. 4,63 x 5,49 con uno scarto di 10 cm. in meno sulle pareti S-SE e O-SO) con copertura a botte ribassata, nel quale sono quasi completamente perduti gli affreschi ritenuti del XIV sec. che ne decoravano le pareti e la mostra dell'originaria porta di accesso (murata) sul lato O¹⁷. Ivi, sullo stipite sin. si distingue ancora una *figura maschile barbata* (fig. 7)¹⁸ mentre l'affresco sul lato destro della stessa parete, descritto per la prima volta nel 1655 dal Martinelli, che vi riconobbe «tre Vescovi, uno de quali hà nelle mani un libro, & un altro un volume: e due altre persone, una delle quali è in habito sacerdotale, e l'altro Senatorio» è svanito¹⁹.

zione dell'oratorio di San Menna, in concomitanza con l'enorme diffusione del culto dei due martiri a Roma, venerati in almeno 9 monumenti, cfr. C. COZZOLINO, *Origine*, cit. p. 217.

¹⁷ Per il collegamento fra questi dipinti e quelli della decorazione absidale, cfr. S. MANACORDA, *La chiesa*, cit. p.40.

¹⁸ L. CAVAZZI, *La diaconia*, cit. pp. 303-304: «nello stipite sinistro di detta porta, rimangono avanzi abbastanza visibili d'una figura barbata con gli occhi bassi, forse un monaco. A riscontro ve ne doveva essere un'altra, ora perduta, e di cui rimangono appena pochi avanzi».

¹⁹ F. MARTINELLI, *Primo Trofeo*, cit. p. 113. L. CAVAZZI (*La diaconia*, cit. p. 301) suggerì di identificare nelle 5 figure ancora visibili al suo tempo 3 vescovi e nel personaggio da lui descritto nello stipite sin. della porta uno dei monaci che trasportò in Roma le reliquie dei santi Ciro e Giovanni (ipotizzando che il secondo monaco fosse rappresentato sulla parete opposta in cui era già scomparsa al suo tempo ogni traccia di pittura) e ritenne che l'ultima figura, *una donna nobilmente vestita*, potesse essere la matrona



7. Dettaglio della decorazione superstite nello stipite sinistro della porta (poi murata) sulla parete N-NO della cripta. Arch. Marco Setti.

Il secondo vano ha la configurazione di un corridoio (m. 5,37x1,80) collegato trasversalmente al primo mediante un breve passaggio. Sul muro N-NO si imposta la facciata della chiesa sovrastante. Vi si conservano accatastati frammenti epigrafici, scultu-

Teodora che avrebbe accolto le reliquie deponendole in una cappella dove già si conservava il braccio di santa Prassede donatole da Innocenzo I. Non si riportano le descrizioni e le integrazioni degli autori moderni citati nelle note precedenti perché questi dipinti non sono qui oggetto di specifico studio.

re, laterizi e resti di intonaci decorati con il motivo a cane corrente (o onda continua), che potrebbero essere elementi superstiti della parete E-NE della chiesa sovrastante, abbattuta perché pericolante²⁰.

Nel terzo ambiente (m. 3,82 x 1,95) è stata ricavata la scala di accesso all'ipogeo (addossata alla parete O-SO) e il piccolo vano a S-SE (m. 1,58 x 2,18), per accedere alla cripta tramite la porta nella sostruzione della terrazza, nel quale è affissa l'epigrafe che ricorda la traslazione dei corpi di Ciro e Giovanni (fig. 2).

LA CHIESA

L'ambiente superiore del complesso monumentale è stato trasformato nell'odierna chiesa di Santa Passera (ricordata per la prima volta con questo nome nel 1376), fra l'VIII e il IX sec.²¹. In quella occasione fu demolito in parte il muro di fondo dell'aula aggiungendovi l'abside a ricorsi di tufelli e mattoni con bifora ripartita da colonnina in marmo, capitello e pulvino, coronata da dieci antiche mensole pure in marmo ornate da foglie lanceolate, su cui poggia il tetto²². Il vano prendeva luce dalle tre finestre per lato dell'aula, di cui sono visibili le ghiera all'esterno della stessa parete di O-SO; se ne conserva solo la prima aperta; le altre sono state tamponate per la costruzione della sacrestia e dei vani di servizio.

²⁰ In concomitanza con l'elaborazione del progetto di restauro dei dipinti del presbiterio della chiesa era stato pensato quello per la musealizzazione di questi reperti in una sorta di *antiquarium* da collocare nella cripta, per poterli catalogare, restaurare e salvaguardare. Ci si augura che l'idea possa essere ripresa, perfezionata, e realizzata.

²¹ L. CAVAZZI, *La diaconia*, cit. pp. 281-282. Più antica (1317) la denominazione della località con questo toponimo.

²² Paola ROVIGATTI SPAGNOLETTI, *Strutture murarie degli edifici religiosi di Roma dal VI al IX secolo*, in «Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte», ns, 23/24, 1976/77, Roma 1977, pp. 157-160. La bifora, tamponata nel secolo XIII, è stata rimessa in luce nel restauro del 1960.

La decorazione della chiesa è stata oggetto di due distinte campagne di restauri: la prima, nel 1996 ha riguardato i dipinti più antichi superstiti della parete O-SO dell'aula, la seconda nel 2010-11 quelli dell'area presbiteriale, oggetto di uno studio²³ che non ha potuto prendere in considerazione, per limiti di spazio, le osservazioni scaturite nel corso della prima fase dei lavori²⁴, della quale ci occupiamo oggi. Gli affreschi furono intonacati fin dal 1699 su proposta del surricordato Priore Antonio Depretis che ne ha lasciato testimonianza nei suoi Annali:

²³ Laura GIGLI – Gianfrancesco SOLFERINO, *La chiesa di Santa Passera. Riflessioni sui dipinti del presbiterio*, in «Strenna dei Romanisti», 77, 2016, pp. 215-237. La decorazione del presbiterio, che si imposta sui *vela* in prosecuzione di quelli dalla parete O, è stata ricondotta a diversi periodi all'interno del XIII sec.: più antico il catino, successiva la fascia mediana mentre per l'arco trionfale si slitta ai primi due decenni del sec. XIV.

²⁴ Progettati e diretti dalla Scrivente per conto della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma, tali lavori sono stati realizzati dalla Ditta Sergio Coppola. L'analisi dello stato di conservazione degli affreschi ha permesso di accertare che la decorazione arrivava in corrispondenza del tetto, essendo emersi in alto, sotto a quello rifatto, frammenti dell'intonaco originale. I dipinti, danneggiati da persistenti infiltrazioni d'acqua piovana e dall'umidità di risalita che avevano provocato la caduta di parti dipinte e il decoesione della pellicola pittorica (soprattutto del colore rosso), presentavano diffuse tracce di scialbo (particolarmente carbonatato), a riprova che erano stati per lungo tempo occultati da calce bianca. La cromia della superficie affrescata era alterata da sporco e polvere grassa; tracce di cera presenti sulla zona medio bassa. Numerosi distacchi accertati e lesioni in corrispondenza della zona in alto e in basso della finestra chiusa con mattoni ed intonaco. L'intonaco affrescato segue tutti i dislivelli della muratura sottostante (mattoni) variandone quindi lo spessore. Un precedente intervento aveva sovrapposto sui bordi della pittura una malta poi tinteggiata. In sintesi, l'intervento è consistito nelle tradizionali operazioni di fissaggio preliminare di colore e intonachino, pulitura, consolidamento dell'intonaco con spicconatura delle parti non originali (neutri) e applicazione di arriccio e intonaco a riempimento delle piccole e grandi lacune; reintegrazione pittorica a tratteggio delle lacune minori (stuccate) e a velatura delle parti abrase per dare maggiore unità di lettura all'insieme.

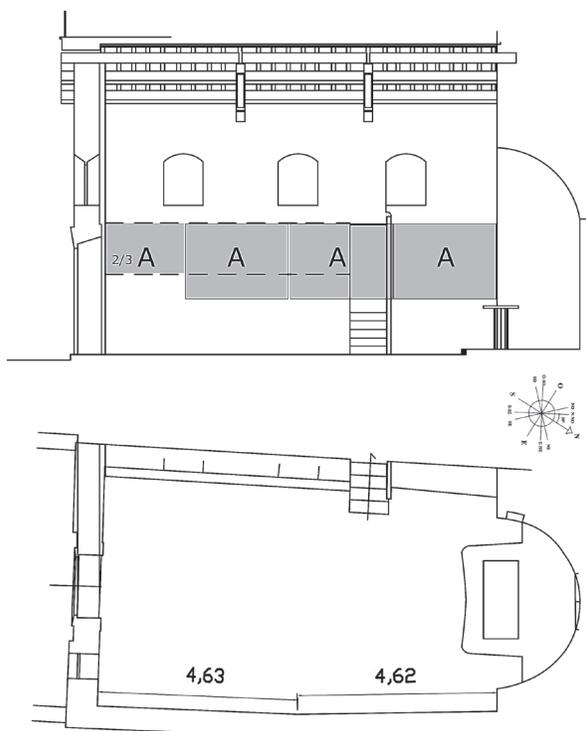
Aderiscono alle pareti di detta chiesa, già da tempo antico, pitture con diverse immagini di santi, di arte talvolta molto semplice, da entrambe le parti delle sue pareti, sciupate senza dubbio dal passare del tempo e dell'incuria. Già da tempo si notavano dette immagini ricoperte e per di più deturpate da più strati di calce sovrapposta dappertutto cosicché si può ora vedere in quale modo, totalmente indecoroso, sia mantenuta questa chiesa. Certamente per questo fu ritenuto necessario far sparire queste tracce di antichità, restaurando tutta la chiesa e imbiancandola dappertutto. Andarono così perdute le tracce di dette antichità contro voglia e con dispiacere. Questo abbiamo fatto fare nell'anno 1699²⁵.

Nel 1934, a seguito della demolizione e successiva ricostruzione della parete frontistante da parte del Capitolo di Santa Maria in via Lata, danneggiata a seguito dello scoppio della polveriera di Vigna Pia a Monteverde (23 aprile 1891), tornò infine alla luce la parte superstite di questa decorazione sulla parete O-SO.

I dipinti ritrovati sono visibili solo sul tratto della parete adiacente al presbiterio a destra della porta di accesso alla sacrestia, ma la prosecuzione della decorazione è ricordata ancora nel 1984²⁶ e documentata come labili impronte in alcune vecchie foto conservate nella Bibliotheca Hertziana. Tuttavia, i numerosi saggi effettuati a diverse quote su questa fiancata nei restauri del 2011 per individuare la presenza di ulteriori frammenti affrescati non hanno portato risultati significativi.

²⁵ L. CAVAZZI, *La diaconia*, cit., cheriporta (p. 300) la testimonianza del canonico Depretis del 1699 (sopra riportata nella traduzione di E. Venditti, op. cit. p. 61) auspica alla fine: «Chi sa forse che raschiando l'imbiancatura del muro, non tornerebbero alla luce quegli antichi dipinti, pur sempre interessanti per la storia del sacro edificio e dell'arte».

²⁶ Maurizio VACCA, *Santa Passera. Il complesso monumentale e le pitture*, Roma 1984, p. 37.



8. Chiesa di Santa Passera, fianco O-SO e planimetria della navata. Questi disegni di rilievo dell'arch. Marco Setti possono supportare eventuali ipotesi sul numero di riquadri e storie affrescate sulle pareti dell'edificio nel sec. IX.

Originariamente articolati su tre registri, restano vaghe tracce di quello inferiore, con i *vela*; meglio conservato quello sovrastante cui si sovrappone il terzo malamente decifrabile, mentre è quasi del tutto scomparsa l'impronta del fregio che proseguiva fin sotto il tetto.

La decorazione superstite, compresa interamente all'interno di una cornice rossa, consiste in un riquadro con cinque figure (a m. 1,42 dalla quota del pavimento), cui si sovrappone una scena narrativa adiacente alla finestra tamponata (figg. 8,9).



9. Gli affreschi della prima metà del IX sec. sulla parete O-SO della chiesa. Arch. Marco Setti.

Il riquadro (m. 2,45 x m. 1,75) raffigura cinque santi vescovi orientali identificabili dalle scritte verticali in lettere bianche sul blu del fondo (come nei dipinti a Santa Maria Antiqua, raffiguranti *Ciro e Giovanni ai lati di Cristo* con i quali sono stati posti a confronto dagli studiosi e dove si ritrova analoga scansione tripartita della parete), parzialmente conservate accanto a ciascuno di essi: (da sin.) *Giovanni Crisostomo* (Antiochia 344/354 – Comana Pontica, 407), *Epifanio* (Besandirke, Palestina inizi sec. IV - Salamina

403), *Basilio Magno* (Cesarea di Cappadocia 329-379), *Gregorio Nazianzeno* (Arianzo, presso Nazianzo, Cappadocia, 329-390), *Nicola di Myra* (Patara di Licia, 270 – Myra, 343) (fig. 10). Tutti vissuti nel IV sec. (non molto tempo dopo il martirio subito da Ciro e Giovanni sotto Diocleziano intorno al 303), tutti dottori e padri della chiesa orientale, patriarchi di Costantinopoli, fortemente impegnati nella lotta contro le eresie, specie l'arianesimo insofferente del primato petrino, e campioni dell'ortodossia.

La scelta di rappresentarli sulla parete della chiesa è riferibile alla presenza della popolosa comunità greco orientale, ad essi fortemente devota e da sempre attiva in questa zona della città nei traffici e nei commerci, la cui presenza andò progressivamente aumentando a Roma in concomitanza con le lotte per l'iconoclasmo.

I cinque santi, raffigurati frontalmente, a capo scoperto con aureola a fondo oro, indossano tutti i paramenti liturgici orientali: il *sakkon* purpureo (corrispondente alla dalmatica del vescovo) sullo *stichàrion* (veste bianca ornata) e l'*epitrachilion* (indumento liturgico che i sacerdoti di rito greco portano intorno al collo, con le due bande cadenti in avanti in pari, collegate da un cingolo, corrispondente alla stola) e reggono con la sin. il libro dei vangeli chiuso. Le loro fisionomie sono tuttavia alquanto differenziate: il primo, *Giovanni Crisostomo*, giovane dai capelli scuri e barba corta e tonda che incornicia il bell'ovale del viso in cui risaltano i grandi occhi; il secondo, *Epifanio*, vecchio ed emaciato, capelli e barba bianca appuntita; il terzo, *Basilio*, magro, viso affilato, che quasi si smarrisce nell'aureola, grandi occhi e tempie incavate, capelli scuri e barba nera appuntita, in posizione lievemente arretrata rispetto agli altri ai suoi lati; le fisionomie degli ultimi due: *Gregorio Nazianzeno* e *Nicola* sono indistinte. Gregorio ha il viso affilato e la barba bianca, Nicola si caratterizza per l'ovale del volto, il copricapo, la stola e il vangelo dalla preziosa copertina aurea gemmata (di cui resta traccia anche in quello nelle mani di Gregorio) e la stola con croci rosse.

Osserviamo in *Epifanio* un dettaglio che sembra riecheggiare quello del mosaico raffigurante *Giustiniano e la sua corte di dignitari e soldati* nell'abside della basilica di san Vitale a Ravenna commemorante la consacrazione della chiesa avvenuta il 19-4-547 ad opera del vescovo Massimiano, ivi raffigurato con i piedi in posizione più avanzata rispetto a quelli dell'imperatore, a evidenziare con sottile allusione l'importanza del suo specifico ruolo nell'evento rappresentato.

L'evidenza figurativa di questo particolare nell'affresco romano, pur non così eclatante come nell'immagine ravennate, è forse espressione di una particolare considerazione nei confronti del vescovo di Salamina, prolifico scrittore ed autore del *Panarion*, nel quale esamina e condanna ben 80 eresie, soprannominato da Gerolamo *Pentaglossis* per la sua abilità nell'esprimersi in cinque lingue?

Il riquadro superstite del registro superiore raffigura una santa nimбата, dai capelli neri ornati da un piccolo diadema di cui restano le vaghe tracce della rosetta centrale, acconciati in modo da lasciare scoperte le orecchie; è seduta su un seggio senza dossale coperto da un cuscino, i piedi poggiati sul suppedaneo ornato di perle e consegna un cartiglio srotolato al vescovo aureolato con dalmatica e pallio che tende la mano a riceverlo. Sulla destra altri due uomini in paramenti ecclesiastici mentre alle spalle della santa si conserva l'impronta appena visibile di una figura stante (fig. 10).

È stata avanzata l'ipotesi che la scena, delimitata, come quella sottostante, da una cornice nera, con le figure emergenti sul fondo scuro, possa essere ispirata agli *Acta* di Prassede e Pudenziana, redatti nel V-VI sec. e rappresentare Prassede (= colei che agisce), che dona al papa Pio I i beni lasciati in eredità dal fratello Novato a lei e al prete Pastore, per impiegarli nella fondazione di una chiesa nelle terme dello stesso Novato nel *vico Patricius*²⁷.

²⁷ Marina FALLA CASTELFRANCHI, *A chi era dedicata in origine la chiesa detta di Santa Passera?* in *Forme e storia*, Scritti in onore di Francesco Gandolfo, a cura di Walter ANGELELLI e Francesca POMARICI, Roma 2011, pp. 73-77.



10. In alto, *Santa Prassede dona a Pio I i beni ricevuti in eredità*. Particolare del terzo registro. In basso, *I santi Giovanni Crisostomo, Epifanio, Basilio Magno, Gregorio Nazianzeno, Nicola di Myra*. Particolare del secondo registro. Arch. Marco Setti.

La decorazione superstite della parete, ascrivibile alla prima metà del IX sec. è da porre in relazione al pontificato di Pasquale I, che aveva trasferito le spoglie della santa dal cimitero di Priscilla nella basilica ricostruita in suo onore sull'Esquilino, il quale potrebbe aver fatto deporre una reliquia nella cripta della chiesa (grazie all'interessamento della matrona Teodora)²⁸.

La partizione in moduli studiata per la parete O-SO suggerisce l'ipotesi che le figure raffigurate complessivamente nel registro mediano fossero almeno quindici e le scene di quello superiore almeno quattro (fig. 8).

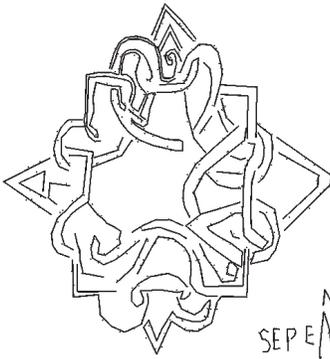
La stessa teoria di santi, forse occidentali, sovrapposta ai *vela*, avrebbe potuto essere raffigurata sulla parete opposta, mentre nel registro superiore è ipotizzabile pensare alla prosecuzione delle storie delle stesse Pudenziana e Prassede.

L'assenza di qualunque traccia superstite di decorazione sulla parete di fondo della chiesa impedisce di formulare qualsivoglia ipotesi sul possibile tema dei soggetti ivi rappresentati.

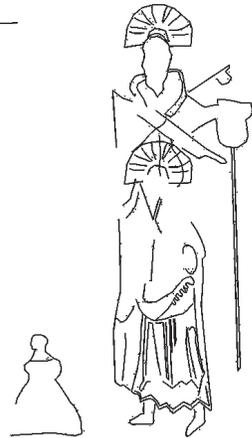
Descriviamo infine le incisioni graffite sull'intonaco dell'abside, concentrate prevalentemente in corrispondenza del riquadro di sinistra, basandoci sul disegno di rilievo e sugli studi realizzati per l'occasione dall'arch. Marco Setti (fig. 11).

Nello spazio compreso fra la cornice sin. del registro mediano e san Francesco sono graffiti: la scritta *Giano 1447*; al di sotto il fiore della vita, margherita a sei petali ottenuta dalla rotazione di sei cerchi corrispondenti ciascuno a un giorno della creazione. Si tratta di un antichissimo simbolo rappresentato dai primi cristiani copti che lo incisero sulle pareti del tempio di Hibis eretto nell'Oasi di El Kharga o nelle mura di Osireion di Abido in Egitto, oltre che dagli Etruschi e dagli Ebrei, per citare solo i popoli mediterranei. Sotto questo simbolo altra scritta su due righe, non identificata.

²⁸ Ricordata nella nota 17; cfr. anche S. MANACORDA, *La chiesa*, cit. p. 40.



MA
SEPE/RR



11. I graffiti tracciati sull'abside: particolare del rilievo videometrico dell'arch. Marco Setti

Tra Francesco e Giacomo l'elaborato e sofisticatissimo nodo costituito da due quadrati incrociati, simbolo del doppio quaternario, disegno frequente sulle facciate delle chiese e nelle decorazioni pavimentali; al di sotto la data (1?)454 *PMA/ Sep(t)emb(e)r*.

Sulla veste della devota inginocchiata sottostante, da noi identificata con Jacopa dei Settesoli sono graffiti: Dio Padre frontale, barbato, con imponente nimbo raggiato, con sopra l'incisione *Magnus San(c)tus*; al di sotto altra figura nimbata di profilo rivolta a sin. sorreggente un bambino (?) col braccio sin. e bastone (?) con la d. (san Cristoforo?). E ancora sulla parte inferiore della veste altra figurina femminile di profilo rivolta verso il santo.

Ancora altre due scritte *Ego Iulia*, vicino alla Madonna e *Pro fuit* accanto a san Michele.

Le date riportate attraversano il pontificato di Eugenio IV, Nicolò V, testimone della caduta di Costantinopoli il 29 maggio 1453, Callisto III e Paolo II.

Tanti secoli sono trascorsi dalla costruzione del sepolcro adiacente alla banchina portuale. Se potessi vederlo oggi stenterei a riconoscerlo. Il Tevere scorre sempre a pochi metri da qui, ma non si vede, occultato da un muro e da un cancello che nascondono a stento il proliferare di una vegetazione incolta e chi sa cos'altro, tanta è l'incuria e il degrado di questa zona un tempo brulicante di vita, di chiasso, in un affastellamento di uomini, merci e animali. Oggi intorno all'antico monumento passa una stradina malandata percorsa di tanto in tanto da qualche sparuto curioso che trova tutto sbarrato – è tempo di pandemia, le persone vanno in giro a volto coperto ma sembrano diventate tutte astiose– e difficilmente riesce a immaginare che, nel frattempo, la corrente del fiume ha diluito nel Mediterraneo 800 anni di storia di questa città. Mi sorprende invece felicemente l'insegna di un'osteria: si chiama Da Ciro e Giovanni, propone, ad ora di cena, un menu a base di pesce.



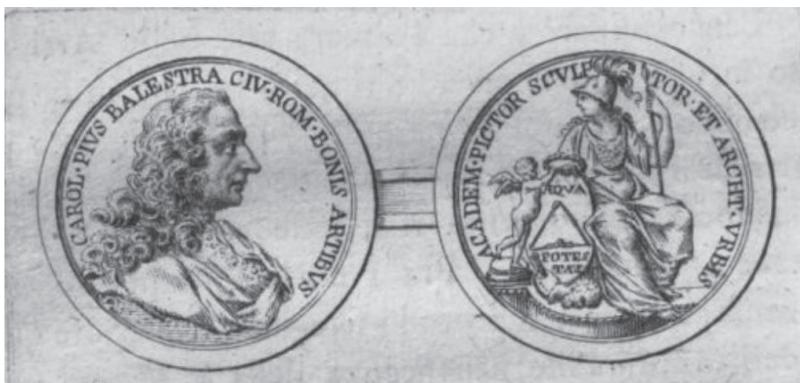
Il faro di Alessandria, dalla serie *Paesaggi fantastici*, di Marco Setti.

Carlo Pio Balestra «dilettante d'architettura», «ingegnere» e benefattore delle arti

MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI

Nel 1768 avvenne la premiazione del primo concorso Balestra, destinato ai giovani artisti – architetti, pittori e scultori – che volevano mettersi in luce nel concorrenziale mondo romano.

La prova era gestita dall'Accademia di S. Luca e si svolgeva sulla falsariga dei più antichi Concorsi clementini, istituiti da Clemente XI. Gli accademici indicavano un tema ai concorrenti e i migliori erano premiati, durante una solenne cerimonia in Campidoglio, ricevendo in dono una medaglia d'oro (fig. 1). I fondi per l'elargizione di questi riconoscimenti erano stati devoluti all'Accademia dal nobiluomo Carlo Pio Balestra che aveva lasciato l'istituzione erede dei suoi beni, seppur con alcuni «pesi».



1. Medaglia distribuita nei concorsi Balestra, incisione nel volume *In lode delle belle arti orazione e componimenti poetici [...]*, 1768.

Benché questa generosa scelta sia presentata come frutto di amore puro e disinteressato per le arti si può ragionevolmente supporre che Balestra sperasse anche di essere ricordato grazie ad essa, fatto che effettivamente avvenne, seppur in modo piuttosto confuso e indiretto, tanto che sino ad oggi non era facile rintracciare notizie precise sul suo conto.

Il *Diario ordinario* di Roma ne ricorda il decesso avvenuto il 10 agosto 1763, all'età di settantasette anni, e varie fonti lo dicono originario di Genzano, centro dei Castelli romani, ove effettivamente aveva le sue proprietà immobiliari¹.

Un appunto autografo di Balestra ci dice però che nacque a Roma il 3 giugno 1687 e fu battezzato in S. Lorenzo in Lucina, ma cresimato a Priverno². Era figlio di Giacomo Innocenzo e di Teresa, che fu seppellita nella chiesa dell'Aracoeli ove fu portato anche il cuore di Carlo molti anni dopo. Ebbe alcuni fratelli tra i quali Francesco († 1721) e Cosimo, entrato nell'ordine dei Ministri degli Infermi, ma soprattutto il monsignore Pietro Antonio (1674-1722), forse il più grande di età e quello che ebbe maggior successo. Egli fu «dell'una e dell'altra Segnatura Referendario, Prelato Domestico, Protonotario Apostolico, Auditore e Giudice Generale sopra le Confidenze e

¹ «*Diario ordinario*», stampato dal Chracas, in data 20 agosto 1763, n. 7197, pp. 5-7; qui è definito «virtuoso dilettaante d'architettura». La fonte è citata da Roberta BATTAGLIA, *Giovanni Battista Piranesi e il monumento funebre: la tomba MacDonal*, in «*Prospettiva*», 73/74, (1994), pp. 169-179, p. 175.

² ARCHIVIO STORICO ACCADEMIA DI S. LUCA DI ROMA, *Eredità Balestra* (d'ora in poi AASL/EB), due pacchi di documenti: Balestra I = collocazione provvisoria F 16; Balestra II = provvisorio F 17. I documenti saranno indicati con la collocazione provvisoria e, se possibile, con qualche ulteriore precisazione, poiché manca quasi sempre la foliazione. Si tratta fondamentalmente delle carte che Mauro Fontana, principe dell'Accademia, ricevette dopo la morte di Balestra e di molte altre trovate nella casa a Genzano, soprattutto ricevute relative anche ai familiari di Carlo. Per motivi di spazio si propone solo un riferimento parziale a questi documenti. Per il documento qui citato AASL/EB, F 17.

Simonie, Ponente della Sacra Congregazione del Buon Governo, e della Visita Apostolica, Votante di Segnatura di Giustizia»³.

Certamente la famiglia Balestra prese in affitto varie residenze a Roma e Carlo, ad esempio, nel 1722 risiedeva presso l'Arco della Ciambella⁴. Nella relazione a stampa del primo concorso, di cui parleremo più volte, si ricorda che visse presso suo zio «monsignor Balestra» (ma si trattava del fratello) e «applicossi alla cognizione delle belle Arti, e con maggior genio dell'Architettura, e delle scienze Idrauliche, ed Idrostatiche»⁵. Il brano riferito più che esaltare una concreta attività artistica, afferma che il «Nobile uomo» si dedicò alla sua conoscenza, concetto ribadito in altro passo dello stesso volumetto ove si dice che Balestra, ritiratosi a Genzano, utilizzò tutto il suo tempo per tali studi.

Ciò nonostante, egli effettivamente assolse almeno un incarico come testimoniano molti atti che lo mostrano sovrintendere alla realizzazione dell'acquedotto di Genzano tra il fontanile detto Tempesta, il convento dei Cappuccini e il borgo a partire dal 1724⁶.

³ Il padre, Francesco e Pietro Antonio furono seppelliti nella chiesa di Galloro: AASL/EB, F 17, pacco piccolo di ricevute anni 1713-1763. Qui anche i titoli del secondo.

⁴ AASL/EB, F. 17, pacco grande di carte (sul quale è scritto: 7 doc. 16).

⁵ *In lode delle belle arti orazione e componimenti poetici relazione del concorso e de' premi distribuiti in Campidoglio dall'insigne Accademia del disegno in S. Luca il dì 24 novembre 1768. Per nuova istituzione del nobile uomo Carlo Pio Balestra essendo principe dell'Accademia il signor Andrea Bergondi scultore*, Roma, per il Casaletti, 1768, p. 4. La relazione in cui si trova il passo non è firmata ma secondo Melchiorre MISSIRINI (*Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, p. 244) sarebbe di Clemente Orlandi.

⁶ Elio LODOLINI, *L'Archivio della Sacra Congregazione del Buon Governo*, Roma 1957, pp. 305-306, con riferimento a ARCHIVIO DI STATO DI ROMA [d'ora in poi AS-RM], *Congregazione Buon Governo*, serie X, reg. 315. Una pianta, per altro più tarda, dell'acquedotto di Genzano è conservata nell'AS-RM, *Collezioni Disegni e Stampe*, coll. I, 33-23/1.

Nel 1721 i frati avevano ottenuto dell'acqua da Fabrizio Colonna e ne avrebbero ceduto i «ritorni» alla comunità purché questa realizzasse i condotti⁷. Già in questa fase Balestra era stato coinvolto nelle trattative, ripartite nel 1724 dopo la nomina del nuovo padre Definitore dell'ordine. Nel verbale del consiglio comunale del 16 luglio di quell'anno di Balestra si dice che «si è adoperato con tanto amore, e carità, e zelo, et essendo il sudetto uno de più capaci in simil cosa, così si spera che vorrà onorarci sino al fine dell'opera». Balestra era così sicuro di sé da impegnarsi a far rivedere il lavoro a due periti dell'arte «e donare alla città quel di più che fosse stimato, o pure di dare del proprio quel di meno che si fosse potuto spendere, e che sarà speso in più in detto lavoro»⁸.

In realtà Balestra fu allontanato dal lavoro all'inizio del 1726, per passare dal pagamento ad «opera» ad un cottimo, cioè un appalto, che si aggiudicò Cristofano Perniconi di Nemi, dimostratosi poco competente. Balestra rimase creditore di una notevole cifra di denaro dalla comunità di Genzano e ne nacque una causa, ma fu poi necessario chiedere a lui di completare il lavoro, come egli fece. Il governatore locale, decisamente favorevole a Balestra, nel ragguagliare la Congregazione del Buon Governo, affermò che per «quello che spetta al cavo delle forme, e alla costruzione delli acquedotti ne fu data la totale soprintendenza al S.r Carlo Balestra ben cognito appresso l'Em.o S.r Card.e Imperiali non tanto per la sua virtù in simili materie, quanto per la propensione (?) che ha sempre dimostrato in beneficare questo pubblico», mentre alcuni forestieri possessori di vigne avevano contestato la tassa imposta per pagare il debito e affermato che il lavoro non era stato diretto da alcun architetto⁹.

⁷ Nicola RATTI, *Storia di Genzano con note e documenti*, Roma 1797, pp. 56-57; non fa menzione di Balestra

⁸ AASL/EB, F 17, Fasc. 37 (numerazione antica), tutto relativo all'acquedotto

⁹ AS-RM, *Congregazione Buon Governo*, serie II, busta 1872, cc. n.n. Il lavoro costò complessivamente 4600 scudi.

Come si vede, le testimonianze sono assai contrastanti, ma soprattutto, nonostante l'asserita competenza, non sappiamo ancora come Balestra si fosse formato in questo difficile ambito. Certamente a Roma sin dalla fine del XVI secolo si erano succeduti molti architetti esperti nel campo dell'ingegneria idraulica, ultimo dei quali Carlo Fontana, in piena attività negli anni giovanili di Balestra. Il ticinese non solo si era occupato della realizzazione degli importanti acquedotti di Bracciano e Civitavecchia, ma aveva anche scritto un'opera teorica sull'argomento, per altro basata in parte su importanti testi precedenti¹⁰.

Balestra pagava per scavi, acquisto di materiali e creazioni di condutture atte a portare l'acqua, verosimilmente dopo averne determinato percorso e inclinazione. Molti documenti relativi a questo lavoro sono conservati tra le carte di Balestra e in vari di essi egli è chiamato «ingegnere», evidentemente proprio per indicare la sua competenza tecnica¹¹.

Occuparsi di un acquedotto è certamente un'attività che rientra nelle «scienze idrauliche» citate pocanzi. Più difficile è capire cosa voglia indicare l'altro brano in cui si ribadisce la dedizione allo studio anche se «dovette talvolta sull'Artemisio Monte condur linee e livellar Cannoni e far spiccare anche la guerresca architettura in cui egli era sì perfettamente versato»¹².

Il monte Artemisio, che si trova vicinissimo a Genzano, di fatto fu teatro degli scontri tra l'esercito napoletano-spagnolo e quello

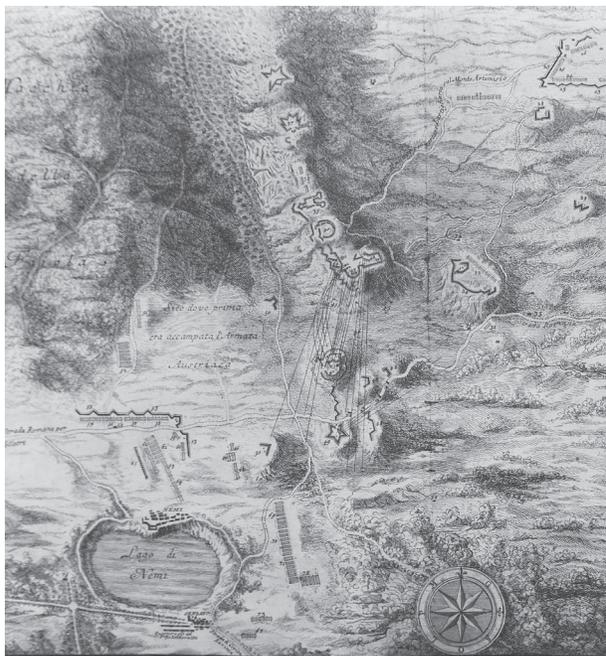
¹⁰ Marisa TABARRINI, *Dagli Effetti delle acque di Vincenzo Della Greca all'Utilissimo trattato delle acque correnti: metodo, fonti e apografia in Carlo Fontana teorico*, in *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato architetto*, Atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), a cura di Giuseppe BONACCORSO, Francesco MOSCHINI, Roma 2017, pp. 189-196.

¹¹ AASL/EB, F 16, Fascicoli 29, 37 (numerazione antica), relativi all'acquedotto.

¹² Claudio TODESCHI, *Orazione*, pp. 21-40, in *In lode delle belle arti*, cit., 1768, p. 39.

austriaco nel 1744 e una dettagliatissima incisione del tempo (fig. 2), derivata dal disegno di un ingegnere di parte spagnola non esplicitato, rivela che nella zona in quella occasione furono effettivamente realizzate strutture difensive e postazioni per l'artiglieria e a queste opere potrebbe aver collaborato Balestra¹³.

Nonostante le competenze ricordate nel ritratto conservato presso l'Accademia di S. Luca, eseguito nel 1835 da Ferdinando Cavalleri, gli è posta accanto, credo arbitrariamente, una tavolozza da pittore.



2. M. Sorellò (incisore), Carta topografica con le fortificazioni delle armate napoletane e austriache sul monte Artemisio e sulla Faiola nel 1744, particolare.

¹³ L'incisione fu realizzata da Michele Sorellò e non è datata, ma talora si legge un riferimento cronologico al 1750; l'iscrizione del cartiglio comincia «Carta Topografica da Velletri fino alla Casa de' Corsi [...]».

Balestra morì a Rocca di Papa, dove si recava tutte le estati, e il corpo, dopo essere stato imbalsamato, fu portato presso la Madonna di Galloro in attesa del trasferimento, avvenuto nel 1764, nella chiesa romana che aveva scelto. Già il 14 agosto 1763, Mauro Fontana, principe dell'Accademia, riferiva ai colleghi della scomparsa e cominciava ad occuparsi attivamente dell'eredità¹⁴.

Balestra aveva redatto il suo testamento con grande anticipo, sin dal primo gennaio 1749, con il notaio Francesco Tanni di Albano, aggiungendo un codicillo il 6 febbraio 1762¹⁵.

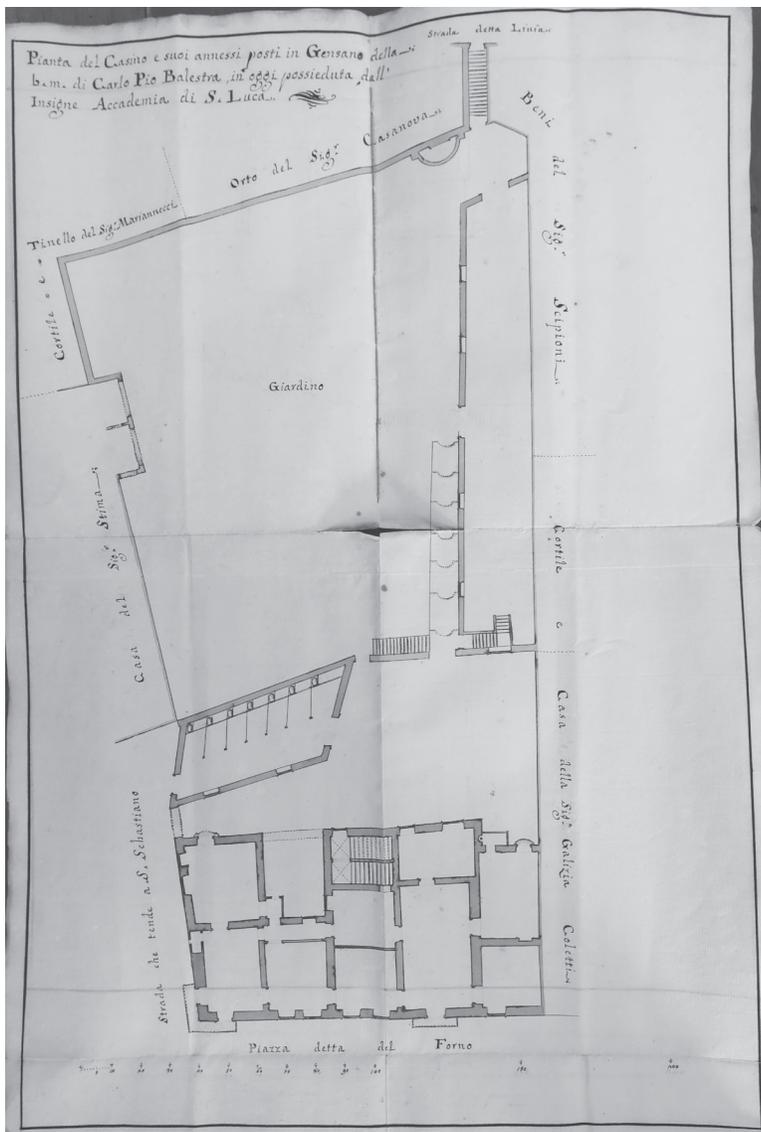
Aveva precisamente predisposto l'uso della sua eredità: mobili, argenti, rami, arredi del tinello dovevano essere venduti e il ricavato usato per realizzare il suo monumento funebre, mentre tutto il resto – il cosiddetto asse ereditario depurato dai debiti che vi gravavano – sarebbe stato alienato nel corso di tre anni al massimo, investito in Monti camerali e il «fruttato» doveva servire a realizzare le medaglie d'oro per il concorso e le connesse celebrazioni.

Nel dicembre 1763 già erano state vendute quattro vigne e un casamento a Genzano, che era stato periziato e rilevato in pianta (fig. 3) dall'architetto Tommaso Bianchi definendone il valore come pari ad oltre 6500 scudi, lavoro per il quale percepì 70 scudi più le spese di mantenimento in loco¹⁶.

¹⁴ M. MISSIRINI, *Memorie ... cit.*, pp. 244-246.

¹⁵ AS-RM, *Archivio Notarile mandamentale di Albano*, t. 281, F. Tanni: apertura del testamento, testamento, apertura del codicillo, codicillo, complessivamente cc. 48-51, 62-65, non tutte numerate. I legati, sui quali non mi soffermo, furono assai modesti. È testimone Alessandro Dori, figlio di Francesco, dato che porta a proporre l'identificazione con il noto architetto. Il testamento è stato pubblicato in Angela CIPRIANI, Enrico VALERIANI, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1991, III pp. 195-196, da copia nell'archivio dell'Accademia.

¹⁶ AASL/EB, F 16, Fasc. 4 (numerazione antica): "Inventario e Stima de Mobili, et altro dell'Eredita della B. Me. Carlo Pio Balestra". Per il pagamento a Bianchi, pari a circa l'1% del valore del bene periziato prima del defalco dei pesi che vi gravavano: AASL/EB, F16, Fasc. 1 (numerazione antica): "Bilancetto [...] per spese nel periodo 12 agosto-novembre 1763.



3. T. Bianchi, *Planta della proprietà Balestra a Genzano*, 1763. Roma, Archivio Storico dell'Accademia di S. Luca © Accademia Nazionale di S. Luca, Roma.

L'edificio di Genzano, di medie dimensioni, affacciava su una piazzetta, detta del Forno, mentre sul retro, al di là del cortile e del giardino, era collegato da delle scalette a via Livia. Era di tre piani, libero da canoni, con cantina sotterranea, rimessa, bottega e vari locali di servizio, nonché un giardino circondato di muro e con una fontana.

Tale proprietà è localizzabile nel Catasto Gregoriano del 1828 (particelle 587-592), sul lato della piazza allora chiamata dell'osteria, e se ne conoscono anche alcune vicende antecedenti l'acquisizione dei Balestra, come ricostruito da Dimitri Ticconi. L'edificio, che potrebbe aver visto un iniziale intervento progettuale di Carlo Fontana, distrutto dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, è ancora visibile in vecchie immagini¹⁷.

I documenti esistenti attestano che nasceva, come spesso avveniva in passato, dalla fusione di più strutture tanto che nel conto di un imbiancatore si parla di un casino vecchio e di uno nuovo. Certamente i Balestra avevano un immobile a Genzano sin dal secolo precedente, probabilmente progressivamente ingrandito e sistemato, conferendogli anche un gradevole aspetto esteriore: era infatti dipinto di bianco, «rosino» e color travertino¹⁸.

Vari pagamenti sono documentati negli anni Venti e quindi si

¹⁷ Dimitri TICCONI, *Aggiunte a Carlo Fontana: strategie di sviluppo urbano per i Cesarini a Genzano*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di Marcello FAGIOLO, G. BONACCORSO, Roma 2008, pp. 211- 224, pp. 214-215, fig. 16. Ringrazio sentitamente l'autore per aver identificato l'edificio Balestra sul Catasto Gregoriano, come indicato. Il palazzetto su acquistato nel 1763 dai fratelli Giovan Battista e Antonio Arigoni, di Francesco e Angelica Fontana. Per le vendite degli immobili cfr. AASL/EB, F16, Fasc. 2 (numerazione antica) e AS-RM, *Camerale II*, Accademia, b. 2, fasc. 2.

¹⁸ AASL/EB, F 17, pacco grande di carte (sul quale è scritto: 7 doc. 16), conto dell'imbiancatore del 7 agosto 1725: facciata davanti dove sta il portone lunga 110 palmi con 11 finestre, due ringhiere, un portone [...] tarato da Paolo Buti (senza professione), tarato di nuovo da Antonio Cancicaro architetto.

potrebbe supporre che Carlo Balestra avesse avuto almeno parte dell'eredità del monsignore e con quella avesse migliorato lo stabile, tra l'altro facendovi realizzare una campagna decorativa che vide coinvolti Ferdinando Wernle (Wörndle) e Pietro Piazza¹⁹, artisti attivissimi a Roma per le famiglie nobili e tutt'altro che mediocri²⁰.

Dunque, dobbiamo immaginare che Balestra avesse un tenore di vita piuttosto buono, come quello della nobiltà minore. Ad esempio, il locale principale della casa, chiamato prima anticamera, era parato di broccatello rosso ornato con medaglioni, aveva sovrapposte con figure e stemmi Balestra, nonché due statue dipinte in tela rappresentanti la *Temperanza* e la *Fortezza*, un'immagine dell'*Anunciazione*, circondata da una cornice di stucco, e il paracamino decorato con paesi. Molti quadri, tutti ricordati senza autore e con valori molto bassi dal perito rigattiere Stefano Tomiatti, riempivano le stanze che avevano anche rivestimenti, portiere e bussole con dipinti²¹.

Poiché Balestra a Genzano utilizzò un professionista per tarare il conto dell'imbiancatore e un altro è documentato al suo servizio a Roma, si può supporre che non volesse, e forse neanche sapesse, districarsi in queste incombenze tecnico-amministrative²².

¹⁹ AASL/EB, F 17, pacco piccolo di ricevute 1703-1763: ricevuta di Ferdinando Wernele, 31 luglio 1722, s. 24,60; ricevuta di Giacomo Pelucchi, 1722, s. 26,4 per tanti colori; ricevuta di Giovan Battista Tetiglione, 1722, per 3 angeli e 2 capitelli di cartapesta; ricevuta del doratore Gio. Giorgio Santa (?), 27 dicembre 1722, s. 18,70 per lavori; ricevuta di Pietro Piazza, 17 marzo 1723, s. 6; ricevuta di Piazza, 18 settembre 1723 per lavori s. 5,10 a saldo; sono tutte relative al casino di Genzano.

²⁰ Nell'impossibilità di elencare opere e bibliografia, per motivi di spazio, mi limito a ricordare che Ferdinando, figlio di Jacob Wernle, nel 1721 lavorava a palazzo Spada e Pietro Piazza fu autore di porte dipinte con eleganti paesaggi a palazzo Corsini.

²¹ AASL/EB, F 16, Fasc. 4 (numerazione antica).

²² Cfr. nota 4; l'architetto è Carlo Felice Recalcati.

Secondo la testimonianza di Francesco Milizia, che scrisse nel 1768, l'eredità sarebbe stata pari a 30.000-40.000 mila scudi mentre Missirini ricorda che la rendita era di circa 300 scudi l'anno²³.

La prima stima, alla luce dei documenti visti, sembra eccessiva e l'asse ereditario fu considerato pari a poco più di 11.000 scudi e tale da rendere circa 200 scudi l'anno, detratte le spese, né molto si era ricavato dalla vendita dei beni mobili²⁴. L'accademia denunciò subito che i «pesi» gravanti su questa eredità erano eccessivi, vista la necessità di costruire il monumento e svolgere le premiazioni ogni anno, tant'è che rapidamente si decise di non rispettare la cadenza annuale.

Il monumento funebre doveva essere eretto in SS. Luca e Martina e contenere il ritratto del benefattore. Il deposito doveva essere fatto sulla base della «idea di quel soggetto che averà conseguito il premio nel concorso degli Accademici in Campidoglio lasciando in arbitrio di questi o dell'esecutori testamentarij, o dell'istessa Accademia l'iscrizione». Balestra prescrisse anche cosa raffigurare sui «medaglioni d'oro, nelli quali vi sia da una parte rilevata la mia effigie, e dall'altra l'impresa dell'Accademia di S. Luca», destinati ai vincitori del concorso. Infine, affermò «e di tutto ciò voglio che ne resti un esemplare in lapide impresso nel med.mo deposito, volendo et ordinando, che il primo pensiero che si darà per conseguire il premio, che la prima volta voglio assolutamente che sia unico, debba fissarsi sopra del disegno o modello del sopraccennato deposito, alla quale opera solamente concorrino l'Accademici

²³ Francesco MILIZIA, *Opere complete riguardanti le belle arti*, Bologna 1827, IX, p. 137; a suo dire ognuna delle tre medaglie d'oro valeva 100 scudi (ma si veda quanto detto in seguito); M. MISSIRINI, *Memorie ...* cit., p. 244. Non mi soffermo sui cambiamenti nella gestione del concorso, in parte connessi anche al problema dei fondi disponibili.

²⁴ AASL/EB, F 17, pacco grande di fogli (c'è scritto 7 doc. 16); all'interno fascicoletto 9 (numerazione antica): minuta di informazione al cardinale Carlo Rezzonico sui fondi e pesi dell'eredità (c. 1766).

Architetti, e Scultori)». Consapevole che i fondi stanziati potevano non bastare, autorizzò anche l'uso delle rendite dei primi tre anni per creare il deposito.

Le vicende effettive di questa realizzazione, assai diverse da quanto previsto da Balestra, sono già state ricostruite dettagliatamente e sappiamo che il lungo periodo di tempo necessario per la messa in opera dipese in massima parte dalla penuria di mezzi. Era stato incaricato della realizzazione Tommaso Righi, prescelto con la rara procedura del sorteggio tra gli scultori accademici, che aveva presentato vari progetti proprio per ridurre i costi e tra non poche polemiche e critiche, comprese quelle di Giovan Battista Piranesi. Dovettero passare ben quattordici anni dal decesso prima che l'opera fosse compiuta²⁵. Nel secolo successivo, non per apprezzamento del suo valore artistico, ma per esaltazione dell'azione compiuta da Balestra, la tomba fu riprodotta in incisione da Francesco Maria Tosi (fig. 4) e commentata in un noto libro di Oreste Raggi²⁶.

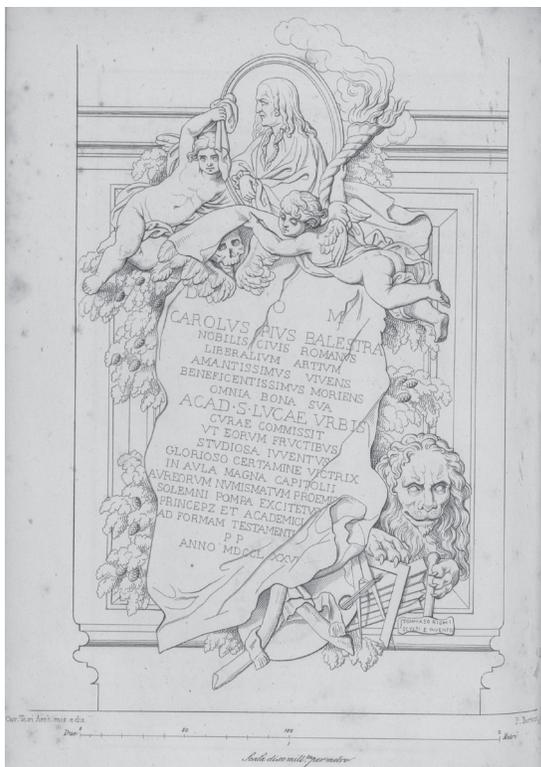
Già prima il volto di Balestra era testimoniato dalle medaglie coniate per la premiazione del suo concorso, il cui disegno inciso è inserito nel volumetto del 1768.

La medaglia presenta sul recto il busto del benefattore con la scritta CAROL. PIVS. BALESTRA. CIV. ROM. BONIS. ARTIBVS. Sul verso vi è la raffigurazione di Roma accompagnata da un genio che incorona il simbolo dell'accademia con il motto «Aequa potestas»²⁷. Una tavolozza, una testa scolpita e la base di una

²⁵ Angela NEGRO, *Per Tommaso Righi*, in *Sculture romane del Settecento*, 2 a cura di Elisa DEBENEDETTI (Studi sul Settecento Romano, 18), Roma 2002, pp. 81-149, pp. 86-88.

²⁶ Oreste RAGGI, *Monumenti sepolcrali eretti in Roma agli uomini celebri per scienze, lettere ad arti*, Roma 1841, I n. LXX pp. 379-380.

²⁷ Per la visione artistica sottesa a questo motto si rimanda *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, Catalogo della mostra (Roma, Accademia di S. Luca, 22 settembre – 31 ottobre 2000), a cura di A. CIPRIANI, Roma 2000.



4. F. M. Tosi (disegnatore), P. Berfoni (incisore), *Monumento Balestra in SS. Luca e Martina*, incisione in O. Raggi, *Monumenti sepolcrali [...]*, 1841.

colonna ribadiscono il concetto dell'unità delle tre arti e la scritta dichiara ACADEM. PICTOR. SCVLPTOR. ET ARCHIT. VRBIS.

Questa incisione non reca l'indicazione degli autori – disegnatore e incisore – mentre sulla medaglia stessa compare il nome di B(ernard) Perger (c. 1736-1786)²⁸, un medagliista attivo a Roma e a Napoli.

²⁸ Naturalmente non si tratta degli esemplari in oro originari. In realtà per il conio fu pagato Matteo Berger [ma Perger], s. 60: ASR, *Camerale II*, Accademia, busta 2, fasc. b [1769-1799], allegato F.

Balestra vi appare ammantato e di profilo, con una parrucca dai riccioli fluenti, non tanto uguale nei tratti fisionomici al medaglione nel monumento di Righi, ma nell'aspetto aristocratico.

Torniamo al celebre concorso. La premiazione doveva essere un avvenimento solenne e questo lo rendeva anche costoso: un resoconto indica che ci volevano ogni volta 650 scudi, così ripartiti: 260 per oro e fattura delle medaglie, 180 per l'addobbo del salone in Campidoglio, 40 per la cera, 80 per i suonatori e le mance, 90 per la stampa dei libretti²⁹. Una rendicontazione più analitica ci consente di sapere i costi precisi delle prime tre premiazioni e chiarisce che era Luigi Valadier a fornire l'oro e procedere alla fusione, mentre i costi complessivi erano abbastanza simili a quelli del concorso clementino³⁰.

L'ultima cifra interessa particolarmente perché, per molti versi, il terzo omaggio reso dall'Accademia al benefattore, non richiesto dal destinatario, fu proprio il testo più volte citato del 1768, creato per la premiazione del primo concorso.

Esso fu edito con Casaletti ed è molto più lussuoso dei precedenti stampati per i concorsi clementini perché ornato da numerose incisioni, in buona parte disegnate da Francisco Preciado de la Vega che era stato principe dell'Accademia negli anni di poco precedenti (1764-66) e si era occupato attivamente dell'eredità Balestra, come era caratteristico del suo fattivo lavoro per l'istituzione.

²⁹ AASL/EB, F 17, foglio intestato "L'Eredità della bo: me: Carlo Pio Balestra spettante all'Insigne Accademia [...]" con rendite e previsione di spese. In realtà Casaletti ebbe 45 scudi e 32 andarono ai rilegatori, cfr. documento citato nella nota 28. Per considerazioni sulla celebrazione della premiazione cfr. Paolo RUSSO, *Il concorso Balestra del 1801. Struttura del concorso e tipologia della festa*, in *Le "scuole mute" e "le scuole parlanti": studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di Paola PICARDI, Pier Paolo RACIOPPI, Roma 2002, pp. 301-324.

³⁰ AS-RM, *Camerale II*, Accademia, busta 2, fasc. b [1769-1799], allegato F.

Esso presenta una bella antiporta (fig. 5) che mostra le tre arti in cielo, in atto di ricevere l'omaggio di una figura armata che dà loro corone, osservata dalla personificazione del Tevere presso il quale sosta la Lupa con i due gemelli. La donna è Minerva, tradizionalmente associata alle arti, anche per quel che si legge nella scritta sottostante: «Non minus ingenuis artibus illa favet Ovidio Fast III». In verità il verso suona così: «Ipse vides manibus peragi fera bella Minervae. Non minus ingenuis artibus illa vacat?» (vv. 5-6); con l'introduzione del verbo *faveo* (favorire) e la trasposizione della frase in forma affermativa si vuol dare maggior forza al concetto stesso. Questa Minerva pacifica e protettrice delle arti opera a Roma, suo naturale teatro d'azione, grazie al dono elargito dal benefattore.

Dopo la relazione della premiazione e la trascrizione dell'orazione che fu declamata, nel volume seguono vari testi poetici fra i quali almeno tre sono strettamente collegati a Balestra, tutti opera di arcadi. Anche «Don Francesco Preziado accademico del disegno» offrì un sonetto (p. 48) che così comincia: «Ecco in sì augusto trionfal soggiorno / La grand'Ombra di Carlo ascender veggio, / E condur l'Arti al meritato seggio, / A cui gloria ed onor stanno d'intorno.»

Le figg. 4 e 5 sono state cortesemente fornite dalla Biblioteca Hertziana di Roma.



5. F. Preciatio de la Vega (inventore), A. Giardoni (incisore), Antiporta del volume *In lode delle belle arti orazione e componimenti poetici[...]*, 1768.

La Roma, la Lazio, il fascismo

MARCO IMPIGLIA

TIFOSI “DI DESTRA”? IL CASO DELLA ASSOCIAZIONE SPORTIVA ROMA

È *vox populi* che i sostenitori più caldi delle squadre di calcio della ‘Roma’ e della ‘Lazio’ siano politicamente orientati a destra; neofascisti, per dirla schietta. Un’altra opinione corrente afferma che i ‘laziali’ lo fossero già da prima, e quasi per tradizione, mentre i ‘romanisti’ no, lo sono diventati di recente. Come accade nella genesi dei miti e delle leggende, c’è qualcosa di vero in questa doppia asserzione. Andiamo ad analizzare.

Vorremmo partire dalla Associazione Sportiva Roma (ASR). Non perché sia la prima squadra della Capitale quasi per un diritto che abbia la sua *auctoritas* nel nome e nei colori stessi. Ma perché sulla sua tifoseria pubblicammo un libro ventiquattro anni fa, e quindi sull’argomento ne sappiamo parecchio; fino al punto di aver sentito sulla nostra pelle la passione, nello specifico venata di interessi economici, di talune frange del tifo giallorosso.

Cominciamo col dire che, all’abbrivio degli anni ’80, la Curva Sud dell’Olimpico, cuore del tifo per la “Maggica”, aveva un carattere rivolto nettamente a sinistra. Il Comando Ultrà (CUCS) era il gruppo più in vista, attestato sul ‘muretto’. Un luogo intoccabile, sorta di Aventino che da *illo tempore*, dall’inaugurazione dell’impianto sportivo nel 1953, costituiva il punto dove il sostegno alla squadra era più acceso, in quanto i giocatori uscivano sul prato da quella parte: apparivano splendidi di armature davanti a quei supporter febbrili. La spartizione tra i sostenitori laziali e

romanisti delle due curve, la Nord e la Sud, era avvenuta durante la spettacolarizzazione e la politicizzazione del tifo da stadio, processo peculiare degli “anni di piombo”. Un’evoluzione tellurica del modo di vivere una partita di pallone, rispetto a quell’altro molto più tranquillo e familiare degli anni ’50 e ’60, che sarebbe complesso qui spiegare, per cui ci limitiamo a riassumerlo in pochi concetti semplificati: i giovani della generazione ribelle decisero di stare da soli sugli spalti, liberi di fare i comodi loro, e vi portarono la passione politica all’eccesso che permeava la società in cui stavano crescendo; un mondo caotico fatto di P38, bombe non alla crema, spinelli ed eroina, slogan sanguinosi o romantici, vandalismi con spray e bastoni, eccetera.

Tutto questo aveva una veste sia di destra che di sinistra. Quella di sinistra si distingueva per l’allineamento con la intelligenza capitolina su taluni temi in rivendicazione, e ne traeva vantaggio a un livello mass-mediatico: Antonello Venditti, quando assisteva nel 1977 accanto agli ultrà a un match, col suo barbone alla Che Guevara come tutti gli altri, era chiaramente un comunista accomunato dalla “fede” al coro giallorosso. Ma poi esisteva l’altra faccia, l’aspetto violento e anti-sistema: i Fedayn del Quadraro Cinecittà,



1. Benito Mussolini con i figli Vittorio e Bruno a un Lazio-Genoa disputato il 30 novembre 1930 al Cinodromo della Rondinella.

gruppo guidato da militanti di Lotta Continua e Autonomia Operaia, avevano un inno che ancora ricordiamo, a distanza di tanto tempo, per la sensazione ghiacciata che incuteva al ragazzino di famiglia borghese: «E quando more er prete sonano le campane / piangono le puttane e i loro protettori / Ma quando moro io nun vojo Gesù cristi / ma solo i gagliardetti dei Fedayn teppisti».

Stiamo procedendo per *sketches*, perché di intavolare discorsi sociologici non ci va, certi che li trovereste noiosi, oltre che già uditi. Codesta epopea della Roma rossa e anche gialla, che ebbe il suo acme nello scudetto del 1983 e il grande lutto nella sconfitta in Coppa dei Campioni patita con gli inglesi del Liverpool nel 1984 (evento che incollò ancora di più la massa dei tifosi al club), ha avuto il suo momento di svolta nel 1989. La ristrutturazione dell'Olimpico per i Mondiali del '90, infatti, distrusse il muretto e mutò il volto della cavea. La trasformazione dello stile fu completa, al momento del ritorno dei sostenitori della Lupa nella stagione 1990-91. Ai vecchi 'curvaroli', la nuova Sud coperta, con ventiduemila posti numerati e individualizzati dalle poltroncine di plastica, divisa da vetrate in una zona centrale e due laterali, non piacque per niente. Per motivi fisici di propagazione del suono, risultava arduo far cantare la curva con l'ausilio dei megafoni. Inoltre, si era persa la sensazione di libertà che concedeva l'Olimpico tutto di marmo e travertino, col cielo aperto, le panche di legno pitturate di verde scuro e la possibilità di spaziare sull'orizzonte. Lo stadio, ora, appariva più controllabile e molto meno a misura di ultrà. La Curva Sud, di nuovo frammentata in tanti gruppi non collegati, assomigliava un po' troppo a una gabbia per le fiere.

La morte di Dino Viola, il presidente vittorioso sceso dal nord, e l'avvento di Giuseppe Ciarrapico, un imprenditore chietino dedito alla politica e nostalgico del "quando c'era Lui", peggiorò la situazione. Ciarrapico, coltivando il progetto di crearsi una base di amici 'ultras' (con questo termine qui definiamo i neofascisti) all'interno di una tifoseria militante tradizionalmente comunista, cominciò a

distribuire biglietti gratis e finanziamenti occulti ai tifosi di destra. La maggior parte di costoro si erano formati nelle cellule di Forza Nuova, e alcuni avevano appartenuto a una banda neonazista implicata in strage terroristica. Nella Sud sempre più divisa, da un'ulteriore scissione del Commando Ultras uscì il gruppo Opposta Fazione, anch'esso con tendenze destrorse. I dissidi di natura politica ebbero una recrudescenza manifesta. Alcuni ultras si presentavano allo stadio per salutare romanamente, inalberare insegne inclini all'apologia di reato e gridare slogan a contenuto politico, fischiati a loro volta dai gruppi ultras rivali. Nelle trasferte i neofascisti si resero responsabili di incidenti, e le loro manovre di intimidazione fisica e verbale si estesero a quella minima parte della stampa che osava levare la voce per criticare la gestione di Ciarrapico. Fulvio Stinchelli, conosciuto negli ambienti romanisti come "il Professore", ci confidò amaramente che riceveva telefonate anonime a casa e si recava allo stadio a lavorare con una rivoltella in tasca, per tema di assalti di fanatici all'uscita. Nel 1993 Ciarrapico, coinvolto in un scandalo affaristico, lasciò la presidenza, ma il danno ormai era fatto. Il verme del "tifoso professionista" si era incistato nella mela.

Alcuni dei capi della tifoseria avevano trovato una tribuna nelle radio private, il fenomeno cresciuto a dismisura dopo la conquista dello scudetto. I militanti neofascisti tentarono senza successo di ottenere finanziamenti, appoggi e coperture dal nuovo presidente Franco Sensi, convinti di mantenere lo *statu quo* guadagnato. Clamorosa, perché passata in un telegiornale nazionale in prima serata, fu una loro protesta al centro sportivo di Trigoria, accalcati per ore attorno alle inferriate e, infine, dispersi dall'intervento della polizia. In una trasferta a Brescia, questi ultras adusi alla violenza di piazza arrivarono ad accoltellare un vicequestore, ferendo gli agenti con un attacco furibondo condotto con asce, spranghe e bombe-carta. Ma furono individuati e incarcerati, per cui la loro azione, tesa a ricattare la Società, non andò a buon fine. Allorché

la riportammo nel volume sulla tifoseria che uscì nelle librerie nel gennaio del 1999, uno di loro, dal nome di battaglia che riprendeva un prodotto alimentare norcino assai apprezzato a Roma e nel Lazio, ci minacciò e, non contento, passò agli scapaccioni. Dopo di che, i “picchiatori neri” furono rapidamente emarginati da quegli stessi figuri e tribuni del popolo, o “super-tifosi”, sovente noti alla gente col soprannome come ai tempi dei bulli dell’Ottocento, che, dietro le quinte, li incoraggiavano. Personaggi pubblici dall’abile dialettica e l’indiscusso carisma, che stavano trovando nella jungla delle radio e delle tv private lo spazio di manovra per una rendita economica legale e sicura.

Cosa è cambiato da quei giorni? Poco. Forse solo una sempre più lampante connivenza tra i militanti romanisti e laziali, in contatto con altre tifoserie simpatizzanti fasciste presenti sia in Italia che all’estero. Tutti uniti, questi gruppi che vivono un’esistenza ai margini della criminalità e a volte pienamente illegale, dal richiamo della lotta senza quartiere alle forze dell’ordine. Percepite come garanti (“servi del sistema”, questa l’accusa) del business milionario, e perciò arido di sentimenti, edificato dai super-club del football. I quali ultimi hanno individuato nei tifosi politicizzati un elemento perturbatore dei loro buoni affari, ma non riescono a debellare la minaccia. Può addirittura capitare che si vaccinino venendo a patti con essi: al pari di un virus, se volete.

LA FAMA INTERNAZIONALE DEI SUPPORTER NEOFASCISTI DELLA SOCIETÀ SPORTIVA LAZIO

Questo il quadro generale della situazione con riferimento alla Roma. E la Lazio? La storia della tifoseria della Lazio a partire dal secondo dopoguerra segue, in parallelo, quella della Roma fino al 1970, o giù di lì. Siamo, cioè, in presenza della *Domenica della buona gente* (titolo di un lungometraggio del 1953 firmato da Anton Giulio Majano, vi si narrano vicende umane in stile neo-realistico

sullo sfondo del derby del sud Roma-Napoli) e de *La partita di pallone*, la canzone lanciata da Rita Pavone nel 1962. Un'epoca in cui l'*establishment* aveva disposto che gli incontri di calcio si svolgessero tutti alla medesima ora del pomeriggio del settimo giorno. Le ventiquattrore del *loisir* della società industriale-agricola rivolte all'adorazione del sacro, alla famiglia, alla ricreazione e al riposo. Quando, nei primi anni Settanta, questo modello venne minato e in parte sconvolto, il settore militante della tifoseria biancoceleste si scoprì di destra. E sempre più intrisi di neofascismo divennero i suoi comportamenti, via via che si andava delineando la posizione a prevalenza "rossa" della controparte romanista. La Associazione dei Clubs Biancazzurri, sorta nel 1968 per riunire quella ampia parte della tifoseria organizzata propalatrice di un modo pacifico di stare allo stadio, tentò il dialogo ma alla lunga vi rinunciò. I Lazio Club esistono ancora oggi, tuttavia appare evidente che hanno una presenza mediatica di molto inferiore rispetto alla tifoseria neofascista: non fanno baccano e quindi notizia.

Due fattori, a nostro avviso, concorsero al fenomeno della radicalizzazione del tifo sul versante biancoceleste: geo-tropismo e bisogno di identità. In primis il geo-tropismo, ovvero il ritorno alle scaturigini: da dove si viene, la terra, il sangue, la tribù; un concetto centrale nella *Weltanschauung* di questo modello di sportivi degeneri, figli di un "sistema calcio" che ha perduto molti dei suoi riferimenti etici. Per quel che riguarda la tribù laziale, il geotropismo si estende alla consapevolezza di rappresentare l'anima settentrionale della città. Con una motivazione storica, in quanto i libri confermano che la Società Podistica Lazio (SPL) è nata nel 1900 sul Tevere e non distante dal Vaticano, grazie all'iniziativa di giovanotti romani di prima o seconda generazione, figli e nipoti di immigrati delle regioni del nord attratti dalle possibilità di lavoro nella nuova capitale del Regno d'Italia. Epigoni del proletariato "bottegaio" e della piccola e media borghesia impiegatizia e militare che si ritrovava sul fiume, praticando le due più abordabili e popolari discipline



2a-b. La tessera di socio vitalizio del marchese G. B. Sacchetti e quella di socia onoraria della principessa Mafalda di Savoia.

sportive giunte dall’Inghilterra e dalla Francia, appunto il nuoto e il podismo.

Questo paradigma autoreferenziale *Blut und Boden*, al contrario di quel che si tende a pensare (e a leggere sui siti del web o nei blog), nacque nei primi anni Settanta, come diretta conseguenza della politicizzazione degli stadi del football e con un rafforzamento in un libro che uscì nel 1969: *La storia della Lazio*; volume scritto dal giornalista Mario Pennacchia del Corriere dello Sport e veicolato per festeggiare il ritorno alla Serie A della squadra. Il testo è ancora considerato una sorta di bibbia, e in esso vi troviamo enumerati i punti fermi della cosmologia biancoceleste: i colori creati in nome del movimento olimpico (assolutamente falso!, arrivarono nel 1904 per una scelta casuale dei primi *footballer*); il mito del fondatore bersagliere podista Luigi Bigiarelli, un giovane scampato alla battaglia di Adua in Abissinia, quasi un santo avvolto nella bandiera della patria; l’idea stessa che la Lazio sia stata un parto della borghesia capitolina, in contrasto con “regazzini figli del popolo bucapalloni” destinati a incarnare il tipo dei romanisti. (Rivolgimento della frittata: il nucleo originario della futura AS Roma, l’anglofilo Roman Club sorto nel 1901, era costituito da aristocratici e da *gentlemen* appartenenti alle élites cittadine).

Quel che sia, è indubbio che, al volgere dei turbolenti anni Settanta, i quartieri Prati, Trionfale, Salario, Nomentano, Africano, Aurelio erano reami laziali; altre aree, distanti per latitudine e storia dell’intensivo, Monti, Esquilino, Testaccio, Ostiense e la Garbatella, San Lorenzo, il Tiburtino, la Magliana, l’intero quadrante sud-orientale dei quartieri dormitorio, la periferia maltrattata dagli abusi edilizi – non a caso la ASR insedierà da quelle parti il suo centro sportivo mentre la Lazio sceglierà Tor di Quinto e poi Formello –, denotavano una marcata “giallorossità”. La classica contrapposizione nord-sud agì. Fu generata spontaneamente dal basso perché, nel contesto di una metropoli dalle mille anime e situazioni esistenziali esplosive, ce n’era bisogno. Lo studioso spagnolo Or-

tega y Gasset, nel suo *L'origine sportiva dello Stato*, afferma che la «biologia dimostra come ancora più profondo dell'istinto di conservazione sia l'istinto di superamento e di predominio».

La supposta radice nordica che differenziava i laziali dai romani, per certi versi quasi un abbraccio a quella parte del territorio italiano dal quale era scaturito il processo di unificazione, finì per rendere la Lazio meno antipatica della Roma al resto delle tifoserie; in una certa misura, nell'immaginario popolare padano, alto-adriatico, alto-tirrenico e subalpino, la Società biancoceleste non aderiva al luogo comune della capitale Babilonia sentina di tutti i vizi e causa dei molti mali della nazione. Questo novello paradigma che, attenzione!, non esisteva nel “ventennio” e neppure lo si era avvertito nel secondo dopoguerra, andò a soppiantare la precedente distinzione, più ruspante e attinente al reale, tra “burini” e “romani de Roma”. Identificazione che possiamo riscontrare in un appunto di Vasco Pratolini fornito alla metà degli anni Cinquanta. L'autore di *Cronache di poveri amanti* quantificava il rapporto in due romani per un laziale, per lo meno in adesione alla fauna dei portieri degli stabili: il *concierge* laziale preso in giro da due colleghi romani per l'accento “straniero”, oltre che per un naturale istinto di prevaricazione di chi si sente più forte numericamente. *In nuce*, nell'intuizione letteraria-sociologica di Pratolini, già scorgiamo l'anticipazione della negativa evoluzione del tifo laziale. La comunità che cova dentro di sé il senso della propria debolezza tende a sviluppare la sindrome dell'accerchiamento: la resilienza che unisce davanti a un nemico spaventoso, in nome di una superiorità (le motivazioni addotte le più varie: dalla primogenitura alla purezza dell'etnia) che va raggiunta al costo di qualsiasi sacrificio.

Nel prossimo paragrafo, illustreremo meglio la filogenesi della rivendicazione nordica della tifoseria biancazzurra. Essa si lega alla dinastia sabauda ma anche al fascismo. Due forze epocali che, in rapida successione, investirono Roma da settentrione; colorandola, ad un certo punto purtroppo, di una venatura razzista estranea

alle vicende bimillinarie dell'Urbe.

La cristallizzazione dell'antipodia burino/romano, un luogo comune oggidi quasi svanito, qualcuno dei lettori di più antico pelo la potrà ricordare nella macchietta radiofonica di Orazio Pennacchioni in perenne lite dialettica col cugino laziale, che andava in onda ogni settimana all'ora di pranzo della domenica. Intorno al 1975, la saga comica con protagonista l'attrice e cantante Isa Di Marzio, davvero popolare e in linea con Plauto e l'Atellana, fu infine interrotta dalla RAI perché non corrispondeva più alla realtà. Al contrario, stava prendendo piede l'idea che essere laziali significasse nutrire sentimenti reazionari, e non provenire semplicemente da Viterbo, Rieti, Velletri o Frosinone. La conferma arrivava dagli atteggiamenti stessi di alcuni giocatori della Lazio. Di quella Lazio tutta furore agonistico e atletismo che, guidata dall'allenatore Tommaso Maestrelli, nel 1974 riusciva incredibilmente nell'impresa di vincere lo scudetto a due anni dal rientro nella massima serie: il primo conquistato dalla sezione calcio della polisportiva.

Non molto tempo fa, una rivista di storia contemporanea, *Diacronie*, ci chiese di valutare un saggio di un ricercatore francese dal titolo: «*La Curva Nord de la Lazio, un symbole de l'extrême-droite en Europe durant les années de plomb*». Secondo l'articolo, l'avvento e l'esempio della tifoseria «noir» laziale avevano incoraggiato altre tifoserie di destra, anche fuori dei confini nazionali, a farsi avanti decisamente nelle arene del football. L'autore portava il caso dei giocatori Luigi Martini, Giorgio Chinaglia, Giuseppe Wilson e Sergio Petrelli, che apertamente simpatizzavano per il leader del Movimento Sociale Giorgio Almirante. È noto come alcuni di costoro si recassero nei ritiri della squadra tenendo rivoltelle nelle stanze; e da questa pessima abitudine sarebbe scaturita la tragedia dell'uccisione per errore del calciatore Luciano Re Cecconi, amico fraterno del Martini. Il saggio trovava riscontri in diversi libri che, nel tempo, hanno avuto a soggetto le vicende scapestrate della Lazio di quel periodo; avvalendosi altresì di un monitoraggio



3. Una scultura di Mario Moschi del 1934 che raffigura uno dei “pulcini” della Lazio. Dovrebbe trattarsi del biondo Alberto Giubilo, in seguito grande telecronista di eventi ippici.

della stampa coeva francese, spagnola e inglese che definiva rude il gioco espresso dalla squadra, violenta e politicamente provocatoria la maniera dei *fans* di seguirla nelle trasferte. Per concludere che s’era verificata un’anomala saldatura tra i gruppi ultras e il parco atleti. Un *entente* che, previo il silenzio colpevole della dirigenza, preoccupata di non disfare il mirabile giocattolo, aveva dato vita al cliché della «*Lazio incarnation de l’extrême-droite*».

Bocciammo senza remore il saggio. A cagione delle plurime imprecisioni che conteneva, ma soprattutto per via dell’insufficiente impalcatura a sostegno della tesi di fondo che voleva a tutti i costi avvalorare: una continuità manifesta tra la SS Lazio Calcio S.p.a. attuale e quella degli anni Settanta, sulla scorta del perdurare degli atteggiamenti reazionari dello zoccolo duro della tifoseria. Quella parte che sembra letteralmente vivere la sua quotidianità in nome della Lazio (tipico il gruppo storico degli Irriducibili, ancora attivo

a dispetto delle difficoltà incontrate a seguito dell'assassinio del loro capo Mandrake), ma che in realtà cela al suo interno dinamiche riconducibili alla criminalità cittadina. Consorzerie di delinquenti *tout court* che nulla hanno a che vedere con la maggioranza dei sostenitori e simpatizzanti biancocelesti, eredi di ben altri ideali e tradizioni.

Esiste infatti, ed è assolutamente innegabile, un motore sano e potente della Società Sportiva Lazio (SSL). Esso fa muovere decine di migliaia di giovani verso l'attività fisica e ricreativa secondo i dettami della "inclusione" e dello "sport per tutti", al di sopra di richiami politici di qualsiasi colore. Nel momento in cui la Società cerca un referente a sostegno di un siffatto indirizzo, lo trova nella figura di papa Francesco; e già questo ci dà la misura dell'universalità perseguita, in un'era in cui le dinamiche pro e anti immigrati, a favore o contro una società multietnica, sono sotto gli occhi di tutti e ci coinvolgono come individui e come cittadini.

GLI ANTENATI: "BIANCAZZURRI" NELL'ORBITA DEL REGIME

Sempre muovendoci sul web – giacché è questa la principale *agorà* delle due *koiné* laziale o romanista, con la prima più vivace in merito ai significati del "sentirsi laziali" e alle continue scoperte sulla storia della SSL – rileviamo che i sostenitori biancocelesti pongono un'attenzione speciale ai simboli nei quali si riconoscono. In particolare amano l'aquila, la 'Olimpia' in carne e piume che, non per niente, è diventata attrice protagonista degli ante-gara. In accordo a una tradizione di lunga data, per quel che concerne altri club di calcio e altre discipline: si pensi al galletto buttato in campo avanti gli incontri della nazionale di rugby francese o all'asinello ammantato d'azzurro, portato a spasso sotto le gradinate ai tempi del Napoli di Lauro e Ferlaino.

Per i laziali, l'aquila intesa come marchio non è più, tuttavia, quella originaria (il simbolo si associò alla polisportiva solo nel

1905) che manteneva un aspetto alpino, appollaiata su una rupe o in atto di spiccare il volo dal nido. Bensì è cinematograficamente “imperiale”, stilizzata e metallica, le ali spiegate, proterva all’eccesso: l’aquila romana e la nazifascista, nella sostanza. Anche questo è un falso storico: il frutto di una reinvenzione che ha fatto il suo ignorante cammino dai giorni della radicalizzazione del tifo. Nell’evidenza che la necessità di trasmutare in “antico romano” un motivo araldico assunto con ben altre intenzioni e prospettivi (l’aquila montanina serviva a indicare l’amore per l’escursionismo nutrito dai pionieri) sia scaturita dalla volontà di collegare la squadra di calcio al periodo mussoliniano. Ironia della sorte, i nostri studi hanno messo in luce che, giusto dopo la trasformazione della società da “podistica” in “sportiva”, evento occorso nel 1926, l’aquila fu espunta dagli stemmi e dalle carte, per essere sostituita dal fascio littorio. Essa ricomparve a ridosso della seconda guerra mondiale, completamente rimodellata per conformarla all’universo iconografico del regime. Per essere precisi, l’aquila in forma stilizzata tipo *Der Adler* venne riesumata nell’Anno XVIII E. F. in una medaglia commemorativa del quarantennale dalla fondazione, in cui la si collocò a cavallo di un fascio, un po’ come il barone di Münchhausen che viaggiava ardito sulla sua palla di cannone. Dalla pacifica aquila primonovecentesca, modesta e naturale nell’aspetto e che badava cautamente agli affari suoi, all’aquila-razzo-di-guerra il passo era stato breve. E, fatalmente, è proprio quest’ultima mutazione che ha conquistato un posto di rilievo nelle simpatie dei laziali del XXI secolo.

Per i tifosi militanti di destra operare i necessari aggiustamenti e giungere a imporre il tipo di rapace augusteo, che attualmente sormonta lo stemma ufficiale della SS Lazio Calcio, non è stato poi così difficile: sufficiente sfogliare libri e almanacchi per accertare lo spozalizio, senza crisi del settimo anno, con la dittatura mussoliniana. Al volgere degli anni ’20 del Novecento, infatti, la polisportiva rientrò in quel lotto di sodalizi sorti in epoca liberale che, per non rischiare di venire spazzati via dal tuonante regime,

acquisirono il fascio littorio nel blasone. Tra l'altro, la SS Lazio neppure la si può catalogare nella platea degli "indifferenti" che si limitarono a vivacchiare turandosi il naso. Al contrario, approfittò della nuova temperie politica per uscire da una crisi finanziaria che la stava affossando. Così che si appoggiò a una delle figure più in vista dell'apparato sportivo fascista, il gerarca e console della Milizia Giorgio Vaccaro, traendone benefici eccezionali, decisivi per la sua crescita nei cosiddetti "anni del consenso".

Non è un *j'accuse*, codesto. Adattarsi è un requisito essenziale del bagaglio di tutti gli organismi che hanno letto Darwin. Regola primaria. La SS Lazio fascistizzò prontamente il suo consiglio direttivo. Chiese al «Cavalier» Benito Mussolini di «benignamente accettare la prima tessera di socio vitalizio» l'8 giugno del 1927, in concomitanza perfetta con la nascita della concorrente AS Roma.



4. Bernardini, Piola e Monzeglio, visti da destra a sinistra, salutano il pubblico prima di un derby allo Stadio del Partito il 3 ottobre del 1937. Il match finì uno a uno.

Come terza mossa, si premurò di assicurarsi l'usufrutto dello Stadio del Partito Nazionale Fascista; ovvero lo *stadium* innalzato ai piedi dei colli Parioli nel 1911, appena ristrutturato per ospitare gli uffici del nuovo CONI posto alle dipendenze del Partito. All'archivio Centrale di Stato all'EUR, abbiamo rintracciato il dossier che testimonia della Lazio gerente dello Stadio del PNF – che stava lì dove oggi sorge il disastroso Flaminio – per un periodo di otto anni: dal marzo del 1932 all'estate del 1940. Un sub-appalto che l'ente parastatale offerse su intercessione di Vaccaro, segretario generale del CONI e prossimo a dirigere (1933) la Federcalcio.

Molti sapranno che in quell'impianto monumentale gli 'azzurri' guidati da Vittorio Pozzo si aggiudicarono il loro primo campionato mondiale nel 1934, con Mussolini assiso in tribuna autorità vestito di bianco in stile contrammiraglio. Ma pochi sanno, e pochissimi possono ricordare, che il 'Nazionale', ribattezzato 'Torino' nel 1949, aveva nell'emiciclo esposto a nord una piscina olimpionica molto bene attrezzata che la Lazio amministrò in autonomia, ricavandone un duplice, formidabile beneficio: 1) la formazione di un complesso di nuotatori, nuotatrici e pallanuotisti di caratura altissima; un introito costante derivato dal fatto che la piscina era pubblica, l'unica grande vasca da nuoto all'aperto di Roma, e per frequentarla, in orari e turni stabiliti, si doveva pagare il biglietto oppure avere una tessera vidimata del CONI. Oltre a Vaccaro, artefice della transazione, davvero esiziale per le sorti della SSL, fu un altro storico dirigente della Società, Olindo Bitetti, che arrivò ad occupare la poltrona di presidente della Federazione Italiana Nuoto.

Su un piano prettamente storiografico, la questione dello Stadio del Partito, una *venue* da quarantamila posti dove la squadra di calcio giocò per un'intera decade i suoi incontri casalinghi, definisce bene i rapporti tra la Lazio e il regime. Posizionato accanto al Campo della Rondinella, lo stadio ai Parioli confermò la nomea legata al paradigma sportivo-culturale perseguito dalla Podistica Lazio nel dopoguerra. Per cui il cittadino benpensante si era

abituato a vedere in essa un sodalizio a frequentazione borghese, dedito alla scherma, alle feste danzanti, alle gite in montagna o “archeologiche”, alla beneficenza e assistenza delle classi disagiate in una chiave patriottica. Tra le altre cose, ai tempi della guerra di Libia la SPL aveva dato il là alla costituzione della associazione nazionale dei boy-scout, traendola dai suoi corsi di istruzione premilitare. La sezione calcio era la sua propaggine sportiva più a contatto con le passioni popolari. Questo dettaglio la rendeva un referente importante della vita cittadina, senza toglierle o minimizzare il *background* da “quartieri alti” che la AS Roma non ebbe mai, come tra poco appureremo.

Il favore che le gerarchie riversarono sulla «vecchia e nobile società», fondata da un ex bersagliere ed eretta in Ente Morale per decreto reale nel 1921, si tradusse nell’attualità di una serie di sostenitori eccellenti. Innanzitutto, i due figli maggiori del duce, quelli riconosciuti, Vittorio e Bruno. Una volta trasferitisi con la madre Rachele a Roma, i ragazzi abbandonarono le iniziali simpatie coltivate per l’Ambrosiana-Inter e divennero assidui frequentatori del Cinodromo della Rondinella e quindi dello Stadio del Partito; sempre accompagnati da Vaccaro e, talvolta, dalla sorella Edda Ciano Mussolini¹. Vittorio in particolare, amando svisceratamente il gioco del calcio che praticava nella squadretta del Liceo Tasso, fece amicizia con diversi calciatori; fino al punto che uno di essi, l’italo-brasiliano Enrique Serafini, un bel giorno ricevette l’onore di un invito a pranzo a Villa Torlonia. L’aneddotica riferisce che il duce, davanti al deficitario eloquio dell’ospite, che continuava ad inciampare nei verbi e nei pronomi, leggermente

¹ All’azione di Vaccaro è anche riconducibile il miglior “colpo di mercato” della Lazio degli anni ’30: l’acquisto del centrattacco Silvio Piola, sottratto per una direttiva politica all’Ambrosiana-Inter alla quale il giocatore vercellese sarebbe voluto andare.

adirato sbottasse: *Lei deve imparare meglio l'italiano, Serafini, bene almeno come gioca a pallone!*

L'aggancio con la dinastia sabauda, invece, ci porta a un personaggio minore della storia nazionale, ma non per questo meno mitico per la memoria lunga del patito di *pedigree* biancocelesti: la principessa Mafalda di Savoia. Figlia secondogenita di Vittorio Emanuele III ed Elena del Montenegro, Mafalda si tesserò alla SS Lazio nel 1933. Per quanto si sa, rimase "socio onoraria" fino alla sua morte, avvenuta nel lager di Buchenwald, all'età di quarantadue anni, nell'agosto del 1944.

L'ultimo appunto meritevole di un accenno concerne la pronta adesione della SSL (una delle prime in Italia, con tanto di annuncio sui giornali) alla direttiva, diramata dal CONI sul finire del 1938, di espellere dalle società sportive i tesserati «non di razza ariana». Secondo una testimonianza che ci rese nel 2002 il canottiere Tullio Della Seta, almeno allo chalet fluviale della Lazio l'antipatica circostanza venne affrontata con garbo: l'avvocato Bitetti disse all'esattore del Circolo di non chiedere più la tassa mensile di due lire e cinquanta al socio "da allontanare", così che il suddetto capì l'antifona e si ripresentò al Lungotevere Flaminio solo nel 1945, a tempesta passata.

GLI ANTENATI: I NATALI NERI DELLA ROMA E LO "SCUDETTO DEL DUCE"

Più complessa, per alcuni suoi punti di contraddizione, appare allo storiografo la vicenda dell'immersione della giallorossa nel "ventennio". Per quel che abbiamo ricavato dai nostri studi – che abbracciano un arco di un quarto di secolo – potremmo addirittura parlare di una fascistizzazione imperfetta. Chiave di volta è la sua nascita per una precisa volontà del regime. Un parto lungo un anno, dalla primavera del 1926 a quella del 1927, e che vide come attori Italo Foschi, un abruzzese già direttore del giornale *Roma Fascista*, l'Ispettorato Sportivo Fascista dell'Urbe, ente che in quel momento

sosteneva un ruolo di raccordo tra il PNF e il CONI, più altri personaggi collegabili al regime e all'alta finanza capitolina.

E il discorso non sarebbe esaustivo affatto, né chiaro, se non si prendesse in considerazione il moto di cambiamento che il regime impresso tra il 1926 e il 1929 al mondo del calcio professionale e amatoriale. Un intervento che, a livello legislativo, si sostanziò nell'estate del 1926 con l'emanazione della Carta di Viareggio. Ovvero un sistema agonistico meritocratico secondo un'imposizione politica (campionati geograficamente calibrati con promozioni/retrocessioni e organigrammi societari controllati dal Partito), che si ripropose stagione dopo stagione fino al varo della Serie A nel 1929-30. Le norme viareggine stabilirono la nomina dall'alto dei dirigenti federali, regolando l'industria-calcio nell'ambito dell'intrapresa privata. Tra gli artefici di un tale indirizzo, guidato con mano ferma dal romagnolo Leandro Arpinati, uomo di fiducia di Mussolini ascrivibile alla categoria, vagamente ossimorica, dei "ras di orientamento liberale", ci fu anche Foschi. Per soddisfare il quale si arrivò alla coagulazione delle vecchie società rivali della Lazio, segnatamente la Fortitudo, l'Alba e il Roman, in una polisportiva dal titolo e i colori "corretti" per rappresentare la Capitale nell'arengo del calcio nazionale. Una squadra che non sfigurasse a confronto con le settentrionali Juventus e FC Torino, Inter Milano, Bologna e Genoa. Senza partire dal basso, come sarebbe stato logico, la AS Roma fu invitata alla Divisione Nazionale 1927-28: subito tra le elette.

A rendere più complicata la vicenda dell'aurora romanista, andrebbero inseriti altri due obiettivi di primaria importanza perseguiti dalla Carta di Viareggio: 1) inserire ai vertici competitivi le formazioni del centrosud; 2) fondere tra di loro i club in difficoltà al fine di costituire società di calcio finanziariamente più solide e con un'impronta polisportiva, fedeli al fascismo e ossequianti alla sua impostazione ideologica. Dal che si evince che la ASR sorse adeguatamente plasmata alle esigenze dell'apparato sportivo promosso

in quegli anni. Un sodalizio in teoria “fascistissimo”, ma che trovò la sua casa al Testaccio. Vale a dire in un quartiere operaio, l’unico ad essersi opposto fattivamente all’onda montante della presa del potere nel 1922, che diede immediatamente la sua impronta sanguigna e popolare alla squadra, per altro composta quasi tutta da giocatori indigeni. Codesta genesi binaria, da una parte ‘nera’ e dall’altra caratterizzata da un tifo che aveva radici socialiste e radicali, per via del Campo Testaccio ubicato a due passi dal Mattatoio e nel mezzo dei manufatti industriali della Roma umbertina, conferì al club una natura del tutto diversa rispetto alla SS Lazio. Essa (la squadra di football) venne romanticamente sentita come un prodotto del sentimento quirite più genuino: verace e non deviante come la controparte, colpevole di avere scelto il nome e i colori sbagliati. Qui stiamo discettando di “sensazioni”, non di una realtà storicamente accertabile sulla scorta di documenti: la costruzione di un immaginario collettivo occorsa cento anni fa, e che ha finito per perpetuarsi generazione dopo generazione.

Un’altra contraddizione della prima Associazione Sportiva Roma è fornita dall’argomento che si presentò con uno stemma che richiamava, sia negli smalti che nella Lupa etrusca, il mito della nascita dell’Urbe, ma non aveva incluso il littorio nello scudo. Il fascio arriverà solo nel 1940, in contemporanea con l’abbattimento dello «scatolone di legno» (definizione di Mussolini) del Testaccio². Il terzo dettaglio che innesta una distonia con le scaturigini fasciste della ASR, ma che si attaglia alla narrazione della città, consiste nella circostanza che il club venne condotto per i primi anni non dal fondatore Foschi, dirottato dai rivali politici lontano da Palazzo Venezia, bensì da Renato Sacerdoti,

² Occorre precisare, però, che il fascio littorio si abbinò alla Lupa nelle tessere che furono distribuite ai soci vitalizi a partire dalla stagione 1928-29. Ed anche le tesserine che consentivano l’accesso al campo Testaccio recavano lo stemma della Lupa col fascio alla base.

esponente della cerchia di finanzieri ebrei di stampo liberale che dominavano la piazza dai tempi di Nathan. Anche qui, come si può notare, un richiamo esplicito a una delle radici più profonde, quella della comunità giudaica, che si andò a saldare con le radici della “Roma operaia e del popolo”, della “Roma centro del cattolicesimo” (la Fortitudo del primo capitano Attilio Ferraris era di Borgo, presieduta dal marchese Giovanni Battista Sacchetti) e della “Roma SPQR”, erede di una gloria bimillenaria alla quale i supporter potevano agganciarsi nei modi e con le larghezze che preferivano. Tra l’altro, anche il Risorgimento venne sagacemente appaiato al carro; infatti, il più idolatrato giocatore degli anni ’30, il monticiano Fulvio Bernardini, aveva come nome di battaglia “Garibaldi der Testaccio”. Tutti i primi calciatori, fossero nativi oppure no, godettero del privilegio di essere invocati sul campo solo col soprannome, come da ottocentesca tradizione dei bulli.

Anche con i giocatori romanisti la famiglia Mussolini ebbe contatti e frequentazioni. Il personaggio su cui puntare i riflettori è Eraldo Monzeglio. Originario del Monferrato, campione del mondo nel 1934, Monzeglio era notoriamente il fascista più fervente del gruppo dei ‘nazionali’: con lui gli alalà e gli omaggi al duce si sprecavano. Nell’estate del 1935 Monzeglio si trasferì dal Bologna alla Roma, e subito fu ingaggiato da Mussolini come istruttore personale di tennis dei figli Vittorio e Bruno, nonché per fungere da suo compagno di doppio nelle partitelle che disputava durante la bella stagione sul campo privato di Villa Torlonia. Altri elementi della comitiva pallacordistica del duce (in quegli anni l’Opera Balilla e poi la Gioventù del Littorio produssero una racchetta a lui dedicata, a disposizione delle accademie di Roma e di Orvieto che formavano gli insegnanti di educazione fisica), erano due giovanotti appartenenti alla “prima categoria” nelle classifiche della Federazione: Mario Belardinelli e Flavio Aliotti. Fu proprio Monzeglio ad invitare Fulvio Bernardini, tennista arrabbiato e di notevole qualità,

ad una partita con Mussolini, che voleva cambiare spesso avversario e pretendeva di vincere sempre.

Il condottiero dei giallorossi ci andò, non senza tremare un poco. – *Adesso passiamo a piedi sotto la casa* – lo avvertì Monzeglio venendogli incontro al cancello della villa sulla via Nomentana.



5. Il calciatore Aristide Coscia di stanza al II Reggimento Bersaglieri di Trastevere, ottobre 1940. La raccolta di diversi giallorossi in questa caserma nella stagione agonistica 1941-42 favorì la conquista dello scudetto.

– *Lui è sotto un albero di fico a riposare. Se ci chiama ci fermiamo, se no andiamo avanti.* – Bernardini lo scorse, difatti, seduto ai piedi del fico fronzuto, gli occhi verso terra, forse intento ad un corteo di formiche nere. Allora proseguirono e lo videro arrivare, poco dopo in bicicletta, sui campi di terra rossa. Saluti romani e: – *Ha imparato a portare l’auto?* – chiese a bruciapelo il padrone di casa, col modo altezzoso e ad effetto che era una delle sue peculiarità. (Pochi mesi prima, l’auto di Bernardini aveva tamponato sulla salita di via IV Novembre l’Astura blu di Mussolini che, per tutta risposta, gli aveva mandato nell’appartamento a via Massimo d’Azeglio due agenti dell’OVRA, la polizia politica, a ritirargli la patente). Poi giocarono: un set pari. – *Colpiva bene di diritto ma non aveva rovescio* – avrebbe raccontato per tutta la vita il campione Bernardini.

Legata all’amicizia di Monzeglio con Mussolini è pure la storia dello scudetto conquistato nel 1941-42. Il rinvenimento del carteggio tra Monzeglio, quella stagione nominato “consigliere tecnico” della società, e il segretario particolare del duce, Niccolò De Cesare, ci aiuta a dirimere la questione. In effetti, c’era questo ostacolo dei calciatori che venivano chiamati al fronte, oppure dislocati in caserme distanti, e così indebolivano le ‘rose’, cioè il parco atleti. Monzeglio chiese di evitare l’incomodo al regista difensivo della squadra, il pavese Luigi Brunella, e venne accontentato. Altri sei giocatori romanisti, tra cui il centrattacco Amedeo Amadei, che ci confermò la veridicità dell’intera vicenda, invece di essere spediti lontano dalla Capitale furono messi di stanza al II Reggimento Bersaglieri a Trastevere. Inoltre, la congiuntura di avere il colonnello adibito al comando, Antonini si chiamava, tifoso della Lupa consentì una sinecura che non tolse nulla all’organico titolare. Un pezzo grosso del Ministero della Guerra, di cui non è mai trapelato il nome, pare abbia contribuito a sciogliere i nodi. La voce popolare che girò dopo la caduta del fascismo, e che è viva tuttora, vuole che lo scudetto del 1942 la Roma se lo sia appuntato sul labaro grazie alla benevolenza di chi stava al potere. Ma le carte di archivio di-

cono l'esatto contrario: Mussolini impartì l'ordine di non favorire in nessun modo gli sportivi professionisti, molti dei quali partirono per le Russie o l'Africa, e tutto l'imbroglietto si svolse a sua insaputa.

Come chiosa, potremmo azzardare che il suo primo scudetto la Roma lo vinse grazie al papa. Quel secondo anno di guerra, infatti, nella Città Santa si dormì tranquilli, giacché gli anglo-americani rispettarono il cuore del cattolicesimo mondiale, come Pio XII si era fervidamente raccomandato. Mentre Milano, Torino, Napoli e Genova scontarono con i bombardamenti gli apparati industriali e gli impianti portuali.

CONCLUSIONI

Crediamo che l'analisi esposta dimostri a sufficienza che sia la Lazio sia la Roma trassero vantaggio dalla collusione col fascismo. Per contro, è indubbio che i tifosi laziali (intendiamo i militanti, quelli che in tempi contagiosi si raccolgono a testuggine nelle curve di un Olimpico semivuoto) hanno mantenuto, dagli anni '70 in avanti, un atteggiamento reazionario e parallelo allo sviluppo del movimento neo-fascista. Con un'antipatica tendenza al razzismo attivo verso i giocatori dalla pelle scura. Si pensi al caso, balzato infine alle cronache, dell'olandese Aaron Winter, colpevole di essere di colore e per giunta ebreo, costretto nell'estate del 1996 a lasciare la società per i reiterati disturbi alla sua vita privata. Un pervicace attaccamento al cliché del "laziale bianco", è questo che offusca la visione viceversa pacifista e universalizzante della polisportiva Lazio. Un odio represso e deviato verso la società contemporanea in generale, e che si esprime con insulti e gesti rivolti all'indirizzo di giocatori dalla pelle giudicata troppo pigmentata. I tifosi della Roma, con l'eccezione delle frange estreme quantificabili in poche centinaia di individui, hanno sempre esibito un comportamento molto tollerante sulla questione. A riprova, ricordiamo che uno dei

capitani più amati degli anni '90 è stato il brasiliano Aldair.

La natura ecumenica a 360 gradi della ASR la potremmo toccare con mano quando, svolgendo le ricerche di cui si diceva, andammo a visitare il circolo Donne in Giallorosso. Le simpatiche “tifosine”, in realtà in possesso di un rispettabile tono matronale, ci esposero la loro filosofia cristiana e illuminata in pari misura:

A noi piace la bellezza, l'eleganza, l'armonia del calcio. Odiamo la violenza, ma non la temiamo. Certo, non è facile coordinare i lavori domestici e la passione per la Roma. I mariti comunque ci appoggiano. Qualcuna ce l'ha laziale. Lui accompagna la moglie a vedere la Roma, lei non lo fa per la Lazio. È il minimo che un marito biancazzurro debba scontare! C'è chi dice che la Roma è maschia e la Lazio ha una natura femminile, ma noi sentiamo la Roma interamente femmina. È la mamma, la lupa che allatta i due gemelli, per cui la Roma e la Lazio sono due femmine che litigano. La Roma è una donna, diciamola una volta per tutte, e difende undici maschi in campo. Bianchi, neri o caffelatte, sono tutti figli nostri.

Per tornare al lato maschile del tifo romanista, è lecito affermare che più forte dell'odio per la polizia c'è solo l'odio per i supporter della Lazio. Se anche episodi di coalizione si sono verificati, essi hanno avuto un carattere estemporaneo. L'ultras giallorosso disprezza il “lazielle” (pronuncia burina) dal profondo del cuore. Lo accusa di avere tradito l'Urbe *ab origine* e di non rappresentarla. Ovviamente, su questo punto ha torto. La storia della SS Lazio è una storia di dignità e amore incondizionato per la città di Roma. Lo sviluppo complesso della metropoli, specialmente con l'introduzione del fattore immigrazione, non consente più ingenue generalizzazioni di questo tenore. Considerando le variabili sociali e politiche, molte cose appaiono mutate e destinate a mutare sempre più, e sensibilmente.

È incontestabile che la Curva Nord e la Curva Sud simbolizzano

ancora le antiche posizioni “nordica” della Lazio e “sudista” della Roma. Ma è vero anche che non sono più l’espressione della “Lazio pariolina” contrapposta alla “Roma del Testaccio”. L’accesso alle schiere giallorosse o biancazzurre, almeno in città, ha una tipologia non più riconducibile al censo o alla geografia. Oggi il ‘pischello’ diventa laziale o romanista per un’amicizia, o anche solo perché gli slogan cantati dagli Irriducibili o dagli ASR Ultras sono più suggestivi di quelli dell’altra parte; con l’omologazione sociale imperante, basta questo per attirare un *teen-ager* delle periferie. Nel villaggio globale dedito al culto dell’apparire per essere, anche nel tifo si registra il trionfo dell’Estetica. Fatto ancora più importante, e foriero di cambiamenti, è l’accettazione nelle file della tifoseria biancazzurra degli immigrati e dei figli degli immigrati che, nati a Roma, parlano e pensano in romanesco. Essi diventano laziali o romanisti seguendo criteri estetici e di casualità.





FILIPPO SEVERATI
(1819-1892)

*Ritratto del card. Giacomo Antonelli,
Segretario di Stato di S.S. Papa Pio IX*

Smalto su pietra lavica porcellanata, 1860
21 x 29 cm (con cornice di bronzo dorato cm 24 x 32)
Collezione privata



NIKÉ ARRIGHI BORGHESE

Foro Romano

Disegno preparatorio per il 360° *Panoramica di Roma*



NIKÉ ARRIGHI BORGHESE
Colonna Traiana
Acquaforte/acquatinta



NIKÉ ARRIGHI BORGHESE
Vista del ponte S. Angelo
Acquaforte/acquatinta

Il restauro dell'Aurora di Guido Reni nel casino Pallavicini Rospigliosi

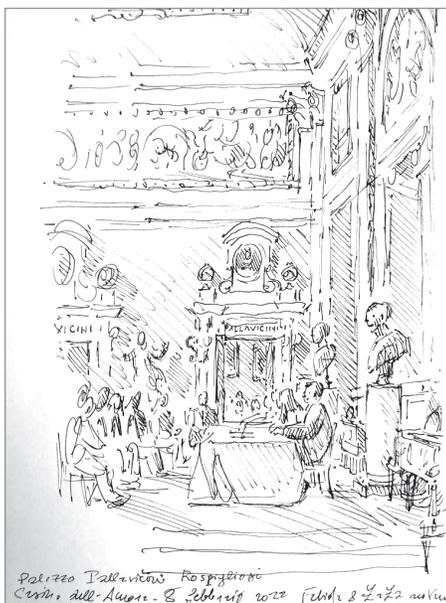
FABIOLA JATTA E LAURA CIBRARIO

L'otto febbraio dell'anno in corso, è stato presentato il restauro di una delle opere più riprodotte e ammirate di Guido Reni: Apollo sul carro del sole preceduto dall'Aurora. Sul tavolo dei relatori, oltre a noi restauratrici¹, vi erano il Ministro per i Beni Culturali Dario Franceschini, la Soprintendente alle Gallerie Daniela Porro, la direttrice della Galleria Borghese Francesca Cappelletti, il Curatore per l'arte antica del Museo del Prado David Garcia Cueto e i padroni di casa Moroello e Sigeri Diaz della Vittoria Pallavicini. Purtroppo la madre di questi, la Principessa Maria Camilla Pallavicini, grazie al cui impegno è stato possibile realizzare l'intervento di restauro nella sua totalità e la bella presentazione, ha potuto seguire la conferenza solo a distanza in streaming, a causa di una recente caduta che non le ha permesso di raggiungere il Casino.

Oggi, a un anno esatto dall'inizio del cantiere di restauro, vorremmo raccontare, non tanto i dati tecnici dell'intervento, che lasciamo alle pubblicazioni scientifiche per addetti ai lavori, ma la nostra esperienza personale e le emozioni scaturite dal restauro di questo incredibile dipinto.

¹ Il restauro è stato progettato e realizzato da Fabiola Jatta e Laura Cibbario, restauratrici diplomate presso l'ICR nel 1988, che da allora condividono uno studio di restauro a Roma, dove realizzano interventi conservativi per committenze pubbliche e private.

Se chiudo gli occhi e torno indietro ad un anno fa, quando per la prima volta con Laura Cibrario salivamo sul ponteggio che sarebbe stata la nostra casa per i successivi 4 mesi, ricordo perfettamente l'altissima emozione. L'ultimo piano del ponte era più basso degli altri, meno di 2 metri, e la materia, i colori, i panneggi, gli incarnati ci hanno completamente rapite. Siamo state in silenzio a lungo, abbiamo solo sfiorato con le dita quella perfezione, ci siamo riempite gli occhi di tanta bellezza, non potevamo parlare, potevamo solo immergerci in tutto ciò e riempirci l'anima.



1. Philippe CASANOVA, Schizzo dei relatori e del pubblico presente nella sala del *Casino dell'Aurora* sul cui soffitto è realizzato l'affresco di Guido Reni, durante la presentazione del restauro, 8 febbraio 2022.

Poi dal cuore il sentimento è passato alla testa, abbiamo iniziato a notare che in alcune zone quella materia perfetta non era più così intatta; che alcune fessure scure solcavano i volti di quelle sette incredibili fanciulle che sono le Ore, o forse le Pleiadi, chissà! Per noi erano solo dei volti perfetti, greci, romani, contemporanei... dipinti con una materia grassa, una calce in cui Guido Reni aveva stemperato le terre e l'aveva stesa su di un intonaco ancora bagnato nel corso di una giornata². Questo espediente tecnico gli aveva permesso di ottenere un colore lucido, che steso su di un intonaco schiacciato, liscio, poteva sembrare un olio, un dipinto da cavalletto trasposto sulla parete e incorniciato con una ricca cornice in stucco dorato, proprio come un 'quadro riportato'³.

Per ogni figura femminile, tranne che per Aurora, che risulta realizzata in quattro giornate, aveva dedicato due giornate, nel corso delle quali aveva impostato gli incarnati, le incredibili pettinature, e quei panneggi che seguivano i colori dell'arcobaleno per la qualità e la quantità di toni. Poi Guido era tornato su quei volti, anche nei giorni a seguire, e con un pennello sottile, intriso in un pigmento scuro, questa volta legato con un medium, era tornato con piccoli tratti obliqui, perfetti, quasi realizzati con un righello e aveva co-

² Le indagini scientifiche hanno confermato che la tavolozza di Reni in questo dipinto è costituita prevalentemente da terre compatibili con la tecnica dell'affresco. Solo tre i colori incompatibili con la calce, l'azzurrite del mare, il lapislazzuli della veste azzurra dell'Ora di schiena e il giallorino delle lumeggiature del manto dell'Ora vestita di rosso; questi pigmenti sono quindi stati stesi a secco con l'aggiunta di un legante, una volta che l'intonaco era perfettamente asciutto, per velare e rifinire la prima stesura di colore steso a fresco.

³ Guido Reni, su questo dipinto murale, ha utilizzato una serie di espedienti tecnici che hanno contribuito a rendere il dipinto assimilabile ad un dipinto mobile. Tra questi il taglio a filo delle giornate e non la sovrapposizione delle stesse, ma ancora di più l'aver schiacciato l'ultimo strato dell'intonachino per renderlo liscio come solo la preparazione di una tavola o di una tela possono essere.



2. Dettaglio della figura dell'*Aurora* durante il restauro: tassello di pulitura tratteggiato in bianco (foto M. Coen).

struito la plasticità di quei volti, la loro rotondità, aveva sottolineato la linea degli occhi, delle bocche, dei nasi, con un dettaglio quasi miniaturistico. Lo stesso lo aveva fatto per dare plasticità ai panneggi, era tornato a secco per aumentarne i volumi con delle ombre scolpite, quasi da statuaria classica, ma tutto mosso dal vento, un vento che nella danza delle sette fanciulle era quasi provocato dal moto circolatorio del loro girotondo. Un altro vento gonfiava il manto della bellissima Aurora, la più bella delle tante donne che dominano la scena di questo dipinto. Aurora con il suo manto cangiante color del crocus, un fiore che da bambina raccoglievo in mazzetti nel giardino della casa dei nonni nella campagna fuori Ruvo di Puglia. Che buffo pensare ai mazzetti di fiori e subito tor-

nare ad Aurora, ai suoi mazzolini stretti in quelle mani morbide, un po' tornite, ancora da fanciulla molto giovane. Le stesse mani che le Ore dietro di lei intrecciano complici. Sappiamo che Guido, in questo intreccio di mani, guardò al bassorilievo Borghese, oggi al Louvre⁴, ma quel marmo fu solo lo spunto per creare un movimento, che è poi lo stesso di quell'affresco romano delle 'danzatrici', trovato proprio in una tomba ipogea nella terra di Ruvo⁵. Ma Guido va oltre, ci fa sentire le risate di queste donne che sono poco più che bambine, le loro mani nascondono un'intesa tutta umana, tutta femminile, sono vive, come le opere classiche non arrivano ad essere.



4. G. RENI, Il gioco delle mani delle Ore intorno al Carro di Apollo.

Lo stesso vento che investe Aurora muove anche il manto del bell' Apollo, leggero, reso tale dal sapiente uso del colore, allo stesso tempo liquido e corposo, come solo l'affresco può rendere; qui

⁴ Rilievo delle *Danzatrici* Borghese, 130 d.C., oggi conservato al Museo del Louvre, n. Inv. MA 1612, a seguito delle acquisizioni napoleoniche, apparteneva a Scipione Borghese.

⁵ Questo affresco, staccato e conservato presso il museo Archeologico di Napoli, inv 9352, 9357, venne staccato intorno al 1830 da una tomba rinvenuta nelle terre di Ruvo. Nella biblioteca di palazzo Jatta, conservata presso l'omonimo Museo a Ruvo di Puglia (Bari), ancora studentessa, ho ritrovato un disegno a tempera che raffigura l'affresco al momento del suo ritrovamento. Certamente a causa della data della scoperta non può essere stato visto dal Reni, ma è interessante notare le affinità con il bassorilievo Borghese.

Guido Reni ha avuto uno dei pochissimi ripensamenti presenti sul dipinto. Originariamente aveva realizzato la folta bionda capigliatura del dio molto più alta, i suoi riccioli sfioravano la ricca cornice; probabilmente solo dopo aver terminato le quattro giornate, con cui è realizzata questa figura, si è reso conto che doveva dare più respiro sopra quella testa⁶. Quindi è tornato, sull'intonaco ormai asciutto, con un colore giallo oro, il colore delle prime ore del giorno, stemperando un pigmento ocre nella calce e con questa materia corposa ha coperto la parte alta dei riccioli biondi. Con lo stesso colore ha pure voluto schiarire l'aria intorno al dio del sole, come un'aurea intorno alla sua figura. Purtroppo lo ha fatto con una tecnica imperfetta, la calce sull'intonaco asciutto non riesce a legarsi ad esso come quando è bagnato, grazie alla reazione chimica della carbonatazione che permette alla materia sovrapposta di diventare un tutt'uno con il supporto murario. Per questo motivo in questa zona abbiamo notato dei danni: parte della nuova stesura di colore era caduta, e negli anni, o meglio nei secoli, era stata ritoccata più volte, con le tecniche e le modalità più diverse.

Durante il lavoro ci siamo rese conto che il vento che suggerisce il movimento della scena, proveniente da destra verso sinistra, dalla notte verso il giorno, è opposto solo sulla figura del giovane Fosforo: la sua capigliatura e la fiaccola, che tiene con entrambe le mani, sono chiaramente spinte da un vento contrario. Forse una citazione classica? O una immagine dialogica del tempo, che si muove verso il futuro del giorno e insieme verso il passato come richiamo al mondo mitologico del mondo classico? Questo resta un argomento aperto che andrebbe approfondito. Come pure il fatto che in questa opera Guido Reni illumina le sue figure con due fonti di luce opposte: nel registro superiore, Apollo, i cavalli, Fosforo e

⁶ Dopo un attento studio della superficie, aiutate dall'amico e studioso ing. Claudio Seccaroni, abbiamo potuto contare 25 giornate in tutto l'affresco.



3. Dettaglio della figura di *Fosforo* durante il restauro: tassello di pulitura tratteggiato in bianco (foto M. Coen).

Aurora, prendono la luce da sinistra, mentre in quello inferiore, le sette fanciulle la prendono da destra. Sicuramente nulla è realizzato a caso, e sicuramente questa opera è ricca di simboli, come il gusto neoplatonico dei tempi voleva.

Una volta rilevato l'effettivo stato di conservazione del dipinto abbiamo capito che l'operazione più importante da realizzare fosse quella di liberare la superficie pittorica da tutto quello che gli era stato sovrapposto nei secoli. Sapevamo che sarebbe stato l'unico modo per restituire, al meglio, quello che la mano e la mente di Guido Reni avevano pensato e realizzato nel 1614.

Così è cominciata la nostra avventura. Nell'arco di quattro mesi, lavorando a quattro mani a testa in su, non abbiamo mai sentito la stanchezza; la bellezza e la voglia di riscoprirla ci hanno fatto vincere la fatica e la postura un po' scomoda. Abbiamo proceduto nel lavoro con molta cautela, ci siamo avvalse di tutti gli strumenti diagnostici a nostra disposizione per avere un quadro completo del-

lo stato di conservazione dell'opera prima di metterci le mani nel senso reale del termine.

Durante le indagini scientifiche, storiche, iconografiche e di archivio, abbiamo capito che questa magistrale opera, amata e riprodotta da subito sui più diversi supporti, aveva nei secoli subito almeno tre importanti interventi di restauro⁷. Il primo ed anche il più invasivo, aveva riguardato l'ancoraggio dell'intonaco al supporto murario: a causa di diffusi ed evidentemente importanti scollamenti dell'intonaco, erano state inserite in esso, dopo aver realizzato uno scasso perfettamente a misura, 125 grappe in bronzo, poi stuccate e ritoccate a tono con l'area circostante. Forse tanti danni strutturali, erano la conseguenza del fatto che Scipione Borghese fece edificare il Casino dell'Aurora, su un terreno riportato sui resti delle Terme di Costantino, in modo da avere un giardino pensile a cui accedere dal piano nobile del suo palazzo poco distante.

Possiamo quindi ipotizzare che l'edificio si assestò negli anni prossimi alla sua costruzione e che questo abbia potuto provocare delle lesioni importanti anche sulle decorazioni interne. Fessurazioni che attraversavano il dipinto e la sua cornice, fino a scendere sugli affreschi presenti sulle pareti sottostanti⁸. Lesioni importanti attraversavano la pellicola pittorica fino al massetto in calce e poz-

⁷ La fortuna di questo dipinto fu enorme, quasi da subito venne riprodotta su ogni tipo di supporto, dalle copie in formato reale, come quella di Agostino Masucci del 1850, nella residenza londinese del Duca di Northumberland, a quelle riprodotte su ceramica, mosaico, arazzo fino alla riproduzione su ventaglio, come quello appartenuto alla regina Carlotta consorte di Giorgio III. Carla MAZZARELLI, *"Old masters" da exempla a souvenir: Note sulla fortuna dell'Aurora Rospigliosi di Guido Reni tra settecento e ottocento*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità, 1775-1870*, a cura di Giovanna CAPITELLI, Stefano GRANDESSO, Carla MAZZARELLI, Roma 2012.

⁸ Nella stessa direzione delle fessurazioni rilevate sul dipinto e sulla sua cornice abbiamo potuto notare delle fessurazioni importanti anche sui fregi sottostanti del Tempesta.

zolana, con un andamento orizzontale, particolarmente concentrato al centro del dipinto. Per l'affinità che le 125 grappe hanno con quelle marattesche presenti sugli affreschi di altri palazzi romani, potremmo ipotizzare che siano state qui poste dalla stessa squadra, o comunque da maestranze vicine a quelle, e quindi essere databili ai primi anni del XVIII secolo⁹.

Ma resta ancora in piedi anche l'ipotesi che tali ancoraggi invece siano stati posti nell'intonaco dopo il danno provocato, sull'estradosso della volta, dalla palla di cannone che colpì il Casino dell'Aurora nel 1849¹⁰. Altri due interventi chiaramente riconoscibili sulla superficie affrescata, che videro l'inserimento di nuove grappe e l'esecuzione di ulteriori ridipinture, potrebbero essere stati realizzati intorno al 1920 il primo e nei primi anni Settanta il secondo¹¹.

⁹ Una tipologia di grappe molto simili a quelle presenti sul dipinto, è stata rinvenuta sugli affreschi di Raffaello nella loggia di Psiche (nel numero di 850) e pure nella Galleria dei Carracci a palazzo Farnese (qui 1300). In entrambi questi cicli pittorici, il Bellori nella sua opera *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino* del 1695, all'interno del capitolo *Della riparazione della galleria del Carracci nel Palazzo Farnese, e della loggia di Raffelle alla Lungara*, racconta come Carlo Maratta, con Gio. Francesco Rossi, realizzò «una mirabile invenzione per trattenere la colla, ed attaccarla di nuovo con la ricciatura [...] inchiodandola assieme col muro» e descrive perfettamente la tecnica dell'inserimento delle grappe esattamente così come l'abbiamo ritrovata sull'Aurora.

¹⁰ Dalle cronache dell'epoca è riportata la notizia che il 19 giugno del 1849 una palla di cannone colpì il Casino dell'Aurora: «sfondò il tetto della loggia Rospigliosi, precisamente sopra l'Aurora di Guido Reni». Il colpo di cannone venne sparato dall'artiglieria francese a seguito dei moti rivoluzionari in Italia ed in Europa, che portarono all'assedio di Roma da parte dei francesi nell'estate di quell'anno. Nel giornale «Il Telegrafo della Sera», 30 giugno 1849, n. 178.

¹¹ Per la datazione di questi altri due interventi ci sono stati d'aiuto alcuni documenti che abbiamo rinvenuto nell'archivio Pallavicini, alcune fotografie storiche e la memoria storica di colleghi restauratori più anziani di noi.

Infine siamo arrivate noi¹², e abbiamo innanzitutto constatato che dal punto di vista statico il dipinto si trovava in discreto stato di conservazione, sicuramente anche grazie alla presenza di tanti ancoraggi, che per questo abbiamo deciso di mantenerli quasi in toto¹³. Il nostro restauro è stato quindi mirato a liberare l'opera dalle sovrapposizioni pittoriche e dalle stesure di prodotti ormai alterati, stesi nel corso di interventi precedenti. Abbiamo rimosso tutte le ridipinture presenti sulle stuccature delle grappe e non solo; contemporaneamente è stato rimosso un diffuso velo di grigio, presente sull'intera superficie, frutto dei depositi coerenti, creatisi negli ultimi cinquant'anni e dei prodotti alterati sovrapposti¹⁴.

Dopo l'attenta e meticolosa pulitura, abbiamo realizzato, con l'aiuto di altre due colleghe restauratrici¹⁵, una reintegrazione pittorica ad acquarello, altrettanto meticolosa e indirizzata unicamente a mimetizzare le numerosissime stuccature e a correggere ed equilibrare alcune abrasioni del colore originale¹⁶.

¹² L'intervento di restauro vero e proprio è iniziato a febbraio ed è terminato a maggio 2021; sebbene da ottobre 2020 avessimo iniziato a raccogliere materiale documentario per metter a punto una metodologia d'intervento. Il restauro è stato possibile grazie alla generosità e alla profonda cultura della committente, la principessa Maria Camilla Pallavicini, a cui siamo grate di averci dato questa opportunità.

¹³ Si sono rimosse unicamente le grappe inserite nel corso del restauro del 1920, perché non adempivano più alla loro funzione e coprivano parte della pellicola pittorica originale.

¹⁴ Il prodotto alterato che ha dato più problemi in fase di pulitura era una miscela costituita di gomma arabica e olio di lino. Steso forse nell'intervento degli anni Settanta come consolidante-lucidante, questo, purtroppo, è risultato oggi parzialmente irreversibile.

¹⁵ Hanno collaborato in alcune fasi dell'intervento le due restauratrici, diplomate ICR, Michela Bassi e Martina Comis.

¹⁶ Al termine dell'intervento di restauro si è deciso di non dare un protettivo finale, dato che il dipinto si trova in un ambiente chiuso e continuamente monitorato dalla proprietà.

Al termine del lavoro crediamo di aver restituito a quest'opera giovanile di Guido Reni il suo respiro originale, e vogliamo credere che anche lui abbia apprezzato il nostro intervento e soprattutto vorremmo sperare che questo restauro riporti l'attenzione di tanti studiosi e storici dell'arte su di un autore così importante del Barocco italiano, forse un po' trascurato negli ultimi anni.

A TU PER TU CON GUIDO RENI: PENSIERI SUL CANTIERE DI RESTAURO

LAURA CIBRARIO

È difficile raccontare in poche righe quello che per me ha rappresentato l'esperienza straordinaria di trascorrere quattro mesi a strettissimo contatto con la materia pittorica di Guido Reni, durante i mesi in cui, insieme con Fabiola Jatta, collega e amica, abbiamo restaurato l'affresco dell'*Aurora*. Ciò nonostante vorrei provare a condividere il senso di questo rapporto stretto con l'artista, iniziato il giorno in cui la principessa Maria Camilla Pallavicini, ci ha affidato questo importante lavoro, nell'ottobre del 2020.

Il mondo esterno lottava allora contro la pandemia, osservava regole di distanziamento e le difficoltà e le preoccupazioni attanagliavano ognuno di noi. Tutto appariva irreal e incerto. Tutte le mattine, invece, salendo su un ponteggio, a diversi metri dal suolo, noi ci trovavamo a pochi centimetri dalle pennellate di Reni, in una privilegiata e struggente prossimità fisica con un capolavoro che lo spettatore di regola può ammirare solo a parecchi metri di distanza.

Il cantiere dell'*Aurora* resterà sempre nella nostra memoria come un'esperienza particolarmente intensa, nonostante la difficoltà di lavorare molte ore al giorno con la mascherina in posizioni innaturali, con il collo all'indietro, le braccia perennemente sollevate in alto e, anche questo, serviva a farci sentire una vicinanza emozionante con Guido Reni, concreta, anche nel sentire quella che

immaginavo essere la fatica fisica dell'artista, le *sue* ore trascorse in posizioni innaturali e scomode.

Anche questo un privilegio, un piacere dal primo all'ultimo momento, pur con tutto il senso di responsabilità che un lavoro così delicato indubbiamente comporta, e di questo siamo infinitamente grate alla nostra committente. I mesi passati a studiare, restaurare e conoscere più dettagli possibili sull'uomo pittore e sulla sua pittura, mi hanno personalmente portato progressivamente a vivere una sorta di simbiosi con l'artista. È una sensazione difficile da comprendere per chi non fa il nostro mestiere, ma che il restauratore prova più volte nel suo percorso professionale. Si crea una specie di filo invisibile, un canale di comunicazione per cui ogni pennellata, osservata così da vicino, sembra parlare in un linguaggio che si riesce a capire, fino a dare l'impressione di riuscire a cogliere i pensieri dell'artista. E persino un maestro straordinario come Guido Reni a tratti ti sembra, quando la mattina risali sul ponteggio - e torni a guardare da vicino come ha steso il colore, dove si è fermato, che effetto voleva ottenere e ne intravedi la costruzione - un amico di vecchia data... Poi, finito il cantiere, arriva il tempo dei saluti, il filo s'interrompe, ma di quella vicinanza ti resta sempre addosso un po' di nostalgia.

Molto prima che ci venisse affidato il restauro, ogni volta che passavo davanti a palazzo Pallavicini, e camminavo su una delle due strade che costeggiano il casino dell'Aurora, vicolo di Mazzarino o via XXIV Maggio, mi capitava di pensare che 400 anni fa Reni aveva percorso quel medesimo tratto di strada ogni mattina andando a lavorare e mi chiedevo quali fossero i suoi pensieri. Pensavo a Reni, perché con Fabiola avevamo già restaurato per l'Accademia di San Luca la sua *Fortuna* e quando ci è stato affidato il restauro all'emozione di lavorare sull'*Aurora* si sommava la gioia di ritrovare Guido Reni, la materia dell'affresco dopo quella della tela.

Nel nostro mestiere si trascorre molto tempo a stretto contatto con un'opera, perché il restauro è sempre fatto di tempi lenti: sono

indispensabili ponderate cautele per le varie operazioni e occorre porre estrema attenzione allo studio della materia pittorica, e questo in tutte le varie fasi del lavoro, dal consolidamento alla pulitura, dalla stuccatura alla fase del ritocco pittorico. Tempi lenti che favoriscono un graduale avvicinamento alla comprensione della tecnica pittorica dell'artista, supportato naturalmente da tutta una serie di analisi scientifiche, assolutamente imprescindibili.

In questo processo che è al tempo stesso ricerca e riconoscimento, si comprendono le più varie ragioni e giustificazioni che sottintendono alla materia e alla forma pittorica: si comprende, ad esempio, come una mano disegnata in un verso possa essere utilizzata specularmente in un altro verso e ogni giorno, entrando in cantiere o nei momenti di pausa sul ponte, gli occhi inevitabilmente andavano alla volta e guardando in su ci chiedevamo il perché di tante scelte iconografiche, il perché di raffigurare solo sette Ore o di mettere in scena, come in una *pièce* teatrale, due diverse fonti luminose, una solare che illumina Apollo, i cavalli, Fosforo e Aurora ed una lunare, che colpisce frontalmente le figure femminili delle Ore, proiettandone le ombre alle spalle. Spesso, osservando a luce radente la superficie pittorica, con luci provenienti da punti diversi a seconda di come, durante la giornata, spostavamo le lampade da cantiere, arrivavamo a notare qualcosa di nuovo, l'inaspettata riconoscibilità di un piccolo pentimento, una pennellata troppo opaca per essere miscelata con lo stesso legante della materia pittorica circostante o la presenza di un piccolissimo solco, prima passato inosservato, che circondava il viso di Aurora, forse residuo di una sottile incisione poi riempita di colore e così scomparsa. Questa continua scoperta, unita alla rivelazione della stupefacente qualità di Reni come frescante, è stata forse la parte più affascinante del cantiere.

L'artista bolognese, aveva sicuramente lavorato sull'*Aurora* non in solitudine, ma in un cantiere affollato come doveva essere stato il casino nel 1614, in cui più o meno contemporaneamente vi



5. G. RENI, *L'Aurora* al termine del recente restauro.

lavoravano artisti come Paul Brill, il Tempesta, Cherubino Alberti, ma anche Passignano e Baglioni, ognuno con un ben preciso incarico da portare a compimento: forse nelle ore di pausa gli artisti si fermavano tutti insieme a mangiare là sotto, nel nascente giardino, anche se, una certa riservatezza (documentata) del nostro pittore, me lo fa immaginare un po' più isolato rispetto al gruppo, magari rumoroso, degli altri pittori.

La prospettiva delle figure, che da vicino rende sproporzionata e con le braccia lunghissime una figura come quella dell'Ora centrale vestita di azzurro, impostata a partire dalle «lucidissime nuvole» (chirurgica definizione di Giovan Battista Passeri¹⁷ a indicare qualità pittorica e levigatezza della materia pittorica reniana) ha costituito, durante il cantiere, un altro spunto di riflessione sulla capacità dell'artista di utilizzare la prospettiva su una superficie leggermente curva, come è la volta su cui è dipinto l'affresco¹⁸.

¹⁷ Giovanni PASSERI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma, Morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1762, p. 68.

¹⁸ La volta presenta in sezione 4 cm di dislivello tra il centro e le due estremità sui lati corti, e ben 9 centimetri tra il centro della volta e le due estremità sui lati lunghi.

Un altro tema su cui spesso riflettevamo era la genesi dell'*Aurora*, soggetto commissionato da Scipione Borghese: il cardinale aveva forse lasciato carta bianca a Guido nell'impostazione del tema? E dopo quali riflessioni Reni era arrivato a concepirlo in questo modo? Quale era stata la progressione del suo pensiero, dall'idea generale abbozzata ad inchiostro dei disegni dell'Albertina di Vienna e del Louvre, per arrivare alla definizione delle singole figure, schizzate a sanguigna come il disegno del torso di Apollo conservato a Windsor? La costruzione della forma si riannoda senz'altro ai bassorilievi romani che appartenevano a Scipione Borghese, ma sicuramente anche allo studio della statuaria e della glittica che Guido Reni continuamente copiava, conservandone poi con cura i disegni. Del resto anche osservando con attenzione il paesaggio visibile in basso a destra nell'affresco dell'*Aurora*, un paesaggio con monti, insenature e barche a due vele, sicuramente reale, mi ponevo gli stessi interrogativi: era infatti fortemente probabile che Guido avesse visto quei luoghi viaggiando verso nord lungo la costa, perché un pittore come lui utilizzava gli occhi come noi oggi ci serviremmo di una macchina fotografica, schizzando sicuramente molto di quello che vedeva, per immagazzinare immagini, in una sorta di archivio personale da cui poi poter attingere.

Anche l'accostamento dei colori, che nelle vesti delle fanciulle danzanti segue lo schema se non la sequenza dei colori dell'arcobaleno (rosso, arancione, giallo, verde, blu, indaco e viola) sottintende mi sembra, una profonda osservazione dei fenomeni della natura.

L'affresco dell'*Aurora* è stato dipinto nel 1614 da Guido Reni sulla volta dell'ambiente centrale del casino dell'*Aurora* - inizialmente una loggia aperta destinata ai banchetti del potente cardinale Borghese. La sua costruzione era stata terminata alla fine del 1612 e nello stesso anno era stato pagato lo scultore lombardo Ambrogio Bonvicino, per la cornice in stucco con le quattro figure femminili agli angoli. L'artista bolognese, ormai divenuto il pittore preferito del pontefice, aveva lavorato più volte per cantieri borghesiani,

negli Oratori di S. Gregorio al Celio (1607-1608), nella sala delle Nozze Aldobrandini e nella Sala delle Dame in Vaticano (1608), nella cappella dell'Annunziata nel palazzo del Quirinale (1609), nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (dipinta a più riprese a partire dal 1609 e terminata nel 1612) e naturalmente nel nuovo palazzo di Montecavallo, insieme a Paul Brill.

Carlo Cesare Malvasia¹⁹, che aveva conosciuto il pittore negli ultimi anni della sua vita, racconta un episodio della vita di Guido Reni che è possibile mettere in relazione con la realizzazione dell'*Aurora*. Reni, a Roma da qualche anno, era a capo del cantiere per decorare la cappella del Quirinale, dove lavorava con Albani, Lanfranco e Antonio Carracci. Accade che durante una visita al cantiere di un gruppo di cardinali, tra cui il tesoriere del Papa, egli risulta assente dai pettegghi. Questa assenza viene notata e rimproverata a Reni aspramente, con il sostanziale intento di sottolineare, che dato l'alto costo delle sue prestazioni artistiche e la sua lentezza nel dipingere, avrebbe dovuto essere sempre in cantiere. Reni fu profondamente ferito nell'amor proprio da queste insinuazioni, offeso, come sottolinea Malvasia, nella consapevolezza del proprio fare artistico e nel suo essere l'inventore dell'idea. Per difendersi, dice Malvasia «protestava lo strapazzo necessario dell'opra, non gli restando altro tempo che la notte, che invece di recargli la solita quiete e riposo, lo necessitava al travaglio in ispeculare i pensieri, in formarne gli schizzi, disegnare i cartoni, perché fossero in pronto il giorno vegnente, per quei medesimi [i suoi collaboratori nel cantiere, *ndr*]»²⁰ e cercando un incontro con il pontefice, secondo Malvasia, per giustificarsi avrebbe dichiarato «Beatissimo Padre [...] il graffiare, sbizzare e campire non sono, che fanno il lavoro: sono

¹⁹ Carlo Cesare MALVASIA, *Vita di Guido Reni - l'Aristotile dei pittori*, Roma, 1988. Il piccolo volume è estratto dalla *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, nell'edizione Guidi del 1841. L'opera fu pubblicata per la prima volta nel 1678.

²⁰ Ivi, p. 32.

appunto come un chirografo di vostra Santità, che prima ch'Ella vi ponga la mano e lo firmi, serve a nulla. Oltre che i pensieri e i disegni sono miei, tutto ricopro, finisco, rifaccio»²¹. Dopo questa affermazione che, se vera, costituisce una delle prime e più appassionate difese che un artista abbia fatto del proprio valore, Guido parte per Bologna, deciso a non fare più ritorno a Roma. Trascorsi pochi mesi, però, in cui il pittore ha cominciato a dipingere il catino della cappella di S. Domenico, la pressione esercitata da Paolo V, attraverso Maffeo Barberini, legato pontificio nella città felsinea, lo costringe a tornare a Roma e a completare, in tempi brevi, il progetto per il cardinal nepote. Al ritorno nella città santa, Guido sarà accolto con tali onori dal Papa e dagli altri cardinali, da rimanere, come ci dice sempre Malvasia, «commosso insieme e confuso»²².

Ecco perché, dopo questo incidente di percorso, Reni è desideroso di dimostrare ai suoi committenti, la propria capacità nel coniugare la testa e la mano, ossia l'ideazione del progetto con una straordinaria capacità tecnica e, dando inizio al lavoro nel gennaio o febbraio del 1614, in poco meno di sette mesi, realizza il suo capolavoro.

Dalle osservazioni condotte durante il restauro appena terminato, ci è apparso infatti evidente come l'artista abbia lavorato sempre in prima persona, se si esclude ovviamente la presenza di collaboratori per le operazioni tecniche di supporto, come la preparazione della volta, la lavorazione della malta e la stesura dell'intonaco, la preparazione dei colori e forse, solo nelle lunette, che racchiudono a destra e a sinistra la scena centrale, potrebbe esserci la mano di un collaboratore, come alcune differenze tecniche farebbero ipotizzare.

La descrizione di Malvasia ci mette così in condizione di immaginare che la rapidità e la concentrazione di quei mesi di lavoro intensissimo per Scipione, siano da imputare a questo racconto, un

²¹ Ivi, p. 33.

²² Ivi, p. 42.

naturale sentimento di rispetto nei confronti del proprio lavoro e di orgogliosa (e commovente) autoconsapevolezza.

Il trionfo del cardinale Borghese poteva essere – ed è stato – anche il trionfo di Guido. Il risultato è un capolavoro che continua a emozionare nei secoli chiunque lo osservi, artisti, visitatori e restauratori, con la stessa intensità con cui ha affascinato i contemporanei di Reni.



6. Fabiola Jatta e Laura Cibrario, soddisfatte al termine del lavoro.

Il caso Santa Marta

Origine, abuso e difesa di un bene culturale

PIERLUIGI LOTTI

La chiesa di Santa Marta oggetto di queste note non è quella vaticana, celebre per essere annessa alla residenza di Papa Francesco e luogo ove il Santo Padre officia la sua messa del mattino, ma quella romana, situata nella piazza del Collegio Romano. Una chiesa che ha conosciuto alterne fasi di costruzione, ricostruzione e decadenza, ma che soprattutto può considerarsi emblematica del variabile rapporto tra società e bene culturale.

IL CASO SANTA MARTA – L'ORIGINE

Santa Marta non ha una storia millenaria, come altre chiese dell'Urbe, ha comunque una origine illustre, legata all'apostolato romano di Ignazio di Loyola, con una posizione quasi baricentrica nel "quartiere gesuitico", di fronte al Collegio Romano ed a metà strada tra la chiesa di Sant'Ignazio e quella del Gesù.

Gli studi archeologici attestano in quest'area la zona dell'Iseo Campense, ovvero il tempio di Iside "nel Campo Marzio" (per differenziarlo da quello sul Campidoglio): un'area dedicata ai culti orientali, ricca di statue ed obelischi, articolata con portici e giardini che circondavano il tempio. Oltre alle evidenze archeologiche, una suggestiva memoria di quelle devozioni sarebbe la rappresentazione della dea egizia Bastet nelle forme di un gatto, ovvero

quella statua di gatto che, posta sul cornicione di palazzo Grazioli, osserva con aristocratica indifferenza il nevrotico affannarsi della vita sottostante.

Proprio questa statua è all'origine del toponimo di *via della gatta* ed è in questa via che doveva essere collocato il « Rifugio di S. Maria delle Grazie » all'inizio della nostra vicenda. Si trattava di un'iniziativa caritatevole di Ignazio destinata ad accogliere le « malmaritate » e cioè « le donne coniugate in peccato pubblico senza timor d'iddio et senza vergogna delli huomini ». Il rifugio era inizialmente ospitato in una modesta casa di questa via, ma ben presto poté godere di una struttura specifica.

Così ricorda gli avvenimenti Giuseppe Vasi¹:

Il medesimo S. Ignazio avendo colle sue efficaci esortazioni convertito in Roma un gran numero di donne, che menavano vita scandalosa, e volendole aiutare nel loro proponimento, fino a tanto, che prendessero stato conjugale, o claustrale, cercava qualche benefattore; e non trovando chi volesse concorrere a fare un'abitazione per collocarle in essa, nel 1546, egli si valse di 100 scudi cavati dalla vendita di alcuni marmi, tratti dalle ruine, ch'erano dove poi fu fabbricata la chiesa del Gesù. In una casa presso il piè di marmo raccolse il Santo quelle povere donne, ed aiutato poi da alcune persone pie, la dispose in forma di monastero.

Interessante la notizia che, pur dopo secoli di spoliazioni, la zona del Campo Marzio poteva ancora fornire una cospicua quantità di materiali antichi tale da finanziare il nuovo edificio.

¹ Giuseppe VASI, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, In Roma, nella stamperia del Chracas presso S. Marco al Corso, 1747-1761, libro ottavo, p. XII



1. Il contesto urbano – Il primo insediamento del *rifugio delle malmaritate* è un modesto edificio del Campo Marzio, nel cuore di una scarsa e mediocre edilizia (Cartaro 1576). Circa un secolo più tardi (Tempesta 1661) il quartiere è qualificato da cospicui edifici ed il monastero da un complesso articolato. Sullo scorcio del secolo, inglobato l'intero isolato, l'edificio acquista l'attuale definizione.

Le malmaritate beneficiavano dell'assistenza di alcune monache agostiniane; l'istituzione prosperò per alcuni anni e nel 1552 risultavano più di 300 donne riscattate dal vizio².

All'epoca il rione Campo Marzio aveva un aspetto del tutto differente da quello attuale. Basterà ricordare che ancora non erano stati edificati i grandi palazzi manieristi o barocchi che qualificano attualmente la zona (Altieri, Grazioli, Doria, o lo stesso Collegio Romano) contrassegnata all'epoca da una modesta edilizia minuta. La comunità di "Santa Maria delle Grazie" si adattò all'interno di tale umile preesistenza; anche il primo luogo di culto doveva essere una semplice ampia sala.

L'attività assistenziale perdurò qualche anno finché, nel 1561, il *rifugio* fu trasferito nel Monastero di S. Maria Maddalena al Corso (oggi scomparso, ma ne rimane memoria nella confinante via delle Convertite). Le suore agostiniane si estesero allora su tutto il complesso per stabilirvi un convitto per fanciulle nobili; a tal fine intrapresero lavori di trasformazione per la costruzione del nuovo convento e di una chiesa dedicata a S. Marta di Bethania, la sorella di Lazzaro e di Maria.

Nel 1567 venne acquistata una proprietà "*di messer Paolo de Sesti sartore, posta in la piazza de Camigliano, della quale se ne vole far la chiesa*"³. Iniziò allora la ristrutturazione del complesso che ebbe un accesso diretto sulla piazza detta *di Camigliano* (prenderà poco dopo il nome dal Collegio Romano), venendo dismesso l'antico ingresso dal lato sud, dalla piazza della Gatta (poi divenuta piazza Grazioli).

Anche la nuova chiesa ebbe un'entrata diretta sulla piazza: con-

² Juan Alfonso DE POLANCO, *Chronicon Societatis Iesu*.

³ Atto citato in Raffaella ALBERTAZZI, *Due itinerari artistici romani*, Roma 2010, p. 20. Testo assai utile anche per i numerosi documenti dell'Archivio di Santa Marta riportati.

vento agostiniano e chiesa di Santa Marta si trovarono così unificati da un unico prospetto caratterizzato da un austero stile tardo rinascimentale.

Praticamente ignoto l'architetto: i documenti d'archivio citano diversi artigiani (*mastro Stefano e mastro Antonio muratori ... il Zoppo calcararo alle botteghe oscure ... mastro Battista Casella scarpellino ... Simone Cresci ferraro ... mastro Batta da Pescia falegname ...*). Il nome che ricorre più frequentemente è quello di un "*mastro Stefano Ricci muratore*" probabilmente appaltatore ed esecutore della fabbrica sulla base di un progetto di massima elaborato da altri. Solo in un caso si parla di un "*Mastro Nanni architetto, pagato quattro scudi (sic!) per far il disegno della chiesa*"⁴. Evidentemente la qualità dell'architettura non era la massima preoccupazione delle reverende monache agostiniane!

Il monastero dovette soddisfare a lungo le religiose se solo un secolo più tardi si registra una nuova fase costruttiva imposta dal sovraffollamento del convento, stimato ospitare a quell'epoca una comunità di almeno settantaquattro monache cui vanno aggiunte le fanciulle nobili dell'annesso convitto. Al fine di ampliare l'edificio le agostiniane acquisirono le case ed i terreni confinanti sul lato occidentale, verso via Piè di Marmo e via S. Stefano del Cacco, e poterono inglobare l'intero isolato; qui venne costruito, negli anni 1668-70, intorno ad un grande cortile, un nuovo corpo di fabbrica destinato all'educando. Architetto fu allora Giovanni Antonio De Rossi ed i lavori vennero finanziati dalla badessa Eleonora Boncompagni e da altre religiose (per lo più nobili monacate con cospicue doti) che mettevano a disposizione dell'impresa parte del proprio patrimonio privato.

⁴ Circa l'architetto si è ipotizzata l'identificazione con Nanni di Baccio Bigio, alias Giovanni Lippi, architetto minore della setta sangallescica. Cfr. R. ALBERTAZZI, *cit.*, p 32.

In una seconda fase dei lavori venne realizzata la ristrutturazione della chiesa: l'opera più importante dell'intero cantiere e quasi emblema del prestigio raggiunto dall'ordine. La chiesa presentava problemi di luminosità (l'aula risultava ora inglobata nel nuovo edificio, con le finestre laterali occluse) e vi erano preoccupazioni per la statica (una copertura in precarie condizioni e la necessità di aumentarne l'altezza).

L'incarico progettuale e la direzione dei lavori vennero affidati a Carlo Fontana, professionista di maggiori capacità ed esperienza rispetto al De Rossi che si dedicò unicamente alla gestione degli edifici conventuali. Il cantiere iniziò nel 1671 e si concluse nel 1674, come indica una iscrizione all'interno della chiesa. In realtà successivi lavori riguardarono la decorazione degli interni e la chiesa acquisì un tale vivace aspetto che una guida del tempo la definì « una delle galanti chiesine di Roma »⁵.

Helmut Hager, forse il maggior studioso del Fontana, così la definisce⁶: « Un capolavoro d'improvvisazione è la chiesa per le agostiniane di S. Marta al Collegio Romano (1671-74). Era una chiesa cinquecentesca a navata unica che il Fontana modificò aggiungendo le cappelle laterali e rialzando notevolmente la volta. Anche la decorazione interna fu probabilmente stabilita dal Fontana ed eseguita da L. Retti e G.B. Gaulli ».

Un esuberante apparato decorativo barocco, ancor più se sovrapposto ad una architettura precedente (cosiddetto "imbarocchimento"), condiziona spesso il giudizio di quanti vi vedono solo l'espressione di una volontà ornamentale. In realtà in santa Marta la modifica seicentesca è un'opera di grande rigore metodologico e di logica strutturale. Questo non sorprende in un artista poliedrico

⁵ Filippo TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*. In Roma, per il Mancini, 1674.

⁶ Helmut HAGER, *Carlo Fontana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V. 48 (1997).

come Carlo Fontana (1638–1714): scultore, ingegnere e architetto; allievo e collaboratore del Bernini (palazzo Odescalchi, chiesa di S. Rita ...), principe dell'Accademia di San Luca. Forse non fu un maestro ma certo fu riferimento, nel panorama del XVIII secolo, di molti architetti, sia italiani che europei: Alessandro Specchi, Nicola Michetti, Bernhard Fischer von Erlach, Johann Lucas von Hildebrandt, e soprattutto Filippo Juvarra.

Nell'ambito della sua cospicua attività il progetto per santa Marta può apparire secondario: un intervento limitato all'aggiunta delle cappelle laterali ed alla sopraelevazione della volta. Di fatto si tratta di una serie di interventi interconnessi che dimostrano la capacità costruttiva e la sensibilità ingegneristica del Fontana. All'interno di un anonimo e malfermo stanzone cinquecentesco egli inserisce una struttura di consolidamento che, oltre a fortificare la costruzione, articola l'intero indifferenziato spazio. Le nuove cappelle sono in realtà il prodotto delle murature (quasi contrafforti) che sostengono i grandi arconi della volta della chiesa. Sono queste murature, collegate tra loro, a formare le cappelle laterali, a scandire la navata centrale, a impostare mediante lunette e unghiate la copertura della navata. La volta centrale, anziché ornata da un illusionistico sfondato prospettico, è definita da un complesso sistema di nervature e raccordi sottolineati dalla decorazione a stucco.

Con il suo intervento Fontana modificò la originaria pianta rettangolare, riproponendo l'impianto chiesastico delineato per la prima volta dal Vignola nella chiesa del Gesù e assunto a modello della Controriforma: uno spazio composito ma centralizzato e direzionato verso l'altare, un'aula absidata con cappelle laterali, fiancheggiate da pilastri, un cornicione articolato che percorre tutta la chiesa ed una volta a botte che enfatizza l'alzato.

La facciata, forse per mancanza di fondi, non venne ricostruita ma solo adattata. All'architettura originale del Cinquecento si sovrappongono elementi seicenteschi. Il problema della maggiore



2. La chiesa rinnovata – Nel 1670 la ristrutturazione interna della precedente chiesa opera un consolidamento strutturale che diviene anche supporto del nuovo apparato decorativo. Nel tempo seguiranno periodi di degrado ed anche la “trasformazione in banca” nella scenografia di un film.

altezza rispetto alla chiesa precedente venne risolto sopraelevando e raddoppiando il timpano; essendo rimasta invariata la larghezza, la facciata appare ora compressa tra gli edifici confinanti, tra l'ex-convento e la nuova ala.

IL CASO SANTA MARTA – GLI ABUSI

Nel corso del '700, tranne alcune migliorie, non muta la configurazione generale della chiesa e del monastero. Probabilmente le agostiniane avrebbero voluto continuare una loro tranquilla vita di preghiere e meditazione, ma sullo scorcio del secolo inizia per l'edificio una lunga storia di abusi e manomissioni.

Nel 1798, durante l'occupazione francese, nel clima giacobino che caratterizza la Repubblica Romana, la chiesa sarebbe divenuta sede di una loggia massonica. Curiosamente una *immagine massonica della chiesa* si ritrova nel film di Elio Petri *La proprietà non è più un furto* (1973) laddove la chiesa è proposta quale sede di una banca, l'emblematico "Monte della SS. Trinità", ed un triangolo simbolico troneggia nella calotta dell'abside.

Nel 1813 incombe addirittura una minaccia di distruzione: durante la seconda occupazione francese, quando Roma entra nell'Impero napoleonico come Dipartimento del Tevere e "seconda città dell'impero", un progetto di Valadier prevedeva la totale demolizione del convento e la sostituzione con un mercato coperto, idea presto abbandonata per tutelare la tranquillità degli studi nel Collegio Romano.

Dopo la caduta di Napoleone, con la restaurazione del potere pontificio, segue un restauro del monastero ed un periodo di tranquillità. Nel 1848 ancora una Repubblica Romana, questa volta è quella mazziniana, ed ancora occupazioni militari, prima da parte di garibaldini e patrioti italiani, poi dei liberatori francesi. È curioso come il convento di Santa Marta, nella sua lunga storia di abusi, e fino all'attuale destinazione a commissariato di Pubblica Sicurezza-

za, sia stato ripetutamente utilizzato come caserma. Probabilmente è una conseguenza della sua tipologia edilizia: una struttura che nasce come residenza collettiva (celle, dormitori, cucine, refettori, lavanderie e quant'altro) poteva servire quasi indifferentemente sia per timorate vergini agostiniane che per rudi baffuti militari. Anche in questa occasione si registrarono danni e asportazioni da parte delle "orde repubblicane". Anche dopo questa occupazione seguirono riparazioni e restauri. Nel 1852, in occasione della sistemazione urbanistica della zona, parte del convento ebbe un nuovo prospetto sulla piazza del Collegio Romano: opera progettata da Luigi Poletti, in qualità di architetto municipale, e ad onere dello Stato, come risarcimento dei danni del '49.

Non sono però finiti gli insediamenti *manu militari*. Nel periodo 1851-1867 sono alloggiati gli zuavi francesi giunti in difesa dalle minacce garibaldine; poco dopo, nel 1869-1870, le truppe pontificie, per lo più volontari a protezione dell'ultimo papa re; infine nel 1871 le truppe del nuovo governo regio italiano. Curiosamente, in quest'ultima occasione, forse per una storica carenza nell'edilizia scolastica, vengono ospitate contemporaneamente le scuole municipali.

Nel 1873 si chiude definitivamente la storia della chiesa di Santa Marta come luogo di culto. Con l'incameramento da parte dello Stato l'intero edificio passa al Ministero della Guerra e diviene ufficialmente la Caserma Giacomo Pagliari (bersagliere caduto a Porta Pia) e ufficiosamente la "Caserma Santa Marta": il monastero è destinato ad alloggiamento truppe, la chiesa a "magazzino di deposito" (ovvero magazzino militare).

Nel 1897 iniziano i primi tentativi per liberare santa Marta: il Ministero dell'Istruzione Pubblica, su sollecito della Associazione Nazionale Cultori d'Architettura, chiede chiarimenti al Ministero della Guerra circa i "lavori di trasformazione nella chiesa di S. Marta". La richiesta non è troppo "attenzionata" da quest'ultimo che anzi elabora un progetto di completa demolizione di tutto il complesso.

Nel 1905 il Ministero dell'Istruzione chiede formalmente la cessione della chiesa a favore della Arciconfraternita di S. Rita da Cascia come compenso per l'espropriazione della loro chiesa demolita durante i lavori per la costruzione del Vittoriano. Richiesta anch'essa ignorata; anzi, la proprietà viene ceduta dal Ministero della Guerra al Ministero dell'Interno e, nel 1907, la questura Centrale trasporta gli uffici nel monastero (o meglio nella caserma Giacomo Pagliari) utilizzando la chiesa come archivio.

Nella trasformazione da magazzino ad archivio (su progetto del Genio Civile) i danni all'edificio seguono quasi un metodo scientifico: vengono scalpellate le sculture per far posto alle scansie dell'archivio di polizia e demolito il cornicione. Il Direttore della Galleria Nazionale Federico Hermanin comunica allarmato al Ministero dell'Istruzione Pubblica: «I bei stucchi vengono battuti giù a colpi di martello, le eleganti decorazioni pittoriche del Gaulli, forate di buchi. È stato già distrutto completamente il fregio sopra i pilastri; mi permetto di dichiarare che tutto ciò non mi sembra possa tollerarsi».

In questa lotta tra ministeri finisce per prevalere il Ministro dell'Interno Giovanni Giolitti (all'epoca era anche primo ministro!) che ribadisce l'assoluta necessità di alloggiare convenientemente gli uffici della Regia Questura. Il ministro dell'Istruzione Pubblica prende atto, accenna sentimenti di disapprovazione, ricorda che esiste una legge speciale per la protezione delle antichità che il Governo per primo è tenuto a rispettare. Il Ministero dell'Interno assicura che avrà cura della conservazione, ma procede alla demolizione del cornicione di coronamento ed alla costruzione di un ballatoio lungo il perimetro delle pareti.

Nel 1908 una relazione del Genio Civile sulle demolizioni interne garantisce che il prospetto non sarebbe stato modificato. Successivamente, invece, il portale d'ingresso viene chiuso e sostituito da una finestra, due nicchie laterali trasformate in finestre, altre fi-

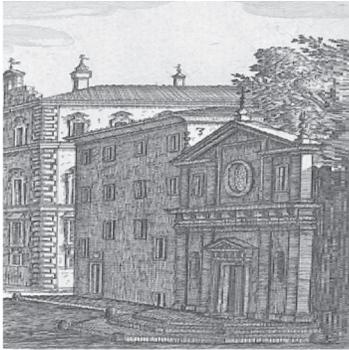
nestre aperte dove erano due dipinti incorniciati. Ultima prevaricazione: stipiti ed architrave del portale asportati ed utilizzati come nuova porta della Regia Questura.

Nel 1930 si richiede addirittura la demolizione della chiesa per realizzare una più idonea sistemazione della Questura. La chiesa è ormai una struttura civile, ha perso ogni traccia di sacralità, dispersi anche i dipinti all'interno. Una successiva ricerca scoprirà che alcuni quadri hanno seguito le peregrinazioni delle agostiniane, prima a S. Prisca e poi ai Santi Quattro Coronati.

Nel 1943 l'edificio viene ceduto dalla Questura al Provveditorato Generale dello Stato: da archivio diviene deposito degli stampati. Nel 1953 finalmente viene emesso il vincolo sulla chiesa, pur rimanendo deposito del Poligrafico dello Stato fino al 1958.

IL CASO SANTA MARTA – LA DIFESA

L'utilizzo come magazzino del Poligrafico dello Stato segna forse il punto di massimo degrado dell'edificio. Di fronte alle crescenti manifestazioni di protesta il Ministro della Pubblica Istruzione dichiara che Santa Marta doveva essere restaurata al fine di una sua riapertura al pubblico. Comunicazione di grande conforto per tutti gli amanti dell'arte, vanificata poco dopo dalla notizia che lo stesso ministero aveva deliberato la trasformazione della chiesa in palestra su richiesta avanzata dal preside del vicino liceo Visconti. Istanza alquanto curiosa, ed apparentemente contraddittoria, ma occorre ricordare che, all'epoca, la Pubblica Istruzione gestiva sia la funzione educativa che la tutela dei beni culturali: due attività con un peso, amministrativo e sociale, notevolmente squilibrato. Era quindi possibile che, all'interno di uno stesso ministero, si prendessero iniziative contrastanti; anche per tale motivo, nel 1974, per iniziativa di Giovanni Spadolini, sarebbe sorto un autonomo Ministero per i beni culturali.



3. Immagini di un abuso – Benché apparentemente immutata, nel corso del tempo, come per un volto umano, la facciata subisce continui cambiamenti: dettagli architettonici, affreschi, apertura/chiusura di finestre, percepibili ad un attento esame. Più evidenti i mutamenti dell'ambiente circostante: pedoni, carrozze, somari, automobili.

L'incredibile richiesta suscitò un ampio dissenso e diede luogo ad uno dei primi movimenti di impegno sociale a favore della tutela di un bene culturale. Fu l'inizio della "battaglia per santa Marta" che vide Ceccarius in prima linea e accanto a lui altri difensori del monumento, enti o privati, da lui ricordati come gli « Amici di Santa Marta » o i « patiti di Santa Marta ».

Tra le voci di protesta si levò anche quella dell'Associazione culturale Alma Roma. Nacque proprio in quegli anni la frequentazione, e poi l'amicizia, tra Ceccarius e mio padre Luigi che ricordava spesso la piacevolezza di quegli incontri nello studio di Ceccarius tappezzato di libri. Tra gli argomenti era anche l'associazione Alma Roma, della quale mio padre aveva assunto nel 1960 la presidenza, ed il suo *Bollettino d'Informazioni* che esordiva in quell'anno. Uno scambio di idee, impressioni, reciproci attestati di stima; ma anche, da parte di mio padre, di gratitudine per il sostegno all'attività del sodalizio resa tangibile nella nomina di Ceccarius a Socio Onorario⁷.

Il Consiglio Direttivo, nella sua ultima seduta, ha nominato Socio Onorario il Comm. Giuseppe Ceccarelli (Ceccarius), a riconoscimento dell'altissimo contributo dato dallo stesso alla conoscenza ed all'amore per Roma, attraverso gli innumerevoli studi su argomenti di cose romane e soprattutto mediante le preziose e insostituibili segnalazioni bibliografiche e, in particolare, la diffusione dell'attività del nostro Sodalizio sulle colonne di un noto quotidiano della Città.

Ebbe spazio in quegli incontri anche Santa Marta, la "sfortunata" chiesa romana che ancora una volta diventava vittima di una prevaricazione. Oltre ad opporsi all'abuso di una "palestra santa Marta", ed anche al fine di un confacente riuso dell'edificio,

⁷ «Alma Roma – Bollettino d'Informazioni», 2 (1961), n.4.

l'Alma Roma ne proponeva un utilizzo come Sala per conferenze e riunioni culturali per le associazioni romane. Vi era all'epoca un numero limitato di associazioni che esercitavano una benemerita funzione educativa diffondendo la conoscenza della città a piccoli gruppi di soci appassionati. Il racconto di questa battaglia, a difesa della chiesa ed a favore dell'associazionismo romano, è riportato da una serie di articoli, apparsi in successivi numeri del Bollettino dell'Alma Roma, intitolati *Una sede per le associazioni culturali romane*.

Mio padre all'epoca era anche profondamente impegnato nel mondo della scuola, sia come dirigente di primo piano di un importante sindacato nazionale d'insegnanti, sia, e soprattutto, come membro del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione. Questa doppia veste gli permise, durante gli incontri istituzionali al ministero, di rappresentare più volte il "problema Santa Marta" direttamente ai ministri dell'epoca.

Come riporta un Bollettino dell'epoca⁸:

... Il prof. Lotti, nostro presidente, è stato ricevuto dall'On. Giovanni Elkan, Sottosegretario di Stato per la Pubblica Istruzione, al quale ha fatto presente lo stato di disagio in cui versano varie Associazioni culturali romane per la indisponibilità di una sala di conferenze in cui svolgere la loro attività. Il prof. Lotti, che parlava anche per delega di altri Sodalizi, a titolo indicativo, ha segnalato al Sottosegretario Elkan la sala dell'ex chiesa di S. Marta in Piazza del Collegio Romano di cui si è occupata di recente la stampa cittadina, deprecandone la minacciata trasformazione in palestra del Liceo Visconti, palestra che si potrebbe, invece, ricavare, più razionalmente, in uno dei numerosi locali nello stesso Palazzo del Collegio Romano, allorché essi saranno messi a disposizione dalla Biblioteca Vittorio Emanuele di

⁸ *Una sede per le associazioni culturali romane*, «Alma Roma – Bollettino d'Informazioni», 2(1961), n. 4 Luglio-Agosto.



4. L'immagine ritrovata – Il restauro recupera la dignità del prospetto.

cui si auspica presto il trasferimento. L'On. Elkan ha assicurato che si interesserà del problema che spera di risolvere nel senso indicato, ed ha tenuto a dichiarare che, comunque, sarà evitato di destinare S. Marta ad usi che ne potrebbero compromettere la conservazione.

Mio padre interessò al problema della conservazione di Santa Marta anche il Ministro del Turismo, On. Alberto Folchi, in occasione di un incontro con il suo Segretario particolare dottor Paradiso. In una sorta di gioco di rimando Ceccarius riprendendo la notizia su *Il Tempo*, riporta il testo del Bollettino ed aggiunge⁹:

... è di conforto il deciso atteggiamento di enti ben qualificati che manifestano il loro disappunto. Ad esempio ... il prof. Luigi Lotti ... deplora le iconoclastiche intenzioni che tendono a deturpare definitivamente l'edificio già sacro ed ancor oggi pregevole per varie opere d'arte. ... concorda nel suggerimento di destinare Santa Marta quale sede di conferenze per le più benemerite Associazioni culturali romane, che vanno raminghe da una sala all'altra mendicando ospitalità non sempre concessa e raramente gradita da enti che non hanno niente a che fare con la cultura. Tale destinazione, aggiunge il prof. Lotti, sarebbe la più consona a quella originaria dell'edificio, sarebbe altrettanto nobile e soprattutto la più idonea a conservarne il valore artistico.

La “battaglia” sembrò giungere ad un risultato positivo: la chiesa venne messa a disposizione della Sovrintendenza ai Monumenti e vennero iniziati gli opportuni restauri.

Pochi mesi dopo un nuovo “allarme palestra”. Ceccarius, in un articolo su *Il Tempo* riepiloga la vicenda e rinnova l'allarme:¹⁰

⁹ CECCARIUS, *Si eviterà la trasformazione in palestra? Interventi in difesa di «Santa Marta»*, «*Il Tempo*», 4 luglio 1961.

¹⁰ ID, *Si restaura S. Marta per farne una palestra?*, «*Il Tempo*», 5 ottobre 1961.

La speranzosa nota dell'« Alma Roma », che segnaliamo con grato animo per la fattiva adesione data alla nostra campagna, è però annebbiata da una notizia che registriamo per dovere di cronaca ...

Sembra impossibile. Ma sono cose che non devono destare sorpresa. Si ordina il restauro, si spendono somme notevoli, i lavori danno lusinghieri risultati, vengono fuori importanti dipinti, si procede ad un'opera con la coscienziosa serietà scientifica, con la quale la Soprintendenza ai Monumenti è solita agire e poi si viene a sapere che presto a Santa Marta saranno collocate le attrezzature per una palestra. Incredibile ma vero. Evidentemente eravamo stati troppo euforici dando credito al Ministro della Pubblica Istruzione di aver tenuto conto delle segnalazioni che da più parti gli erano pervenute ...

Nella nostra ingenuità, lo confessiamo, ponemmo in evidenza con compiaciuta soddisfazione l'ordine dato alla Soprintendenza per il restauro. Ma se questo doveva servire per il miglior assetto di una palestra non valeva proprio la pena di impegnare la Soprintendenza la quale assume imprese del genere con il dovuto impegno. Bastava affidare il lavoro al modesto pennello di qualche imbianchino. Peccato perché, a quanto si sente dire, sono già venuti fuori dei dipinti di un certo valore, premessa soddisfacente di altre rivelazioni. Ma questo non conta. E' troppo comodo per il signor Preside del « Visconti » avere a due passi il luogo per le esercitazioni degli alunni, luogo a parere dei competenti assolutamente inadatto per i fini ginnastici. Segnaliamo per dovere di cronaca l'incredibile procedura e siamo curiosi, legittimamente curiosi, di sapere quel che ne pensa il Sottosegretario on. Elkan, spronando ad una efficace e concorde azione gli esponenti delle Associazioni culturali romane.

Anche il Bollettino¹¹ torna sull'argomento e, di fronte alla rinnovata minaccia, Luigi Lotti rinnova la “pressione sui ministri”:

¹¹ *Una sede per le associazioni culturali romane*, Alma Roma 2 (1961), n. 6.

Come devoti, anche se modesti, cultori di Roma, teniamo a veder risolto il problema ... Senonché, giorni or sono, il Preside del Liceo Visconti ... si sarebbe presentato con l'autorizzazione scritta del Ministro per la P. I. a chiedere la consegna del locale per trasformarlo in palestra del suo istituto.

Il nostro Presidente ha inoltrato immediatamente un lungo promemoria al Ministro Andreotti (di cui è noto l'attaccamento per Roma e di cui abbiamo già sperimentato l'interessamento per la salvaguardia di altri monumenti della Città Eterna) chiedendogli che, quale romano per merito e per elezione, impedisca l'attuazione di così inqualificabile disegno.

Come si vede, dopo gli Onn. Folchi e Bosco, è il terzo Ministro che viene officiato dalla nostra Associazione per la soluzione del problema. Noi stiamo sperando tutti i mezzi; ma vorremmo che tutti i Sodalizi romani si muovessero nella stessa nostra direzione, in quanto, se non si riesce nell'intento, il danno che ne deriverà anche ad esse sarà gravissimo e l'offesa a Roma non indifferente.

Sul successivo Bollettino¹² un altro articolo "Una sede per le associazioni culturali romane" riprende il dibattito:

Ci rivolgemmo a ben tre ministri, tutti — per diverse ragioni — interessati alla vertenza, affinché la suddetta chiesa fosse destinata come sede di un costituendo consorzio fra le varie Associazioni culturali romane.

... Per ciò che concerne l'assegnazione di una sede all'Alma Roma, forse, non tutto è ancora perduto. Dei tre ministri a cui ci eravamo rivolti, solo l'On. Andreotti ci rispose ufficialmente con una nota che lascia tuttora aperta una possibilità di soluzione. Sappiamo, inoltre,

¹² *Una sede per le associazioni culturali romane*, Alma Roma, 3 (1962), n. 1.

che il ministro Andreotti, di cui è noto l'attaccamento ai valori eterni dell'Urbe, si sta interessando per risolvere, in un modo o in altro, la questione.

È interessante questo appello ad Andreotti: all'epoca era Ministro della Difesa ma, in nome della romanità (e forse anche dell'elettorato), egli prese atto, almeno formale, della situazione. Riguardo a questo incarico ministeriale lo stesso Andreotti, con la consueta ironia, ricordava spesso di essere stato a suo tempo riformato alla leva e di essere divenuto poi responsabile dell'intero Esercito italiano!

Passano i mesi, cambiano i ministri, si rinnovano i tentativi per l'assegnazione di Santa Marta alle associazioni romane. L'incontro "ministeriale" questa volta è con l'On. Luigi Gui, il nuovo ministro che reggerà per quattro anni la Pubblica Istruzione. Lo ricorda, come sempre, un articolo sul Bollettino¹³:

Il nostro Presidente, prof. Luigi Lotti, è stato ricevuto sabato 27 ottobre dal Ministro della Pubblica Istruzione On. Luigi Gui ... e ha rinnovato preghiera di voler dotare le Associazioni culturali romane di una sala per conferenze insistendo per l'assegnazione dell'ex chiesa di S. Marta al Collegio Romano, i cui restauri sono ormai in fase di ultimazione.

Il Ministro Gui ha elogiato la nostra Associazione per la multiforme e benemerita attività che svolge ed ha assicurato ancora una volta al prof. Lotti il suo interessamento per la soluzione del problema che ci sta tanto a cuore.

Passano altri mesi, procedono i restauri.

Lavoro quanto mai delicato: consolidamento di stucchi ed in-

¹³ *Incontro con il Ministro Gui*, «Alma Roma – Bollettino d'Informazioni», 3 (1962), n 6

tonaci pericolanti, recupero delle tinte originali delle pareti e degli affreschi scialbati, rifacimento del tetto e del pavimento in cotto, ricostruzione del cornicione che correva lungo le pareti della chiesa (e che, come detto, era stato demolito per ospitare le scaffalature di un archivio), reintegrazione delle statue antiche mutilate nelle teste o nelle mani, reintegrazioni delle dorature o delle impiallicciature marmoree.

Nel 1964 finiscono i restauri degli interni e torna in primo piano il problema della destinazione di Santa Marta. Un nuovo incontro col Ministro Gui viene riportato sul Bollettino¹⁴. In quest'occasione il ministro riferì che l'immobile gli era stato richiesto da diversi enti ai quali tutti aveva risposto negativamente; assicurò comunque che l'ex chiesa di S. Marta non sarebbe stata adibita a palestra e sarebbe rimasta di pertinenza del Ministero della P.I., concessa ai vari Sodalizi che, di volta in volta, la richiedessero per conferenze o analoghe manifestazioni culturali. L'incontro si concluse col ringraziamento al Ministro per aver scongiurato la deturpazione dell'ex chiesa in palestra.

Nell'articolo, dopo la cronaca dell'incontro, segue un amaro commento:

Le Associazioni culturali romane, eterne peregrine in cerca di sede, non era così che speravano di veder risolto il loro annoso problema. Si attendevano dal Ministro della P. I. un'assistenza più concreta.

Da un ventennio andiamo chiedendo una sala nella quale svolgere la nostra attività non di carattere ricreativo, si badi bene, ma esclusivamente culturale. Il Ministero della P. I. una sala non può darcela, forse perché, accontentando noi, sarebbe costretto a scontentare gli altri. Pazienza! Per queste strade non c'è niente da fare. Soldi per sostenere le spese di un eventuale affitto non ne abbiamo, a meno che

¹⁴ *Sempre alla ricerca di una sede per le associazioni culturali romane*, «Alma Roma – Bollettino d'Informazioni», 5 (1964), n. 2

codesto affitto non sia del tutto simbolico.

Che ci resta da fare? Continuiamo, per ora, a svolgere la nostra attività sotto il cielo di Roma che, a differenza di quello di Lombardia, non è bello soltanto quando è bello ma è bello sempre.

Nel 1965 si completano i restauri. Viene sistemato il locale retrostante la chiesa, ovvero la ex sacrestia o coro. I lavori sono consistiti nel rifacimento del pavimento in cotto, nella tinteggiatura delle pareti e nell'arredamento. Al centro della parete di fondo del coro è emersa una Madonna col Bambino, opera trecentesca, staccata nel Cinquecento e qui murata. Altri frammenti di affreschi sono stati rimessi in luce e restaurati.

La facciata è sottoposta ad un risanamento strutturale e, soprattutto, ad un recupero dell'aspetto originale mediante chiusura delle aperture abusive e ripristino dei gradini in travertino a suo tempo demoliti. In particolare il portale, che era stato spostato sul contiguo edificio del Commissariato di PS di Trevi, viene ricostruito al suo posto. Viene chiuso il finestrone centrale, ma non reintegrate le nicchie laterali, ridotte a finestre, in quanto uniche fonti di luce naturale.

L'edificio riacquista la dignità di chiesa. Il 6 gennaio 1966 la Direzione generale delle Belle Arti organizza una cerimonia inaugurale con l'esecuzione di un concerto d'organo, con una mostra di antichi strumenti e con l'intervento del Ministro Gui.

Ceccarius in un articolo su *Il Tempo* ha modo di ricordare la lunga vicenda del restauro e le tante pressioni per il possesso e l'utilizzazione della chiesa¹⁵.

Ma fortunatamente si seppe resistere con una campagna di stampa

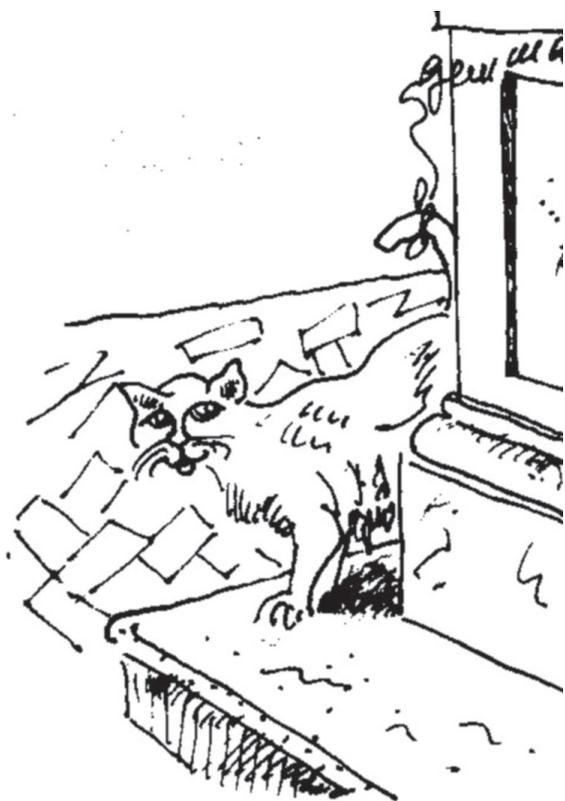
¹⁵ CECCARIUS, *Nell'antica chiesa restaurata. Primo concerto a Santa Marta*, «*Il Tempo*», 5 Gennaio 1966.

intrapresa dal nostro giornale, fedele al classico *clama ne cesses*, al fine che l'opinione pubblica fosse messa al corrente dei tentativi che da più parti si facevano per il possesso dell'edificio. Senza alcuna norma istituzionale ... Il Tempo si trovò al centro di un gruppo spontaneamente sorto per l'integrità del « monumento ». Sorsero, per modo di dire, gli « Amici di Santa Marta » seguendo l'esempio di Matizia Maroni Lumbroso, del prof. Luigi Lotti e di alcuni benemeriti funzionari della P.S. che fecero causa comune con noi. Ormai possiamo pretendere il riconoscimento di essere stati nel giusto perorando il ripristino e la salvaguardia di Santa Marta e la sua trasformazione a centro di degne attività:

... non era facile trovare una sistemazione opportuna. Troppo gravi ed impensate talune vicende subite nel corso dei secoli. Però i «patiti di Santa Marta », come scherzosamente ci chiamavano, non abbandonarono il campo sostenuti anche dalle più importanti associazioni culturali. Finalmente ieri si è giunti alla fausta conclusione con un concerto.

Così è stata inaugurata la sala «Santa Marta». La lunga vicenda è terminata: sei anni di contrasti e di polemiche, di cui quattro di difficili lavori e finalmente l'auspicata realizzazione.

Fu quella la fine dei restauri ma anche la conclusione della “bataglia per santa Marta” .



Cenni di variantistica trilussiana

CAROLINA MARCONI

Addio: forma di saluto usata per accomiarsi definitivamente¹. In alcuni casi rafforzata con la reiterazione della parola stessa due o più volte nello stesso verso o frase. «Addio per sempre, addio» è locuzione amata da Trilussa, e la parola, ripetuta o meno, si accompagna a molteplici soggetti: un amico, un gatto, il «vecchio moscone mio», a Nina, a Checco, al somaro, al maiale, ai fiori, al governo, alla lista civile, alla bandiera...

Nella poesia *Un re umanitario*² si ripete tre volte con l'intento di accentuare la penosa situazione di coloro che, dovendo partire per la guerra, sono costretti a lasciare le proprie cose: «Addio campi, addio casa, addio famija!». Non è certo un caso se la stessa forma, che non esito a definire manzoniana, si riscontra in un'altra poesia dedicata alla Prima Guerra Mondiale, fonte di ispirazione per versi particolarmente toccanti. Mi riferisco a *Se è vero che la guerra*, pubblicata sul *Messaggero* il 23 aprile 1916 e poi in *Lupi e agnelli* nel 1922. In entrambe le edizioni questa poesia, parafrasi della speranza di salvezza per il futuro di ogni singolo rappresentante dell'umanità costretto a subire il veleno delle angherie dei potenti, contiene il proposito dell'abbandono di tutto ciò che la guerra, utopistica "purificatrice" della terra³ avrà ripulito nel mondo dei cattivi sovrani e dell'odio:

¹ Dal vocabolario online Treccani.

² Pubblicata su « Il Messaggero » il 25 ottobre 1914 e poi in *Lupi e agnelli*, 1922.

³ Si veda la scheda di Claudio COSTA in *Trilussa. Tutte le poesie*, a cura di C. COSTA e Lucio FELICI, Milano 2004, p. 123.

... L'Onore e la Morale
ritorneranno a galla
e giocheranno a palla
cór Codice Penale.
Chi sfrutta li cristiani
nun farà più quattrini.
Addio, vecchi strozzini!
Addio, vecchi ruffiani!
Addio per sempre, addio,
caro editore mio!

L'ultimo verso è quello del mio sconcerto: perché l'editore? E perché viene appaiato alle due categorie più disprezzate da Trilussa? Poi l'ho confrontato con quello dell'*Opera Omnia*, l'edizione Pancrazi, pubblicata nel 1951⁴: quel verso era differente. Ecco: «Addio per sempre, addio, / padron de casa mio!».

Tra le due prime edizioni della poesia corre un lasso di tempo piuttosto breve ma risolutivo nella vita di Trilussa: Enrico Voghera⁵, che aveva pubblicato i suoi libri a partire dal 1895, muore improvvisamente nel 1920. *Lupi e agnelli* introduce il nuovo corso delle edizioni Mondadori, ma in questo frangente non vengono proposti emendamenti o correzioni rispetto all'*editio princeps* del *Messaggero*. Il discorso cambiò nel momento della pubblicazione

⁴ *Trilussa. Tutte le poesie*, a cura di Pietro PANCRAZI, Milano 1951. Nell'edizione 1974 è a p. 531.

⁵ La notizia della morte di Voghera, unitamente a quella dell'editore Sonzogno, apparve nella rivista «L'Italia che scrive», 3 (1920), n. 4. Inoltre: «Tipografo, editore di opere militari, vice presidente della Camera di Commercio, Presidente dell'Associazione Romana Industriali Tipografi e fondatore del Sindacato Italiano di assicurazione degli operai per gli infortuni sul lavoro»: così viene definito da Luciana FRASSATI in *Un uomo, un giornale. Alfredo Frassati*, Roma 1978, vol I, p. 96. Aggiungo, come si legge nella copertina di alcuni suoi libri: Tipografo delle loro Maestà il Re e la Regina.

dell'*opera omnia*: il poeta stesso, che almeno dal 1947 stava rior-
dinando i suoi versi in vista di quell'obbiettivo così importante, nel
rileggere le sue poesie decise di apportare correzioni, adeguamen-
ti al linguaggio più moderno dell'epoca, "arromanescamenti" più
decisi rispetto ad alcune parole troppo italianizzate del passato o
viceversa, cambiamenti dei titoli, e infine varianti dovute alla tra-
sformazione degli usi e costumi, prima fra tutte quello della moneta
corrente. L'editore volle precisare che «per quanto riguarda i criteri
di questa edizione, il volume, così come si presenta, fu voluto, pre-
disposto e ordinato dallo stesso Autore. Il testo riprodotto è quale
fu rivisto e curato dall'Autore per le ultime edizioni Mondadori»⁶.

Nel caso del «caro editore mio!» e «padron de casa mio!» ci
troviamo di fronte a una notevole variante sostanziale. Nonostante
la forbice di 35 anni dal primo testo a quello definitivo, resta vivo
il profondo malessere di Trilussa nei confronti delle figure che co-
stituivano peraltro le sue poche fonti di sopravvivenza: lo strozzino
e l'editore negli anni Venti e colui che gli rendeva la vita economi-
camente difficile, il padrone di casa a fine anni Quaranta. Non mi
meraviglierei se nel secondo momento avesse voluto eliminare il
riferimento all'editore (Mondadori) per non farlo dispiacere più di
quanto aveva fatto nel 1922 evitando (o dimenticando) di correg-
gere quel verso.

Del metodo di lavoro adottato da Trilussa, Pietro Pancrazi e
Mondadori durante la raccolta di *Tutte le poesie* ci parla Livio Jan-
nattoni nel suo *Roma fine Ottocento. Trilussa dal madrigale alla
favola*⁷, in un breve capitolo intitolato *Datazione di Tutte le poesie*:

⁶ Aggiungeva l'editore nell'avvertenza alla seconda edizione: «le ab-
biamo di volta in volta riprodotte quali Egli le lasciò, senza uniformarle».
Del resto, uniformare la grafia e la dizione avrebbe comportato un enorme
lavoro supplementare.

⁷ Roma 1979, p. 288.

La datazione di tutte le poesie, edizione Mondadori, venne abbandonata per volontà dello stesso Trilussa, al quale forse non sorrideva l'idea di svelare le origini lontanissime di alcuni suoi versi, altrimenti considerati. Nessuno dei curatori, a dir la verità, aveva idee troppo chiare sulla direzione verso la quale avrebbero dovuto avviarsi le indagini [...]. Perciò non fu possibile effettuare altro che lo spoglio di questo quotidiano [*Il Messaggero*], per le sole annate dal 1914 al 1918.

L'idea, dopo aver stilato i preziosissimi indici delle poesie, era quella di prevedere la data di pubblicazione per ognuna di esse, insieme al giornale o rivista in cui era apparsa per la prima volta. Però, prosegue Jannattoni, «già poco tempo dopo Trilussa, Pancrazi e Mondadori finirono per trovarsi tutti d'accordo»: si sarebbe dovuto datare con mese, giorno e anno soltanto le poesie d'occasione, ovvero quelle motivate da un fatto ben specifico, ma in seguito: «datarle tutte, osservava Trilussa, riuscirebbe pedantesco, pretenzioso». E purtroppo «poi ci ritornarono sopra e si finì per fare a meno anche di citare la rivista o il giornale della prima pubblicazione».

Proprio questo ripensamento ha provocato una lacuna fondamentale nel processo di identificazione della *editio princeps* delle poesie di Trilussa. Come racconta Claudio Costa nella sua magistrale introduzione al Meridiano del 2004⁸, i manoscritti che Trilussa faceva pervenire ai giornali (in particolar modo al *Messaggero* dal 1892 in poi) sono andati regolarmente perduti, al punto che la stampa del giornale sarebbe poi diventata la prima edizione di ogni poesia; le stampe in molti casi venivano conservate dall'autore e riprese o annotate, ma spesso disperse nel corso degli anni, dunque

⁸ C. COSTA, *Trilussa: "Ars et labor" di un poeta*, in *Trilussa. Tutte le poesie*, cit., pp. XXXVI-LXXIV.

Le favole di "Trilussa"

La Morte der Gatto

E' morto er Gatto. Accanto
C'è la povera vedova: una Gatta
Che se strugge dar pianto;
Ma pensa: — Pe' stasera
Me ce vorrà la collarina nera,
Che me s'adatta tanto! —

Frattanto la soffitta
S'empie de bestie e ognuna fa in maniera
De consolà' la vedovella affritta
— Via! Sora sposa! Fateve coraggio,
Su, nun piagnete più, chè ve fa male...
Ma com'è stato? — Ieri, pe' le scale,
Mentre magnava un pezzo de formaggio,
Nemmanco se n'è accorto,
Nun ha capito gnente...
— E già: naturalmente
Com viveva è morto.
— E uanno c'è er trasporto? —
Chiede un mastino — io stesso
Je vojo veni' appresso.
Era una bestia bona come er pane;
Co' tutto che sapevo ch'era un gatto
Cercavo di trattarlo come un cane;
Che brutta fine ha fatto! —
E dice fra de sé:
E' mejo a lui ch'a me.
— Ah, zitti! - strilla un Sorcio - nun ve
(dico

Tutto lo strazio mio!
Povero, micio! M'era tanto amico! —
E ntanto pensa: — Ringraziamo Iddio! —
L'Oca, er Piccione e er Gallo,
A nome de le bestie der Cortile,
'Hanno portato un crisantemo giallo.
— Che pensiero gentile! —
Je fa la Gatta. — Grazi a tutti quanti —
E mentre l'accompagna
Borbotta: — Che migragna!
Un crisantemo in tanti! —

Poi resta sola e sente
La vocetta d'un micio
Che sgnavola e fa er cicio
— Questo dev'esse lui! — dice la Gatta
Coll'aria soddisfatta. —
E se guarda in un secchio
Che je serve da specchio...

TRILUSSA

1. TRILUSSA, *La morte der gatto* in «L'Italia della domenica», San Francisco (USA), 4 maggio 1913. Una splendida cornice, qualche errore e varianti negli ultimi 3 versi.

risalire al contesto della datazione e del fatto di cronaca che ha suscitato la scrittura della poesia è molto difficile.

Un solo dato incontrovertibile è questo: ogni poesia datata con giorno, mese e anno nell'edizione Pancrazi e nel Meridiano attinge alla pubblicazione sul *Messaggero*.

Quando mi è stato proposto di scrivere un testo sul libro edito nel 2021 in occasione del centocinquantenario della nascita di Trilussa⁹, ancora ignara dell'osservazione del poeta riguardo al problema che ritenesse la datazione un fatto pedantesco e pretenzioso, ho scelto di inseguire la cronaca partendo proprio dalla datazione, oggi resa più facile dalla digitalizzazione in rete di molti quotidiani, in particolare proprio del «*Messaggero*»¹⁰. Internet mi ha dato la possibilità di reperire, anche in tempo di pandemia, ogni tipo di informazione intorno agli avvenimenti legati ai giorni in cui Trilussa vedeva pubblicate le sue poesie dopo averci ragionato sopra, a volte, per pochissimo tempo; come nel caso “lampante” dell'*Illegittima difesa*, apparsa il 5 giugno 1914, quando l'assoluzione per la contessa Tiepolo, nel torbido caso che la lanciò sulla ribalta dei quotidiani di tutta l'Italia, era stata ratificata soltanto tre giorni prima dal tribunale di Oneglia:

Per me, quando una femmina è sicura
d'esse una donna onesta veramente,
benché je zompa addosso un propotente
lo fa sta' a posto come una cratura.

⁹ C. MARCONI, *Ommi e bestie. Trilussa dalla cronaca alla Poesia*, in “*E seguito er cammino cor destino in saccoccia*”. *Trilussa libro per libro*, a cura di C. COSTA, Roma 2021, pp. 187-216.

¹⁰ Nel sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/emeroteca/classic>

Incomincia còr mètteje paura,
mozzica, sgraffia, strilla, chiama gente:
ma difenne l'onore solamente
còr mezzo che j'ha dato la natura.

Ch'ha fatto invece quella? L'ha ammazzato
gnentedemeno co' la rivoltella...
Eh! me pare un pochetto esagerato!

Defatti, la marchesa sai che dice?
– Se in vita mia facessi come quella
me ce vorebbe la mitrajatrice!¹¹.

È chiaro che la datazione della prima versione di ogni poesia fornirebbe la base per lo studio delle varianti in vista di una edizione critica, qualora fosse accompagnata dallo spoglio dei manoscritti esistenti o dal confronto delle pubblicazioni, in certi casi ripetute nel corso degli anni, a partire dal passaggio da Voghera a Mondadori. Essa consentirebbe di comprendere appieno quella “architettura interna dei libri”¹² che di anno in anno veniva disfatta e ricostruita in vista della successiva edizione, secondo un sottile ragionamento che dimostra con quanta intensità l'autore lavorasse ai suoi versi.

Nella mia ricerca finalizzata al libro *Ommi e bestie* ho datato decine di poesie anche degli altri libri, avendo effettuato lo spoglio sistematico del *Messaggero* dal 1892 (con una concentrazione di poesie molto più corposa a partire dal 1906 in seguito a regolare contratto¹³) fino al 1922, anno in cui Trilussa viene sostituito da

¹¹ Poi pubblicata nella seconda edizione di *Ommi e bestie*, Mondadori 1923.

¹² Definizione di C. COSTA in *Trilussa. Tutte le poesie*, cit.

¹³ Documentato da un lungo testo di Italo Carlo FALBO sul numero del 24 febbraio 1906: «Ci ha promesso una collaborazione assidua, ambita da noi, riservata a noi soli in Roma e graditissima, certamente, ai nostri lettori e alle

Augusto Jandolo: ci si chiede se l'anno abbia avuto qualche importanza nella sua scomparsa dalla seconda pagina del giornale...

Non solo: la ricerca tramite i più disparati motori di ricerca online ha rivelato una fitta schiera di giornali, non solo italiani, che riprendevano la poesia pubblicata sul *Messaggero* a distanza di giorni, settimane, mesi e perfino anni, rendendo interessante la dilatazione delle varianti e di qualche errore nel caso di versi non ancora pubblicati in volume, o di quelli che nel frattempo avevano ottenuto una "collocazione" presso un editore.

Un caso eclatante, che comprende una «profonda revisione» e la cui bozza «ampiamente rimaneggiata, a mano, è integrata, per maggior chiarezza, da un dattiloscritto»¹⁴ è quello della poesia *L'Omo*, pubblicata in *Le favole*. Presso il Fondo Manoscritti della Biblioteca Arnoldo Mondadori c'è il fascicolo con le bozze dell'edizione 1941 con correzioni e varianti d'autore; mi limiterò a citare i cambiamenti intervenuti in tre versioni della suddetta poesia che furono pubblicate in anni differenti.

La prima è del 23 novembre 1907, che la "codifica" sul *Messaggero* come prima edizione assoluta, poi convogliata in *Favole romanesche* nell'edizione Voghera del 1908. La seconda apparve nel giornale *Il Risorgimento Italiano nel Maryland*, Baltimora 7 marzo 1925. La terza è pubblicata nell'*opera omnia* del 1951¹⁵.

Ben quattordici versi finali vengono completamente abbandonati nel 1941 (bozze Fondo Mondadori) a favore dei nuovi. Ecco la versione definitiva:

Prima che Adamo se magnasse er pomo,
er Cane, che sapeva er dietroscena

nostre lettrici. Ogni settimana il poeta satirico e garbato ci farà gustare le primizie delle sue prossime collane di versi».

¹⁴ C. COSTA, commento a *L'Omo*, in *Trilussa. Tutte le poesie*, cit., p. 209.

¹⁵ Nell'edizione 1974, si trova a p. 187.

già preparato pe' fregà er prim'omo,
pensò: — Povero Adamo, me fa pena:
giacché purtroppo j'ho da fa' l'amico,
adesso je lo dico. —

E je lo disse: — Abbada a quer che fai!

Se magni er pomo perdi l'innocenza,
diventi un birbaccione e servirai
a fa' li studi su la delinquenza;
sta' attent'a li consiji der Serpente
che te vorebbe mette ne li guai... —

Adamo chiese: — E come vôi che faccia
a conservamme l'anima innocente
se Dio me fabbricò co' la mollaccia?

Eppoi, che ce guadambio? Nun c'è gusto
de campà tanto senza capì gnente,
con un cervello che nun vede giusto.

Io, ne convengo, faccio una pazzia
a commette er peccato originale:
ma er giorno che conosco er bene e er male
me formo una coscienza tutta mia.

Sarò padrone e schiavo de me stesso,
bono e cattivo, giudice e accusato
e, a l'occasione, intelligente o fesso.

L'undicesimo e il dodicesimo verso sono completamente nuovi come i dieci finali («sta' attent'a li consiji der Serpente / che te vorebbe mette ne li guai»), in origine quattordici; nel nono verso, sia nel 1907 che nel 1925, al posto di «diventi un birbaccione», si leggeva «Diventerai bojaccia». Un complimento evidentemente edulcorato col tempo... Si leggano i versi finali della prima edizione, forse accantonati perché eccessivamente pessimisti e molto “coloriti”: al posto de «Li fiji che verranno» del 1925, nel 1907 Trilussa

aveva scritto «Li poveri cristiani». E sempre nel 1925 rafforzava il concetto del «ladro e galantomio» apponendo l'interiezione «E nun se scappa!»¹⁶:

Come pretenni che finisca bene
Un impasto de fanga accusi sporco
Contro tutte le regole d'igiene?
Nun sai che già me sento ne le vene
Li microbi der porco?...
E allora — disse er cane — che saranno
Li fiji che verranno?
È certo che da un padre come questo
Bisognerà pe' forza che rimanga
Quarce schizzo de fanga
Puro sull'omo che se crede onesto:
E ladro o galantomio
O giudice o accusato
Risentirà l'istinto der prim'omo!

Per quanto riguarda il libro *Ommi e bestie* pubblicato per la prima volta nel 1914, escludendo nell'ordine i numeri del *Messaggero* non digitalizzati (in particolare gli ultimi tre mesi del 1913 e i primi quattro del 1914), le pagine del giornale in cui la poesia, pur sicuramente presente, è stata ritagliata in tempi incerti da qualche “zelante” ammiratore o censurata per motivi forse politici, resta incerta la datazione di 15 delle 64 poesie, per due motivi: non reperite

¹⁶ Nel 1950 Mario dell'Arco avrebbe scritto alcuni versi sul tema della “fanga” e della “mollaccia”, in particolare ricordo i primi due di *Lazzaro*, in *Tormarancio*, con il medesimo tema del peccato che riveste l'uomo di un materiale di scarto come il fango: «M'hai fatto co la fanga: come sperì che m'entri er celo drento a li pensieri?»

TUTTO PASSA...

Nun c'era un muro senza un manifesto,
Roma s'era vestita d'Arlecchino,
Ogni passo trovavi un attacchiino
Che appiccicava un candidato onesto
Cor programma politico a colori
Pe' sbarbajà' la vista a l'elettori.

Promesse in verde, affermazioni in rosso,
Convincimenti in giallo e in ogni idea
Ce se vedeva un pezzo de livrea
Ch'er candidato s'era messa addosso
Co' la speranza de servi' er paese...
(Viaggi pagati e cento scudi ar mese).

Ma ringraziamo Iddio! 'Sta vorta puro
La commedia è finita e in settimana
Farà giustizia la Nettezza Urbana,
Che lesto e presto raschierà dar muro
L'ideali attaccati co' la colla
Che so' serviti a ingarbujà' la folla.

De tanta carta resterà, se mai,
Schiaffato su per aria, Dio sa come,
Quarache avviso sbiadito con un nome
D'un candidato che cià speso assai...
Ma eletto o no, finchè l'avviso dura,
Sarà er ricordo d'una fregatura.

TRILUSSA

Proprietà letteraria -- Riproduzione vietata

2. TRILUSSA, *Tutto passa* in «Il Messaggero», 6 novembre 1913: «Viaggi pagati e cento scudi ar mese».

sul *Messaggero* o altri quotidiani oppure datate semplicemente con la sola indicazione dell'anno nell'edizione Pancrazi che in alcuni casi non coincide con l'effettivo anno di pubblicazione sul *Messaggero*, perché proveniente da altri quotidiani come, ad esempio, *Il giornale d'Italia* o i più "antichi" *Don Chisciotte* e il volume *...a tozzi e bocconi* (1918).

Il confronto tra la prima versione delle 49 poesie reperite e datate con sicurezza e quelle dell'edizione Pancrazi, consente un notevole approfondimento dal punto di vista storico, linguistico, di costume, intercorso fra il 1910 e il 1914, "forbice" del gruppo più consistente, e il 1951. È chiaramente intuibile la "fucina" del poeta che in primis decide di "svecchiare" il romanesco con l'abolizione sistematica di tutti gli apostrofi che si accompagnavano agli accenti nel troncamento dei verbi: «annà», «votà» al posto di «annà'» e «votà'» e l'abolizione delle maiuscole a inizio verso, una costante per decenni; interessantissimo appare il sistema di "arromanescare" alcuni termini che in origine erano troppo "italianizzati": così «ereno» sostituisce «erano» e «un'agenzia» al posto di «una agenzia» in *Riunione socialista*, oppure al contrario addolcisce l'espressione con un «convinco tutti quanti in du' parole» al posto di «abbasta che je dica du' parole» in *La propaganda ner colleggio*.

L'Onorevole ar Comizio diventa *La sincerità ne li comizzi*, e *Tutto passa...* si trasforma radicalmente in *Doppo l'elezzioni*, per descrivere di primo acchito l'argomento trattato. In questa appena citata c'è poi la rivalutazione della moneta corrente: da «Viaggi pagati e cento scudi ar mese» (1913) si passa a «Viaggi pagati e mille lire ar mese» nel 1951.

Il sonetto *L'indennità*, del 14 novembre 1913, raddoppia il capitale nel 1951, dato che al terzo e quarto verso si leggeva: «Se becca cinquecento lire ar mese, / Sei mila lire all'anno... Nun c'è male!»

Adesso, ar Parlamento Nazzionale,
ogni rappresentante der Paese

sai quanto pija? Mille lire ar mese:
dodici mila all'anno... Nun c'è male!

Chi je le dà? Nojantri: è naturale!
Ne la paga, però, ce so' comprese
l'opinioni politiche e le spese
pe' sostené la fede e l'ideale.

Quelli che ne potrebbero fa' senza,
perché so' ricchi e cianno robba ar sole,
li spenneranno pe' beneficenza.

Er mio, defatti, pare che li dia
ar Pro-Istituto de le donne sole
ch'hanno bisogno d'una compagnia...

In alcuni versi sembra di intravedere la volontà di rimuovere una certa autocensura in argomenti "piccanti" come quello dell'aspetto fisico delle donne; ed è così che «E quer collo, quer petto, quei fianchi» del sonetto *L'Amore* cambiano in «Eppoi quer petto in fòra, quei fianchi».

Er leone democratico (titolo poi cambiato in *Democrazzia reale*), che entra nella bottega del barbiere per farsi rasare la criniera ed apparire così un sovrano mite, per via della correzione si ritrova un verso che da settenario, «Entranno ner portone» si trasforma in endecasillabo, «ammalappena entrò drent'ar portone».

Moltissimi altri esempi di questo incessante *labor limae* sono riscontrabili lungo tutto il percorso poetico di Trilussa. Nell'ultimo libro "corale" a lui dedicato, uscito lo scorso mese di settembre, Claudio Costa ha scritto:

Io penso, leggendo i saggi contenuti in questo volume, che se ognuno degli approcci usati dai diversi autori per interpretare uno dei libri di Trilussa fosse esteso alla sua intera opera, ne uscirebbe un profilo dello scrittore di così alto livello da divenire inconfutabile¹⁷.

L'approccio della datazione delle poesie, che considero di grande validità nell'ambito della ricerca mirata all'individuazione delle varianti dovrebbe essere quindi esteso a tutta l'opera del poeta, in vista, prima o poi, di una edizione critica, anche a costo di apparire (non me ne vorrà Trilussa) pedantesca e pretenziosa...

¹⁷ C. COSTA, nella postfazione di "*E seguito er cammino cor destino in saccoccia*". *Trilussa libro per libro*, cit., p. 368.

Antonio Joli

Veduta di Campo Vaccino a Roma

VALENTINA NICOLUCCI

Nella raccolta di dipinti antichi della Fondazione Sorgente Group una parte è dedicata al vedutismo romano settecentesco, che tanto oggi ci è di aiuto per conoscere l'Urbe prima delle grandi trasformazioni edilizie. Fra questi emerge il dipinto di Antonio Joli, scenografo, pittore, vedutista fra i più apprezzati del Settecento. Esso ci appare come una meravigliosa “fotografia” del Foro romano così come doveva essere intorno al 1740, portandoci indietro nel tempo e unendo mirabilmente la qualità pittorica alla conoscenza storica e archeologica del sito.



1. A. JOLI, *Veduta di Campo Vaccino a Roma*. Roma, Fondazione Sorgente Group.

Il Foro Romano, dopo la metà del Cinquecento venne adibito a pascolo e mercato del bestiame, prendendo il nome di “Campo Vaccino”. Questo nome risulta fin da una bolla di papa Sisto V (Felice Peretti) datata 8 aprile 1589. Lo stesso Papa affidò il progetto di un nuovo acquedotto, che portasse l’acqua fin sui colli del Quirinale e Viminale, dove aveva un’immensa e lussuosa dimora, all’architetto Giovanni Fontana (fratello del più noto Domenico), il quale ripristinò parte dell’acquedotto Alessandrino. La nuova acqua prese il nome del Papa, “Felice”. Con l’adduzione dell’acqua Felice, anche Campo Vaccino poteva finalmente usufruire di un utile abbeveratoio e Sisto V ne commissionò il progetto al celebre architetto Giacomo Della Porta nel 1589. Come è documentato anche nel dipinto di Joli, Della Porta utilizzò una magnifica vasca di granito orientale, rinvenuta nei pressi dell’arco di Settimio Severo, e la accostò ad una edicola su cui aveva fatto scolpire dallo scalpellino B. Bassi un mascherone raccolto nella valva di una conchiglia, dalle ciglia aggrottate e dai grandi baffi che coprivano la bocca d’acqua. Con il tempo la vasca si riempì di rifiuti e melma e alla fine del Settecento risultava di nuovo semisepolta. Nel 1816 la fontana fu smantellata in occasione dei primi scavi archeologici e la grande vasca fu



2. A. JOLI, dettaglio con la fontana e mascherone al centro del Campo Vaccino.



3. B. BASSI, Mascherone in marmo con volto maschile in valva di conchiglia, collocato in Piazza Pietro d'Iliria, già in Campo Vaccino, Roma.



4. A. JOLI, dettaglio con l'attico dell'Arco di Settimio Severo.

portata sul monte Cavallo (il Quirinale), dove la vediamo ancora oggi, posta ai piedi delle statue dei Dioscuri; il mascherone, dopo avere coperto una delle fonti dell'Acqua Lancisiana (nei pressi del Porto Leonino alla Lungara), per poi essere messo nei magazzini comunali, finalmente nel 1936 venne portato sull'Aventino, sopra un'antica vasca in granito, dove ancora oggi è visibile all'ingresso del Giardino degli Aranci, in piazza Pietro d'Iliria.

Osservando questo dipinto molti sono i monumenti che possiamo riconoscere con facilità e che sono raffigurati con estrema cura di dettagli e anche ottimo senso prospettico. Subito a sinistra invade lo spazio l'imponente arco trionfale di Settimio Severo di cui è visibile solo il fornice esterno più piccolo, dei tre totali. L'artista riporta i riquadri a rilievo, anche se eccede nella decorazione, riproducendoli anche sul fianco del monumento, dove erano assenti. La decorazione è sui lati principali dell'arco all'interno di grandi pannelli sui fornici minori, dove sono scolpite le vicende della campagna militare in Mesopotamia, per commemorare le vittorie sui Parti dell'imperatore Settimio Severo e dei suoi due figli, Caracalla e Geta, nelle due campagne conclusesi rispettivamente nel

195 e negli anni 197-198 d.C. Ben delineate nel dipinto sono le colonne scanalate con i capitelli compositi, l'attico con l'iscrizione, fino al soffitto a volta del fornice minore laterale, decorato a cassettoni quadrati con al centro una rosetta. L'arco trionfale viene raffigurato nel dipinto ancora in parte interrato, come si vede dal fornice laterale che nella sua interezza sarebbe alto 7,80 metri ma è ricoperto per più di metà. Infatti, solo qualche anno dopo la realizzazione del dipinto collocabile nel 1740ca, iniziarono le prime indagini archeologiche intorno all'arco di Settimio Severo nel 1774 con il rinvenimento di un cippo. Fu papa Pio VII nel 1803 ad avviare una campagna di scavi nel Foro Romano e il dissotterramento dell'arco con l'abbattimento di tutte le strutture che gli si addossavano e che ne consentirono una buona conservazione. Le operazioni si completarono nel 1898, quando emersero anche le brevi scalinate di accesso ai fornici minori. Da sottolineare, infatti, che nel dipinto sono anche visibili, nella parte superiore all'attico, i mattoni residui delle costruzioni che inglobarono l'arco. Le fonti ci parlano della diaconia di San Sergio e Bacco istituita da papa Agatone nel 678 nei pressi dell'arco e poi della sua ricostruzione



5. Étienne DU PÉRAC, *Vestigia dell'arco di Settimio Severo*, incisione, in *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in perspettiua*, Roma, L. Vaccari, 1575.

per volontà di papa Gregorio III nel 731 con l'istallazione sopra all'attico del campanile.

Non si può escludere che anche l'arco di Settimio Severo in un certo periodo, abbia fatto parte del sistema difensivo dei Frangiapane, come vedremo in seguito, così come era accaduto per l'arco di Tito. Secondo la lettera di papa Innocenzo III (1198-1216) doveva essere ancora circondato da costruzioni e sovrastato da due torri, una verso il Campidoglio, appartenente alla chiesa dei Santi Sergio e Bacco, e un'altra verso la chiesa di Sant'Adriano di proprietà degli eredi di un tale Cimino. Tali costruzioni, però, vennero ben presto distrutte. Secondo Mariano Armellini la demolizione avvenne nel 1536 per facilitare il passaggio del corteo dell'imperatore Carlo V in visita a Roma nell'aprile di quell'anno, insieme ad altri lavori di demolizione e miglione per accogliere questo evento che le fonti ci raccontano come straordinario. Nei pressi dell'arco di Settimio Severo celebrò anche il trionfo l'ammiraglio Marcantonio Colonna quando vinse i Turchi a Lepanto con la flotta della Lega Santa. Nei secoli seguenti è rimasta memoria solo della torre dei Cimino, abbattuta dai Conservatori del Popolo Romano nel 1636. Alcuni studiosi ipotizzano però che questa fosse addossata e non eretta sull'arco. Il dipinto di Joli, mostra l'arco liberato dalle costruzioni, ma ancora con dei residui di murature sull'attico.

Proseguendo il nostro percorso dietro l'attico dell'arco, la cui altezza raggiunge i 20,88 metri, si scorge la parte più alta della torre delle Milizie, tra i monumenti ancora oggi meglio conservati della Roma medievale, con un'altezza di 51 metri, situata in via Quattro Novembre. Fu costruita nel XIII secolo dall'architetto Marchionne Aretino per la famiglia Conti come torre nobiliare e di fortificazione, poi venduta a Bonifacio VIII per difendersi dai Colonna. Nel dipinto è visibile solo il piano più alto, il terzo, già danneggiato dal terremoto del settembre del 1348.

La chiesa medievale dei Santi Luca e Martina è visivamente coperta dall'arco, quindi non compare nel nostro dipinto.

Proseguendo con lo sguardo nel dipinto ecco farsi avanti le colonne del portico del tempio di Antonino e Faustina, ancora in parte interrato, infatti non è visibile l'alto podio su cui sorge e la scalinata di accesso, ricostruita in epoca moderna in mattoni.



6. A. JOLI, dettaglio con colonnato del Tempio di Antonino e Faustina.

Ben delineato nel dipinto è il pronao con le sei colonne *in antis* e le altre due coppie laterali, tutte in cipollino (alte 17 metri) con capitelli corinzi (in marmo bianco). Il tempio eretto dall'imperatore Antonino Pio nel 141 fu dedicato prima alla moglie Faustina Maggiore (105-141), poi anche all'imperatore stesso alla sua morte, aggiungendo la prima riga sull'iscrizione dedicatoria sull'architrave. Nel VII secolo il tempio fu riadattato in chiesa, che dall'XI secolo fu consacrata a S.Lorenzo in Miranda, probabilmente per ricordare il luogo in cui il martire venne condannato a morte, mentre il termine Miranda si riferisce alla mirabile vista sul Foro Romano. Papa Martino V

donò alla corporazione dei Farmacisti romani la collegiata di San Lorenzo che prese così il nome di San Lorenzo de' Speciali in Campo Vaccino, con la realizzazione anche di alcune cappelle laterali, che saranno poi rimosse nel 1536 in occasione dei lavori per la visita dell'Imperatore Carlo V e saranno ripristinate le forme originarie del tempio, restituendo il pronao, così come si vede nel dipinto di



7. A. JOLI, dettaglio con trabeazione del tempio di Antonina e Faustina con iscrizione dedicatoria.



8. B. BELLOTTO, *Il Tempio di Antonino e Faustina al Foro*, olio su tela, ca. 1742-43.



9. G.B. PIRANESI, *Veduta del Tempio di Antonino e Faustina in Campo Vaccino*, incisione, ca. 1751-1760.

Joli e così come ancora noi oggi lo vediamo. Nel dipinto non è disegnata la facciata che già era stata restaurata con un aspetto barocco da Orazio Torriani tra il 1602 e il 1614, così come è attualmente, con grande timpano spezzato a sestri curvi. Anche Bellotto raffigura la facciata di San Lorenzo in una veste ancora semplice con la parte superiore in laterizio aperta al centro da un finestrone e con timpano triangolare.

Proseguendo ancora lungo l'asse del tempio, superato un ampio passaggio vediamo sporgere appena due piccole colonne *in antis* con trabeazione. Esse sono identificabili con le colonne del vestibolo del Templum Pacis, poi divenuto il cosiddetto tempio di Romolo e ingresso della Basilica dei SS. Cosma e Damiano. Il piccolo tempio rotondo, secondo la tradizione è chiamato tempio di Romolo, in onore del figlio dell'imperatore Massenzio, ma esso era il vestibolo d'ingresso del Templum Pacis e presentava nella parte rivolta alla via Sacra un corpo centrale preceduto ognuno all'esterno da due colonne di cipollino su alti plinti, mentre ai lati si aprono due profondi ambienti rettangolari terminanti ad abside, comunicanti con l'edificio centrale.

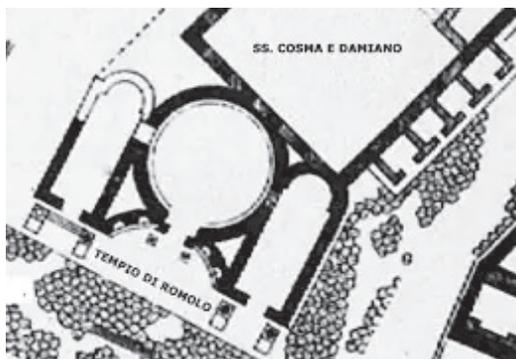
Fu papa Felice IV nel 526 a ottenere dal re Teodorico di convertire questi ambienti appartenenti al Templum Pacis a uso religioso dando luogo al primo luogo di culto cristiano nell'area del Foro Romano e dedicandolo ai SS. Cosma e Damiano, i due medici originari dell'Asia Minore che subirono il martirio nel 303 a Egea, le cui reliquie furono poi trasportate a Roma e disposte sotto l'altare inferiore della chiesa. Nel Medioevo la basilica dei Santi Cosma e Damiano era riconosciuta come uno dei principali centri di assistenza ai poveri e ai pellegrini a Roma. La chiesa fu affidata nel 1512 dal cardinale Alessandro Farnese ai Francescani del Terzo Ordine Regolare di S. Francesco e nel 1632, sotto Urbano VIII la chiesa fu totalmente rinnovata su disegno dell'architetto camerale Luigi Arrigucci, il quale decise, a causa del carattere malsano ed



10. G.B. FALDA, *Romuli et Remi Templum*, incisione, in *Il Terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma*, Roma 1667.



11. Tempio di Romolo e Remo, fotografia.



12. Pianta del Tempio di Romolo.

acquitrinoso in cui versava il Foro Romano, di rialzare il pavimento di ben 7 metri, creando così una chiesa inferiore e una superiore.

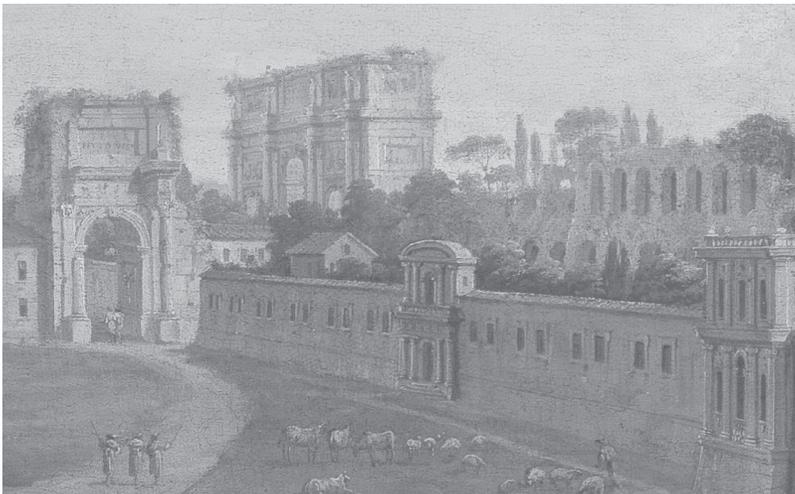
Come ben raffigura Joli nel dipinto l'accesso alla chiesa nel Settecento avveniva ancora direttamente dalla via Sacra, attraversando la bellissima porta bronzea, risalente al 200 a.C., incorniciata dalla coppia di splendide colonne di porfido, oggi trasferita alla basilica di S. Giovanni a Roma con la serratura originale ancora funzionante.

Alle spalle sono ben visibili le grandi volte a botte con lacunari ottagonali del lato settentrionale del gigantesco edificio (100 x 65 m) della Basilica di Massenzio, iniziata tra il 308-312 e portata a termine da Costantino con la funzione prevalentemente giudiziaria. Questa è la parte ancora oggi conservata della grande navata centrale più larga che alta (largh. 80 x alt. 25 m), su cui si aprono tre grandi nicchie, non visibili nel dipinto.

Ed ecco al centro del dipinto, proprio di fronte al nostro sguardo la basilica di Santa Francesca Romana che con la sua facciata sembra illuminare tutto il paesaggio. Joli già la conosceva con la dedica alla santa le cui reliquie vennero qui traslate nel XV secolo, ma l'impianto dell'edificio originario è molto più antico. Infatti, originariamente la chiesa ed il complesso monastico, erano dedicati agli Apostoli Pietro e Paolo e vennero costruiti dove sorgeva il tempio della dea Venere di epoca Adrianea. Nel 707 papa Leone IV denominò la chiesa a S. Maria Nuova, fino al 1484 quando nella chiesa fu sepolta santa Francesca Romana, matrona romana appartenente alla nobile famiglia dei Ponziani e fondatrice della Congregazione delle Oblate. Nel dipinto è visibile l'alto campanile frutto del complesso lavoro di restauro del XII secolo, secondo il modello comune dalla forma slanciata con struttura in laterizio, scandita in livelli orizzontali con bifore e divisi da fasce di laterizi emergenti a fare da cornice e con elementi in marmo bianco. La facciata della chiesa, che vediamo nel dipinto, fu realizzata nel 1615 durante il pontificato di Paolo V (1605-1621) a opera dell'architetto Carlo Lombardi (1545-1619) e adiacente vediamo ancora presente nella



13. A. JOLI, dettaglio con facciata e campanile della Basilica di Santa Francesca Romana.



14. A. JOLI, dettaglio con l'arco di Tito e ingresso degli Horti Farnesiani.

sua interezza il convento prima della sua parziale demolizione e la successiva riedificazione tra il 1816 e 1829 ad opera di Giuseppe Valadier. Oggi vi è ospitata la Soprintendenza Archeologica di Roma e l'Antiquarium del Foro.

Alle spalle della chiesa si erge maestoso il Colosseo che qualche anno prima aveva subito numerosi danni con il terremoto del 1703, fra cui il crollo di un arco del secondo ordine. E siamo prima dei grandi restauri di Stern e Valadier.

In continuità, poi, con il convento e il muro di recinzione della chiesa di Santa Francesca Romana, nel dipinto ci appare ancora totalmente inglobato come una porta di accesso al Foro, l'arco di Tito, realizzato in marmo pentelico nell'81 d.C. su iniziativa del Senato e di Domiziano in onore di suo fratello Tito per le campagne militari sugli ebrei a Gerusalemme.

Durante il Medioevo l'arco fu trasformato in una torre, chiamata *Turris Cartularia*, facendo parte della Fortezza Frangipane. La famiglia Frangipane aveva fissato il suo feudo sul Palatino a protezione del quale aveva costruito delle mura approfittando dei solidissimi monumenti dell'antica Roma, che inglobò lungo il perimetro della sua cittadella. Il primo nucleo del fortilizio era stato posto proprio attorno alla Torre Cartularia ed andava dall'arco di Tito al Settizodio, incorporando poi la torre fortificata costruita sull'arco di Costantino tra la fine del X secolo e l'inizio dell'XI e completando la fortificazione nel marzo del 1144, quando fu nominato papa Lucio II, che concesse ai Frangipane anche il Circo Massimo. Il Gregorovius ritiene che a Roma, nel XII secolo, ci fossero 900 torri. Anche se il numero può sembrare esagerato, la città doveva effettivamente apparire ricca di tali costruzioni, segni delle dimore baronali. Nel dipinto l'arco ci appare non più torre, poiché quasi tutte le torri andarono nel tempo distrutte, ma inglobato ancora in una struttura muraria e adiacente al convento di Santa Francesca Romana. Infatti, bisognerà attendere i restauri condotti da Giuseppe Valadier nel 1823 sull'arco, per liberare completamente l'attico

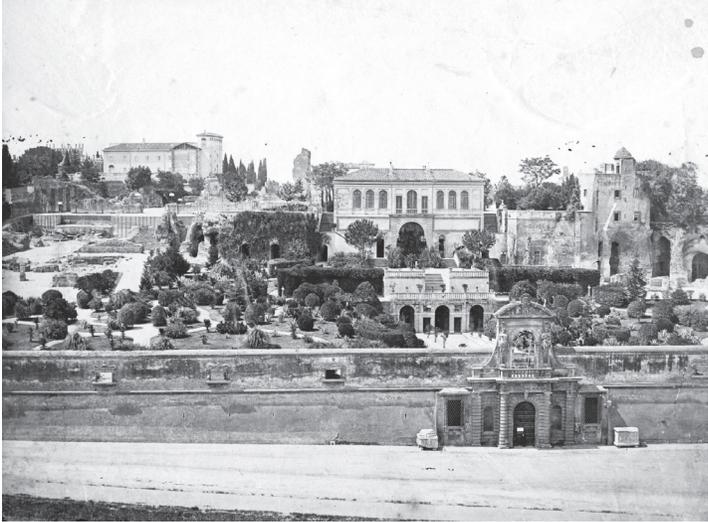
dalle parti rimanenti delle strutture medievali e per l'integrazione delle parti mancanti con il travertino. Ulteriori lavori realizzati nel 1901-02 ne misero in luce le fondazioni, restituendoci l'arco nell'aspetto che possiamo ammirare noi oggi. Sulla destra del dipinto in alto è visibile maestoso e imponente l'arco di Costantino.

Proseguendo con lo sguardo vediamo nel dipinto la presenza del lungo muro di recinzione della proprietà farnese che comprendeva il Palatino. Infatti, nella seconda metà del Cinquecento, il cardinale Alessandro Farnese (1520-1589) acquistò sul colle Palatino i terreni su cui realizzare i giardini di famiglia. La sistemazione dell'area, iniziata nel 1565, fu affidata all'architetto Jacopo Barozzi detto il Vignola (1507-1573).

Per gli Horti Farnesiani, sul Palatino, il Vignola progettò anche il gigantesco portale d'accesso, inserito al centro di un muro/bastione parallelo alla Via Sacra del Foro Romano intorno al 1570 ca. L'idea di base che Vignola utilizzò per i giardini sul Palatino fu la realizzazione di un asse longitudinale, su cui furono allineati gli elementi architettonici più importanti, costruiti sul colle ad altezze differenti; nel dipinto si notano i resti archeologici della Domus Augustana. Dopo la morte del Vignola, fu l'architetto romano Girolamo Rainaldi (1570-1655) ad occuparsi della sistemazione dei giardini. Il dipinto di Joli ci mostra in modo molto preciso la presenza del muraglione che oggi non esiste più e il gigantesco portale di accesso alla proprietà farnese, spostato oggi in altro luogo.

Infatti, nel 1870 lo Stato italiano acquistò i giardini Farnesiani e pochi anni dopo, iniziò lo scavo sistematico del Foro Romano. Nel 1883, l'archeologo Rodolfo Lanciani scrisse: «tutta la fronte dei giardini farnesiani è stata abbattuta¹» e all'inizio del 1884, il portale degli Horti Farnesiani venne smontato (nello scavo dell'area emerse la Casa delle Vestali) e le sue parti furono trasportate in via

¹ «Notizie degli scavi», 3 (1883).



15. Horti Farnesiani sul Palatino con portale d'ingresso realizzato all'architetto Jacopo Barozzi, detto il Vignola, fotografia, 1870 ca. Roma, Archivio fotografico del Parco del Colosseo.



16. Il Portale del Vignola fu ricostruito nel 1954 in via di S. Gregorio, quale accesso monumentale al Palatino, dall'architetto Alberto Davico, fotografia.

dei Cerchi, dove rimasero fino al 1933, quando furono “riscoperti” durante i lavori di allargamento della strada. In seguito, furono spostati presso le Terme di Caracalla, per essere poi trasportati vicino al piazzale Numa Pompilio. Nel 1954 finalmente, il portale del Vignola fu ricostruito in via di S. Gregorio, diventando così l’accesso monumentale del Palatino, grazie all’architetto Alberto Davico.



17. A. JOLI, dettaglio con le tre colonne del lato orientale del Tempio dei Dioscuri, con alle spalle la chiesa di S. Maria Liberatrice, e il fronte del pronao del Tempio di Saturno.

Sulla destra maestose si ergono le colonne del lato lungo orientale con parte della trabeazione del tempio dei Dioscuri, di cui ancora oggi rimangono superstiti le tre colonne e il fronte del pronao del tempio di Saturno. Il pittore le ha riprodotte in modo estremamente veritiero: le colonne del tempio di Saturno si presentano lisce con capitelli ionici dal collarino sporgente e trabeazione con fregio sull'architrave (nel dipinto riportato anche all'esterno e semplificato), cornice a dentelli e cornice sporgente; così anche le tre colonne superstiti del tempio dei Dioscuri, Castore e Polluce, che risultano ancora interrate nella parte del podio, sono realisticamente rese con il fusto scanalato, capitello corinzio, trabeazione con fregio e cornice con mensole.

Ma ecco dietro queste colonne nel dipinto, si compie un'altra scoperta: la facciata e il fianco di una chiesa, oggi non più presente nel Foro romano. Si tratta della chiesa di S. Maria Liberatrice, demolita nel 1902 nell'ambito degli scavi archeologici per riportare alla luce i resti della basilica paleocristiana di S. Maria Antiqua.

L'antica chiesa paleocristiana era stata fondata nella metà del VI secolo sulle strutture di un grande complesso architettonico di età domiziana e fu decorata da numerosi affreschi fino al terremoto dell'anno 847, che la ridusse in rovina e venne, così, abbandonata e in seguito seminterrata. Nel 1617 fu costruita sopra di essa la chiesa barocca di Santa Maria Liberatrice dall'architetto Onorio Longhi. È questa la chiesa che possiamo ammirare nel dipinto, testimonianza di un passato che oggi non possiamo più ammirare. Fu, infatti, Giacomo Boni, uno dei più importanti archeologi italiani, a volere la sua demolizione per portare alla luce i resti e le pitture del precedente edificio cristiano. Il titolo rimase e fu trasferito, assieme a diversi stucchi e a marmi policromi, alla omonima chiesa in costruzione nel rione Testaccio.

Questa importante veduta di Antonio Joli, appartenente alla collezione della Fondazione Sorgente Group, mostra in modo evidente la bravura dei pittori del vedutismo settecentesco che poi



18. G. VASI, *Chiesa di S. Maria Liberatrice*, incisione, in *Raccolta delle più belle vedute antiche e moderne di Roma*, 1786, tav. 54.



19. Chiesa di S. Maria Liberatrice al Foro Romano prima della demolizione nel 1909, fotografia.

proseguirà nell'Ottocento, sia dal punto di vista di resa pittorica del paesaggio, spesso con una attenta e scrupolosa attenzione al dettaglio, sia come documento inesauribile della storia e dell'evoluzione e trasformazione dell'Urbe nei secoli. È possibile così nel nostro percorso visivo scoprire monumenti e luoghi antichi che le vicende e gli umani accadimenti hanno trasformato e che le sole fonti scritte non potrebbero restituirci nella loro complessità.

Lo scultore Luccardi, amico romano di Verdi*

FRANCO ONORATI

La fama di un Verdi rude, burbero e magari anche misantropo, trova una solenne smentita nella corrispondenza con alcuni suoi amici, primo fra tutti lo scultore friulano Vincenzo Luccardi al quale è dedicato il presente scritto. In questo carteggio appare in tutta evidenza l'uomo Verdi, che all'amico rivolge parole affettuose, in uno stile sciolto e colloquiale, intimo, disinvolto, spesso affidato ad un linguaggio confidenziale nel quale non mancano battute allusive e magari anche esplicite; come quando, a proposito della prima messa in scena della *Traviata* al teatro Apollo il 30 dicembre 1854 con il titolo, modificato dalla censura, di *Violetta*, così scrive allo stesso Luccardi l'8 settembre di quell'anno: «Non verrò a Roma per più motivi. Il primo perché l'Impresario è uno spilorcio; il secondo perché la Censura ha guastato il senso del dramma: Han fatto la *Traviata pura ed innocente*. Tante grazie! Così han guastato tutte le posizioni dei caratteri. Una *puttana* deve essere sempre *puttana*. Se nella notte splendesse il sole non vi sarebbe più notte. In somma non capiscono nulla!»

Non rare anche cadute volgarotte come nella lettera del 7 giugno in cui leggiamo: «Addio mio bel matto. Lavora tu che lavoro anch'io, e ne ho pieni (perdona la frase) i coglioni [...]»

* Ringrazio la Direzione dei Musei Vaticani per aver autorizzato la riproduzione dell'immagine relativa al busto di *Giovanni da Udine*. Un grazie affettuoso rivolgo al collega e amico Laurino Nardin, al quale in questo caso ho fatto ricorso nella sua qualità di *dominus loci* della storia e della cultura del Friuli.

Ma Luccardi non è l'unico personaggio a comporre la cerchia degli amici romani del musicista: per una felice combinazione, questo circolo è animato da molte personalità di rilievo, sia dal punto di vista umano che culturale, personaggi romani o residenti in città per ragioni professionali, nei quali non è difficile trovare quel gradevole impasto di cordialità, bonomia, generosità, disponibilità e ironia riferibili al carattere dei quiriti. E grazie ai quali, dunque, i frequenti soggiorni romani del musicista risultarono sempre per lui gradevoli, come è confermato dalla frequenza nelle sue lettere di frasi del tipo: «[...] anche la Peppina ed io facciamo una festa a pensare che l'inverno venturo staremo un po' assieme.»

E dunque, prima di soffermarci su Luccardi, vediamo alcuni di questi personaggi, che si legarono a Verdi da una relazione sopravvissuta anche alle lunghe assenze da Roma del musicista e la corrispondenza con i quali alimentò un rapporto proseguito nel tempo.

Spiccano in questo gruppo almeno due impresari. Cominciamo da Antonio Lanari: figlio del più noto Alessandro, avvocato oltre che impresario, ebbe l'appalto del Teatro Argentina dal 1843 al 1844 e vi fece rappresentare *I due Foscari*. Infatti, dopo il successo dell'edizione veneziana di *Ernani* (marzo 1844), Verdi aveva ricevuto numerose proposte da vari teatri italiani ma accolse la vantaggiosa offerta del giovane impresario romano. In pochi mesi di tempo il musicista dovette scegliere il soggetto, far stendere il libretto, comporre la musica, individuare i cantanti ed infine provare l'opera. Inizialmente aveva proposto un *Lorenzino de' Medici*: ma, dopo il rifiuto della Censura, egli scelse *I due Foscari*, tratto dall'omonimo dramma di Byron. Verdi partì per Roma il 30 settembre 1844 per mettere in scena la nuova opera: la sua presenza in città fu subito notata, anche perché egli si recò in teatro in occasione di una serata a beneficio di Achille De Bassini, il basso che avrebbe impersonato il vecchio Doge Francesco Foscari; in quell'occasione

fu eseguito il secondo atto del *Nabucco*: al che, come riferisce *La rivista* del 30 ottobre di quell'anno: «il nostro pubblico sapendo che l'illustre compositore di questa pregevolissima opera [il *Nabucco*, appunto] il maestro Verdi trovasi da qualche tempo a Roma, volle ad ogni costo dargli una solenne testimonianza della sua ammirazione e con applausi fragorosi, con grida ripetute lo costrinse a mostrarsi per sei volte sulla scena [...]». L'accoglienza dei romani non poteva essere più festosa, tanto più che in quei giorni Verdi venne eletto accademico di S. Cecilia come compositore onorario.

Con *I due Foscari*, andati in scena il 3 novembre, Verdi inaugura la serie di opere date in prima esecuzione a Roma. L'autore, come sempre obiettivo sull'esito dei suoi melodrammi, parlò di un "mezzo fiasco"; nocque forse quella che è la caratteristica fondamentale di quest'opera e cioè quella "uniformità di tinte" che grava sui tre atti della partitura, cioè una costante atmosfera di tristezza che accompagna la vicenda, priva peraltro di azione; qui Verdi tende più al cupo, riuscendo a metter in musica, come un tutto coerente, la tenebrosa visione che il dramma di Byron gli aveva ispirato. Come che sia, l'opera, che alla prima fu accolta da quello che suole definirsi un successo di stima, crebbe col succedersi delle repliche e venne anche ripresa nell'anno seguente. Alessandro Torlonia, il principe proprietario del Teatro Argentina, organizzò un banchetto in onore del musicista; vi partecipò Jacopo Ferretti che dedicò a Verdi una poesia in ottave che a un certo punto diceva: «Verdi! Alla stanca mia povera argilla/ Empia fa guerra il sessantesim'anno [...]»; non solo, ma il Cardinale tesoriere inviò una medaglia d'oro al compositore.

Ma nell'ambito impresariale spicca la leggendaria figura di Vincenzo Jacovacci, detto popolarmente il sor Cencio. La furbizia unita all'intraprendenza, l'abilità organizzativa mista alla spilorceria, l'astuzia nel puntare sulle grandi voci disposte a cantare a Roma ma lesinando sugli allestimenti e sulle masse orchestrali e corali, la prontezza nel cogliere occasioni irripetibili a danno della concor-

renza pur di assicurarsi prime rappresentazioni che si traducevano in lauti incassi per il botteghino: questo il singolare impasto di pregi e difetti dell'uomo. Nato a Roma nel 1810, vi morì nel 1881; proprietario di una pescheria, iniziò l'attività teatrale assumendo la gestione del Teatrino Fiano di Roma a cui seguirono nel tempo teatri sempre più importanti: il Valle dal 1838 al 1840, l'Apollo dal 1840 e dal 1846 l'Argentina. Di tutte queste sale, fu quella dell'Apollo, il più vasto teatro romano dell'Ottocento, a dargli fama: Jacovacci aveva per Verdi una grande considerazione, al punto di dedicargli l'intera stagione del 1848; la sua fama imperitura è legata alla prima esecuzione al teatro Apollo di due capolavori verdiani, il *Trovatore* (gennaio 1853) e *Un ballo in maschera* (febbraio 1859): in questi casi si avvale della sua abilità nello scansare gli ostacoli frapposti dalla censura papale. Suo il merito di aver allestito la prima italiana de *La forza del destino* (1863). Anche il suo aspetto fisico concorse a farne un personaggio popolare; così lo descrive Gino Monaldi nel libro *Impresari del secolo XIX*: «piccolo uomo, quasi imberbe, con una faccia da canonico lateranense, su cui spiccava un naso piuttosto adunco, cavalcato da un paio d'occhiali d'oro.» La sua attività non fu sempre coronata da successo: nel febbraio 1841 fu arrestato per aver venduto biglietti in eccedenza per la prima dell'*Adelia* di Donizetti, interpretata da Giuseppina Strepponi; costretto a fallire verso il 1850, riuscì a salvarsi grazie alla sua scaltrezza nel trattare con i creditori.

Verdi ebbe con lui rapporti burrascosi, rimproverandogli l'avarizia che si traduceva nello scarso livello professionale dell'orchestra e nella modestia delle messe in scena; è noto per esempio che per anni, spalleggiato in questo dall'editore Ricordi, il musicista gli negò la possibilità di rappresentare a Roma l'*Aida*, dopo che questa era stata eseguita non solo al Cairo (1871) e alla Scala (febbraio 1872), ma anche in alcuni teatri minori italiani come quello di Parma (aprile 1872) o quello di Perugia (agosto 1874). L'opera giunse infine a Roma solo nel febbraio 1875.

Molta stima Verdi ebbe per Emilio Angelini (Roma, 1804-1879). Violinista e direttore d'orchestra, fu direttore della banda militare del 1° Reggimento Granatieri Pontifici e maestro accademico di Santa Cecilia. Direttore d'orchestra del Teatro Apollo dal 1840 al 1867 diresse la prima del *Trovatore* la sera del 19 gennaio 1853 e, sei anni dopo, quella di *Un ballo in maschera*. Della cerchia verdiana faceva anche parte il baritono Filippo Colini (Roma, 1811-1863): nel febbraio 1845 fu il primo a cantare alla Scala di Milano la parte del baritono della *Giovanna d'Arco* che Verdi aveva scritto espressamente per lui; gli furono congeniali altri ruoli baritonali, come quelli dell'*Ernani*, del *Macbeth*, della *Luisa Miller* e dei *Lombardi alla prima Crociata*. Partecipò alla prima dello *Stiffelio* (Trieste, 1850). Altra persona componente del *milieu* verdiano fu Giuseppe Cencetti (Roma, 1811-1875): librettista, giornalista e direttore di scena dell'Apollo e dell'Argentina, curò la prima rappresentazione romana di *Un ballo in maschera*, compilando il testo della "Disposizione scenica". La stima di Verdi nei suoi confronti è attestata dalla lettera che il musicista gli inviò a proposito delle esigenze del melodramma moderno; vi si legge tra l'altro: «A Voi, che conosco da tanti anni, auguro che sia affidato il compito di direttore di scena persuaso come sono che tutti i vostri sforzi tenderebbero al fine che le opere fossero eseguite secondo le mie intenzioni.»

Altri personaggi di rilievo del circolo verdiano vanno trovati anche fuori dell'ambiente musicale: è il caso dell'avvocato Antonio Vasselli (Roma, 1795 ca.-1870), cognato di Donizetti. Agente a Roma di Ricordi, a lui sono dedicati gli spartiti di *Rigoletto* e *Trovatore*; il suo intervento nei confronti della censura romana fu determinante per assicurare a Roma la prima rappresentazione del *Ballo in maschera*, che era stato vietato dalla censura napoletana. Scrivendo a Luccardi, Verdi lo menziona spesso con espressioni che denotano fra i due un rapporto decisamente eccedente quello professionale: «saluta quell'eccellente creatura di Vasselli», «abbraccia strettamente Vasselli», «fammi il piacere d'andare dal no-

stro buon Vasselli e salutalo tanto, tanto per noi», «Dà un bacio su quella buona faccia di Vasselli.» Toccante l'episodio della sua morte; così Luccardi ne dà notizia a Verdi il 31 gennaio 1870: «Ti scrivo due linee con dolore annunziandoti la mancanza dell'integerimo e leale amico Vaselli che spirò ieri sera a 7 ore, di una Polmonea fulminante in tre giorni – poche ore prima di morire m'abbracciò, pregandomi, a voce lenta, di dire a Verdi e alla sua Signora, l'ultimo suo cordiale saluto: Raro uomo, di cui pare perduto il stampo.»¹ Non meno commossa la replica di Verdi: «Povero Vaselli!! Tu hai ben ragione di dire che di tali uomini se n'è perduto lo stampo! Ed il poveretto s'è ricordato anche di noi che siamo tanto lontani e da tanto tempo! La Peppina ed io ne siamo profondamente commossi!! E tu mio povero Luccardi, le hai chiuso, si può dire, gli occhi?! Hai fatto un'ottima azione e duolmi di non aver potuto fare anch'io altrettanto.»

Questa la composita compagine degli amici romani di Verdi, all'interno della quale non si può infine omettere il nome di Jacopo Ferretti, autentico *dominus loci* delle scene romane, imprescindibile persona di riferimento per chiunque esordisse a Roma: come dimostra il fatto che sia Donizetti sia Verdi, in vista della prima rappresentazione di una loro opera nella Città eterna, furono introdotti a Ferretti rispettivamente dal Maestro Simon Mayr e dall'editore Giovanni Ricordi; fu nel suo salotto che Verdi conobbe e apprezzò Belli. A lui si potrebbero poi aggiungere altre figure minori: ma basti questa ricognizione a testimoniare quanto varie, ricche e articolate fossero le giornate dei frequenti soggiorni roma-

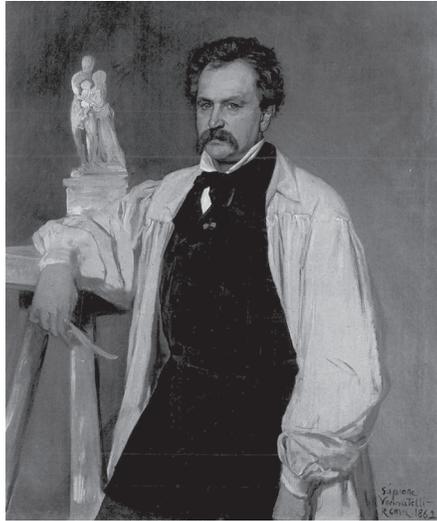
¹ Abbondano in questa come in tutte le lettere scritte da Luccardi errori grammaticali e di sintassi, nonché il ricorso a consuetudini epistolari tipiche del suo tempo, oggi superate; nelle citazioni ho riportato il testo dell'originale trascritto nel volume *Carteggio Verdi – Luccardi*, Parma 2008, al quale mi attengo anche per la rinuncia agli innumerevoli *sic!* che sarebbero richiesti dalla prassi editoriale. Analoga osservazione andrebbe fatta anche per Verdi, anche se nel suo caso si è in presenza di inesattezze più lievi

ni del musicista, quando, esauriti gli impegni legati all'esecuzione delle sue opere, si apriva per lui la prospettiva di frequentazioni e conversazioni intime, private, spesso attorno a un tavolo imbandito dalla "cuciniera" o dal "cuciniere" di turno; soggiorni a cui, quando ne era lontano, pensava con nostalgia, tornandogli alla mente "i bei momenti passati insieme" con questi amici. Ma l'amico del cuore, attorno a cui ruotavano tutti i personaggi passati in rassegna, era Vincenzo Luccardi: solo a lui scriveva: «[...] io preferirei dare l'opera a Roma [s'intende *Un ballo in maschera*, titolo definitivo che sostituirà quello di *Vendetta in domino*] per passare una stagione allegramente con te e col nostro caro Vasselli [...].»

MA VENIAMO A LUCCARDI

Friulano di Gemona (Udine), Vincenzo Luccardi era nato il 23 febbraio 1808; dopo la morte del padre (1814) poté contare sulla protezione dell'industriale tessile Pietro Antivari che divenne suo mecenate. Con il contributo di questi entrò nel 1829 all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove apprese la lezione canoviana allora tenacemente propugnata da Luigi Zandomenighi di cui fu allievo. Soggiornò a Firenze dal 1832 al 1836, aprendosi al naturalismo di Lorenzo Bartolini sulla scorta della scultura toscana del Quattrocento. Dal 1836 fino alla morte (1876) si trasferì a Roma, scelta come propria e definitiva sede, aprendo uno studio in via Margutta, accanto al pittore Scipione Vannutelli² che lo ritrasse (fig.1).

² Il pittore Vannutelli (1834-1894), allievo di Tommaso Minardi, compì la sua educazione artistica in Francia, Olanda e Spagna. Influenzato dal romanticismo, alternò la pittura di genere e di storia con i ritratti, come questo dedicato allo scultore Luccardi; sullo sfondo del dipinto si scorge il bozzetto del *Diluvio universale*, una scultura che, esposta nel 1867 all'Esposizione di Parigi, valse allo scultore una medaglia d'oro e la decorazione della Legion d'onore. Luccardi fu cognato di Vannutelli, avendo sposato nel 1861 la so-



1. S.VANNUTELLI, *Luccardi nello studio* (1862).



re della pittrice **Carlina Vannutelli**, 1861. Roma, Chiesa dei Santi Apostoli.

Fu presto accolto dalla Congregazione dei Virtuosi al Pantheon cui seguì nel 1862 l'ammissione all'Accademia di San Luca come "accademico di merito residente della classe di scultura", divenendo più tardi professore di scultura nella stessa Accademia. Nel 1861 sposò Carolina Vannutelli, figlia primogenita del conte Giuseppe Vannutelli, in memoria del quale eresse una tomba nella cappella di sinistra della Chiesa dei Santi Apostoli in Roma³. (fig.2)

Il rapporto con Verdi nacque durante le prove de *I due Foscari*, l'opera rappresentata al Teatro Argentina il 3 novembre 1844 su commissione, come abbiamo visto, dell'impresario Antonio Lanari. E dato il carattere allegro, gioviale e socievolissimo dello scultore, definito da Verdi «buongustaio di musica», tra i due scoppì immediatamente un rapporto di simpatia, attestato da uno scambio epistolare durato oltre trent'anni, fino cioè alla morte dell'artista.

Luccardi conquistò la simpatia e l'affetto del musicista non solo per la straordinaria ammirazione e devozione che professava nei confronti di Verdi; non solo per l'immediata disponibilità con cui si prestava a sbrigare commissioni di vario tipo per conto dell'altro; ma soprattutto per quel suo temperamento di buontempone che connotava in modo davvero singolare la sua figura di scultore-musicomane. Fin dalle prime lettere Verdi lo apostrofa in modo scherzoso: frequenti espressioni come «tu sei il più bel matto che io conosca», «addio mio bel matto», «matto matto due volte», «mio caro matto, anzi primo fra tutti i matti», «mio carissimo Luccardone» denotano una confidenza sbocciata fin dai primi contatti e rimasta tale nel corso degli anni.

Non diversamente le espressioni con cui Verdi si congeda epi-

³ Il monumento sepolcrale reca i ritratti dei genitori della moglie dello scultore, Carolina Vannutelli: il padre Giuseppe, avvocato della Sacra Rota, professore di diritto, sovrintendente dei Colonna, nonché collezionista d'arte; e la madre Clara, musicista e incisora, figlia dell'incisore camerale Giuseppe Girometti.

stolarmente dall'amico: «vogliami bene», «ama sempre il tuo Verdi», «addio mio carissimo amico, vogliami bene come io ne voglio a te», «ama il tuo per la vita G. Verdi». Dello stesso tono gli inviti che rivolge a Luccardi perché venga a soggiornare a S. Agata: «In ottobre sarò certamente a Busseto e se non vieni a passarvi otto quindici venti giorni (insomma quanto tempo vorrai) io t'ammazzo la prima volta che t'incontro. Siamo intesi.» D'altro canto, la sua lunga permanenza a Roma e la ricchezza di relazioni di cui vi poteva disporre, aggiunte sia al successo che andava riscuotendo come scultore sia alla sua passione per la musica, fecero di lui un interlocutore prezioso nei confronti di Verdi, che fece ricorso ai suoi buoni uffici per una serie di pratiche, incombenze, informazioni, diventando in pratica un generoso “uomo tuttofare”, come dimostra la variegata casistica di cui mi proverò a citare qualche esempio. Anzitutto Verdi aveva nello scultore friulano un puntuale referente sull'esito delle sue opere messe in scena a Roma: all'indomani della prima, tempestiva parte una lettera che lo zelante Luccardi gli invia per ragguagliarlo sull'esito della rappresentazione. Un esempio: il 3 maggio 1845 va in scena la *Giovanna d'Arco* sotto il titolo di *Orietta di Lesbo*? Ebbene, pochi giorni e già il 7 giugno Verdi così lo ringrazia: «Tu sei il solo che mi ha dato notizie della Giovanna a Roma e te ne ringrazio.»

Verdi sta lavorando all'*Attila* e, secondo il suo stile, si occupa scrupolosamente dei particolari scenici dell'opera; così scrive a Luccardi: «So che al Vaticano o nelli arazzi o nelli affreschi di Raffaello ci deve essere l'incontro d'Attila con S. Leone. Io avrei sommo bisogno del figurino d'Attila, fammi dunque due segni colla penna poi spiegami colle parole ed i numeri i colori del vestiario: soprattutto ho bisogno dell'acconciatura della testa. Se tu mi fai questo favore ti do la mia santa benedizione [...]». Detto fatto.

E ancora. Sono i tempi in cui Verdi sta musicando il libretto del *Trovatore*, che sarà rappresentato a Roma la sera del 19 gennaio 1853; qualche mese prima così scrive a Luccardi: «Io sarò

a Roma verso il 20 Dic. Anzi ti scriverò ancora per pregarti di trovarmi un appartamento di due o tre stanze a tuo gusto all'Europa.» Pochi giorni dopo così modifica le sue indicazioni: «Sarò a Roma il 25! Dalla parte di Civitavecchia. Tu che sei stato tanto buono per me sempre ti prego di esserlo ancora e di fissare per quel giorno il mio appartamento. Prezzo e tutto⁴. Di più, va da Iacovacci che ti darà un Pianoforte e fallo mettere nella mia stanza di studio onde appena arrivato possa scrivere l'opera di Venezia [il riferimento è alla *Traviata*] senza perdere un minuto di tempo [...] insomma mi raccomando a te onde tutto sia in ordine, e che io appena arrivato possa mettermi a scrivere se mi sento.»

Come si vede, Verdi, conoscendo la buona volontà del suo amico, non esita a ricorrere persino a toni perentori. Analogo incombenza di carattere logistico gli chiede nell'inverno 1858, in previsione del viaggio a Roma per la messa in scena de *Un ballo in maschera*: «Dimmi se in tal caso troverò d'accomodarmi bene all'Europa, oppure se mi converrebbe più a prendere un appartamento ammobiliato; ed allora bisognerebbe trovare anche una cucciniera, od un cucciniere. Dimmi schiettamente il tuo parere.» Di lì a poco il problema è così risolto: «E' dunque fissato l'appartamento al *Campo Marzio*? Ma dove diavolo è questo sito? Desidero e spero sia conveniente, così almeno potrò fermarmi di più a Roma. Poiché non sarò sul *Albergo* tu penserai alla *coga*, a tutto et.etc. Guai a te!!» E ancora: «Se il mare è buono, partirò per mare sabato e sarò domenica sera in Roma con una diligenza di Civitavecchia. Procurerò d'essere in Roma fra le 6 e le 7, per cui fammi preparare il *foghetto* ed il *pranzetto*. ...Sta bene per la cuoca, e tu verrai a pranzo da noi, e ricordati che vogliamo ridere.»

L'alloggio si trovava in via di Campo Marzio 2 (fig.3): sulla facciata dell'edificio nel 1912 venne apposta una lapide (fig.4), la cui epigrafe fu dettata da Ferdinando Martini. La scelta dell'ap-

⁴ «Prezzo e tutto.» Sottolineato nel testo.



3. Il portone d'ingresso alla casa di via di Campo Marzio 2, nella quale i coniugi Verdi soggiornarono nell'inverno 1858/59.



4. La lapide apposta sulla facciata della casa in via di Campo Marzio 2: l'epigrafe si deve a Ferdinando Martini.

partamento non fu felicissima: e devono essersene lamentati sia Verdi che sua moglie⁵; in una lettera della Strepponi indirizzata all'amico Cesarino de Sanctis leggiamo infatti queste righe: «Abbiamo una bruttissima casa, ma avendola Luccardi fissata per tutto il Carnevale, abbiamo dovuto rimanervi. Ce ne dispiace, particolarmente per non potervi offrire una camera; ma speriamo, vogliamo, pretendiamo da voi il sacrificio di venir a mangiare tutti i giorni la zuppa da noi. Abbiamo la donna di Luccardi che ci fa una modesta cucina, ma infine non moriamo, né morirete di fame.»

Di ciò il povero Luccardi si sentì colpevole, fino a scusarsene così, col suo solito italiano approssimativo: «Ancora non sono bene riavuto dal ramarico che l'innesperienza o balordaggine mia vi collocò in un alloggio sì incomodo... in ogni modo spero m'avrete perdonato l'involontaria mancanza.»

Il carteggio fra i due presenta una gamma assai varia di argomenti; da quelli giocosi, come la comune passione per le bocce e per il bigliardo: così Luccardi a Verdi nel luglio 1864: «Che partite clasiche che faremo a Bocie, mi ramento sovente la tua espressione *Dio te maledisa* quando non andavano rotolando secondo la tua intezione.», a quelli musicali, ovviamente prevalenti. Ma non mancano i temi intimi e personali e qui anche lo stesso Verdi sfiora, sia pure allusivamente, l'impudenza. Quando l'amico gli annuncia la prossima nascita del secondo figlio, il musicista non esita a rimproverarlo: «Ancora dei piccirilli?! Ma cosa ne farai? Fabbricarli si fa presto ma il *poi* non ti spaventa?» E sullo stesso tema, un altro rimbrotto tra il serio e il faceto: «Saluta tua moglie, e s'Ella si trova *rotondetta come una botticella*, mi rallegro di questa tua opera scultoria, ma bada bene, restiamo là... Non facciamo coglionerie! Abbiamo entrambi i capelli grigi e non bisogna scolpire in questo genere. Giudizio dunque ed *amen*.»

⁵ La zona, vicina al Parlamento, risulta oggi caratterizzata da insediamenti di pregio, ben diversi da quelli che ospitarono i Verdi.

Il vertice delle incombenze si raggiunge nel 1865, quando Verdi ha fatto costruire nella sua casa nuova a S. Agata un oratorio per celebrarvi la messa nei giorni festivi. Ma disposizioni che risalgono a Benedetto XIV, cioè a un secolo prima, stabiliscono che anche gli oratori privati devono essere autorizzati da Roma. Si rende dunque necessario ottenere un Breve pontificio: e ne è incaricato il buon Luccardi al quale Verdi si rivolge così: «Tu che sei amico di Cardinali e monsignori fammi avere questa licenza... Fa dunque presto. Mettiti le gambe in spalla e corri, portami tu il Breve e tu servirai la prima Messa.» La cosa andò a buon fine e l'autorizzazione, con tanto di pergamena, fu recapitata a Verdi.

Ma non è a dire che la corrispondenza fra i due fosse limitata al disbrigo degli incarichi che il musicista affidava all'amico: le affinità fra di loro toccavano temi ben più profondi, poiché era comune ad entrambi la visione politica delle cose del mondo. Nei mesi febbrili della Repubblica Romana del 1849 Verdi seguiva con profondo interesse l'evolversi di quella situazione: e quando le truppe francesi, inviate da Luigi Napoleone, entrarono a Roma il 4 luglio, così Verdi si sfoga con Luccardi: «Tu puoi ben immaginare che la catastrofe di Roma m'ha messo in gravi pensieri, e tu hai avuto torto non scrivermi subito. Non parliamo di Roma!! A che gioverebbe!! La forza ancora regge il mondo! La giustizia?... A che serve contro le baionette!! Noi non possiamo che piangere le nostre disgrazie e maledire gli autori di tante sventure! [...]».

Analoga amarezza Verdi manifesta all'amico all'indomani della strage ordinata dal primo ministro Thiers contro i rivoltosi della Comune di Parigi (maggio 1871): «Io sono dolente e stordito delle cose di Francia! I principi spinti all'eccessi non producono che il disordine. La Francia, ossia Parigi; era diventata eccessiva nel bene e nel male; ed eccone i frutti. [...] Decisamente i vostri preti, son preti, ma non cristiani. La Corte papale che non ha saputo

trovare una parola di condoglianza per quel povero martire arcivescovo di Parigi!! Ciò è veramente scandaloso.⁶»

MA, E LO SCULTORE?

Fin qui il *focus* della narrazione ha privilegiato il principale protagonista di questo rapporto, cioè Verdi, nei confronti del quale l'immagine di Luccardi, un po' sfocata, è risultata quella di un uomo servizievole, premuroso, devotissimo all'altro, sempre pronto ad assolvere i compiti che il musicista gli affidava. È quindi giunto il momento di parlare dello scultore e dar conto dell'ammirazione che Verdi professava per le sue opere. Artista di successo, modellò e scolpì molte statue, alcune delle quali commissionategli dalla città di Udine ed ivi collocate sia nel Palazzo comunale della città sia in diverse chiese. Non gli mancò anche il successo internazionale: a Vienna, nel 1865, su commissione dell'imperatore Francesco Giuseppe, eseguì il *Monumento a Pietro Metastasio*, voluto dalla comunità italiana a ricordo dei lunghi anni trascorsi dal poeta in Austria; il monumento fu posto nella chiesa dei Minoritenkirche, chiesa nazionale degli Italiani a Vienna. Analogo riconoscimento ottenne a Parigi, quando nel 1867 con il gruppo del *Diluvio universale* conseguì la medaglia d'oro all'Esposizione di Parigi e venne decorato della Croce della Legion d'onore.

⁶ Georges Darboy, prelado francese (1813- 1871). Vescovo di Nancy nel 1859, divenne arcivescovo di Parigi nel 1863. Partecipò al concilio Vaticano I (1869-1870), pronunciandosi contro la definizione dell'infalibilità pontificia. Durante l'assedio di Parigi si comportò da vero pastore, guadagnandosi l'ammirazione di tutti. Arrestato il 4 aprile 1871 per ordine della Comune di Parigi e incarcerato, tutti gli sforzi degli amici ed estimatori non riuscirono a salvarlo. Fu fucilato come ostaggio durante la settimana di sangue il 24 maggio. Morì benedicendo i suoi assassini.



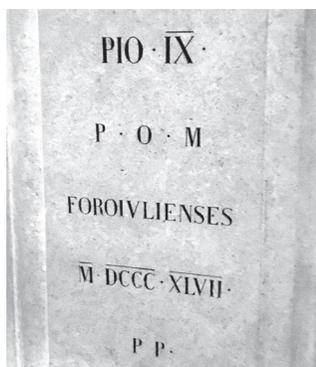
5. V. LUCCARDI, *Giovanni da Udine*. Roma, Musei Vaticani.

Tra le sue opere collocate a Roma, oltre la citata *Tomba Van-nutelli* nella Chiesa dei Santi Apostoli, vanno menzionati il *Monumento a Salvatore ed Elisabetta Caroni* nel Cimitero del Verano a Roma e il busto di *Giovanni da Udine*⁷ che si trova nelle

⁷ Lo scultore rende omaggio a un suo conterraneo: il pittore Giovanni da Udine (Udine, 1487- Roma, 1564), allievo di Raffaello. La scoperta delle grottesche nelle terme di Tito interessò tanto il pittore che si propose di imitarle in eleganti decorazioni in pittura e a stucco eseguite secondo la tecnica degli antichi. Notissime quelle delle Logge vaticane, nella sala di Psiche alla Farnesina e in villa Madama a Roma. A lui è intestato il principale teatro di Udine: nella città natale egli fu architetto generale.



6. V. LUCCARDI, *Pio IX*, 1847-1848. Udine, Duomo. Il busto del pontefice volle esprimere il ringraziamento della città per aver ridato dignità arcivescovile alla diocesi.



7. Nel particolare, la dedica del busto a Pio IX: la scritta sta infatti a significare “al Pontefice i forogiuliesi[dedicano] 1847”, laddove il termine *foroiulienses* deriva da *FORUM JULII* che poi, abbreviato per le scritte su pietra, diventò FR.JULII, da cui FRIULI.

Logge vaticane (fig.5) scultura che gli fu commissionata da Pio IX, che fu poi ritratto da Luccardi nel busto (fig.6) che fu posto nel Duomo di Udine, come ringraziamento (fig.7) per aver ridato alla diocesi la dignità arcivescovile (fig.6). Lo stesso pontefice ebbe per lui stima ed affetto, assegnandogli la realizzazione del *Monumento ai caduti pontifici di Mentana* (Roma, Pincetto Vecchio al Verano). (fig.8-9).

E fu proprio quest'ultima opera a causare un momentaneo disappunto fra lo scultore e Verdi. Sono noti i fatti di Mentana: il 3 novembre 1867, la cittadina fu teatro di uno scontro fra le forze garibaldine e le truppe franco-pontificie. Il fatto d'armi fu un importante episodio della Questione romana, che Garibaldi intendeva risolvere con la forza, incontrando però l'opposizione del governo italiano, timoroso delle conseguenze che tale soluzione avrebbe avuto in campo internazionale. Garibaldi approfittò dell'indecisione governativa per penetrare nello Stato Pontificio e sconfiggere le truppe papali a Monterotondo (24-26 ottobre). Il 3, in marcia verso Tivoli al comando di 3.000 volontari, si scontrò con gli zuavi pontifici di Kanzler; la battaglia stava volgendo al peggio per questi ultimi quando intervenne il corpo di spedizione francese, inviato in Italia da Napoleone III per sopperire all'inefficienza del governo italiano. Le truppe francesi ebbero il sopravvento grazie soprattutto ai fucili a ripetizione (*chassepots*) di cui erano state dotate l'anno precedente. I garibaldini lasciarono sul campo circa 370 fra morti e feriti, di contro ai 133 pontifici e ai 40 francesi.

Ora fu proprio per onorare la morte dei caduti pontifici che il monumento (fig. 8-9) fu commissionato a Luccardi: lo scultore, pur di sentimenti liberali, non poté sottrarsi ad una commissione così importante che gli veniva affidata dal pontefice regnante; donde lo sconcerto di Verdi, militante nel campo avverso e molto critico nei confronti del regime pontificio, come si è visto nell'episodio del vescovo di Parigi. Il disappunto fra i due fu di breve durata, come



8. V. LUCCARDI, *Monumento ai caduti pontifici di Mentana*. Roma, Pincetto Vecchio al Verano. L'opera provocò un momentaneo contrasto fra Verdi e lo scultore, essendo i due amici collocati su divergenti posizioni politiche.



9. V. LUCCARDI, *Monumento ai caduti pontifici di Mentana*. Roma, Pincetto Vecchio al Verano. Nel particolare S.Pietro porge al comandante delle truppe pontificie la spada (nella scritta: *accipere sanctum gladium*)

dimostra il flusso epistolare che riprese ben presto, attivo per oltre trent'anni.

Verdi sopravvisse all'amico per un quarto di secolo: Luccardi si spense infatti nel novembre 1876; grande fu il dolore del musicista, come risulta da questo passo di una sua lettera diretta a Opprandino Arrivabene: «Povero Luccardi. Ho sentito con profondo dispiacere la triste notizia! Così vegeto ancora l'anno passato di questi giorni! Era un amico di 32 anni; da quando io venni a Roma per la prima dei *Foscari*! Quanto vigore, quanta allegria in quell'epoca, ed ora nulla! Povero Luccardi!» una frase che ha il valore di una partecipazione di lutto, ma nella quale Verdi non esita a inserire la parola *allegria*, che ritorna spesso come un *leitmotiv* nel carteggio fra i due e che ci restituisce il senso più intimo e delicato d'una amicizia durata così a lungo.

Girolamo Torquati, uno storico dell'Ottocento.

UGO ONORATI

Nella ricorrenza del settimo centenario della morte di Dante, ci è tornato alla memoria un erudito commento di Girolamo Torquati al primo verso del VII canto dell'*Inferno* pubblicato nel 1893, il celeberrimo «Pape Satàn, pape Satàn aleppe», sulla interpretazione del quale nel corso dei secoli sono stati versati fiumi di inchiostro da parte di innumerevoli commentatori. Così ci siamo andati a rileggere la copia conservata nella Biblioteca Universitaria Alessandrina e vi abbiamo trovato originali intuizioni, che ci sembrano ancora oggi interessanti. Ma ancor più ci ha incuriosito sapere qualcosa sulla vita e sull'opera dell'autore del saggio.

Girolamo Torquati nacque a Marino il 24 settembre 1828 da Francesco figlio di Gregorio e Maria Palladini da Artena, quartogenito di nove figli. Al primo nome Girolamo troviamo imposti anche quelli di Cesare Augusto nell'atto di battesimo firmato dall'abate parroco Giuseppe Severa della chiesa di San Barnaba¹. Gregorio, il nonno di Girolamo, era originario di Monte Porzio Catone e si trasferì a Marino nella prima metà del Settecento dove si sposò con Vincenza Trentanni, appartenente a una famiglia di possidenti locali, dalla quale ebbe tredici figli. Presumiamo che a Marino egli abbia aperto una farmacia, poiché dalla relazione di un'ispezione, conservata all'Archivio Centrale dello Stato di Roma, condotta da

¹ Archivio Storico Diocesano di Albano L., Fondo 3 ACB San Barnaba Ap. Marino, Lib. Bapt., vol. XIII (1822-1835).

due membri del Collegio medico romano agli inizi dell'Ottocento, quella di Marino risulta intestata a Gregorio Torquati. Dallo stesso documento emerge che altri titolari con il medesimo cognome e probabilmente fra loro congiunti esercitassero la stessa professione in vari comuni, come ad esempio la spezieria di Monte Porzio Catone gestita da Vincenzo Torquati e quella di Castel Gandolfo da Girolamo Torquati, omonimo e forse zio del Nostro².

Girolamo compì l'intero ciclo di studi classici presso il locale Collegio dei padri Dottrinari, annesso alla chiesa della Ss. Trinità di Marino. Si trattava di una scuola media e superiore a carattere non esclusivamente ecclesiastico, ma aperta al ceto medio di Marino e di altri centri della Comarca, capace di fornire una solida istruzione di base propedeutica agli studi universitari e indispensabile per la formazione di una classe dirigente borghese laica. La riorganizzazione di tale istituto avvenne nel 1835 per espressa volontà di papa Gregorio XVI, il quale decise pure di metterlo sotto il diretto controllo del cardinale Mario Mattei, che tra i molti incarichi della sua carriera ecclesiastica esercitava anche dal 1844 al 1854 quello di vescovo e protettore di Frascati e dal 1860 al 1870 di vescovo di Ostia e Velletri. La comunità marinense aveva raggiunto all'epoca il "ragguardevole" numero di cinquemila anime e comprendeva un esteso territorio confinante con Roma. Per questo motivo e dopo la rinuncia del principe Filippo Colonna ai suoi diritti feudali sul castello il papa aveva nominato nel 1831 un governatore del primo distretto romano della Camera Apostolica e poi nel 1835 con tanto di lettera pastorale aveva innalzato Marino al rango di città³.

² A.C.S., Università, n. 86, Coll. Medico, Ufficio di Notaro, vol. 15. Cfr. Ugo ONORATI, *Medici, speciali e chirurghi nel 1807*, in «Castelli Romani», a. LV (XXIII nuova serie), n. 2 (marzo - aprile 2015), pp. 35-37.

³ Giovanni Eleuterio LOVROVICH-Franco NEGRONI, "Lo vedi, ecco Marino...", Marino 1981, pp. 36-39. Cfr. pure Antonia LUCARELLI, *Lo storico marinense Gerolamo Torquati (sec. XIX)*, in «Lunario Romano» 1988,

Da tali insegnamenti, che all'epoca dovevano essere i più completi che si potessero ricevere, Girolamo apprese una vasta e puntuale conoscenza non solo della storia, della filosofia e della matematica, ma anche degli autori classici e dei maggiori della letteratura italiana, secondo quanto appare nella trattazione degli argomenti e perfino nelle chiose dei suoi scritti. Certo, l'espressione linguistica e perfino la forma grafica di questi è antiquata e caratterizzata non poco dalla retorica, mostrando in tutta evidenza l'impronta dell'istruzione tradizionalista ricevuta, tuttavia nei suoi scritti l'erudizione dispiegata appare sempre al servizio della cultura e non è mai fine a sé stessa.

Non ci è dato sapere se abbia aperto una nuova farmacia, oppure abbia rilevato quella del nonno, gestita forse anche del padre. Tuttavia sappiamo per certo che per tutta la vita esercitò tale professione, dopo aver conseguito il diploma alla Regia Università di Roma, in una bottega situata sul corso principale di fronte all'ingresso laterale della basilica di San Barnaba. In seno alla comunità locale, la figura del farmacista conferiva all'epoca prestigio e autorità⁴, es-

Eruditi e letterati del Lazio, Roma, 1988, p. 189 e Ugo ONORATI, *Dalla Regia Scuola d'Arte al Liceo Artistico Paolo Mercuri di Marino*, Marino 2019, pp. 7-10. Il primo governatore nominato fu Pierantonio Marini, giureconsulto e uomo di governo.

⁴ Si ricordano nello Stato Pontificio l'*Ordinamento sulle farmacie* del 1836, il *Codice farmaceutico Romano* del 1868 e comunque una lunga tradizione normativa e corporativa a partire dal 1429 con il Nobile Collegio degli Speciali fondato da papa Martino V, fino agli stretti rapporti della categoria sia con lo *Studium Urbis*, sia con il potere ecclesiastico e civile. Sol tanto nel 1872 furono avviati regolari corsi universitari con la nascita della Regia Università di Roma, ai quali G. Torquati dovette conformarsi, così come risulta dalla *Risposta* riportata da Max TEODORO (alias Corrado LAMPE), postfazione a Girolamo Torquati, *La distruzione della Villa di Voconio Pollione a Marino, Lettera a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione* data in luce postuma a cura di M. Teodoro, Marino, Biblioteca di interesse locale G. Torquati, 1987, p. XI, ove di sé dice: «Il luogo di residenza fu sempre

sendo considerata nell'opinione pubblica pari a quella del medico, del sindaco e del prete del paese. Al farmacista era richiesta una solida preparazione umanistica e scientifica, perché, nonostante lo sviluppo impetuoso delle conoscenze chimiche nella farmacopea, di fatto l'industria farmaceutica, sviluppatasi soltanto tra Ottocento e Novecento, offriva ancora una limitata disponibilità di prodotti già confezionati. Quindi allo "speziale", come ancora lo chiamava la gente comune, restava un ampio margine di inventiva personale. L'esercizio della professione, assai più complicato e rischioso di oggi, imponeva che i medicamenti fossero realizzati nel laboratorio obbligatoriamente annesso al negozio su prescrizione medica, ma tali rimedi erano studiati e messi a punto dal farmacista in base alla sua personale conoscenza dei principi essenziali.

Nel 1852 Girolamo prese in matrimonio Serafina Ingami, una giovane marinese di buona famiglia, dalla quale ebbe nove figli⁵. La famiglia Ingami romana godette della nobiltà del Sacro Romano Impero ed era iscritta all'Albo d'Oro del Campidoglio. Dal nonno Lorenzo, stabilitosi a Marino agli inizi dell'Ottocento, discendeva Serafina, figlia di Gaetano e di Giacinta Vitali, che era allora una tra le principali famiglie possidenti di case e vigneti del paese. Il fratello maggiore di Serafina, di cui Torquati accenna nel suo *Commento*⁶, fu il mons. Giuseppe Ingami vescovo di Orvieto, creato il 10 novembre 1884 dal pontefice Leone XIII⁷. Da tutto ciò è facile

Marino, salvo il tempo, nel quale dimorò in Roma per ragione de' studii fatti all'Università Romana». Sull'argomento Sandro SALVI e Giorgio ROBERTI, *Antiche farmacie romane*. Roma, Palombi, 1988.

⁵ Lib. Matr., vol. III (1844-1862). Il matrimonio fu celebrato il 14.4.1856 nella basilica collegiata di San Barnaba. Molti dei figli non giunsero alla maturità, tranne Francesco e Pietro.

⁶ Girolamo TORQUATI, *Commento del cav. Girolamo Torquati al primo verso del Canto VII dell'Inferno della Divina Commedia di Dante Alighieri*, Roma, tip. A. Befani, 1893, p. 23, n. 1.

⁷ Dai registri parrocchiali Giuseppe Ingami risulta nato a Marino il

dedurre che la famiglia Torquati fosse una delle più facoltose e più in vista del paese, se ancora nel 1895 il cav. Girolamo è annoverato per censo tra i maggiorenti di Marino accanto ad altri di cognome Batocchi, Bellucci, Bernabei, Capri, Colizza, Di Marco, Ingami, Onorati, Soldini, Terribili, Tomassini e Trentanni⁸. Tuttavia l'attività lavorativa e le cure famigliari non distolsero Torquati dall'impegno pubblico e dagli studi in prevalenza, ma non esclusivamente, di interesse locale, come si può constatare dagli argomenti trattati nelle sue pubblicazioni.

Il 2 settembre 1876 Girolamo Torquati fu eletto consigliere nella giovane amministrazione locale postunitaria. Di lui, che oggi potremmo definire un liberale cattolico, si menzionano importanti e accorati interventi a favore dell'istruzione pubblica e contro i provvedimenti di stampo ideologico anticlericale adottati dalla maggioranza repubblicana⁹. Fu nominato soprintendente scolastico, poi assessore e membro effettivo della commissione edilizia e di ornato fino al 1885. Tra i meriti pubblici da lui stesso rivendicati in qualità di assessore e vicesindaco vi sono: l'inaugurazione della linea tramviaria e quindi il suo personale interessamento alla realizzazione dell'opera, la rivendicazione della proprietà pubblica delle acque contro le pretese dei trascorsi principi Colonna feudatari di Marino, la trasformazione a giardino pubblico del Borgo delle Gra-

2.1.1830 da Gaetano e Giacinta Vitali, morì a Orvieto il 14 agosto 1889. Tra lui e Serafina (n. 1834) ci sono Maria Anna (1831-1833) e Barnaba (1833-1866). Per Ingami vescovo v. *Annuario Pontificio* 1885.

⁸ *Guida Monaci* 1895, p. 935.

⁹ Famosa è la sua arringa del 26 settembre 1876 proprio contro la soppressione del ginnasio liceo, gestito fino ad allora dai padri Dottrinari, senza che il Comune avesse prima provveduto a realizzare un analogo istituto con personale laico, in Archivio Comune di Marino, *Atti Consiglieri* 1872-1877, p. 276. Cfr. G. E. LOVROVICH, cit., 1978, p. 105 e 1980 p. 15. Altresì il suo orientamento ideologico si manifesta in un opuscolo intitolato *La chiesa cattolica fonte e guarentigia di ogni vera libertà*, pubblicato nel 1881.

zie, oggi piazza Garibaldi¹⁰. La sua partecipazione alla vita della comunità si esprime anche attraverso l'associazionismo assistenziale dell'epoca. In quanto membro della locale confraternita della Carità nel 1851 assunse la carica di provveditore e tra le altre cose si occupò dell'organizzazione delle Sacre rappresentazioni in cera che si allestivano ogni anno nel cimitero della Coroncina, sottostante la basilica di San Barnaba per l'ottavario dei morti. Ai visitatori veniva consegnata una pagina a stampa, scritta dal medesimo Torquati, che commentava la scena biblica raffigurata con statue di cera e altri apparati¹¹.

Amò come pochi suoi concittadini la terra natale, attratto con infinita curiosità dalle memorie storiche di Marino, dispiegando le sue ricerche nei diversi campi d'indagine che la sua preparazione, pur non specialistica, gli consentiva di affrontare, ma con gli strumenti critici che la scienza della sua epoca ormai pretendeva. Possiamo quindi considerarlo senz'altro un archeologo¹², anche se *sui generis* e non più un antiquario tipico dei secoli a lui precedenti, dotato di conoscenze scientifiche naturali (soprattutto la chimica, la fisica, la geologia); un filologo moderno; uno storico attento non

¹⁰ M. TEODORO, cit., 1987, p. XIII. Per quanto riguarda la nominata linea tranviaria Torquati non poteva riferirsi al tronco Frascati-Marino della S.T.F.E.R. aperto nel 1906, essendo lui deceduto nel 1897, né alla linea Roma-Albano, transitante per Marino, realizzata nel 1889, essendo una ferrovia e non una tranvia, ma molto più probabilmente a una linea ferrotranviaria precedente: la Roma-Portonaccio-Marino in esercizio nel 1880, cfr. Gianfranco ANGELERI et al., *Binari sulle strade intorno a Roma*, Roma, Ed. Abete, 1982, p. 187 e pp. 86-87.

¹¹ A. LUCARELLI, *Le confraternite del Gonfalone e della Carità a Marino*, Biblioteca di interesse locale "G. Torquati" della Pro Loco di Marino 1982.

¹² Le sue curiosità per i siti archeologici furono alimentate dai rinvenimenti nelle vigne del suocero Gaetano Ingami nella zona di Colle Oliva, v. Giuliana CALCANI, *Coltivare la storia: la famiglia Maruffi tra gestione fondiaria, raccolta di antichità e memorie*, in *Terre Antichità Memorie. La raccolta numismatica Maruffi*, Roma, Tre-Press, 2014, p. 20.

solo alla registrazione degli eventi, ma anche alle connessioni della società del suo secolo con le arti visive, l'architettura, l'economia, le espressioni religiose popolari. Da qui l'eterogeneità degli scritti e delle pubblicazioni che Torquati produsse nel corso della seconda metà dell'Ottocento, di cui la maggior parte riguardano Marino o i Castelli Romani. Pertanto possiamo considerarlo oggi il principale, se non l'unico, storico marinese del XIX secolo e non soltanto di questo, dal momento che, a differenza di altre comunità dei Castelli Romani, Marino non ha avuto altri scrittori di memorie locali prima di lui.

Fra le opere di Torquati, qui riportate in una bibliografia la più completa che ci è stato possibile, quella che oggi riscuote ancora un qualche interesse presso gli studiosi, sebbene risulti datata, vi è senz'altro l'*Origine della lingua italiana*¹³ del 1885, nella quale l'autore svolge un'originale ricognizione nei rapporti fra la lingua latina e i dialetti laziali, fornendo una non trascurabile documentazione glottologica. Poi da questo scaffale del passato prenderei senz'altro ancora il *Commento al primo verso del Canto VII dell'Inferno*, da cui è partita la nostra ricognizione biobibliografica. E il motivo si riassume così, brevemente: l'attualità dell'interpretazione e la peculiarità degli strumenti usati da Torquati per spiegare il senso delle cinque misteriose parole di Pluto o Plutone, allorché vede entrare nel perimetro del suo dominio nel Quarto Cerchio i due intrusi Dante e Virgilio. Ovviamente non siamo specialisti in materia per giudicare della validità dell'assunto, ma ci sembra che a fronte delle innumerevoli interpretazioni e quasi infinite chiose stratificatesi nel tempo dalle più plausibili alle più inverosimili, Torquati riesca a risolvere in chiave linguistica l'antico rebus. Attento osservatore delle forme dialettali qual è, Torquati notò che nella

¹³ Sulla relativa attualità dell'opera v. Luca LORENZETTI, *Note a margine dell'Origine della lingua italiana di Girolamo Torquati (1885)*, in «Bollettino di italianistica», Carocci, n. 1 (genn.-giu.) 2008, p. 28.

parlata di Orvieto *aleppe* è il modo imperativo di *aleppare*, cioè affrettare il passo, mentre *pape* sarebbe un'interiezione esortativa, o di meraviglia, come a dire: «Dai, accidenti, Satana, sbrigati!», per tradurlo in termini correnti. E si sa che Dante preferiva pescare parole da altri dialetti, qualora le avesse trovate più espressive del fiorentino¹⁴, ma certo non dall'ebraico, dal greco o dall'arabo che non conosceva.

Per altri versi ancora risulta interessante il manoscritto intitolato *Studi storico archeologici sulla città e sul territorio di Marino* suddiviso in tre parti, di cui è stata edita soltanto la prima e che si spera presto di vedere pubblicato per intero, attinente agli aspetti archeologici, storici e artistici di Marino. Un manoscritto che è stato da molti studiato e citato, grazie anche alle informazioni epigrafiche o d'archivio di prima mano ivi contenute oggi purtroppo in gran parte irreperibili¹⁵.

Grazie a questi interessi culturali, nonché alla dimostrata attenzione per il patrimonio archeologico, Torquati fu nominato ispettore onorario ai monumenti e scavi dal Ministero della Pubblica Istruzione, divisione generale delle Belle Arti¹⁶. Fino all'unità d'I-

¹⁴ La tesi di Torquati è citata, anche se travisata, nell'art. di Ettore CACCIA, alla voce *Pape Satan, pape Satan aleppe* dell'Enciclopedia Dantesca, Treccani 1970. Il *Comento* di Torquati fu recensito in «Civiltà Cattolica» 1893, 2 sett., poco dopo la stampa, come segnala A. LUCARELLI, cit., 1988, pp. 189-190.

¹⁵ Sia l'archivio storico della comunità di Marino, sia parte dei reperti archeologici conservati all'interno di Palazzo Colonna andarono distrutti con il bombardamento aereo del 2 febbraio 1944. Cfr. Pasquale SECCIA CORTES, *Per l'inaugurazione del museo civico di Marino*, 1904; Giovanna CAPPELLI, *La raccolta archeologica di Palazzo Colonna a Marino*, Pro Loco 1989.

¹⁶ In quella circostanza Torquati scrisse al sindaco di Marino: «[...] l'amore, onde dalla prima giovinezza mi dedicai alle investigazioni storico-archeologiche e il disgusto grande che provo nel vedere le vandaliche devastazioni degli antichi monumenti così nell'interno di questa città, come nel

talia l'archeologia aveva rappresentato materia di studio di pochi intellettuali e fonte di guadagno sia per i proprietari terrieri, sia per i mercanti d'arte, che sfruttavano i siti come giacimenti di reperti da vendere a collezionisti italiani e stranieri. Tuttavia alla fine del XIX secolo, nonostante le nuove leggi a protezione del patrimonio storico artistico nazionale e la mutata attenzione verso il medesimo da parte del mondo scientifico e dell'opinione pubblica, i reperti tratti dagli scavi erano ancora considerati ambiti beni di commercio, che continuarono più o meno occultamente a essere trafugati e venduti. A seguito del suddetto incarico il 6 maggio 1895 Torquati poté inviare senza remore una dettagliata relazione al Ministro della Pubblica Istruzione, denunciando la pessima conduzione della campagna di scavo relativa alla villa di Quinto Voconio Pollione a Marino ad opera di Luigi Boccanera. Una condotta scandalosa, che chiamava in causa l'*eccellentissima Casa Colonna*, proprietaria del fondo rurale, di cui il Boccanera era lo scavatore di fiducia e per loro conto l'occulto rivenditore dei reperti più preziosi collocati in massima parte sulla piazza di Berlino. Di tale scempio furono testimoni inerti sia Rodolfo Lanciani, sia Giuseppe Tomassetti, sia lo stesso Ministero, a causa delle potenti pressioni allora esercitate dalla famiglia Colonna¹⁷. Un pregevole reperto, proveniente dalla

nostro classico territorio, sono due ragioni validissime, che mi inducono ad accogliere la proposta che mi vien fatta: nell'unico intendimento di poter essere in qualche maniera utile al mio paese, e benemerito negli studi di Storia Patria», in M. TEODORO, cit., 1987, p. XIV, poi in A. LUCARELLI, cit., 1988, p. 188.

¹⁷ G. TORQUATI in M. TEODORO, cit., 1987, pp. III-IX. Sulla scandalosa vicenda, denunciata da Torquati, v. la ricostruzione fatta da SILVIA AGLIETTI e D. ROSE, *La villa di Quinto Voconio Pollione: le vicende ottocentesche*, in *Tra Alba Longa e Roma. Atti dell'Incontro di Studi sul territorio di Ciampino*, 2008, pp. 86-90. Fin dall'inizio dello scavo Torquati aveva segnalato al Ministero con lettera in data 1884 (A.C.S., b. 253) le sue perplessità sull'onesto comportamento del Boccanera, cfr. M. TEODORO, cit., 1987, pp. XV-XVI.

zona menzionata, è la statua di *Apollo citaredo*, rinvenuta nel 1885, oggi ai Musei Vaticani (inv. MV.2274.0.0), cui fu venduta dal conte Giuseppe Primoli.

Girolamo Torquati morì a Marino il 23 aprile 1897, all'età di 69 anni, e nel registro dei defunti della parrocchia di San Barnaba l'abate parroco Francesco Pescatori, suo estimatore e amico, annotò nell'atto anche il seguente sintetico giudizio: «uomo dotato di sapienza e religiosità»¹⁸. La sua salma fu inumata nel cimitero di Marino, dentro la tomba gentilizia di Onorato Onorati, amico e collega del consiglio comunale. La competenza e la cultura di Torquati furono attestate dagli studiosi del suo tempo, come Giuseppe Tomassetti¹⁹, ma la sua fortuna fu limitata nel tempo dal progresso scientifico del genere storico, nel quale incessantemente si susseguono aggiornamenti metodologici e scoperte archeologiche. La stessa comunità marinense, per la quale egli profuse intelligenza ed energie, non solo avara di riconoscimenti ma ancor più incline all'indifferenza e all'oblio, non ha fatto altro che intitolargli una strada e una biblioteca di interesse locale per iniziativa della Pro Loco negli anni Ottanta del secolo scorso.

¹⁸ Lib. Def., 1883-1904, alla data: «*sapientia et pietate praeditus*». G. E. LOVROVICH, cit., 1980, p. 17. L'unico ritratto fotografico che ci è pervenuto è quello pubblicato nel *Commento*, cit., p. 2.

¹⁹ «Io non so se, quando queste parole vedranno la luce, sarà pubblicata la voluminosa storia di Marino che il ch.mo Cav. Girolamo Torquati con lungo studio e grande amore ha composto. La sua speciale competenza sull'argomento rende assai prezioso il suo lavoro che spero di poter consultare per una seconda edizione del mio», Giuseppe TOMASSETTI, *Della Campagna Romana*, in «Archivio della Regia Società Romana di Storia Patria», vol. VII, 1895, p. 436; poi Renato LEFEVRE, cit., 1987, p. v. e A. LUCARELLI, cit., 1988, pp. 186-195. Su Torquati e sullo stato del ms. vedi G. TOMASSETTI, *La Campagna Romana antica, medioevale e moderna*, nuova ed. a c. di Luisa CHIUMENTI e Fernando BILANCIA, vol. IV, *Via Latina* (edito postumo nel 1926 dal figlio Francesco TOMASSETTI), Banco di Roma, p. 168, nota 1.



Ritratto di G. Torquati

BIBLIOGRAFIA

Opere di Girolamo Torquati:

Risposta di Girolamo Augusto Torquati a Francesco Fumasoni Biondi,
Roma, Tipografia Pallotta, 1848.

*Cenni storici sulla immagine miracolosa del Santissimo Crocifisso che
si onora in Marino nella chiesa della Santissima Trinità e che verrà
esposta nel giorno 6 luglio 1856 alla pubblica venerazione nella Ba-
silica di San Barnaba Apostolo*, Roma, Fratelli Pallotta, 1856 (pp. 8)

*Della prodigiosa figura di Maria Santissima del Rosario che si venera in
Marino nella Basilica di San Barnaba, notizie raccolte ed illustrate da
Girolamo Torquati*, Roma, Tipografia Menicanti, 1863 (pp. 16).

- Somma della vita e delle virtù di Barbara Costantini di Marino, morta in fama di santità nell'anno 1773*, Viterbo, presso Sperandio Pompei, 1868. (pp. 108)
- Dell'antichissimo Diritto Civico de' Marinesi di seminare ne' Quarti del Territorio*, Roma, Tipografia Cecchini, 1878.
- Studi storico-critici di Girolamo Torquati sulla vita e sulle gesta di Flavio Claudio Giuliano, soprannomato l'Apostata*, Roma, Tipografia L. Cecchini, 1878 (pp. 324)
- Primato civile e letterario dell'Italia sulla Grecia in ciò che concerne, non l'eccellenza, ma la priorità cronologica anche nell'arti belle*, Folligno, Tipografia Sgariglia, 1880.
- La chiesa cattolica fonte e guarentigia di ogni vera libertà, discorso del cav. Girolamo Torquati letto nella tornata dell'Accademia di religione cattolica del 23 giugno 1881*, Roma, Tipografia dei Fratelli Monaldi, 1881 (pp. 42).
- Relazioni e documenti del miracolo sperato per intercessione di Maria SS.ma Addolorata, coll'istantanea guarigione di Anna Maria Torquati avvenuta in Albano Laziale il 20 maggio 1881*, Albano L., R. Sannibale, 1881.
- Origine della lingua italiana. Dall'attuale dialetto del volgo laziale al dialetto del popolo romano nel sec. XIII. E da questo ultimo dialetto a quello della plebe latina nell'età della Repubblica e dell'Impero. Investigazioni filologiche del cav. Girolamo Torquati*, Roma, Coi tipi di Mario Armani, Roma 1885, ristampa 1886 (pp. 400).
- Commento del cav. Girolamo Torquati al primo verso del Canto VII dell'Inferno della Divina Commedia di Dante Alighieri*, Roma, tip. A. Befani, 1893 (pp. 30).
- Festa e tempesta a Bolsena*, Orvieto, Tipografia Comunale di E. Tosini, 1893, in «Volsiniensia», n. XXXVIII. (pp. 32).
- Studi storico-archeologici sulla città, e sul territorio di Marino, ordinati in tre volumi per Girolamo Torquati*, manoscritto databile 1895, quando l'autore lo dichiara pronto per la stampa nella sua *Risposta* al

Delegato di Pubblica Sicurezza N. Contuzzi, cit. da M. TEODORO alla p. XIII (v. sotto), di cui solo il primo volume è stato pubblicato previa trascrizione di Giovanni Eleuterio LOVROVICH e a c. di Maria Angela NOCENZI BARZILAI con introduzione di Renato LEFEVRE, Marino 1987.

Il luogo della pugna e de' Sepolcri degli Orazi e de' Curiazi. Investigazioni storiche del cav. Girolamo Torquati, manoscritto databile al 1896 per la lettera di dedica a Giuseppe Tomassetti.

Girolamo Torquati, *La distruzione della Villa di Voconio Pollione a Marino, Lettera a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione* data in luce postuma a cura di M. TEODORO (alias Corrado LAMPE), Marino, Biblioteca di interesse locale G. Torquati, 1987. Nell'opuscolo è riportato anche il testo di una *Risposta del Cav. Girolamo Torquati a' Quesiti fattigli dal Sig. Delegato di Pubblica Sicurezza Nicola Contuzzi*, scritta forse per la nomina di ispettore agli scavi, conservata nell'Archivio Centrale dello Stato con la collocazione AABBA/II/II b. 650 f. 6299, nella quale lo scrivente fornisce preziosi dati personali biobibliografici.

Altre opere, di cui non abbiamo trovato traccia di pubblicazione a stampa e che pertanto riteniamo siano rimaste allo stato di manoscritto al momento irreperibili, dichiarate dal medesimo Torquati nella cit. *Risposta* pubblicata da TEODORO (v. sopra), sono: *Polemica contro il Poeta estemporaneo Francesco Fumasoni Biondi* (forse identificabile con il testo a stampa ed. nel 1848); *Volgarizzamento de' quattro Libri delle Georgiche di Virgilio*; due volumi sulla famosa *Questione fra la Corte Romana e Galileo Galilei*; *Commentario al Libro I dei Fasti di Ovidio*; altri lavori di carattere filologico e traduzioni di *Trattati di Classici Latini*.



I musicali diletti di monsignor Onorato Caetani

ANDREA PANFILI

Il 15 novembre 2018 la Fondazione Camillo Caetani ospitò presso la prestigiosa sede di palazzo Caetani in via delle Botteghe Oscure il convegno *Il Gruppo dei Romanisti ieri, oggi, domani. Una tradizione che si rinnova*. Come membro del Gruppo andai volentieri ad ascoltare gli interventi di alcuni consoci che relazionarono sul tema in base alle loro specifiche competenze. Dico alcuni e non tutti poiché, essendo un giorno feriale, per motivi di lavoro arrivai solo nel primo pomeriggio. La successiva pubblicazione degli atti del convegno¹ mi ha comunque consentito di recuperare quanto di proficuo mi ero perso nella mattina. Il convegno si tenne in un'accogliente aula al pian terreno dove è depositato parte dell'archivio Caetani, di cui fino ad allora ignoravo persino l'esistenza. Ricordo ancora che nella pausa intercorsa tra gli interventi degli autorevoli consoci, forse per deformazione professionale, ammirai con curiosità mista ad avidità la quantità di volumi, di registri e di fascicoli ordinati e conservati con cura nelle scaffalature disposte lungo le pareti e nel soppalco della sala. Fino ad allora avevo frequentato diversi archivi ecclesiastici per indagini e ricerche legate all'arte organaria e alla musica sacra. Ora mi trovo invece nell'archivio privato di una nobile famiglia: pensai subito alla committenza e al mecenatismo delle grandi casate romane e a quanto di musicale quelle carte potessero svelare. Da qui il passo fu breve: trascorso il

¹ *Il Gruppo dei Romanisti ieri, oggi, domani. Una tradizione che si rinnova*, Atti del convegno (Roma, Fondazione Camillo Caetani, 15 novembre 2018), a cura di Tommaso DI CARPEGNA FALCONIERI – Antonio RODINÒ DI MIGLIONE– Donato TAMBLÉ, Roma 2021.

lungo e triste periodo di chiusura dovuto alla pandemia, ho intrapreso subito le ricerche supportato dall'archivista della Fondazione, la dott.ssa Caterina Fiorani.

L'intento era quello di trovare notizie inedite sulla committenza musicale di palazzo, partendo magari dalle personalità più rappresentative in tale ambito. Sui rapporti intercorsi tra il duca Michelangelo II Caetani (1804-1882) e il grande pianista e compositore ungherese Franz Liszt si è già scritto², idem sulla figura del compositore Roffredo Caetani (1871-1961), nipote di Michelangelo II, la cui opera è stata recentemente riscoperta e rivalutata attraverso studi monografici e incisioni³. Va poi ricordato che Onorato Caetani (1842-1917), figlio di Michelangelo II, fu presidente dell'Accademia filarmonica romana dal 1879 al 1883 e successivamente dal 1893 al 1899⁴. Considerata la presenza di tali autorevoli figure che nel corso degli ultimi due secoli hanno dato un indiscusso prestigio musicale alla nobile casata romana, tutto mi faceva pensare che anche nei secoli precedenti vi fossero personaggi particolarmente sensibili all'arte dei suoni. E così, con tanta buona volontà e pazienza mi misi alla loro ricerca.

² Klara HAMBURGER, *Franz Liszt et Michelangelo Caetani, duc de Sermoneta*, in «Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 21 (1979).

³ Luigi FIORANI, *Roffredo Caetani (1871-1961), una vocazione per la musica*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992), a cura di Bianca Maria ANTONINI, Arnaldo MORELLI, Vera VITA SPAGNUOLO, Lucca 1994; *Roffredo Caetani, la personalità, la cultura, la musica*, «Quaderni di Ninfa», 3 (2011), con CD allegato del pianista Roberto PROSEDA; *Roffredo Caetani, un musicista aristocratico*, Atti del convegno (Latina, 23 novembre 2012), a cura di Marianonietta CAROPRESE, Lucca 2014. Tra le incisioni discografiche in CD: *Roffredo Caetani, piano music*, pianista A. AMMANNARA (Brilliant Classics 2014) e *Roffredo Caetani, the two string quartets*, ALAUDA QUARTET (Brilliant Classics 2016).

⁴ Romolo GIRALDI, *L'Accademia filarmonica romana dal 1868 al 1920, memorie storiche*, Roma 1930.

Cominciasti con la consultazione a scandaglio della documentazione amministrativa e degli inventari di palazzo nel periodo compreso tra la metà del Seicento e la fine del Settecento, epoca d'oro della committenza musicale romana. L'esito non fu però quello sperato. All'infuori di alcune spese per l'affitto di palchi nei teatri Capranica, Argentina, Alibert e Pallacorda e di generici compensi dati a non meglio specificati musicisti per alcune accademie musicali di palazzo, dai documenti consultati non si evidenziava tra i membri della famiglia una particolare affezione alla musica, sia nella committenza che nella fruizione. A palazzo mancavano figure stabili di precettori e di professionisti musicali, la musica non veniva eseguita abitualmente, non rientrava nella formazione dei giovani rampolli e nell'attività quotidiana degli individui. Essa era relegata esclusivamente a sporadiche occasioni di svago e di intrattenimento. Forse ciò era in parte dovuto alle crisi finanziarie che la famiglia dovette più volte affrontare nel corso dei secoli. Basti pensare che nel 1713 i Caetani furono costretti a vendere il palazzo di via del Corso⁵ a Francesco Maria Ruspoli e a trasferirsi nella loro residenza di Cisterna di Latina. Non mancarono però momenti di prosperità, come nel 1725, quando costoro acquistarono villa Caserta all'Esquilino⁶, facendone un luogo di ritrovo di letterati, artisti e scienziati, oppure nel 1776, quando comprarono dai Serbelloni il palazzo di via delle Botteghe Oscure, che da allora divenne la loro residenza abituale.

⁵ Dal XIII alla metà del XVI secolo i Caetani dimorarono all'isola Tiberina. In seguito si trasferirono a palazzo dell'Orso (non più esistente) nei pressi di piazza di Ponte Umberto I. Nel 1629 acquistarono dai Rucellai il palazzo a via del Corso, dove abitarono fino al 1713, per poi venderlo ai Ruspoli.

⁶ Per la storia di questa villa (non più esistente) cfr. Paolo TOURNON, *Note sulla scomparsa villa Caserta nel rione Esquilino*, in «Strenna dei Romanisti», 64 (2003), pp. 643-648 e Roberto QUINTAVALLE, *L'antica villa Caserta all'Esquilino nella descrizione del redentorista Aloysius Walter*, in «Strenna dei Romanisti», 78 (2017), pp. 401-413.

Proprio in quegli anni di ritrovata stabilità un membro di casa Caetani cominciò a distinguersi nel panorama culturale romano. Mi riferisco a monsignor Onorato Caetani (Roma, 1742-ivi, 1797), la cui figura di erudito, bibliofilo, collezionista e mecenate nella Roma di fine Settecento è stata già ampiamente trattata e approfondita in una serie di importanti studi⁷. Stranamente, fino ad oggi non si è mai parlato dei suoi interessi musicali, nonostante i documenti di archivio ne diano ampia testimonianza. Nel Fondo economico dell'Archivio Caetani sono infatti conservati tre registri (n. 2071-2073) e nove filze di giustificazioni (n. 538-546) relative alla contabilità personale di mons. Onorato, dove tra l'altro sono annotate nel dettaglio anche diverse spese di genere musicale: acquisto e manutenzione di strumenti, servizi prestati da maestri di cappella, di cembalo, di canto, di violino e di composizione, acquisto di edizioni rare, copiatura di manoscritti musicali, stipula di abbonamenti presso i teatri lirici della città, ecc. Integrando tutto ciò con altre interessanti notizie desunte dal suo testamento, recentemente rinvenuto dal dott. Francesco Leonelli presso l'Archivio di Stato di Roma, posso ora definire in modo piuttosto esaustivo il profilo musicale del nostro personaggio.

Figlio di Michelangelo I e Carlotta Ondedei Zonga, il giovane Onorato trascorse la fanciullezza a contatto con l'ambiente colto e raffinato che si radunava abitualmente a villa Caserta, dove la madre, donna amante del sapere e delle arti, invitava sovente intellettuali e personaggi di spicco della cultura romana dell'epoca. Ri-

⁷ Luigi FIORANI, *Onorato Caetani, un erudito romano del Settecento*, Roma 1969; Steffi ROETTGEN, *I Ritratti di Onorato Caetani dipinti da Mengs, Batoni e Angelica Kauffmann*, in «Paragone arte», 221 (1968), pp. 52-71; Donatella FIORETTI, *Nobiltà e biblioteche tra Roma e le Marche nell'età dei Lumi*, Ancona 1996; Francesco LEONELLI, *Onorato VI Caetani e la cultura romana di fine Settecento*, Università degli studi Roma Tre, tesi di dottorato (2016), consultabile sul sito <https://www.fondazionecamillocaetani.it/tesi-di-laurea/>.

masto presto orfano di madre, all'età di undici anni venne affidato dal padre al collegio Nazareno degli Scolopi, che lo indirizzarono negli studi classici. Lì rimase fino all'età di venti anni. Proseguì gli studi alla Sapienza, laureandosi nel 1764 *in utroque iure* (diritto civile e canonico). Nello stesso anno intraprese la carriera ecclesiastica e divenne prima abate del monastero di Valvisciolo, l'anno seguente fu nominato reggente della Cancelleria apostolica e nel 1772 Protonotario apostolico. Raggiunta una certa stabilità finanziaria grazie al buon incarico ottenuto nella curia, mons. Onorato si dedicò con grande passione ai suoi veri interessi: la letteratura, la teologia, la filosofia, l'arte e la musica. Cominciò a collezionare medaglie, busti, statuette, stampe, dipinti, manoscritti rari e libri antichi postillati da personaggi illustri, disponendo con cura e ordine tali oggetti nel suo appartamento di nove stanze nel palazzo di via delle Botteghe Oscure. Scorrendo i diversi inventari allegati al suo testamento ci si rende conto della varietà e vastità delle sue collezioni⁸.

Altrettanto copioso è il numero dei manoscritti musicali elencati nella «Nota di Carte di Musica spettante all'eredità della Ch. Memoria di Mons. Onorato Caetani», allegata al testamento e redatta il 27 luglio 1797 da Pietro Alessandro Guglielmi, maestro della cappella Giulia in S. Pietro. In essa contiamo 116 manoscritti per un valore complessivo di 136 scudi e 60 baiocchi. Stupisce la varietà degli autori presenti: non solo compositori italiani come Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, Giovanni Battista Pergolesi, Baldassarre Galuppi, Benedetto Marcello, Luigi Boccherini, Giovanni Battista Martini, Giuseppe Tartini, Antonio Sacchini, Muzio Clementi ed altri, ma anche autori stranieri quali Georg Friedrich Händel, Adolph Hasse, Johann Christian Bach, Johann Stamitz, Franz Joseph Haydn, Joseph Myslivecek, Franz Anton Hoffmeister, Igna-

⁸ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *30 Notai capitolini*, ufficio 13, notaio Petrus Megliorucci, vol. 678, ff. 537 e seg.



A. KAUFFMANN, Ritratto di mons. Onorato Caetani, Fondazione Camillo Caetani, inv. n. 967, (fotografia di M. Necci).

ce Pleyel e Giovanni Paolo Schulthesius. Per non parlare della molteplicità dei generi e delle forme musicali: sonate e concerti per cembalo o pianoforte, cantate sacre e profane, melodrammi, arie e duetti con accompagnamento strumentale, messe e altri pezzi sacri, canzonette con l'accompagnamento di chitarra francese, sonate a uno o due violini e basso, quintetti, sinfonie, variazioni e divertimenti. Infine, trattati di teoria musicale, di armonia, di composizione,

di storia della musica e opere speculative⁹. Degli autori e delle musiche elencate si ritrovano spesso nelle giustificazioni di spesa citate le relative ricevute di acquisto o di copiatura.

Non bisogna pensare che mons. Onorato raccogliesse e collezionasse manoscritti musicali solo per il piacere di riporli nella sua ricca biblioteca. Costui li leggeva, li studiava e in alcuni casi li eseguiva o li faceva eseguire dai vari musicisti che dal 1772 al 1797 furono al suo servizio. I primi di cui si ha riscontro nelle giustificazioni di spesa sono il maestro di cappella e di cembalo Giovanni Masi¹⁰ (settembre 1772-ottobre 1782), con uno stipendio di 3 scudi al mese, il maestro di violino Camillo Pozzi (gennaio 1773-febbraio 1776) con un compenso di 2 scudi e 5 baiocchi per impartire a monsignore 12 lezioni al mese (circa 3 a settimana) e il maestro di canto Loreto Provenzani (ottobre 1777-maggio 1780) con un mensile di 1 scudo e 50 baiocchi. Al novembre 1777 risale anche il pagamento di 1 scudo al maestro di ballo sig. Beati. Forse monsignore desiderava avere cognizione anche di questa arte ma poi, reputando che non si addicesse ad un uomo di chiesa, pensò di smettere.

Nel corso degli anni ai suddetti maestri se ne avvicendarono altri: il maestro di cappella e di cembalo Sebastiano Bolis¹¹ (ottobre

⁹ *Regole armoniche* di Vincenzo Manfredini, *Il musicista testore* di Zaccaria Tevo, *Il contropuntista pratico* di Francesco Capalti, *Discorsi pratici sopra il cembalo* di Giovanni Zorzi, *Grammatica della musica* di Sebastiano Bolis, *Historia Musica* di Giovanni Andrea Bontempi, *Salita al Parnaso* di Johann Joseph Fux, *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* di Giovanni Battista Martini, *Toscanello* di Pietro Aron, *Opere di Musica* di Gioseffo Zarlino.

¹⁰ Ammesso nel 1770 nella Congregazione dei Musicisti di S. Cecilia, fu maestro di cappella in S. Giacomo degli Spagnoli e compositore al servizio della nobile famiglia Marefoschi.

¹¹ Costui fu maestro di cappella del cardinale Enrico Benedetto Stuart ma operò anche nelle chiese di S. Lorenzo in Damaso, S. Caterina da Siena in via Giulia e S. Antonio dei Portoghesi. In seguito si trasferì a Rieti e divenne maestro di cappella nella cattedrale.

1782-giugno 1797), la virtuosa e maestra di cembalo Maria Rosa Coccia¹² (negli anni 1777 e 1785-1787), i maestri di violino Francesco Polani (marzo 1776 – dicembre 1777 e gennaio-dicembre 1785), Andrea Celli (gennaio 1779-ottobre 1780) e Giovanni Battista Polani (gennaio 1786-novembre 1794). Nei confronti di alcuni di loro mons. Onorato nutrí ammirazione e riconoscenza, mostrandosi spesso anche generoso, come documentano diverse note di spesa che non solo registrano frequenti distribuzioni di mance a loro favore ma riportano anche espressioni del tipo: «21 Novembre 1785, per 4 fiaschi di vino d’Orvieto per la Coccia, 60 baiocchi», «6 Febbraio 1786, per una chiave¹³ all’Argentina per Masi, scudo 1,50», «28 Febbraio 1786, per un fiaschetto d’olio di semi di zucca per Bolis e gallina per il detto, 50 baiocchi», «28 Febbraio 1787, per 6 galline per Bolis, scudo 1,50», «21 Luglio 1788, per scatola di dolci per il Maestro Masi, 75 baiocchi», «18 Maggio 1789, dato al sig. Maestro Bolis un biglietto pel Valle, 20 baiocchi», «4 gennaio 1796, per un cappello per il Maestro Bolis, scudo 1». Mons. Onorato fu poi così profondamente legato al maestro di cappella Sebastiano Bolis che volle ricordarlo anche nel suo testamento.

Riguardo agli strumenti musicali posseduti da monsignore, abbiamo notizia di una spinetta a due registri e di un cembalo, periodicamente accordati e mantenuti dal cembalaro Simone

¹² Compositrice e clavicembalista di grande talento, Maria Rosa Coccia (Roma, 1759 – ivi, 1833) fu la prima donna ad essere ammessa nel 1774 nella Congregazione dei Musici di S. Cecilia. Nonostante ciò, per il fatto che fosse donna non riuscì mai ad imporsi sulla scena musicale romana, per cui fu costretta a ripiegare sull’insegnamento. Per ulteriori approfondimenti sul personaggio cfr. Candida FELICI, *Maria Rosa Coccia. Maestra compositora romana*, Roma 2004.

¹³ Era la forma di abbonamento usata all’epoca: si pagava per ricevere una chiave che apriva la serratura di un palchetto o di una sedia pieghevole di platea. Al termine della stagione la chiave andava restituita al teatro.

Cremisi¹⁴ dietro compenso di 6 scudi l'anno (dal 1788 l'incarico passò al figlio Filippo Cremisi). Costui a volte era chiamato a sistemare anche gli altri due cembali che monsignore possedeva, rispettivamente nel suo villino sulla via Tiburtina fuori porta S. Lorenzo e nella villa che aveva preso in affitto a Frascati, luoghi dove spesso e volentieri si ritirava. Durante questi soggiorni, mons. Onorato non rinunciava affatto alle lezioni e alle accademie di musica, come attestano le spese per andare a prendere, ospitare e riportare i maestri che erano al suo servizio. In tali occasioni giungeva da Roma anche un altro cembalo, solitamente quello che aveva a palazzo, oppure uno preso a nolo, in modo da poter disporre di due strumenti: uno per sé e l'altro per i suoi maestri. Note di trasporti e spostamenti di cembali sono piuttosto ricorrenti nella contabilità di monsignore: non solo in occasione della villeggiatura ma anche per accademie musicali che si tenevano altrove, nei giardini o in altre dimore, come testimonia la spesa di 2 baiocchi in data 14 giugno 1786 «per porto del Cembalo in casa Barberini».

Le carte d'archivio fanno spesso riferimento anche ad altri strumenti. Al 18 luglio 1775 risale il pagamento di 1 scudo e 10 baiocchi «per armatura, o sia corde servite per la mandola per uso di Sua Ecc. Monsignore Onorato Caetani», mentre il primo febbraio 1782 venne acquistato un violino al prezzo di 5 scudi. Altre note di spesa documentano l'acquisto, il 6 dicembre del 1785, di un altro violino per 10 scudi e di una viola costruita dal liutaio Giulio Cesare Gigli, venduta a monsignore per 8 scudi il primo gennaio 1788. Svariate sono poi le spese per l'acquisto di corde nuove e archetti da violino, come anche per la sostituzione di pennette, corde e smorzatori del

¹⁴ Simone Cremisi era anche organaro. Nel 1755 riparò l'organo dello Spirito Santo dei Napoletani, negli anni 1757-1759 curò la manutenzione dell'organo di S. Eustachio insieme a Giuseppe Noghel e nel 1777 fu nominato perito nell'esecuzione del testamento dell'organaro Johann Konrad Werle.

cembalo. D'altronde, essendo tali strumenti utilizzati di frequente, era ovvio che fossero soggetti ad usura. Monsignore era anche molto attento alle novità nel mercato degli strumenti, come attesta questa giustificazione di acquisto dal costruttore di pianoforti Carlo Arnoldi¹⁵ di un moderno «Cembalo a martellino»¹⁶:

Io sottoscritto ho ricevuto da Sua Eccellenza Monsignor Caetani per le mani del Sig. Giovanni Pacini scudi cinquantotto moneta quali sono per pagamento e prezzo di un Cembalo a martellino, e così di accordo con Sua Eccellenza suddetto, e io chiamandomi contento e soddisfatto. Dico scudi 58 moneta. In fede, questo dì 14 Dicembre 1788. Carlo Arnoldi¹⁷.

Stranamente, nell'inventario dei beni allegato al suo testamento non vi è più traccia del pianoforte Arnoldi. Si cita invece un «Pianoforte d'Inghilterra color mogano con copertura di corame sopra, che sebbene lasciato per legato si stima 70 scudi». È probabile che

¹⁵ Originari di Trento, i fratelli Biagio e Carlo Arnoldi furono tra i pochi costruttori di pianoforti ad operare a Roma tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento. La loro attività artigianale venne ben presto surclassata dalla produzione su larga scala dei pianoforti viennesi e inglesi.

¹⁶ Il pianoforte, detto in origine «cembalo a martellino», fu inventato a Firenze agli inizi del Settecento da Bartolomeo Cristofori. Mentre le corde del cembalo erano pizzicate da pennette azionate dai tasti, quelle del pianoforte erano invece percosse dai martelletti. Esercitando una differente pressione sui tasti si poteva regolare la forza di percussione sulle corde e quindi variare l'intensità del suono. Ciò rendeva il pianoforte assai più espressivo del cembalo. Eppure tale strumento faticò a diffondersi a Roma, città per molti aspetti reazionaria e chiusa alle novità che giungevano da fuori. Per ulteriori approfondimenti cfr. Patrizio BARBIERI, *Harpichord vs Pianoforte in Eighteenth-Century, Rome: archival investigations*, in «Journal of American Instrument Society», XLI (2015), pp. 155-217.

¹⁷ ARCHIVIO CAETANI, *Fondo economico, Giustificazioni (1788-1790)*, b. 543.

nel corso degli anni, allettato sempre di più dalle novità di mercato e dalle migliori prestazioni dei modelli inglesi, mons. Onorato abbia deciso di cambiare strumento. I documenti contabili però non registrano nessun altro acquisto di pianoforte, resta quindi l'ipotesi che lo abbia avuto in dono. D'altronde anch'egli lasciò poi questo ottimo strumento al notaio Pietro Megliorucci, colui che ratificò il suo testamento, mentre destinò il cembalo al suo affezionato maestro di cappella Sebastiano Bolis¹⁸.

Non posso concludere senza accennare anche all'impegno profuso da monsignore nella composizione, soprattutto negli ultimi anni della sua vita. I documenti di archivio dimostrano che anche quando era in viaggio non perdeva occasione di frequentare teatri e biblioteche, di partecipare ad accademie musicali e letterarie, di rintracciare antichi manoscritti, di acquistare o far copiare nuove musiche e di incontrare artisti e uomini di cultura. Nel 1789, durante un soggiorno a Napoli, egli ebbe modo di conoscere il maestro Giacomo Siri e di ricevere da lui alcune lezioni di composizione¹⁹. Probabilmente si trattò di semplici rudimenti, ma ciò bastò per appassionarlo anche a quest'arte. Ne abbiamo conferma dal fitto carteggio intercorso tra i due nei mesi seguenti²⁰. Mons. Onorato inviava spesso le sue composizioni, chiedendo suggerimenti sul come migliorarle, il Siri le correggeva e le rinviava al mittente,

¹⁸ In realtà, già nel 1794 il Caetani aveva donato al maestro Bolis un cembalo usato, acquistandolo da Filippo Cremisi, il cembalario di sua fiducia. Dopo l'apertura del testamento il Bolis entrò in possesso anche del cembalo di mons. Onorato.

¹⁹ Le note di spesa relative al soggiorno partenopeo registrano dal dicembre 1789 al maggio 1790 pagamenti mensili di 2 scudi e 50 baiocchi a favore del maestro Giacomo Siri. Originario di Genova, in quel periodo costui si trovava a Napoli per la rappresentazione dell'opera *Ricimero* al teatro S. Carlo.

²⁰ ARCHIVIO CAETANI, *Fondo minute Onorato Caetani*, "Corrispondenza Giacomo Siri", lettere in data 8/6/1790, 11/9/1790, 18/12/1790, 4/1/1791, 18/1/1791 e 11/2/1791.

esprimendo giudizi e considerazioni utili. Purtroppo nessuna di queste composizioni ci è pervenuta, quindi non possiamo avere cognizione del livello e dell'abilità raggiunta da monsignore.

Onorato Caetani si spense il 26 giugno 1797. Le esequie, accompagnate da musica diretta dal maestro Antonio Fontemaggi, si tennero nella basilica di S. Pudenziana e il corpo venne tumulato, come da disposizioni testamentarie, nella cappella gentilizia di famiglia esistente in quella chiesa. Egli nominò il nipote Filippo erede universale di tutti i suoi beni, ma non si dimenticò dei suoi fedeli servitori: il maggiordomo Giovanni Pacini e sua moglie, la guardarobiera Gertrude, il cocchiere Francesco Del Grande, il segretario Antonio Porcelaga, il cameriere Antonio Borboni, ai quali assicurò un vitalizio proporzionato al ruolo e agli anni di servizio svolti. Riguardo poi «ai manoscritti tanto miei, che quelli dei quali ho fatto raccolta, e di quei libri che si trovano postillati da grandi uomini, e le diverse stampe, voglio che tutti si riponghino in Archivio della nostra Casa, con farsene a tale effetto l'indice da unirsi ai medesimi». Non so dire quanto di questo patrimonio culturale sia stato preservato e conservato nel tempo. Di musica non è rimasto nulla, ma il ritrovamento di quella «Nota di Carte di Musica» stilata dal maestro Guglielmi dopo la sua morte e l'analisi dei documenti d'archivio citati permettono ora di annoverare mons. Onorato tra quei membri della famiglia Caetani che si distinsero particolarmente nelle arti e nella musica.

Cerimoniale delle visite di Stato al Quirinale nel XX secolo. Memorie e documenti

ROBERTO QUINTAVALLE

Richiamando dai documenti e dagli scritti delle varie epoche storiche la frequenza delle visite a Roma di Sovrani, di Presidenti di Repubblica e comunque di Autorità rappresentative di Stati, si trae una panoramica successione di personaggi che rappresenta volta per volta la configurazione geopolitica del mondo intero.

Ci limitiamo per evidenti ragioni di studio e di spazio, a passare in rassegna soltanto gli eventi riguardanti il trascorso XX secolo, il più vicino a noi, e del quale siamo tuttora diretti continuatori, pur nel perpetuo evolversi delle vicende politiche e sociali.

Tali eventi già appartengono alla storia, ma si colorano ancora di cronaca, specie se legati a particolari ricordi di chi è sopravvissuto ad essi e ne conserva ancora memoria quasi visiva, che è anche memoria autobiografica.

Alla relativa indagine sono anzitutto importanti i giornali e le riviste di informazione, ma anche i documenti spesso non conosciuti e non facilmente reperibili al di fuori della catalogazione d'archivio da qualche tempo meritoriamente in corso.

Tenuto conto che alle visite di Stato è quasi sempre collegato, quale sede di rappresentanza istituzionale e quale luogo più frequente di ospitalità, il Palazzo del Quirinale, prima monarchico e poi repubblicano, nonché la Città nei suoi percorsi che hanno visto sfilare in forme diverse i cortei che accompagnavano l'ospite dalla

stazione di arrivo al luogo di residenza e viceversa, ne deriva la possibilità di approfondimento delle visite di Stato anche sotto il profilo urbanistico e cronachistico spesso sconosciuti.

Trascurando le visite dei primi anni del secolo perché più lontane nel tempo, ci sembra utile fermarci al 1938 che vide l'arrivo a Roma del Cancelliere tedesco Adolf Hitler, rappresentante di quella Germania ormai nazista, che tanta parte avrebbe avuto negli sconvolgimenti che segnarono tristemente la prima metà del secolo.

La città per l'occasione fu imbandierata specie nel centro storico e lungo il percorso dell'ospite per il quale fu costruita un'apposita stazione ferroviaria. Già in un articolo pubblicato dalle *Vie d'Italia*,¹ si faceva cenno a quella stazione e si paragonava il fastoso ingresso del Dittatore tedesco a quello del 1536 di Carlo V che da porta S. Paolo entrò nell'Urbe passando sotto il Settizonio ancora torreggiante sul fianco del Palatino ed a quello di Cristina di Svezia, convertita al cattolicesimo, che entrò dalla porta del Popolo («felici faustoque ingressui» come ricorda ancora l'epigrafe dettata da Alessandro VII).

La nuova stazione di Roma Ostiense fu opera di Roberto Narducci ed era rivestita in travertino con a destra un rilievo di Francesco Nagni raffigurante Pegaso, mentre il portico era ornato di pavimenti a mosaico. La precedeva un piazzale intitolato ad Adolf Hitler dal quale si dipartiva un viale omonimo, nominativi entrambi cancellati dalla delibera Comunale del 2 febbraio 1945 che denominò il piazzale come Piazzale dei Partigiani, mentre il viale è quello attualmente delle Cave Ardeatine.

Lungo le strade per le quali transitò il corteo ed in particolare lungo la via dei Trionfi, (odierna via di S. Gregorio) e la via dell'Impero (attuale via dei Fori Imperiali) maestosi addobbi formati da grandi tripodi fiammeggianti, nonché labari ed insegne dell'antica

¹ L. BOTTAZZI, *Hitler in Italia - gli ingressi trionfali dell'Urbe*, in «Le vie d'Italia», XLIV (1938), maggio, n. 5.

Roma alla quale si richiamava il fascismo, costituivano uno spettacolare percorso al quale il pubblico aveva potuto accedere fino a poco prima dell'arrivo del Führer, servendosi dei mezzi pubblici o più comodamente della carrozzella a cavalli che al pari dei taxi era un mezzo di trasporto corrente reperibile anche per telefono, negli appositi posteggi.

A tanto trionfalismo del ricevimento non sembrò però corrispondere quello riservato al Cancelliere germanico nel palazzo del Quirinale, se è vero quanto riferisce la «Domenica del Corriere», nonostante la limitata libertà di stampa, nel sottotitolo dell'immagine dell'arrivo disegnata dal noto A. Beltrame. Si dice infatti che per la freddezza dei rapporti tra Vittorio Emanuele III e Hitler l'accoglienza fu tiepida al punto da far dire a Goebbels nella sala del trono, che esso non era adatto al Re: «Metteteci sopra il Duce, quello lì (il re) è troppo piccolo» (fig. 1).

Lo scenario mutò completamente l'anno dopo, nel 1939, allorché Papa Pio XII, nel clima della gravissima situazione internazionale, si recò in un rigido mattino d'inverno a far visita ai Sovrani d'Italia tra l'attenzione di tutto il mondo e nell'entusiasmo della popolazione romana.

Rivolgendo un saluto al Re ed alla Regina «specchio di soave maternità e di virtù domestiche al popolo d'Italia» il Papa, esaltando la raggiunta concordia tra Stato e Chiesa nei Patti Lateranensi del 1929, affermò: «il Vaticano e il Quirinale che il Tevere divide, sono riuniti dal vincolo della pace con i ricordi della religione dei padri e degli avi».

Nel regime repubblicano, il Quirinale ospitò più volte i Pontefici a cominciare da Giovanni XXIII che vi si recò l'11 maggio del 1963².

² Per questa e per altre notizie sulle visite di Stato si rinvia alla reperazione cronologica effettuata dall'Archivio Storico della Presidenza della Repubblica nella serie «Saggi e strumenti 4»: *Viaggi all'estero dei Presiden-*

L'occasione fu data dalla consegna al Papa del premio della pace della Fondazione internazionale Balzan avvenuta in S. Pietro il 10 maggio 1963. Trattasi del premio istituito nel 1956 da Angela Balzan in memoria del padre Eugenio, per molti anni direttore del «Corriere della Sera» e ne fu destinataria anche la Fondazione Nobel nel 1962. Il cerimoniale del programma della visita del Papa al Quirinale prevedeva che essa, iniziata alle 17,30, avesse il suo centro nel salone delle Feste dove il Presidente della Fondazione Balzan dette lettura di una breve dichiarazione alla quale seguì l'allocuzione del Pontefice, anche in risposta all'indirizzo di omaggio del Presidente Segni, e che essa terminasse alle 19,30 dopo la sfilata in uscita dei Cardinali del corteo papale. A loro era stato riservato l'onore delle torce accese, rette da personale di custodia del Quirinale in livrea di gala (chiamati allora ancora "staffieri" in ricordo delle antiche mansioni monarchiche) e ciò anche secondo il vecchio uso delle case patrizie di ricevere gli ospiti di riguardo e di accompagnarli facendo loro lume con candelabri all'entrata ed all'uscita.

A differenza delle successive occasioni di ricevimenti pomeridiani nei quali era previsto per gli uomini il *tight*, in quella del 1963 si conservò ancora l'uso della marsina (detta anche *frac*) con decorazioni, ma con panciotto nero, anziché bianco come si prescriveva invece per i ricevimenti serali che normalmente seguivano, nelle visite di Stato, al pranzo ufficiale.

La visita al Quirinale di Papa Giovanni XXIII già da qualche tempo malato, fu anche la sua ultima uscita pubblica. Poche settimane dopo, infatti, la sera del 3 giugno, Papa Giovanni moriva

ti della Repubblica italiana e visite in Italia di Capi di Stato esteri, 1948-2006 a cura di Manuela CACIOLI e Laura CURTI, Roma 2013. Per altra documentazione e particolarmente per i protocolli delle visite e per gli inviti si ha invece una raccolta nell'archivio privato dell'autore di quest'articolo, oltre che negli archivi delle sedi istituzionali (Ministero degli Esteri ed altri).

LA DOMENICA DEL CORRIERE

ANNO 40 - N. 20
Per le inserzioni rivolgersi all'Amministrazione del Corriere della Sera - Via Solferino, 28 - Milano

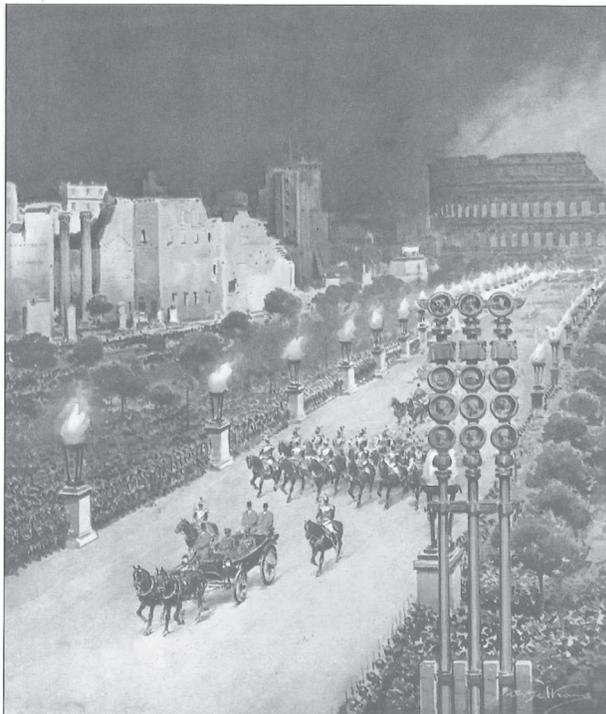
Si pubblica a Milano ogni settimana
Supplemento illustrato del "Corriere della Sera"

Ufficio del giornale:
Via Solferino, 28 - Milano
Per tutti gli arretrati e illustrazioni a richiesta
in propria abitazione e ufficio, secondo le
regole e i prezzi intercorrenti.

Anno 40 - N. 20

15 Maggio 1938 - XVI

Centesimi 40 la copia



Il trionfale arrivo di Hitler a Roma.

La berlina col Re Imperatore e il Führer, lungo la via dell'Impero fantasticamente illuminata.

(Disegno di A. Belloni)

Hitler a Roma. La visita a Roma del dittatore tedesco (che il 4 maggio si reca a Napoli per una rivista navale e il 9 visita Firenze da dove riparte per la Germania) si svolge in un clima festoso, sottolineato da una grandiosa scenografia. Non mancano però taluni «inconvenienti» come l'atteggiamento di Pio XI, che si ritira a Castel Gandolfo e ordina la chiusura dei musei vaticani, e la freddezza nei rapporti tra Vittorio Emanuele III e Hitler, che spinge il dittatore a lamentarsi dell'accoglienza del Quirinale e fa dire a Goebbels nella sala del trono: «Metteteci sopra il Duce. Quello lì (il re) è troppo piccolo».

1. Via dell'Impero a Roma, addobbata come via dei Trionfi per l'arrivo di Hitler il 3 maggio 1938 (dalla «Domenica del Corriere» del 15-5-1938).

dopo una lenta agonia seguita sulla piazza da una numerosa folla commossa.

Il Concilio fu riconvocato dal successore Paolo VI. All'aspetto cerimoniale di esso che interessava il Capo di Stato ed il Quirinale è legato, oltre che il ricevimento in onore dei Padri Conciliari che si era svolto il 30 ottobre 1962, (fig. 2) anche quello di commiato per la chiusura della grande assise ecumenica.

Quest'ultimo ricevimento, nel pomeriggio del 30 novembre 1965, prevedeva, secondo il protocollo, che il Presidente della Repubblica che allora era Giuseppe Saragat, ricevesse gli ospiti assie-



2. Cartoncino di invito al ricevimento a Palazzo del Quirinale in onore dei Padri Conciliari (30 ottobre 1962 - archivio privato).

me all'Ordinario Palatino. Si trattava dell'alto prelado che, secondo la tradizione sabauda ancora in uso, era il Cappellano del palazzo Presidenziale e faceva capo alla Chiesa del S.S. Sudario nella via omonima. In questa occasione si mantenne l'uso delle torce accese, disposte lungo la scala elicoidale del Mascarino.

Esse erano riservate ai Cardinali nonché, in quella occasione anche al Gran Maestro del Sovrano Militare ordine di Malta, ed ai Principi Custodi del Concilio che erano don Aspreno Colonna e don Alessandro Torlonia.

Tra le successive visite di Pontefici si può ricordare quella di Paolo VI che, dopo il suo celebre viaggio in Palestina dal 4 al 6 gennaio 1964, fu ricevuto al Quirinale l'11 gennaio 1964.

Nella storia della Repubblica vari Capi di Stato furono ospiti del Quirinale in visita ufficiale ed al riguardo è di fondamentale importanza lo studio effettuato da Manuela Cacioli e Laura Curti in premessa alla repertazione di cui si è fatto cenno nella nota precedente. Qui ci è sembrato interessante citare solo alcune delle visite di Stato o visite ufficiali per la particolarità degli ospiti e per il contesto nel quale si svolsero.

Nel 1959 durante la Presidenza Gronchi e precisamente il 5 novembre i Principi di Monaco vennero ricevuti in serata di gala al Quirinale e successivamente il 6 novembre ricambiarono la visita al Grand Hotel, mentre eguale ricevimento al Quirinale era stato riservato il 25 giugno 1959 a Charles de Gaulle quale Presidente della Repubblica Francese e Presidente della Comunità.

Sempre durante la Presidenza Gronchi, la giovanissima Elisabetta II Regina di Gran Bretagna e Irlanda del Nord ed il Principe Consorte Filippo duca di Edimburgo ebbero ospitalità nel ricevimento del 2 maggio 1962 al Quirinale che aprì i suoi saloni a numerosissimi invitati ai quali era stato prescritta la «marsina con decorazioni o l'uniforme di gala», così come lo fu il 29 e 31 marzo 1966 per Baldovino e Fabiola, reali del Belgio ai quali in un successivo incontro del 17 maggio 1975 fu riservata una colazione privata a Castel Porziano. I sovrani d'Inghilterra tornarono invece a Roma nell'ottobre 1980 sotto la Presidenza Pertini, per una visita a Napoli e Pompei sul panfilo Reale Britannia e furono ospiti di Villa Rosebery assegnata alla dotazione del Capo dello Stato.

Scorrendo gli anni però, ciò che desta maggiore attenzione per storia e cronaca che vi sono legati, è la visita di Stato di «Sua Maestà Imperiale Hailé Selassié I, Imperatore d’Etiopia» come recita il biglietto d’invito per il ricevimento di gala del 6 novembre 1970 (fig. 3). Fu il “grande ritorno” del monarca, spodestato come è noto dal regime fascista, che a seguito del conflitto italo-etiopeico del marzo 1936 fu costretto ad abbandonare il suo paese e ricevette ospitalità dall’Inghilterra. Fu poi proprio questo Stato con la cooperazione e l’aiuto degli Stati Uniti a riportarlo sul trono nel maggio 1941 quando le forze militari inglesi occuparono l’Etiopia. Al Negus nella sua rinnovata qualifica di Imperatore d’Etiopia e nel clima di una nuova organizzazione civile di tipo europeo, fu dunque riservato l’onore di un ricevimento di gala come agli altri Capi di Stato, mentre del suo alloggio a Palazzo (preghiera mattutina in giardino, cagnolini tempestati di brillanti) le cronache riportate nell’intro-



3. Cartoncino di invito al ricevimento a Palazzo del Quirinale offerto in onore del Negus Hailé Selassié I, Imperatore d’Etiopia (6 novembre 1970 - archivio privato).

duzione alla citata catalogazione delle visite (v. p. 33) offrono una curiosa e interessante informazione.

Altra visita di Stato che riteniamo di ricordare fu quella del Maresciallo Tito, Presidente della Repubblica Socialista Federativa di Jugoslavia, il quale venne in Italia assieme alla moglie, signora Broz il 10 dicembre 1970. Era, come è noto il capo politico e militare partigiano aderente al movimento socialista, condannato per attività comunista, prigioniero e transfuga in Russia che diede vita ad un vigoroso movimento di resistenza comunista. Soltanto dopo la conferenza di Teheran con l'aiuto degli alleati e dopo un compromesso con il governo jugoslavo dichiarò decaduta la monarchia e fondò una federazione di tipo sovietico di cui divenne Presidente acquistando quindi rappresentatività di Capo di Stato.

Ecco dunque che le visite qui sommariamente descritte hanno offerto per la maggior parte, occasione per descrivere rapidi spazi di storia e, rimandando anche agli inventari d'archivio, per inquadrare quegli eventi nel complesso del Quirinale con i suoi splendidi giardini, anch'essi più volte luogo di ricevimenti di Ospiti di Stato, oltre che di ricevimenti riservati al corpo diplomatico, ed aperti al pubblico negli ultimi decenni, in occasione della festa commemorativa dell'anniversario di fondazione della Repubblica.



Il racconto di Sempronia¹

STEFANIA SEVERI

Sono morti tutti ed io vago ormai appartata in queste stanze e non so se devo aspettarmi la visita di qualche sicario. Sarà quel che il destino avrà decretato per me, e il destino oggi a Roma ha un solo nome: Marco Tullio Cicerone², il Console, il *Pater Patriae*! Lui mi

¹ Il racconto-monologo che Sempronia fa, si presuppone datato al 62 a.C. e concerne gli atti finali della congiura di Catilina. La storia romana ci tramanda due donne di nome Sempronia. La circostanza che alle donne venisse dato il nome della Gens crea talvolta una certa confusione, ma nel nostro caso la Sempronia collegata alla congiura di Catilina è la seconda. La prima, figlia di Tiberio Sempronio Gracco, console nel 177 a.C., e di Cornelia, figlia di Scipione Africano Maggiore, era sorella di Tiberio e Gaio Gracco e moglie di Scipione l'Emiliano; per motivi cronologici non può essere presa in considerazione. Della seconda Sempronia, che fu moglie di Decimo Giunio Bruto, console nel 77 a.C., e madre o matrigna di Decimo Giunio Bruto Albino, uno degli uccisori di Cesare, parla diffusamente ed in termini decisamente dispregiativi Sallustio nel suo *De Catilinae Coniuratione*. Secondo alcune fonti Decimo Giunio Bruto aveva già un figlio, Decimo Giunio Bruto Albino, presumibilmente avuto da un matrimonio precedente. Secondo altre fonti Decimo Giunio Bruto Albino era figlio di Sempronia la quale è definita da Sallustio «con marito e figli». L'unico fatto quasi certo, in merito alla congiura, è che ella avrebbe ospitato nella sua casa romana l'incontro tra Catilina e gli ambasciatori dei Galli Allobrogi con i quali voleva stringere accordi. Il profondo astio di Sallustio può essere messo in relazione anche alla sua avversione per Decimo Giunio Bruto Albino, da lui considerato tra i più vili uccisori di Cesare.

² Cicerone, che certo fu il più acerrimo nemico di Lucio Sergio Catilina (108-62 a.C.), come mostrano le sue quattro *Orationes in Catilinam*, note come Catilinarie, pronunciate in Senato nel 63 a.C., non cita mai Sempronia, forse una forma di riguardo verso la famiglia che aveva dato i natali ai Gracchi o forse non considerava l'operato della donna determinante

lascerà vivere o mi farà morire a seconda di quello che la sua mente calcolatrice gli suggerirà riguardo alla mia persona. Farà fuori una che sa tutto, che ha seguito passo passo fin dall'inizio la vicenda di Catilina, così che non ne rimanga memoria? Oppure reputerà che far uccidere colei che ha allevato Decimo Giunio Bruto Albino, e erede della grande Cornelia, non gioverebbe alla sua immagine e mi lascerà in pace, almeno finché me ne rimarrò qui a Miseno?³. Ma perché vivere, ora che tutti sono morti e che è morto per la seconda volta il sogno di una Roma in cui le classi sociali in armonia esercitino diritti e doveri senza prevaricarsi, ognuna con il proprio ruolo e le proprie incombenze?

Sono morti tutti. Volevano fuggire in Gallia, non ce l'hanno fatta, li hanno bloccati agli Appennini. Furono in ventimila a morire sul campo, nell'*Ager Pisternensis*⁴, e Catilina li avrebbe incitati a non arrendersi, perché comunque sarebbero stati passati per le armi, e quindi morissero da eroi. Le truppe di Marco Petreio erano di troppo soverchianti! Pure Catilina è morto, dicono fosse ferito e sia stato finito lì sul campo. Gli hanno staccato la testa. È stato Antonio⁵ a portarla a Roma. Io lo so, era un congiurato e stava con Catilina, ma all'ultimo non è sceso in battaglia e si è finto malato. La lingua di quella povera testa mozzata non potrà più accusarlo di tradimento.

nell'economia della congiura. Famoso diverrà l'incipit delle Catilinarie: «*Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? - Fino a quando abuserai, o Catilina, della nostra pazienza?*».

³ Nella villa di Miseno si era ritirata Cornelia dopo la morte dei figli (Tiberio era morto nel 133 a.C. e Gaio nel 121 a.C.) e vi aveva promosso un vero e proprio salotto culturale. È ipotizzabile che Sempronia seconda vi si fosse rifugiata dopo la tragica fine di Catilina. Oggi è impossibile individuare le tracce della villa tra i numerosi ruderi romani che affiorano nella zona.

⁴ L'*Ager Pisternensis* era presso l'odierna Pistoia.

⁵ Marco Antonio (83-30 a.C.) sarà luogotenente fidato di Gaio Giulio Cesare (100 - 44 a.C.) e ne vendicherà l'uccisione. Indimenticabile la sua orazione in morte di Cesare nel *Giulio Cesare* di Shakespeare.

Sono morti tutti. Sono morti tutti i compagni che erano rimasti a Roma, Quinto Curio, Lentulo Sura, Cetego, Lucio Statilio, Marco Cepario, Tito Volturcio e tutti gli altri. Cicerone, è stato sempre lui ad accusarli, dopo essersi fatto consegnare lettere compromettenti dagli ambasciatori dei Galli Allobrogi⁶. È stato lui a volere la morte di tutti. Invano Gaio Giulio Cesare aveva proposto le pene del confino e della confisca dei beni. Quell'astioso di Marco Porcio Catone Uticense⁷ si è schierato con Cicerone piegando definitivamente tutti i senatori a condividere l'eccidio. È stato sempre Cicerone a scendere nel Foro e ad annunciare alla folla «Vissero. Vissero»: aveva paura di pronunciare le parole «sono morti», troppo superstizioso, aveva paura che quella parola gli si sarebbe rivolta contro. Vissero, e lui li ha fatti ammazzare tutti. Sono rimasta solo io. Io ho offerto la mia casa perché gli ambasciatori e i compagni si incontrassero. La voce è girata, ma Cicerone non ne ha le prove, per questo ancora non sono morta.

Perché ho appoggiato Catilina? Me lo sono chiesta tante e tante volte. Certo Catilina era un uomo bello, ardimentoso, pronto al sorriso, generoso. Me lo sentivo come un fratello più piccolo. Hanno detto che ne ero l'amante, non è vero, non sono stata la sua amante, ma amica sì, e soprattutto sua sostenitrice politica. Il suo programma mi infiammò subito, diceva «La Repubblica ha due corpi: uno fragile, con una testa malferma; l'altro vigoroso, ma senza testa

⁶ Catilina pensò di ottenere l'appoggio dai Galli Allobrogi, che erano insediati ad est del Rodano, ma questi rifiutarono ed anzi denunciarono il complotto.

⁷ Marco Porcio Catone Uticense (95-46 a.C.), tribuno della plebe nel 62 a.C., in qualità di Tribuno designato chiese al Senato la condanna a morte per Casilina ed i suoi seguaci, invano Gaio Giulio Cesare tentò di opporsi chiedendo una condanna meno grave: l'esilio e la confisca dei beni. Celebre è rimasto il suo suicidio per non aver accettato la politica di Gaio Giulio Cesare.

affatto»⁸ e lui aveva provato ad essere la testa di quel corpo vigoroso. La sua visione era lucidissima: il corpo fragile era quello degli elettori, spaccato in congreghe e clientele; la testa malferma era il Senato, formato da patrizi abituati al potere ereditario e collusi con i grandi proprietari terrieri; il corpo vigoroso ma senza testa erano i contribuenti, la classe di artigiani, commercianti, imprenditori, piccoli proprietari terrieri, tutti oberati di tasse, senza una vera rappresentanza politica e costretti a subire il disordine politico, anche perché il vincitore di turno per recuperare averi si lanciava in confische insensate.

Aderii subito alle sue idee, e mi sono anche chiesta il perché di questo mio subitaneo consenso. L'ho capito solo più tardi, quando ormai la macchina era tutta in movimento. Io aderivo al programma di Catilina perché era affine a quello che era stato da sempre quello della mia famiglia, quello di Tiberio e di Gaio Gracco. Loro erano stati i grandi fautori del rinnovamento dello Stato, della promulgazione di leggi più giuste, che toglievano a chi troppo aveva e davano a chi nulla aveva. Catilina aveva risuscitato in me lo spirito dei Gracchi. E lo spirito dei Gracchi si poteva riassumere in due parole: cultura e democrazia.

Come Cornelia avevo appreso a leggere ed a scrivere, e non solo in latino ma anche in greco. In casa c'era sempre la musica e io avevo imparato a suonare, a cantare e a danzare. Quante volte, da piccola, mi sono sentita ripetere: «Sempronina, sei brava ma sii anche modesta, queste tue belle virtù sono destinate alla famiglia, al tuo futuro marito, a quelli che saranno i tuoi figli, non essere sfrontata!» Ma non ho ascoltato, e diventata adulta quelle virtù,

⁸ Le indicazioni sulle peculiarità della politica di Catilina sono desunte dall'orazione di Cicerone *Pro Murena*, nella quale l'oratore contestava a Catilina il suo progetto politico: «La Repubblica ha due corpi: uno fragile, con testa malferma, l'altro vigoroso, ma senza testa affatto; non gli mancherà finché vivo.»

sempre coltivate con passione, dai più sono state considerate condotta sregolata, non adatta alla moglie e alla madre che ero diventata, come se scrivere poesie o cantare accompagnandomi con la lira mi rendessero abietta! Così fanno le donne di facili costumi, mi ripetevano. Come se la grande Saffo fosse stata una meretrice! Cornelia è stata la figura per me più importante⁹. So che in casa era sempre con vesti a lutto che toglieva per uscire: le era stato imposto di non ostentare in pubblico il lutto per la morte dei figli perché di loro non si conservasse memoria. Eppure tutte quelle leggi che Gaio aveva fatto promulgare e che erano ormai leggi dello stato erano lì a testimoniare dell'operato dei Gracchi: le *Leges Semproniae*¹⁰. Io, come tutte le donne, portavo il nome della mia gens ed ero fiera di quel nome.

Quante leggi fece approvare Gaio, soprattutto la *Lex Sempronia agraria*¹¹ che dava maggior vigore a quella già promossa dal fratello Tiberio, e che assegnava ai cittadini romani indigenti porzioni dell'agro pubblico in Italia, e parte delle terre dei privati che avessero latifondi oltre i 500-1000 iugeri. E leggi per promuovere le opere pub-

⁹ Quale poteva essere il legame tra Sempronia e Cornelia, la celebre madre di Tiberio e Gaio Gracco nonché della Sempronia prima? Cronologicamente potrebbe essere la figlia di Gaio, morto nel 121 a.C., anche se nel 63 a.C. ella avrebbe avuto almeno 60 anni, un'età che non motiva le pungenti e piccanti osservazioni di Sallustio nei suoi confronti. Sallustio per altro scriveva venti anni dopo questi eventi e avrebbe anche potuto accentuare i "vizi" della donna di cui voleva scrivere male. Poiché è difficile stabilire se Cornelia fosse effettivamente la nonna di Sempronia, qui è considerata più genericamente come antenata.

¹⁰ Per l'intero corpus delle leggi dei Gracchi si rimanda a Giovanni Rondoni, *Leges publicae populi Romani*, in *Enciclopedia Giuridica Italia*, Milano, 1912.

¹¹ La prima *Lex Sempronia agraria* fu promulgata da Tiberio Gracco nel 133 a.C. e venne ripresa dal fratello Gaio all'atto della sua elezione a Tribuno della Plebe nel 123 a.C.

bliche, per la fondazione di colonie, per il prezzo politico del grano e c'era anche la *Lex Sempronia militaris* che vietava l'arruolamento prima dei 17 anni ed assegnava allo Stato il compito di provvedere all'equipaggiamento. E tante altre ancora, tutte ancora valide.

E Cicerone, mandando a morte Quinto, Lentulo, Cetego e gli altri, ha violato la *Lex Sempronia de capite civis romani*, che vieta che cittadini romani siano mandati a morte solo per *senatusconsultum* perché doveva esserci un ultimo appello al popolo¹².

Vissero. Vissero i Gracchi, visse Catilina e vissero gli innumerevoli loro seguaci. Erano stati tremila i sostenitori di Gaio ammazzati in carcere, e ammazzati col tradimento. Gracco coi suoi si era rifugiato sull'Aventino, per resistere in armi, ma il console Opimio aveva promesso l'impunità a chi si fosse consegnato, e tanti si erano arresi. Altro che impunità, li aveva tradotti tutti in carcere e li aveva fatti ammazzare tutti. Gaio lo aveva capito e aveva preferito la morte. Si è fatto uccidere dal suo schiavo Filocrate.

Lotte terribili, Romani contro Romani, ieri come oggi. Questa Repubblica sta affondando in un bagno di sangue. Non ho più voglia di scrivere poesie, di cantare e di danzare. E non è solo l'età che avanza a scoraggiarmi, sono i tempi infausti che tornano e ritornano con una sconcertante ricorrenza, come se non si riuscisse mai a far tesoro degli errori del passato. Oggi anche noi, che ci muoviamo e respiriamo, in realtà siamo morti.

Ringrazio il Prof. Arduino Maiuri per i preziosi suggerimenti.

¹² La *Lex Sempronia militaris* e la *Lex Sempronia de capite civis romani* furono promulgate da Gaio Gracco tra il 123 ed il 122 a.C. anni in cui fu eletto Tribuno della Plebe. Cicerone aveva effettivamente disatteso la legge (*Lex Sempronia de capiti civis romani*) per cui i cittadini romani potevano appellarsi al popolo (*Provocatio ad populum*). Alcuni anni dopo sarà il Tribuno della Plebe Publio Clodio Pulcro ad accusare Cicerone per tale inadempienza, e il grande oratore, pur argomentando la sua scelta con la maestria che gli era propria, verrà punito con l'esilio.

Giuliana Caporali, testimone della Scuola Romana

LUCA VERDONE

La recente Mostra antologica di Giuliana Caporali, artista romana nata nel 1932, al Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Anticoli Corrado, che si è inaugurata nel febbraio del 2020, ha riproposto la sua pittura alla attenzione critica degli studiosi e al pubblico. Una occasione quanto mai opportuna per collegare i suoi recenti esiti eclettici con la iniziale adesione alla Scuola Romana. L'esordio dell'artista a soli quindici anni, nel 1947, con l'olio su cartone *La Casa Bianca*¹, esposto alla Quadriennale d'Arte del 1948, segna l'inizio di un percorso che parte dalla figurazione per approdare alla astrazione fino ad un ritorno meditato alla pittura figurativa degli anni più recenti con uno stile variegato e personale. Gli anni trascorsi alla Accademia di Belle Arti di Roma come allieva del corso di pittura hanno offerto alla personalità della Caporali la consapevolezza del suo talento formandone i principi del suo linguaggio, che nel corso della sua lunga carriera hanno attraversato continue fasi di ricerca. Il suo sguardo di adolescente nel 1947 è attratto dalla composizione di forme e colori ispirati alle architetture romane. *La Casa bianca* è un olio su cartone che già è in linea con la poetica figurativa della Scuola Romana a cui certamente la

¹ Le opere di Giuliana Caporali sono pubblicate nelle pagine del sito internet a lei dedicato: <https://www.giulianacaporali.com>. Per la bibliografia un testo fondamentale è quello di VALERIO RIVOSECCHI, *Giuliana Caporali, Dipinti 1947-1959*, edizioni Borgia, Roma 2014.

Caporali ha guardato sin dall'inizio del suo percorso artistico. Il padre, Rodolfo Caporali, nato a Roma nel 1906 e scomparso nel 2004, pianista di fama internazionale, accademico di Santa Cecilia e appassionato collezionista d'arte, frequentava negli Anni Trenta i pittori della Scuola Romana che era stata appena riconosciuta in campo internazionale dalla critica francese, e soprattutto da George Waldemar, che la segnalò per primo alla Mostra della Galleria Jacques Bonjean di Parigi nel dicembre 1933: *Exposition des peintres romains: Capogrossi, Cagli, Cavalli, Sclavi*.

Gli amici che frequentavano il salotto Caporali erano Mario Mafai, sua moglie Antonietta Raphaël, Antonio Donghi, Riccardo Francalancia, Virgilio Guidi. Le relazioni di Rodolfo Caporali e di sua moglie Francesca non comprendevano solo musicisti di eccezionale talento, come Giuseppe Postiglione, pianista scomparso prematuramente nel 1962, primo consorte di Giuliana, Sergio e Mimì Cafaro, Goffredo Petrassi, Boris Porena, ma anche intellettuali provenienti dal settore cinematografico come il critico e primo docente di Storia del Cinema nelle università italiane Mario Verdone. Ho potuto conoscere le opere della Caporali da ragazzo per l'amicizia che i miei genitori nutrivano per lei. Un "parterre" assai stimolante per una giovane artista che voleva dedicarsi alla pittura. Al gruppo di amici si aggiunse anche Roberto Melli, un pittore ferrarese che aderì alla Scuola Romana.

È sotto la sua tutela e influenza che la Caporali muove i primi passi riuscendo a trasferire con originalità sulle prime tele i segni e il pensiero tonale di Melli. Le architetture della città si dispongono sulla tela con armonia geometrica e si accordano delicatamente a valori cromatici misurati sul tono. La luce si deposita sulle forme con registri calibrati. Si percepisce nelle opere di tutti gli anni Cinquanta un equilibrio, una serenità d'animo che è proprio una delle caratteristiche principali della Scuola Romana. Osservando le opere di Cavalli, di Melli, Donghi e Francalancia si ricava una impressione simile a quella che percepiamo nella pittura della Ca-

porali relativamente al contenuto spirituale che domina il loro stile. L'arte come creazione di uno "spirito italiano" in cui la pittura si rinnova ricavando un ordine, nella sua infinita varietà, in continuità con i valori della tradizione. *L'Autoritratto con libro*, del 1955, conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, esprime chiaramente questi temi. Dietro alla figura dell'artista, che ha tra le mani un libro, si distende sull'orizzonte un paesaggio sereno, richiamando alla memoria la struttura tipica dei ritratti della grande stagione rinascimentale. Un omaggio dichiarato a Piero Della Francesca e a Raffaello, che non è estraneo alla poetica della Scuola Romana. I valori assoluti di una tradizione che si rinnova nella ricerca di una spiritualità rigenerata con energie provenienti da una visione con-



1. G. CAPORALI, *Autoritratto con i pennelli*, olio su tela, 1958. Roma, Collezione privata.

temporanea dell'Arte. La figura dell'artista in primo piano volge lo sguardo oltre il limite del quadro ben bilanciato da un gruppo di case alla sua sinistra e da un paesaggio con cipressi alla sua destra che si perde nell'orizzonte. Una composizione che riproponendo stilèmi di una grande eredità pittorica vuole però riformulare quegli stessi archetipi in una forma rinnovata aderente alle nuove ricerche della contemporaneità. Un concetto che si ripropone per la tela dei *Quartieri alti* dove la Caporali nel 1956 concentra le sue ricerche sul paesaggio urbano.

Gli Anni Cinquanta sono quelli in cui l'influsso della Scuola Romana suggerisce all'artista composizioni create con forme e colori che si integrano mirabilmente nella fusione tonale degli accordi cromatici. Il *Ritratto di Gigliola*, dipinto nel 1951, è una sintesi significativa di questa ricerca. Il blu in varie declinazioni si accende nel tessuto a strisce della veste in accordi di varia gradazione a cui si aggiunge delicatamente il rosso della fascia che raccoglie i capelli. La figura ritratta è ancora formata sul principio del "primordialismo plastico" enunciato nel manifesto della Scuola Romana del 1933, pubblicato nel 1965 da Domenico Purificato, e sembra in linea con le opere di Emanuele Cavalli e Roberto Melli. Vi è, rispetto a quest'opera, una diversa distribuzione degli spazi nei successivi autoritratti del 1955 e del 1958. Se in *Autoritratto con il libro* svolge un ruolo importante la meditazione sulla grande tradizione rinascimentale, in *Autoritratto con i pennelli* si nota una impostazione nuova senza la fuga prospettica verso l'orizzonte: l'immagine si proietta in primo piano e assumono maggiore rilievo i volumi che suggeriscono l'architettura del dipinto. Il risultato che l'artista vuole raggiungere è teso alla creazione di una spiritualità moderna, una formulazione dell'immagine che vada oltre i canoni della tradizione. Negli anni Sessanta la Caporali inizia una ricerca sulla astrazione con *Veduta urbana 3* e *Veduta urbana 4*. La composizione è formata da una complessa sovrapposizione sulla tela di tasselli cromatici accordati su toni grigi, con fugaci notazioni di blu

e ocre: una sintesi di forme geometriche che riassumono la percezione visiva di un paesaggio urbano. L'artista vuole misurarsi con una nuova formulazione dell'immagine e va oltre l'eredità della Scuola Romana. L'interesse si sposta sulla architettura delle città. Il viaggio in Brasile, che risale a questo periodo, è certamente uno stimolo importante. Durante il soggiorno dipinge *Brasilia* nel 1962, un'opera che è già lontana dall'intimismo spirituale della Scuola Romana. Un paesaggio sterminato in cui i colori ocra, rossi e arancioni suggeriscono una spazialità nuova. La ciminiera sullo sfondo è l'unico volume raffigurato nell'opera e si propone come un elemento metafisico. L'artista evidentemente avverte il bisogno di un cambiamento avvicinandosi a una poetica sospesa tra astrazione e figurazione. Infatti nelle opere seguenti, le *Megalopoli*, i paesaggi urbani si stagliano sull'orizzonte con sottili forme geometriche che si addensano in una compressione di volumi. Il loro profilo muta in ciascuna delle opere dipinte per una serie composta sul tema. È uno stile che avrà esiti fino alla fine degli anni Settanta, quando la figura appare in rilievo, come un intarsio, tra i volumi delle forme stilizzate. *L'Uomo e la città* è il titolo di questo gruppo di dipinti, tutti ispirati al concetto della sovrapposizione di forme. L'immagine di un Cavaliere in sella al suo destriero, che impugna una lancia appuntita da combattimento, rievoca i guerrieri di Paolo Uccello per la *Battaglia di S. Romano* dipinti alla metà del XV secolo e che si possono ammirare nelle tre versioni della Galleria degli Uffizi, del Museo del Louvre e della National Gallery. Il geometrismo si esalta con il colore steso sulla tela in piccoli tasselli per assumere valori di contrasto e di comparazione sul tono. Questo stile la impegna fino al 1987. È in questo periodo che la Caporali aderisce al movimento di un gruppo di artiste denominato "Gruppo 12 Polisgramma". Il loro scopo è contribuire alla "Ground Building Art", che interviene soprattutto nei cantieri di edifici privati o di opere pubbliche. La Caporali crea opere per la recinzione metallica delle aree di costruzione della nuova Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

e della stazione della Metropolitana a Termini. L'interesse per la geometria urbana si stempera nella luce dei tasselli cromatici per le opere denominate *Isola della memoria*: i volumi si dissolvono nella scansione di luce e colore. I risultati di tutte le ricerche compiute prima degli Anni Ottanta sono stati documentati da una importante mostra allestita a Roma nel 1982 nella Galleria Tavazzi, a via Sistina, presentata da Carlo Belli ed Enrico Crispolti. Quest'ultimo nella presentazione pone in risalto il passaggio dal paesaggio urbano, intimo, familiare, degli anni Cinquanta e Sessanta, al suo distanziamento con le "Megalopoli" e i suoi verticalismi che alludono alla anonima identità delle grandi metropoli. Questa mostra fa il punto sulla svolta compiuta dalla Caporali nella ricerca iniziata con la Scuola Romana, sotto la guida di Roberto Melli, verso una pittura che guarda a una diversa formulazione dell'immagine. I nuovi campi di interesse si confermano anche nella successiva esposizione all'Istituto Italiano di Cultura di Monaco di Baviera. Nel 1990 sono *Torri e castelli* a suscitare l'interesse dell'artista. Un altro elemento desunto dalla iconografia medioevale. Le loro forme architettoniche sono dipinte con delicate gradazioni di luce e colore, e sembrano evocate da atmosfere fiabesche. Le fortezze ricordano quelle del paesaggio toscano, come Monteriggioni, vicino a Siena, o Castel Del Monte. Altri modelli sono i castelli francesi come Carcassonne. La Caporali per ottenere effetti di "sfumato" lavora anche con i pastelli su cartoncino. Vi è una serie di *Fortezze* su cartoncino, a partire dal 1997, in cui il lavoro con i pastelli è elemento estetico imprescindibile. La Caporali li espone a Parigi alla Galleria Imagine. Per la serie di dipinti dedicati all'Altare di Pergamo, che riportano sulla tela ad olio dettagli dei bassorilievi di uno dei più importanti monumenti del mondo antico, capolavoro di arte ellenistica, la Caporali prepara per ciascuna tela bozzetti disegnati con grafite e pastelli. Sono dettagli di sculture che assumono valori emblematici interrogandosi sulla loro eterna attualità. Non è estranea alla sua ispirazione l'influenza che gli studi d'archeologia

compiuti dall'eminente studioso Romolo Augusto Staccioli, suo compagno di vita, ha esercitato sulla sua formazione artistica. Le tele ad olio dedicate all'Altare di Pergamo sono esposte alla Galleria Borgognona nel 1992. Il catalogo è a cura di Mario D'Onofrio. Le opere rivelano i nuovi interessi della Caporali per il Mito alle soglie della Società della comunicazione visiva e digitale. L'artista ripropone i legami con l'Arte Classica nella sua personale interpretazione filtrata dalla sua esperienza Novecentesca. Il Mito è al centro dell'attenzione dell'artista anche nella tela *Lo sguardo del Minotauro* del 2005. La ricerca sulla figura nella scultura è nell'ambito di una idealizzazione onirica che rivela il pathos per l'Arte Classica.

Gli artisti della Scuola Romana avevano proposto negli Anni Trenta, il tema della rivisitazione della Cultura Classica con un linguaggio aderente a una grande libertà compositiva. La Caporali è interessata alle forme delle sculture, rappresentate sulla tela come emblemi ed enigmi contemporanei. *Il Riposo Notturno*, olio su tela del 2008, fa parte di una serie denominata *Musée Imaginaire*, in cui l'artista si abbandona a una visione onirica di capolavori esposti in luoghi di fantasia. La statua romana dipinta è in un contesto immaginario che evoca gli interni di un film come *Fellini-Satyricon*, le cui scenografie furono disegnate da Danilo Donati. La tela della Caporali è in una atmosfera visionaria che allude anche alle ricerche teatrali di Edward Gordon Craig nei primi anni del Novecento. Le stesse considerazioni si possono proporre per *Il Ratto di Proserpina*, olio su tela del 2004, che inventa una ambientazione surreale per il capolavoro di Gian Lorenzo Bernini esposto alla Galleria Borghese. Le ultime opere della Caporali come *Megaliti*, olio su tela del 2011 e *Le Ombre lunghe del Menhir* dello stesso anno, esposte insieme ad altre interessanti tele in varie collettive di artisti contemporanei, segnano un ulteriore passaggio dall'iniziale influsso della Scuola Romana a un linguaggio eclettico, in cui l'esperienza maturata attraverso gli insegnamenti di Roberto Melli,

Virgilio Guidi, Mario Mafai, Antonio Donghi, Riccardo Francalancia, formano una personalità variegata ed estroflessa in cui la pittura si afferma come il fondamento di una grande Cultura figurativa.



2. G. Caporali, *Il Ratto di Proserpina*, olio su tela, 1955. Roma, Galleria Borghese. Dall'opera di G. L. Bernini conservata a Roma, presso la Galleria Borghese. Collezione privata.

L'orgoglio di una vocazione (nel bicentenario della nascita di Giovanni Battista De Rossi)

PAOLO VIAN

Dopo le celebrazioni per il sessantesimo compleanno (1882) di Giovanni Battista De Rossi, quelle per il suo settantesimo genetliaco (1892) assunsero particolare solennità, quasi si preavvertisse che il maestro dell'archeologia cristiana non avrebbe superato di molto il termine prefissato alla vita umana da Solone. Al di là dei toni scontatamente encomiastici, a tutti era evidente che, col pontificato di Leone XIII, De Rossi era entrato in un cono d'ombra. L'età che progrediva, le forze che naturalmente scemavano, ma soprattutto i nuovi orizzonti culturali del pontificato leonino, così diversi dalla restaurazione cattolica di Pio IX, rendevano la sua figura un monumento, venerabile quanto si voglia, ma di una stagione ormai superata. Al medioevo di Gregorio VII, della Lega lombarda e del Carroccio, all'epoca delle cattedrali e di Bonifacio VIII; all'archetipo cioè di una stagione nella quale la nazione italiana aveva vissuto in feconda sintesi con il pontificato romano si guardava ormai, nella scia della storiografia neo-guelfa, come a un modello auspicato e ricercato, più che ai secoli della Chiesa delle catacombe e delle persecuzioni. La brusca ridefinizione di equilibri avvenuta in Biblioteca Vaticana nel 1885, con la giubilazione della «vecchia guardia» che faceva capo al cardinale Bibliotecario Jean-Baptiste Pitra, rappresentò poi, sia pure nel ristretto, quasi minuscolo ambito della biblioteca dei papi – se paragonato agli scenari nazionali e internazionali del papato leonino –, la plastica rappresentazione di una nuova fase. Fase nella quale De Rossi tornava a essere, con

sofferenza, solo, come lo era stato a Roma fra gli anni Quaranta e Cinquanta, prima che papa Mastai, divenendo il suo «alter Damasus», gli desse insperatamente credito e ascolto.

In un quadro, dunque, quasi di estrema consolazione furono organizzate nella primavera 1892 le celebrazioni, particolarmente solenni, per il settantesimo compleanno di De Rossi, festeggiato *in primis* da Leone XIII e dal suo segretario di Stato Mariano Rampolla. La data del compleanno, il 23 febbraio, fu cronologicamente oltrepassata per condurre a termine i diversi progetti celebrativi ma anche per consentire alla stagione di migliorare meteorologicamente. Il *clou* delle iniziative fu infatti pensato quasi *sub divo*, nel cimitero di Callisto, sulla via Appia, teatro di una delle maggiori scoperte dell'archeologo romano. L'iniziativa di erigere un busto marmoreo di De Rossi nel luogo stesso di una delle sue imprese più importanti, presso le cripte dei pontefici e della martire Cecilia, fu del Collegium Cultorum Martyrum e della Società di Conferenze di Archeologia Cristiana, sodalizi entrambi presieduti dall'archeologo. Le celebrazioni furono suddivise in due momenti: mercoledì 20 aprile, nella settimana *in albis* (la Pasqua era caduta nell'anno il 17 aprile) per le celebrazioni scientifiche e letterarie; lunedì 25 aprile, festa di s. Marco, per le celebrazioni più squisitamente religiose.

Lo scoprimento del busto avvenne il 20 aprile e quale teatro della cerimonia fu scelta quella parte dell'antica basilica tricora dei Ss. Sisto e Cecilia, soprastante il cimitero di Callisto, divenuta museo. Sotto il busto, opera dello scultore Giuseppe Luchetti, fu incisa un'iscrizione preparata da Henry Stevenson *iunior*, l'allievo migliore di De Rossi. Il busto fu collocato sopra una mensola con le immagini della fenice, stemma dei De Rossi, e di delfini attorcigliati al tridente, simbolo imitato dagli affreschi delle cripte callistiane, sulla base di un disegno dovuto a Rodolfo Kanzler, figlio del generale pontificio che aveva difeso Porta Pia. Come era avvenuto per il conferimento della medaglia d'oro nel 1882, all'iniziativa si unirono anche l'Imperiale Istituto Archeologico Germanico, la Scuola

Francese di Roma e l'Istituto Austriaco di Studii Storici, mentre al comitato promotore si associarono anche Paul Maria Baumgarten e Gregorio Mariani.

La celebrità internazionale dell'archeologo romano fu ulteriormente confermata dalla partecipazione di «Università» e «Istituti scientifici di ogni Nazione», con l'invio di speciali deputazioni e delegati, alla fine circa cinquanta. Per agevolare la partecipazione venne eretto un vasto padiglione davanti alla cella tricora, che poté ospitare circa trecento persone ma non permise di accogliere tutti coloro che avrebbero voluto partecipare. Il Comune di Roma inviò «Guardie di Città» che furono poste agli ingressi. Alle 16 nella cella entrò De Rossi, accompagnato da Isidoro Carini, primo custode della Biblioteca Vaticana; Anton de Waal, rettore del collegio sacerdotale presso il Campo Santo Teutonico; Vilmos Fraknói, promotore e fondatore del primo istituto storico ungherese a Roma; José Benavides, rettore della chiesa nazionale spagnola di S. Maria di Monserrato, e Joseph Wilpert; Auguste Geffroy, direttore dell'École Française de Rome; Eugen Petersen, direttore dell'Istituto Archeologico Germanico; Arthur Captier, procuratore romano dei Sulpiziani; Mariano Armellini, Rodolfo Kanzler, Orazio Marucchi, Antonio Pacca, Nicola Scagliosi, Cosimo Stornaiolo e Stevenson, segretario del Comitato. La sfilza di nomi e titoli non risponde a manie cronistiche ma serve a dare idea del prestigio e dell'unanime apprezzamento che circondava l'archeologo romano.

Dopo il discorso di Carini, che parlò a nome della Società dei Cultori della Archeologia Cristiana in Roma, venne scoperto il busto. Marucchi depositò quindi una corona di alloro ai piedi del busto, offrendo a De Rossi un album con i nomi dei sottoscrittori, a spese dei quali era stato realizzato il monumento, impressi sulla pergamena illustrata da miniature preparate da Kanzler. Seguirono i discorsi di de Waal, per il Collegium Cultorum Martyrum; Petersen, per l'Istituto Archeologico Germanico; Geffroy, per la Scuola Francese, mentre al posto di Theodor Sickel, impossibilitato a

partecipare, a nome dell'Istituto Austriaco prese la parola Eugen Bormann. L'Europa, che poco più di vent'anni dopo si sarebbe massacrata nelle trincee e nei campi di battaglia del primo conflitto mondiale; l'Europa dei dotti nel 1892, si ritrovava ancora unanime nel festeggiamento di De Rossi, in un'ideale accademia che, nella tradizione della *res publica literaria*, si librava al di sopra degli orgogli e degli odi nazionali. Venne allora scoperto anche un bassorilievo in gesso rapidamente realizzato da Aniceto Marinas, «scultore pensionato» dell'Accademia Spagnola di Belle Arti di Roma, per iniziativa di Benavides, che sostenne le spese, dell'ambasciatore del re di Spagna marchese Luís de Pidal e di Joaquín Pavia y Bermingham, socio corrispondente dell'Accademia di S. Fernando e anche lui «pensionato» dell'Accademia Spagnola di Belle Arti. Lo scoprimento del bassorilievo – che ritraeva la visita di Pio IX nella cripta dei papi, l'11 maggio 1854, e sembra essere stato un fuori programma aggiunto in un secondo momento – fu seguito da discorsi di Pidal, che annunciò la nomina di De Rossi a cavaliere Gran Croce del Reale Ordine di Isabella la Cattolica, da parte della Regina Reggente di Spagna, e di Benavides.

Appare probabile che per motivi di tempo siano state solo annunciate le «gratulazioni» delle università, accademie, istituti e società scientifiche: in tutto 34, appartenenti a otto paesi diversi (Italia, Austria-Ungheria, Francia, Germania, Inghilterra, America, Russia, Spagna). Quindi, del Comune e della provincia di Roma, rappresentati dal sindaco della città, Onorato Caetani, duca di Sermoneta, e da Alessandro Ferrajoli e Francesco de' Nobili-Vitelleschi; della Commissione Archeologica Comunale, della Pontificia Accademia Romana di Archeologia e della R. Accademia Romana di S. Luca. Le gratulazioni «private» presero forma anche in dediche di volumi. Dopo il lungo prologo, De Rossi pronunciò un discorso, «con voce commossa», nel quale ripercorse la sua carriera di studioso ringraziando coloro che in modi diversi l'avevano resa possibile e l'avevano accompagnato nel cammino.

Alla «solennità letteraria» del 20 aprile fecero seguito, il 25 aprile, le «solennità religiose», celebrate nella basilica dei Ss. Sisto e Cecilia e nel cimitero di Callisto sulla via Appia, su iniziativa del Collegium Cultorum Martyrum. La natura squisitamente religiosa dell'evento, già resa evidente dall'ente promotore, fu sottolineata dalla partecipazione del card. Lucido M. Parocchi, vicario del papa per la città di Roma che, dopo la lettura del Vangelo, durante la «messa bassa» prese la parola. Il cardinale mostrò che, diversamente dai tempi di Pomponio Leto, in cui l'antichità era brandita contro la fede, ora «il risveglio delle antichità è solamente cristiano»; e tutto questo era merito di De Rossi e della sua ricerca archeologica che restituiva alla coscienza della storia un passato sepolto da secoli. Dopo una breve risposta di De Rossi, fu auspicato che il luogo fosse reso stabilmente al culto: il voto ebbe l'adesione di Parocchi e dell'abate dei Trappisti, padre Sebastiano. Alle 10,30 si svolse una solenne liturgia celebrata da Stanislao Canori, delegato da Benavides, *sacerdos* del Collegio dei Cultori dei Martiri. Dopo la messa De Rossi tenne una conferenza nella quale «narrò per disteso le insigni scoperte fatte nel cimitero di Callisto, pienamente illustrandole colla consueta parola facile e dotta». Nel pomeriggio, alle 17, il Collegio si radunò di nuovo, per un discorso latino di Canori, per le litanie intonate da Generoso Calenzio e per la visita alla tomba del pontefice Cornelio e alle cripte dei papi e di s. Cecilia. Da «oltre un millennio» nel luogo non veniva celebrata la sinassi liturgica.

All'una pomeridiana, sempre per cura del Collegium Cultorum Martyrum, in onore di De Rossi e dei delegati delle società scientifiche si svolse un'agape solenne, con la partecipazione di centoquaranta persone nella vigna Ferrari, prossima alle catacombe di s. Callisto. L'«Ordo cena», concluso da una «potio ex faba arabica», cioè dall'immane caffè, fu stabilito da Marucchi e anche in quest'occasione Parocchi pronunciò alcune parole, provocando una replica di De Rossi. Quasi al termine dell'incontro, con arguto garbo Pidal soggiunse che, come la Spagna celebrava nell'anno il

quarto centenario della scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo, così era lieta di festeggiare il settantesimo compleanno del «Cristoforo Colombo delle catacombe romane». Seguirono ricordi di Michele Stefano De Rossi, fratello del festeggiato, e numerosi brindisi, fra i quali quelli di Louis Duchesne, Marucchi e di diversi rappresentanti della Biblioteca Vaticana (Ulisse De Nunzio, Stornaiolo, Mariano Ugolini, ma non Franz Ehrle). Alla conclusione delle celebrazioni il comitato promotore, con particolare attenzione alla trasparenza amministrativa, rese pubblici i bilanci che, fra dare e avere, si chiusero in attivo. La somma avanzata fu impiegata per finanziare scavi nelle catacombe. Non vi era modo migliore per compiacere De Rossi.

Fra il 20 e il 25 aprile 1892 De Rossi, come si è visto, prese numerose volte la parola nel corso delle celebrazioni per il suo settantesimo compleanno. Ma nessun intervento ha la solennità, la compiutezza, l'organicità e il valore delle parole pronunciate il 20 aprile nella cella tricora del cimitero di Callisto, dopo i discorsi dei rappresentanti delle grandi scuole straniere a Roma e lo scoprimento a sorpresa del bassorilievo dovuto all'iniziativa spagnola. Si tratta di un vero discorso autobiografico nel quale l'archeologo, nella prima parte, ripercorre l'esordio della sua avventura scientifica e umana nell'estate 1844, e gli eventi successivi sino all'acquisto del terreno del cimitero di Callisto da parte della neo-costituita Pontificia Commissione di Archeologia Sacra. L'intervento ha una vivezza di particolari che fanno del testo un documento di particolare importanza, non sfuggito ai biografi di De Rossi. La cronaca contemporanea ricorda che esso fu «pronunziato [...] con voce commossa», mentre il biografo Baumgarten nota che «più volte dovè il De Rossi farsi forza per frenare la propria commozione, nell'esprimere i suoi più profondi e cordiali sensi di gratitudine per tutti coloro, che avevano contribuito alla festa». Forse proprio per non cedere all'emoività del momento De Rossi, che pur aveva facilità di parola, scrisse minuziosamente in anticipo le parole che

avrebbe pronunciato. Il testo del discorso venne subito pubblicato nell'*Album dei sottoscrittori* e più recentemente Antonio Baruffa ne ha ripreso alcuni brani, modernizzandone però la forma. Trascurato appare invece sinora l'autografo del discorso, oggi conservato in Biblioteca Vaticana con la segnatura *Vat. lat.* 13320. Nel bicentenario della nascita di De Rossi pare opportuno offrire un'edizione, la prima, del testo dall'autografo, in più punti diverso dal testo divulgato e noto, in attesa di un'edizione debitamente annotata e filologicamente più curata.

[f. 1r] Il luogo da Voi, o Signori, prescelto con delicato pensiero, per farmi singolari onori nel LXX° anno genetliaco e per tramandare ai posteri la memoria delle prime scoperte, le quali impressero il suggello di certezza al metodo dell'intrapresa ricostruzione storica e cronologica della Roma sotterranea, mi desta nell'anima emozioni inenarrabili e rimembranze sì care, che non trovo parole bastanti a ridirle, né la calma necessaria al dominare gli affetti dalla vostra troppa benevolenza commosimi e sbrigliati nel cuore. Perdonate adunque l'insufficienza della mia parola nel testificarvi la debita, riverente, intima gratitudine, di che sono compreso ed al più alto segno commosso. Ma per non intessere il discorso di frasi, che reputo inadeguate all'esprimere quanto sento e provo nella festa solenne, della quale ora mi onorate, preparerò la via alle finali azioni di grazie epilogando in narrativa semplice e quasi famigliare i fatti e le circostanze, che collegano in strettissimo nodo cotesta aula triabsidata, ove avete voluto dedicare la mia effigie sculta da mano maestra, con la genesi prima di ciò, che nei vostri discorsi è stato levato a cielo quasi come rivelazione di una scienza novella.

Era l'estate del 1844, allorché col fratello appena decenne, testimone qui presente e bene memore delle esplorazioni fatte in quegli anni dall'odierna festa lontani poco meno di mezzo secolo, mi aggiravo per le circostanti vigne site tra l'Appia e l'Ardeatina, in cerca di epigrafi e di ruderi monumentali. Entrato in questa dalla porta, che

prospetta la via Ardeatina, l'occhio mi corse su due antichi edifici triabsidati; uno mutato in casa rustica, l'altro adoperato ad uso di cellaio. Queste tre absidi erano occupate dalle botti del vino. Il tipo architettonico simile e la struttura d'ambidue gli edifici me li fecero tosto credere d'origine e d'uso cristiano. Attorno, attorno alle due celle il suolo era cosparso di frantumi di iscrizioni sepolcrali incise su grosse pietre, diversissime dalle sottili lastre marmoree dei loculi sotterranei; numerosi su quei frantumi i residui di date consolari dei secoli quarto e quinto. Benché da due anni appena avessi cominciato ad attendere di proposito alla raccolta delle epigrafi cristiane, mi ero già avveduto, che cotesti sono gli indizi materiali e cronologici certi di sepolcreti all'aperto cielo circostanti alle basiliche o celle costrutte sopra le più insigni e venerate cripte sotterranee. Finalmente tre pezzi di marmo incisi in lettere del tipo, che appelliamo damasiano, esibivano emistichi di esametri, in uno dei quali era fatta menzione espressa dell'altare; e giacevano presso l'angolo della porta di cote-sto cellaio, allora aperta nel posto, ove avete collocato il mio busto. Gli indizi erano sovrabbondanti al certificarmi del carattere sacro ed storico delle due celle triabsidate. Ne diedi avviso al mio maestro, il padre Giuseppe Marchi di illustre memoria, che allora ridestava in Roma ed in Europa gli studii assai trasandati della cristiana antichità. Ed egli qua venne poi meco nell'inverno a far delineare i due edifici per divulgarne i disegni nei Monumenti primitivi dell'architettura cimiteriale in Roma. Congetturò, che fossero l'uno la basilica-mausoleo del papa Damaso; l'altro quella vicina dei martiri Marco e Marcelliano; ambedue ricordate dagli antichi presso la via Ardeatina insieme alla basilica di Nereo, Achilleo e Petronilla.

Ma il metodo di ricostruzione topografica dei monumenti storici cristiani del nostro suburbano, || ^[f. 2r] i cui documenti preziosi e fino allora in gran parte negletti io venivo raccogliendo ed ordinando, esige-va la restituzione al possibile esatta di ciascuna notizia e memoria al luogo suo; almeno in ogni gruppo di vie l'una all'altra prossime e coerenti. E nel gruppo dell'Appia coll'Ardeatina io vedeva chiaro,

che lungo la linea della prima dovevamo distinguere tre antichissimi cimiteri sotterranei; ciascuno con i suoi storici monumenti sotterra e sopra terra. Quello sopra tutti famoso di Callisto, ove primeggiarono le tombe dei pontefici del secolo terzo con quella della celeberrima martire della gente patrizia dei Cecilii, io affermavo non essere nei sotterranei presso la basilica di s. Sebastiano, ove la tradizione dell'ultimo periodo del medio evo lo additava, spostandolo di poco dal luogo vero; ma propriamente in questa vigna e nel luogo della presente adunanza. Laonde il nome per congettura approssimativa attribuito a questo edificio io trasferivo alla vera linea dell'Ardeatina a Tor Marancia; ove infatti ora vedete tornata alla luce la basilica di Petronilla, che fu vicina al mausoleo di Damaso. Qui io cercavo i monumenti callistiani.

Dal mutuo confronto critico degli antichi testi topografici apprendevo, che nel cimitero di Callisto i sepolcri storici più celebri e venerati, quelli in specie dei papi, furono distribuiti in tre gruppi. Nel principale e centrale era sepolto il massimo numero dei pontefici del secolo terzo nella cripta appellata di san Sisto, cioè del secondo di quel nome ucciso nel 258. Egli divenne l'eponimo del luogo per le circostanze speciali e solenni storicamente certe del suo martirio. Quivi presso giaceva Cecilia. Sopra terra era eretta la chiesetta appellata di Sisto e Cecilia, perché sovrastante ai loro sepolcri. In cripte separate e fra loro distanti giacevano Cornelio ed Eusebio. Questi i tre gruppi distinti dai topografi delle cripte con sepolcri di pontefici e d'altri martiri illustri nel cimitero di Callisto. ||

[f. 2v] Dal mezzo di cotesta aula nel 1844 si discendeva sotterra per una rozza scala moderna conducente ad alcune parti dei sottostanti ipogei guastate e trasformate all'uso di fresco cellaio del vino nei mesi estivi. Quivi nulla appariva di notevole; tutto era o guasto o sepolto sotto le terre e macerie. I testi dei topografi non sono bastanti a farci divinare il punto preciso geometrico dei monumenti da loro additati. Perciò non ardivo affermare con assoluta certezza il nome storico di questa cella triabsidata, i nomi storici dei martiri un di

deposti nelle tombe qui nascoste sotterra ed involte nelle rovine e macerie sotto le botti del vino. Affermavo però imperterrito di fronte al diffidente scetticismo anche dei migliori amici, che questo fu uno dei santuarii più insigni del vero cimitero di Callisto, probabilmente quello di Sisto e Cecilia. Un dì però nel 1850 sovraccitato da giovanile impazienza del non poter vincere l'ostinata incredulità d'un dotto verso di me pieno di benevolenza, lo presi pel braccio e lo trascinai sotterra attraverso il labirinto, che pareva inestricabile, delle gallerie cimiteriali, alle quali non avevamo altro accesso se non la tomba d'un lucernario assai lontano da questo luogo, là ove ora sorge la novella abbazia dei padri Trappisti. Avvicinatomi, dopo molti giri ed avvolgimenti nella rete sotterranea, quanto mi fu possibile alla regione, cui sovrasta questa aula, con piglio fermo e risoluto gridai: «quando un giorno mi si darà ascolto e saranno estratti questi cumuli di macerie, sotto essi troveremo i sepolcri di Sisto e di Cecilia, con tutta la nobile corte, che loro assegnano la storia ed i topografi». Fui trattato da pazzo: consigliato a calmarmi per non espormi al rischio di far ridere di me e dell'archeologia. || ^[f. 3r] E pure la cripta dei papi e di Cecilia erano veramente qui sotto; quella di Cornelio un cento passi distante alla mia sinistra, quella di Eusebio ancor meno alla destra. Le splendide prove monumentali ne sono da circa quaranta anni sotto gli occhi di tutti. Come io abbia ottenuto, che si venisse a sì grandi e decisive scoperte, al compimento di sì arditi pronostici ricorderò in brevi parole.

Nel 1849 vidi giacente sul suolo in questa vigna un frammento uscito allora di terra con lettere di belle forme assai più antiche delle damasiane; le quali dicevano nelius martyr. Facile era l'integrare il nome cornelius: e fermissimo nella certezza, che qui e non altrove era stato il sepolcro del famoso pontefice di quel nome, ravvisai nel predetto marmo il titolo primitivo di quel sepolcro e lo tenni come primo pegno sicuro della verità del mio sistema topografico. Ma non fui creduto. Istituita però nel 1851 dalla s.m. di Pio IX, cui a buon diritto ho dato il nome di novello Damaso, la Commissione di archeo-

logia sacra ed affidatale la direzione scientifica delle escavazioni nei cimiteri sotterranei, proposi ed ottenni che nelle gallerie sottostanti a questa vigna si desse principio al nuovo indirizzo di esplorazioni e ricerche. Primo frutto ne fu la scoperta della cripta sepolcrale di Cornelio colle immagini dipinte di lui e di Cipriano presso l'arca entro la quale giaceva tuttora il pezzo mancante alla lastra sopra ricordata. I due pezzi ricongiunti chiudono esattamente la bocca dell'arca e dicono Cornelius in martyr ep(iscopos). Taccio delle altre epigrafi storiche trovate nella medesima cripta. Ecco adunque verificato, che questo è il cimitero di Callisto, nel quale fu deposto Cornelio.

Dopo sì decisiva scoperta mi fu agevole l'ottenere, che la Commissione di archeologia sacra proponesse al sommo pontefice l'acquisto || ^[f. 3v] delle vigne divise tra proprietari diversi dopo il bivio dell'Appia coll'Ardeatina, sotto le quali si svolgeva l'immensa necropoli, il cui nome era così splendidamente certificato. Pio IX con la speciale benignità, di che serberò sempre devota memoria, mi chiamò a privata udienza; e con scherzevoli parole mi disse essergli bene noto, che motivo della proposta erano i miei sogni archeologici. Risposi studiandomi di ispirare fiducia nelle mie previsioni: la verità però e la prudenza vollero, che confessassi essermi impossibile il prevedere in quale stato avrei trovato gli insigni monumenti, dei quali per me era certa l'esistenza sotto le vigne predette; incerto se, come nella cripta di Cornelio, avrei trovato nelle altre le iscrizioni primitive del secolo terzo e gli elogi damasiani del quarto, le immagini storiche dipinte ai tempi della pace, i graffiti dei visitatori; tutto ciò in somma che avrebbe dovuto con ogni evidenza rivelare la verità delle preannunziate scoperte. Non ostante la scherzosamente affettata diffidenza, il pontefice disse ai suoi intimi: «il de Rossi, è sicuro di ciò che dice e promette; egli ha ragione». L'acquisto fu ordinato all'amministrazione dei palazzi apostolici; la Commissione di archeologia sacra intraprese liberamente gli scavi; le scoperte da Voi tanto esaltate risposero pronte alle previsioni con trionfale evidenza ed oltre la mia aspettazione.

Giunto felicemente a sì desiderata meta, io debbo dare principio alle mie azioni di grazie, volgendo all'alto gli occhi e la mente e sciogliendo un inno alla divina provvidenza e bontà. Se gli ipogei sottostanti a questo edifizio, invasi dai vignaioli e ridotti a grotte estive pel vino, fossero || ^[f. 4r] stati da mani rozze e rapaci manomessi e spogliati dei loro preziosi storici titoli, come a cagion d'esempio la spelonca maggiore del cimitero di Priscilla, in quale modo avrei io potuto dimostrare la storica verità del monumento principale e centrale della necropoli callistiana, l'esattezza delle previsioni e di tutto il sistema topografico e cronologico indi dipendente? La mia impresa sarebbe poco men che fallita, il sistema sarebbe parso agli uni ipotesi ingegnosa probabile o no, ai più uno dei molti sogni, come allora si amava ripetere, degli archeologi. Ma per somma ventura sotto le botti del vino niuna mano villana aveva frugate la terra e macerie né compiuto il guasto e lo spoglio già da lunga età cominciato: quivi erano tuttora ascosti ed infranti quattro epitaffi greci dei pontefici del secolo III, cento trenta frantumi di carmi storici del papa Damaso, immagini storiche dipinte a fresco, intere pareti graffite, colonne, marmi sculti e scritti d'ogni ragione, memorie dei Cecilii cristiani presso la tomba venerata dell'eroina di loro gente. Dinanzi a sì grande copia e ricchezza dei desiderati monumenti, dinanzi all'inestimabile beneficio di sì completa scoperta, nel quale niun merito ebbe l'industria degli studii preparatorii, è mio debito rendere grazie devote all'autore d'ogni bene.

Dopo ciò a Voi tutti volgerò la parola, nobili personaggi, illustri colleghi, cortesissimi amici per le cui generose ed amorevoli cure nell'aula monumentale delle ricordanze a me più care e solenni oggi è decorata l'effigie e la persona mia di sì eccelsi allori. Confuso di non sapervi manifestare come vorrei tutto l'animo mio, Vi prego di interpretarne Voi medesimi i sensi profondi, ossequiosi, affettuosissimi di gratitudine accresciuti dalla coscienza sincera d'essere per Vostra benignità onorato troppo più che veramente non merito. || ^[f. 4v] E le prime parti di quest'atto ossequioso sieno dirette a chi de-

gnamente rappresenta Roma e la sua provincia; l'alma Roma, della quale mi glorio essere cittadino ed alunno: talché sulla fronte dei volumi delle *Inscriptiones Christianae* volli scritto: *Ioannes Baptista de Rossi Romanus*. Gli onorandi colleghi del consiglio comunale acclamando spontanei ed unanimi alle parole del Duca Caetani, improntate dell'antica benevolenza verso di me della Sua nobile casa, mi hanno coronato di classico serto, rinnovando nella sublime aula Capitolina i plausi trionfali dei nostri grandi maggiori, pacifici però ed incruenti. La mia corona è d'olivo.

E Voi illustre prefetto della regina delle biblioteche, tra i cui ufficiali fui aggregato anche prima d'aver impresso in questo luogo le ricerche sopra narrate, della biblioteca dalle cui ricchezze inesauste tanti tesori ho tratto di scienza storica ed archeologica, Voi con la facondia, che sgorga dalla svariata Vostra erudizione avete parlato a nome di tutti i cultori delle cristiane antichità nostrani e stranieri, quanti sogliono adunarsi a conferenze intorno ai quotidiani progressi delle scoperte e degli studii nostri. Giammai dimenticherò quanto io loro sono debitore ed alla confederata società dei *cultores martyrum* per le odierne feste ed onoranze: iniziate, promosse, dirette da ambedue i ceti, ed indi estese a quella direi quasi universalità, che oggi le eleva al più alto grado di dignità e splendore.

Le precedenti parole abbracciano in un comune ringraziamento i due primi oratori. Ma ai fondatori dei *cultores martyrum* ed ai loro primi colleghi a me carissimi volgo uno speciale saluto, come a restitutori dell'antico culto religioso nelle storiche cripte dei suburbani cimiteri; culto legato con la storia di quasi tutte le nazioni cristiane, massime dell'Occidente, interrotto per dieci || ^[L. 51] e più secoli da Voi rinnovato oggi e fatto risorgere insieme alla risurrezione scientifica della Roma sotterranea.

All'illustre rappresentante dell'Istituto archeologico Germanico dovrei ripetere ciò che nella festa sessagenaria dissi al compianto antecessore di lui mio compagno indiviso negli studii della classica epigrafia pel corso di quaranta e più anni, e col Mommsen, nostro

duca e maestro, collega concorde negli apparecchi del gigantesco Corpus inscriptionum Latinarum dell'accademia di Berlino. L'Istituto fondato dapprima in Roma col titolo di corrispondenza archeologica personifica quel largo concetto di fratellanza, che non conosce confini di terra, di lingua, di parti nella seria e sincera collaborazione alla ricerca dei materiali atti all'edificio delle storiche scienze. Alla direzione centrale dell'Istituto in Berlino, in nome della quale il Petersen ha letto l'indirizzo nobile non meno nella sostanza che nella forma, rendo amplissime grazie reputando cotesto onore uno dei maggiori da me ricevuti nel LXX° genetliaco.

All'illustre direttore poi della scuola Francese volgo la parola con la compiacenza ispiratami dal ripensare che egli è il solo superstite dei cari i quali onorarono con solenni discorsi il mio sessagesimo anniversario. Gli stretti e molteplici vincoli, che mi legano ai dotti di Francia, dei quali avete fatto ricordo affettuoso, risalgono fino alle lontane ricerche ed ambigue discussioni, di che sopra ho parlato. I primi saggi del nuovo metodo analitico e sintetico di studii cronologici sul primitivo simbolismo cristiano mi furono quasi strappati di mano dal cardinale Pitra di memoria a me carissima, e pubblicati nel suo Spicilegium Solesmense. Così venne in luce in Parigi l'edizione principe dei famosi || ^[f. 5v] affreschi simbolici adornanti i cubicoli qui sotto circostanti alla cripta papale. L'Istituto di Francia ha voluto essere oggi rappresentato da due dotti eminenti, la presenza dei quali basterebbe sola al decoro della festa. Il marchese M. de Vogüé, per tacere degli altri suoi meriti, ci ha rivelato nella Siria una vera Pompei per l'architettura cristiana dei secoli quarto e quinto; in Gerusalemme ci ha restituito i santuarii famosi dal tempio di Salomone a quelli dei Crociati meglio che noi non possiamo fare per le basiliche romane. Del Duchesne basta nominare il Liber pontificalis per richiamare alla mente di ogni archeologo o storico o critico ciò ch'egli vale nell'archeologia e storia di Roma cristiana, quali sono i legami che ambedue ci stringono. La scuola Francese, senzaio ogni di più fecondo di dotti, che altamente onorano la patria, mi è

affezionata [sic] come se fossi uno dei suoi fondatori. Ciò debbo in modo speciale alla benevolenza Vostra o amico incomparabile. Dalla quale in fine ripeto, che la Francia abbia voluto oggi porre il colmo a suoi favori verso di me, decorandomi delle insegne dei più alti gradi della sua legione d'onore. La mia gratitudine verso la nazione nobilissima crescerà sempre e durerà quanto la vita.

L'illustre direttore della novella scuola storica Austriaca, il cav. Sickel ha delegato a rappresentarlo il collega amicissimo E. Bornmann, una delle colonne del Corpus insc. Lat. L'università di Vienna invia il ch. sig. prof. Neumann, che mi annunzia un secondo diploma di dottorato ad honorem, oltre quello di che già fui decorato nella festa centenaria di quell'Università l'a. 1863. Ad ambedue ed alla imp. accademia di Vienna ai molti istituti ed ai dotti dell'impero Austro-ungarico, che in varii modi mi hanno onorato e mi onorano, rendo amplissime grazie. ||

[f. 6r] Omaggio di somma riconoscenza debbo anche alla generosa nazione spagnola ed alle sue accademie. Oltre la nobile ambasceria, di che la Spagna onora questa festa, oltre la straordinaria distinzione di che ora ho udito l'improvviso annunzio, la accademia Spagnola di belle arti ha qui voluto dedicare oggi un bassorilievo ritraente il momento solenne della prima discesa di Pio IX alla cripta dei pontefici, quando io potei con baldanza scusata dalla scoperta trionfale esclamare: ecco o S. Padre il frutto dei sogni degli archeologi. L'opera scultoria del giovane artista è degna dell'alta fama dell'insigne accademia di belle arti di Spagna. A S.E. il signor marchese Pidal ambasciatore di S.M. Cattolica presso la S. Sede, al ch. Monsignor Benavides, al comm. Palmaroli direttore della prelodata accademia offro l'omaggio della debita intima riconoscenza.

Compiuti questi atti doverosi verso le nazioni e le società, a nome delle quali in particolare hanno parlato gli oratori del comitato promotore dell'odierna festa, dovrei ringraziare ad uno ad uno gli istituti ed i singoli dotti, che ad essa in modi varii cortesemente partecipano; quelli in specie, che mi onorano delle dediche di eruditi volumi e

l'insigne accademia di S. Luca che ha fatto battere medaglia commemorativa del festeggiato genetliaco. Ma come potrei verso ognuno compiere sì grato ufficio, senza prolungare a troppo tarda sera il discorso, che già travalica il prefisso spazio di tempo? Siate adunque tutti indulgenti verso il mio finale laconismo; e riputate, vi prego, dirette ad ogni e singola società e persona le azioni di grazie nel superiore discorso espresse e ripetute.

Infine la schiera eletta degli odierni cultori delle cristiane antichità ed in specie quella dei tanto amorevoli promotori di questa festa e dei giovani ed adulti miei concittadini sappia, che essa è la corona più bella della mia senile età; e che mi reputo padre fortunato di ||
[f. 6v] prole vigorosa, destinata ad ampliare i confini del campo da me dissodato ed a moltiplicarne i frutti e la raccolta ubertosa.

Il discorso del 20 aprile 1892 è autobiografico ma non abbraccia l'intero arco della vita dell'archeologo. Nel luogo della scoperta della necropoli callistiana, De Rossi si concentrò su di essa e si arrestò nella rievocazione all'acquisto dei terreni da parte della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, segno evidente che Pio IX dava ormai credito alle ipotesi di De Rossi. Perché quelle scoperte, a partire dall'estate 1844, furono importanti? Perché «impressero il suggello di certezza al metodo dell'intrapresa ricostruzione storica e cronologica della Roma sotterranea».

Il testo appare nettamente diviso in due parti; la prima, che comprende i primi sette capoversi, riepiloga «in narrativa semplice e quasi familiare i fatti e le circostanze, che collegano in strettissimo nodo cotesta aula triabsidata [...] con la genesi prima di ciò, che nei vostri discorsi è stato levato a cielo quasi come rivelazione di una scienza novella». Il «metodo di ricostruzione topografica dei monumenti storici cristiani del nostro suburbano», fondato sul «confronto degli antichi testi topografici» con le risultanze archeologiche, spinse De Rossi a prendere le distanze dalle ipotesi di identificazione di padre Marchi. Proprio a proposito dell'individua-

zione della necropoli callistiana si consumò la rottura fra il maestro e l'allievo che, ancora molto giovane, assunse un profilo autonomo e indipendente. Ma se la vicenda fu una sorta di «rito di passaggio», di liberazione da una minorità e da una tutela, che consacrò la maturità del giovane De Rossi, la persistente incredulità di fronte alle sue scoperte segnò e confermò la sua solitudine. Sino a quando Pio IX, con la sua «speciale benignità» della quale De Rossi conserverà sempre «devota memoria», infranse la barriera di scetticismo che circondò i primi passi del giovane archeologo. Dal 1844 agli anni Cinquanta e alla celebre visita di Pio IX si consumò dunque la parabola di De Rossi nella Roma alla vigilia di Porta Pia: dalla solitudine al riconoscimento, dallo scetticismo e dall'incredulità agli onori e ai tributi. Appare dunque profondamente sensata l'iniziativa spagnola di offrire a De Rossi, col suo busto marmoreo, anche un bassorilievo raffigurante la visita di papa Mastai nella cripta di Cornelio: quell'evento segnò davvero una svolta nella vita di De Rossi.

La seconda parte del discorso (capoversi 8-17) è dedicata ai ringraziamenti. Nella città che aveva conosciuto i trionfi di condottieri e imperatori, De Rossi avverte subito che il suo è di natura completamente diversa perché incruento ed evangelico: «la mia corona è d'olivo». Ma l'archeologo romano è pienamente consapevole del significato profondo di quella celebrazione, dei tributi e degli onori resi dai rappresentanti di scuole e nazioni diverse, che trascendono e superano la piccola gloria di un uomo. La «risurrezione scientifica della Roma sotterranea» riannoda Roma con le storie «di quasi tutte le nazioni cristiane, massime dell'Occidente», e ristabilisce un legame «interrotto per dieci e più secoli da voi rinnovato oggi e fatto risorgere». Un legame, questo di Roma cristiana con le diverse nazioni europee, dai molteplici significati, non ultimo quello di ripresentare «quel largo concetto di fratellanza, che non conosce confini di terra, di lingua, di parti nella seria e sincera collaborazione alla ricerca dei materiali atti all'edificio delle storiche scienze».

Con un passo che sembra singolarmente e felicemente consono al clima del pontificato leonino e della *Saepenumero considerantes*.

A un primo sguardo, nel discorso del 20 aprile 1892 non sembra così evidente quella coscienza di una vocazione che De Rossi apprese e approfondì nella relazione col benedettino Prosper Guéranger. Fu il rapporto con Guéranger, il restauratore del monachesimo benedettino nella Francia cristianizzata dalla Rivoluzione, incontrato a Roma nel dicembre 1851, a sottrarre De Rossi alla solitudine spirituale in cui si trovava e a rivelargli il fine e il senso della sua attività di ricerca: mostrare la piena continuità fra il cristianesimo primitivo e il cattolicesimo papale. Sotto la città vissuta e veduta vi era un'altra Roma, quella dei martiri, ed era essa a ridare senso e significato a quella contemporanea, anche a quella dell'agonizzante potere temporale. Alla fine del quale sarebbe sopravvissuta, apprestandosi a stabilire un nuovo rapporto col mondo, anche con la «terza Roma» piemontese e italiana. Nel discorso del 20 aprile 1892 il nome di Guéranger non compare e mancano del tutto i riferimenti alla svolta che quell'incontro impresso alla vita dell'archeologo romano; ma si tratta di un'assenza solo apparente. Il primo ringraziamento di De Rossi è infatti «un inno alla divina provvidenza e bontà», un ringraziamento rivolto «all'autore di ogni bene» (*Gc.* 1, 17). In maniera sicuramente discreta (le parole del 20 aprile, in un contesto accademico, erano rivolte a un uditorio molto vario, che non necessariamente condivideva la fede di De Rossi), l'archeologo romano faceva comprendere di ritenere la sua vita segnata da un disegno provvidenziale che lo aveva chiamato a ripresentare all'Ottocento incredulo e miscredente la gloria dei martiri e la fede della Chiesa. Così nel discorso del 20 aprile 1892 appaiono evidenti la coscienza e l'orgoglio di una vocazione che rappresentò la grande novità nella cultura romana fra gli anni Cinquanta e Settanta, nel ventennio che precedette la breccia di Porta Pia e la fine del potere temporale dei papi.

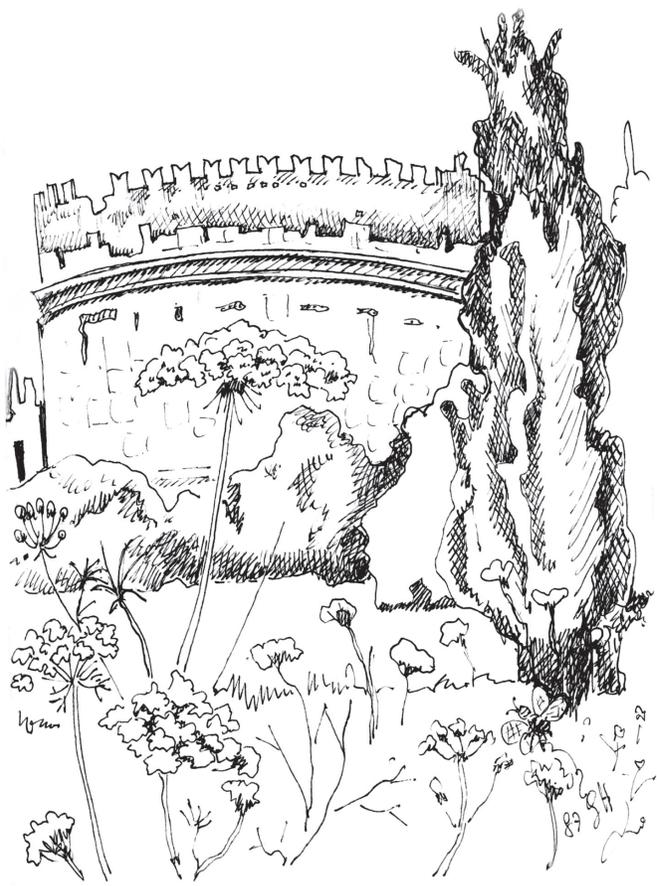
NOTA BIBLIOGRAFICA

L'autografo del discorso fu consegnato da De Rossi al Collegium Cultorum Martyrum, protagonista delle celebrazioni dell'aprile 1892, probabilmente subito dopo l'allocuzione. Esso rimase nelle mani del Collegio sino al maggio 1924 quando, nel cinquantesimo anniversario della scoperta del sepolcro dei martiri Nereo e Achilleo nel cimitero romano di Domitilla, Orazio Marucchi e Filippo Cancani Montani lo donarono a Pio XI. Il papa conservò presso di sé l'autografo per più di un anno, perché solo il 12 giugno 1925 fu inviato in Biblioteca Vaticana ove Giovanni Mercati lo registrò fra le accessioni e ricevette la segnatura che da allora lo ha contraddistinto, *Vat. lat.* 13320.

Sulle celebrazioni del 20 e 25 aprile 1892, cfr. *Albo dei sottoscrittori pel busto marmoreo del Comm. G.B. De Rossi e relazione dell'inaugurazione fattane nei dì XX e XXV aprile MDCCCXCII sopra il cimitero di Callisto per festeggiare il settantesimo anno del principe della sacra archeologia*, Roma 1892; P.M. BAUMGARTEN, *Giovanni Battista De Rossi, fondatore della scienza di archeologia sacra. Cenni biografici*, versione dalla lingua tedesca per G. BONAVENTIA, Roma 1892, pp. 79-90; A. BARUFFA, *Giovanni Battista De Rossi, l'archeologo esploratore delle catacombe*, Città del Vaticano 1994, pp. 153-165 (alle pp. 161-165 una versione abbreviata e modernizzata nella forma linguistica del discorso di De Rossi)); M. GHILARDI, *Giovanni Battista de Rossi, Pio IX e le catacombe di San Callisto in un gesso dimenticato di Aniceto Marinas*, in *Studi romani* 60 (2012), pp. 277-291, con le tavv. L-LVII f.t.

L'articolo è in qualche modo la continuazione di quello pubblicato nella *Strenna* del 2014, pp. 475-486: *Un'amicizia segreta: Giovanni Battista De Rossi e Prosper Guéranger*. Per la biografia intellettuale di De Rossi, P. VIAN, *Giovanni Battista De Rossi*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero*. [Storia e politica]. *Ottava appendice*, Roma 2013, pp. 437-447, con ulteriore bibliografia.*

* Si fa presente che l'articolo *Il dilemma di un numismatico romano d'altri tempi: Camillo Serafini*, dello scorso anno, è stato pubblicato in una versione non conforme all'originale approvato dall'autore.



Ricordando Luigi Domacavalli

Il 30 marzo 2022 Luigi Domacavalli ci ha lasciato. Aveva superato da qualche tempo la soglia dei 90 anni e solo negli ultimi mesi l'aggravarsi della salute lo aveva costretto in casa, impedendogli quelle frequentazioni amicali che hanno rappresentato un aspetto non secondario della sua vita. Tra le sue amicizie, come non ricordare quella con Giuliana Staderini? Una relazione fraterna, antecedente il suo ingresso formale nel Gruppo, avvenuto nel 2010, grazie alla quale era nata una dimestichezza con diversi esponenti del nostro Sodalizio – primo fra tutti Manlio Barberito – sì da farne un Romanista *de facto*, tanti essendo gli interessi condivisi. E se dovessi immaginare una sua biografia, ne intitolerei un capitolo *De amicitia*: perché la sua apertura mentale, la sua socievolezza, la vastità delle sue curiosità e, infine, la sua capacità di ascolto unita ad una eccellente vocazione alla conversazione ne facevano un ideale compagno di strada.

Riflettendo sulla sua scomparsa, mi vien fatto di pensare ad un ipotetico bilancio della sua esistenza, di cui mi provo a tracciare qualche coordinata. Figlio di genitori esponenti della illuminata borghesia romana, a merito dei quali va tra l'altro ricordato che all'indomani delle leggi razziali avevano accolto in casa un'amica ebrea, dopo una breve escursione nella Facoltà di Giurisprudenza, s'era iscritto a Lettere: e da questa matrice scaturì la sua passione militante per la letteratura (soprattutto per quella francese), il teatro, la musica, le arti figurative. E sì, passione militante, perché da quegli articolati interessi sortirono le sue diversificate esperienze professionali: titolare di rubriche musicali alla RAI, allestitore di mostre d'arte, consulente di case di moda, traduttore, redattore di testi per la scena. Naturale complemento di tali esperienze, un mondo di conoscenze: attori, cantanti, registi, docenti di danza

classica, abituali frequentatori della sua casa in Lungotevere delle Navi, anch'essa testimone, con una serie di arredi originali, del buon gusto di Luigi.

L'appuntamento con un impiego fisso arrivò relativamente tardi, con l'assunzione all'Associazione delle Banche Private, che aveva allora la sede nel piano nobile di Palazzo Doria Pamphili; e lì la sua versatilità gli consentì di provarsi con successo come responsabile delle relazioni esterne.

Assiduo collaboratore della *Strenna dei Romanisti*, a scorrere i suoi contributi si trova conferma della sua innata curiosità, che lo portava ad esplorare l'esistenza o l'opera di personaggi eccentrici, nei quali però si rifletteva il senso di un più vasto contesto sociale o culturale; non senza trascurare il filone delle memorie familiari, un tema che gli era congeniale.

Per una singolare combinazione egli ha chiuso la sua avventura di lettore dedicando un agile libretto al suo amato Marcel Proust, di cui conosceva la *Recherche* come pochi; e qui mi piace citare un piccolo ma significativo aneddoto. Volli presentarlo a Massimo Colesanti, francesista *en titre*, con il quale avevo collaborato per un libro su Belli: la loro conversazione virò subito su Proust ed io fui immediatamente (e con mia soddisfazione) ignorato per il resto dell'incontro, con i due *proustiani* a scambiarsi impressioni, scoperte, dettagli. Da una parte il professore di lungo corso piacevolmente sorpreso di confrontarsi con lui, e dall'altra un lettore privo di titoli accademici, la cui passione e competenza gli consentivano di gareggiare alla pari con il suo interlocutore.

Quell'amore per lo scrittore francese riassume in qualche misura la sua avventura di intellettuale: per cui, commentando per le pagine del nostro *Bollettino* quel libretto, intitolato non a caso *Vi presento un amico: Marcel Proust*, scrivevo che Domacavalli attribuiva alla *Recherche* un ruolo niente affatto simbolico o libresco; misurando le sue poco più di cento pagine con un capolavoro

che di pagine – articolate attraverso le sette “stazioni” che da *Du côté de chez Swann* conducono all’epilogo di *Le temps retrouvé* – ne annovera migliaia, Luigi ci ha consegnato un bel messaggio: l’arte, la grande arte, la grande letteratura, hanno l’intrinseco potere di svolgere una “missione” in qualche modo salvifica, perché ci riscattano dai limiti dell’umana fragilità, offrendoci gli strumenti per accostarci al senso profondo della nostra avventura terrena.

Caro Luigi, nel momento in cui diamo voce al dolore per la tua dipartita, avvertiamo la perdurante efficacia del dono che hai lasciato a me e ai tanti Soci del Gruppo: la testimonianza di una vita vissuta in positivo, nell’esplorazione delle tante opportunità che essa ci offre per dare un senso profondo a chi voglia percorrerla attivamente, attingendo alle risorse dell’amicizia e dell’arte.

FRANCO ONORATI

Indice

L'Editoriale

- Un anno che ha umiliato l'intelligenza
ANDREA MARINI di SUBIACO pag. 7
- Dighe... per salvare Roma
SANDRO BARI pag. 15
- Esquilino: giardino degli dei e paradiso degli imperatori.
Gli Horti Lamiani di piazza Vittorio,
Domus Aurea ante litteram
ROMANO BARTOLONI pag. 39
- Lo scirocco nichilistico di Roma
nei versi di Friedrich Hebbel anno 1844
ITALO MICHELE BATTAFARANO pag. 55
- Green Design e completamento edilizio di villa Maraini
in via Ludovisi a Roma (1906-1929): i progetti di
Carrillo Garavaglia, Francesco Mora e Francesco Galassi.
CARLA BENOCCI pag. 61
- Ceccarius, cose romaniste e *Cose*:
un ricordo a 50 anni dalla scomparsa
LAURA BIANCINI pag. 75
- Un'Antiroma dentro Roma: immagini del Bosco Parrasio
nella poesia della prima Arcadia
MAURIZIO CAMPANELLI pag. 99
- Scrittori a Roma (sulle tracce di Cesare Pavese)
ANTONIO CARRANNANTE pag. 121

La Madonnella di via della Luce FILIPPO CECCARELLI	pag. 143
La breve e ignorata visita a Roma della celebre aviatrix Amelia Earhart GIUSEPPE CIAMPAGLIA	pag. 153
Una Cappella nella quiete: l'ultima impresa castellana dei Barberini ALBERTO CRIELESÌ	pag. 165
Piazza di Spagna, divagazioni PIER ANDREA DE ROSA	pag. 191
Sulle orme di Carlo Montani FRANCESCA DI CASTRO	pag. 197
Presenze romane <i>in terris incognitis</i> Il caso dell'Islanda VITTORIO E ROSWITHA DI MARTINO	pag. 221
Fernanda Di Tullio "pediatra globale" a Roma e cittadina del mondo GIROLAMO DIGILIO	pag. 237
La sede della LUMSA di via della Traspontina CLAUDIO GENTILE	pag. 249
Dal faro di Alessandria alla banchina di Santa Passera: viaggio fra realtà e immaginazione LAURA GIGLI	pag. 265
Carlo Pio Balestra «dilettante d'architettura», «ingegnere» e benefattore delle arti MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI	pag. 295

La Roma, la Lazio, il fascismo MARCO IMPIGLIA	pag. 311
Il restauro dell'Aurora di Guido Reni nel casino Pallavicini Rospigliosi FABIOLA JATTA E LAURA CIBRARIO	pag. 337
Il caso Santa Marta. Origine, abuso e difesa di un bene culturale PIERLUIGI LOTTI	pag. 355
Cenni di variantistica trilussiana CAROLINA MARCONI	pag. 379
Antonio Joli. Veduta di Campo Vaccino a Roma VALENTINA NICOLUCCI	pag. 393
Lo scultore Luccardi, amico romano di Verdi FRANCO ONORATI	pag. 411
Girolamo Torquati, uno storico dell'Ottocento. UGO ONORATI	pag. 431
I musicali diletta di monsignor Onorato Caetani ANDREA PANFILI	pag. 445
Cerimoniale delle visite di Stato al Quirinale nel XX secolo. Memorie e documenti ROBERTO QUINTAVALLE	pag. 457
Il racconto di Sempronina STEFANIA SEVERI	pag. 467
Giuliana Caporali, testimone della Scuola Romana LUCA VERDONE	pag. 473

L'orgoglio di una vocazione (nel bicentenario della nascita di Giovanni Battista De Rossi) PAOLO VIAN	pag. 481
Ricordando Luigi Domacavalli FRANCO ONORATI	pag. 501

Tavole a colori:

- I. ANONIMO, *Statua imperiale loricata*.
- II. ANONIMO, *Statua di loricato*.
- III. ANTONIO JOLI, (1700-1777), *Veduta di Campo Vaccino a Roma*.
- IV. ETTORE ROESLER FRANZ, (1845-1907), *La Cloaca Massima a Roma*.
- V. FILIPPO SEVERATI (1819-1892), *Ritratto del card. Giacomo Antonelli*.
- VI. NIKÉ ARRIGHI BORGHESE, *Foro Romano*, disegno preparatorio per il 360°, *Panoramica di Roma*.
- VII. NIKÉ ARRIGHI BORGHESE, *Colonna Traiana*, acquaforte/acquatinta.
- VIII. Niké Arrighi Borghese, *Vista del ponte S. Angelo*, acquaforte/acquatinta.

I finalini sono di Gemma Hartmann (pp. 54, 196, 248, 264, 336, 378, 466, 500) e Niké Arrighi Borghese (pp. 220, 444).

Finito di stampare nel mese di *giugno* del 2022
a cura della Tipografica Renzo Palozzi - Marino (RM)
Tel. 069387025 - info@tipograficarenzopalozzi.it

